

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

CLARISSA RAQUEL MOTTER DALA SENTA

**ENVELHECIMENTOS E VELHICES:**

novos olhares sobre a representação do feminino em filmes brasileiros contemporâneos

GOIÂNIA  
2012

CLARISSA RAQUEL MOTTER DALA SENTA

**ENVELHECIMENTOS E VELHICES:**

novos olhares sobre a representação do feminino em filmes brasileiros contemporâneos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação – Mestrado, da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração:  
Comunicação, Cultura e Cidadania

Orientadora: Prof. Dra.  
Maria Luiza Martins de Mendonça

GOIÂNIA  
2012

Nome: SENTA, Clarissa Raquel Motter Dala

Título: Envelhecimentos e velhices: novos olhares sobre a representação do feminino em filmes brasileiros contemporâneos.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Mestrado, da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em:

Banca Examinadora

---

Prof. Dra. Maria Luiza Martins de Mendonça – FACOMB/UFG (orientadora)

---

Prof. Dra. Tania Siqueira Montoro – FAC/UNB

---

Prof. Dr. Magno Luiz Medeiros da Silva – FACOMB/UFG

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, **Claudete**, pela dedicação, amor e amizade de todas as horas e por me oferecer um primeiro “novo olhar” sobre o que é ser mulher.

Ao meu pai, **Nilo**, pelo carinho e apoio de todos os momentos.

Aos meus avós, **Menilde e Adelino, Dona Dina e Augusto** (*in memoriam*) que mesmo distantes foram inspiração para a realização deste trabalho.

À professora **Maria Luiza**, querida orientadora, pela disponibilidade, pela confiança e pelos ensinamentos preciosos.

Ao **Rodrigo**, pelos quase dois anos de amor com bom humor, amizade e compreensão.

Aos amigos, pelas conversas, pela paciência, por estarem sempre presentes “na alegria e na tristeza”, com carinho especial ao **Murilo Ferreira**, meu eterno mestre e grande incentivador.

À professora **Tania Montoro** e ao professor **Magno Medeiros**, pelas grandiosas contribuições em minhas bancas, de qualificação e de defesa.

Aos professores, secretários e colegas do **Programa de Pós-Graduação em Comunicação** da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da UFG, pelo apoio e pelas trocas acadêmicas que tanto contribuíram para a realização desta pesquisa.

*Tu tens um medo:  
Acabar.  
Não vês que acabas todo o dia.  
Que morres no amor.  
Na tristeza.  
Na dúvida.  
No desejo.  
Que te renovas todo o dia.  
No amor.  
Na tristeza.  
Na dúvida.  
No desejo.  
Que és sempre outro.  
Que és sempre o mesmo.  
Que morrerás por idades imensas.  
Até não teres medo de morrer.  
E então serás eterno.*

Cecília Meireles

## RESUMO

SENTA, C. R. M. D. **Envelhecimentos e velhices: novos olhares sobre a representação do feminino em filmes brasileiros contemporâneos**. 2012. 177 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

A partir da relação que se estabelece entre representação midiática e construção identitária, objetivou-se neste trabalho analisar a representação da velhice e do envelhecimento no cinema brasileiro, problematizando essa singularidade na construção cinematográfica da identidade de gênero. Reconhecendo o discurso patriarcal como prática hegemônica na cultura ocidental, responsável pela regulação de comportamentos e definidor de padrões midiáticos estereotipados, contemplou-se aqui as representações cinematográficas brasileiras que oferecem alguma forma de resistência e/ou crítica aos padrões consumistas “anti-envelhecimento” e à posição de dominância masculina. Quais são os novos olhares que emergem das representações do envelhecimento feminino no cinema brasileiro contemporâneo? Em quais condições essas novas formas de representação cinematográfica podem operar? Para responder a essas questões, foram selecionados quatro filmes brasileiros produzidos após a Retomada do cinema nacional, que representam o envelhecimento feminino e permitem, em algum aspecto, uma leitura contradiscursiva: *Casa de Areia* (2005), de Andrucha Waddington; *Chega de Saudade* (2008), de Laís Bodanzky; *A Dança da Vida* (2008), de Juan Zapata e *Olhos de Ressaca* (2009), de Petra Costa. Por meio da Análise Fílmica das obras, constatou-se a emergência de novas formas de manifestação simbólica na representação do envelhecimento, dentro de possibilidades de libertação feminina e de diálogos com o masculino. Percebeu-se também a construção de olhares criativos e subversivos sobre a temática, postos em circulação de forma alternativa e/ou comercial.

Palavras-chave: Cinema. Representação. Cinema brasileiro. Envelhecimento feminino.

## ABSTRACT

SENTA, C. R. M. D. **Aging and old age: new perspectives on the representation of the feminine in contemporary Brazilian films.** 2012. 177 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

From the relationship established between media representation and identity construction, the objective of this study was to analyze the representation of old age and aging in Brazilian cinema, problematizing this singularity in the construction of gender identity. Recognizing the patriarchal discourse as a hegemonic practice in western culture, responsible by the regulating of behavior and defining of media stereotyped patterns, the look turned here to the representations Brazilian that offer some form of resistance and/or criticism of the patterns of “non-aging” and to the look of male dominance. What are the new looks that emerge of representations of female aging in contemporary Brazilian cinema? Under what conditions these new forms of cinematic representation can operate? To answer these questions, we selected four Brazilian films produced after the Resumption of national cinema: *Casa de Areia* (2005), of Andrucha Waddington; *Chega de Saudade* (2008), of Laís Bodanzky; *A Dança da Vida* (2008), of Juan Zapata and *Olhos de Ressaca* (2009), of Petra Costa. Through the film analysis, we found the emergence of new forms of symbolic manifestation of aging, within the possibilities of women's liberation and dialogue with the male. We found also the building of creative and subversives looks on the subject, in alternative circuit and/or in commercial circuit.

Keywords: Cinema. Representation. Brazilian cinema. Female aging.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 01** - As imagens utilizadas no início da projeção, que apresentam o casal ao espectador inserindo os corpos envelhecidos em uma atmosfera romântica e subjetiva..... **63**
- Figura 02** - A imagem do casal no balanço, em uma atitude juvenil que representa a simultaneidade determinada pelo “tempo da biografia” na resignificação do amor na velhice..... **66**
- Figura 03**- Antigas fotografias de família sobre as quais se sobrepõe a imagem do olhar de Petra Costa. O recurso cinematográfico indica a co-participação da autora na narração do filme, o qual imprime um olhar positivo sobre a velhice a partir de diversas subjetividades..... **68**
- Figura 04** - Sequência de imagens com o uso de iluminação clara e de primeiros e primeiríssimos planos. Essa combinação vai de encontro à invisibilidade e isolamento normalmente relacionados ao envelhecimento feminino, destacando a personagem Vera e simbolizando o renascer da vida e do amor na velhice..... **71**
- Figura 05** – Sequência de imagens que apresenta Vera se produzindo enquanto relata as diferenças de personalidade entre ela e o marido. A cena subverte os papéis de gêneros normatizados, evidenciando também, no uso de *closes* e *big closes*, uma aceitação dos sinais corporais do envelhecimento no corpo feminino..... **72**
- Figura 06** – A câmera se aproxima gradativamente das protagonistas, envolvendo-as em uma atmosfera de solidão e impotência..... **79**
- Figura 07** – Imagens do espaço da narrativa e de Dona Maria e Áurea no início do filme. O contraste branco/preto e claro/escuro na escolha da iluminação e do figurino remete também à dualidade masculino/feminino..... **82**
- Figura 08** – As imagens das areias deslizando pelas encostas, apresentadas entre o primeiro (1910) e segundo (1919) tempo da narrativa. Metaforicamente, as imagens podem representar um território feminino ainda instável..... **83**
- Figura 09** – Na primeira sequência, Maria (Camilla Fagundes), em 1919. Na segunda, Maria (Fernanda Torres), em 1942. Nos dois momentos, a personagem desce pelas dunas em direção às suas casas, que se encontram próximas às encostas. A localização das casas e o constante deslizar sobre as areias simbolizam instabilidade, isolamento e uma resistência das protagonistas ao local..... **83**
- Figura 10** – Sequência em que Áurea contempla a fotografia encontrada na barraca de Luiz. A cena faz referência a um processo de projeção/identificação que relembra a personagem de sua condição feminina em relação a um olhar masculino..... **89**
- Figura 11** – Áurea retorna de sua tentativa de “subida” à capital, após o seu encontro com Luiz, e depara-se com sua casa soterrada pela areia. A protagonista escorrega pelas dunas em busca da mãe e da filha, retornando a um mesmo espaço após uma luta

inútil.....	91
<b>Figura 12</b> - Tal como Sísifo e seu rochedo, Áurea “rola” pelas dunas em direção à Dona Maria, que a espera no início da subida. A personagem retorna então ao seu ponto de partida e permanece, durante grande parte da projeção, resistindo ao território em subidas inúteis.....	91
<b>Figura 13</b> - A imagem da lua (símbolo do feminino) ao final do filme e na cena do eclipse solar, quando do encontro de Áurea e Luiz. No eclipse, a lua encobre gradativamente o sol em um movimento que simboliza as suas fases e, conseqüentemente, um ciclo feminino de vida/morte/renascimento.....	94
<b>Figura 14</b> - Tônia Carrero, que interpreta Alice, com seu par na ficção, Leonardo Villar, que interpreta Álvaro. Os dois formam o tradicional casal de dançarinos do clube de dança e se envolvem amorosamente.....	103
<b>Figura 15</b> - Na primeira imagem, Cássia Kiss como Marici, em uma conversa no banheiro feminino com Alice. Marici é apaixonada por Eudes, mas este acaba se envolvendo com Bel durante o baile. Na segunda, em primeiro plano, Maria Flor, que interpreta Bel. Ao fundo Marici e Aurelina momentos antes de se aproximarem de Bel.....	103
<b>Figura 16</b> - Betty Faria como Elza, dançando no salão. Elza é a única personagem feminina principal que se apresenta um pouco mais isolada das demais, contracenando, sobretudo, com a sua amiga Nice. O principal objetivo de Elza durante o baile é encontrar um par.....	103
<b>Figura 17</b> - Os planos em <i>plongé</i> do salão e em <i>contra-plongé</i> do globo, que lembram o animado ambiente das discotecas dos anos 1970. Por último, Nice na cena em que o salão é apresentado a ela e ao espectador como um ambiente alegre e festivo.....	107
<b>Figura 18</b> – Bel, ao início da projeção, pouco antes de entrar no salão. A personagem vai ao baile a contragosto, para auxiliar o namorado. Em um segundo momento, Bel já dentro do salão, quando começa a se envolver com o ambiente festivo. O figurino da personagem apresenta-se em cores frias.....	113
<b>Figura 19</b> - O figurino colorido de Alice, bem produzida e maquiada, logo no início do filme. Ao final, na sublime cena da dança com o seu parceiro Álvaro, quando se declara a ele. As expressões, os gestos e o colorido suave das roupas de Alice contrastam com o comportamento fechado e com o figurino frio de Bel.....	114
<b>Figura 20</b> – As mãos envelhecidas da recepcionista em <i>big close</i> , no início da projeção, anunciando que a partir daquele momento um outro tipo de beleza será mostrado na tela.....	116
<b>Figura 21</b> – O plano em <i>close</i> do rosto enrugado de Nice, durante uma conversa inicial com Ernesto, evidenciando as novas possibilidades de afetos que a partir dali se estabelecerão no filme.....	116

<b>Figura 22</b> – Marici e Eudes, em momentos íntimos que destacam os sinais do tempo nos rostos das personagens.....	<b>116</b>
<b>Figura 23</b> – A imagem do baile para a “terceira idade” no 35CTG, seguida dos primeiros e primeiríssimos planos de Dejanira se preparando para a festa. A construção cinematográfica, que dá início ao filme, destaca esse novo espaço de socialização conquistado pelos mais velhos nas sociedades contemporâneas.....	<b>126</b>
<b>Figura 24</b> – O filme desfaz alguns estereótipos apresentando Mariza, prostituta, em ambiente claro e figurino branco (primeira imagem); Nora, mulher em processo de envelhecimento que revela sua bissexualidade (segunda imagem) e Marie Luise, senhora de 79 anos que fala sobre masturbação (terceira imagem).....	<b>127</b>
<b>Figura 25</b> – Nas duas primeiras imagens, respectivamente: o primeiro plano dos retratos na casa de Amauri Lopez Coelho e a foto de Dejanira e João Teixeira, que aparece no início do filme. Em seguida, as imagens em <i>close</i> de Nora, no ato de fumar e beber. A escolha dos enquadramentos e dos objetos cênicos destaca a intimidade das personagens.....	<b>128</b>
<b>Figura 26</b> – As imagens em primeiros e primeiríssimos planos de Nora, durante a entrevista. Os enquadramentos íntimos e a iluminação quente reforçam a personalidade alegre e extrovertida da personagem.....	<b>130</b>
<b>Figura 27</b> – Carmenza e Hernan. Ao falar sobre sua sexualidade, a personagem feminina demonstra uma subversão em relação aos padrões de gênero normatizados.....	<b>132</b>
<b>Figura 28</b> – Da esquerda para a direita: Lourdes, Nize, Leopoldina, Adelina e Delfines, durante a entrevista acompanhada de um simbólico “chá da tarde”. A construção cinematográfica subverte estereótipos ao apresentar o grupo de senhoras discorrendo naturalmente sobre sexualidade.....	<b>133</b>
<b>Figura 29</b> – Nas duas primeiras imagens, o primeiro plano do café sendo servido e levado ao grupo de senhoras, que são apresentadas ao espectador durante uma conversa sobre masturbação. As duas últimas imagens, em tomadas subjetivas, são apresentadas enquanto as personagens narram, em <i>off</i> , suas experiências sexuais e afetivas na velhice.....	<b>134</b>
<b>Figura 30</b> – A personagem Tânia, que defende uma aceitação feminina em relação ao envelhecimento do corpo, se opondo à busca excessiva pela perfeição estética.....	<b>139</b>
<b>Figura 31</b> – Venina e Ivanor. Para a personagem feminina, o afeto transcende as marcas corporais deixadas pelo envelhecimento no exercício da sexualidade.....	<b>140</b>

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. ENVELHECIMENTO, REPRESENTAÇÃO E CONTRADISCURSO.....</b>	<b>18</b>
2.1. Envelhecer na cultura de consumo.....	18
2.2. O hegemônico.....	23
2.3. O contra-hegemônico.....	28
2.4. O contradiscursivo.....	31
<b>3. O ENVELHECIMENTO FEMININO NO CINEMA BRASILEIRO.....</b>	<b>36</b>
3.1. Imagens da velhice no Brasil contemporâneo.....	36
3.1.1. Gênero e envelhecimento.....	39
3.2. O cinema brasileiro contemporâneo.....	45
3.2.1. A Retomada.....	48
3.2.1.1. Considerações sobre produção, distribuição e bilheteria.....	54
<b>4. NOVOS OLHARES.....</b>	<b>57</b>
4.1. <i>Olhos de Ressaca</i> (2009), de Petra Costa.....	60
4.2. <i>Casa de Areia</i> (2005), de Andrucha Waddington.....	74
4.3. <i>Chega de Saudade</i> (2008), de Laís Bodanzky.....	96
4.4. <i>A Dança da Vida</i> (2008), de Juan Zapata .....	121
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>144</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>149</b>
<b>REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS.....</b>	<b>155</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>157</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>160</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>161</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Partindo do conceito de representação como “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (GOFFMAN, 1985, p.29) e aplicando-o aos meios de comunicação de massa, compreende-se que essa influência está relacionada, em grande parte, à capacidade de incorporação, na representação, de valores que são reconhecidos pela sociedade, incidindo sobre comportamentos, maneiras de ser e pensar.

No que se refere especificamente às representações no cinema, segundo Aumont (1995), o filme se estabelece como lugar de encontro do cinema e outros elementos que não são propriamente cinematográficos: o econômico, o sociológico, o mercadológico, o cultural. Portanto, o cinema define-se não só como produção estética, mas como prática de consumo e como instituição (re) produtora de narrativas culturais e de sistemas de representação social. Assim, o que o autor denomina de “espaço fílmico”<sup>1</sup>, constitui um “espaço imaginário” onde o público projeta seus desejos, aspirações, receios, necessidades, ou seja, onde é possível que o espectador se veja, se identifique e se reelabore.

Ainda, esse processo de projeção/identificação se dá dentro de uma “impressão de realidade”<sup>2</sup> que tende a buscar o verossímil, carregando uma falsa transparência já que essa verossimilhança se estabelece não em função da realidade (jamais captada em estado puro pela câmera), mas de textos já estabelecidos (discursos, imagens e signos enraizados nas práticas sociais e nos produtos midiáticos).

É nesse sentido que a busca pelo realismo no cinema, passa, em maior ou menor grau, pela utilização de códigos convencionais, por mecanismos narrativos que sejam familiares ao público, necessários à identificação filme/espectador. Assim, de acordo com Aumont (1995), qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, devido ao peso do sistema social ao qual o representado está inserido. A partir desse ponto de vista, mesmo o cinema que

---

<sup>1</sup> Para Aumont (1995), o espaço fílmico é composto pelo campo/quadro, que delimita a imagem na tela, e pelo fora de campo, espaço mais vasto do qual o campo é apenas uma parte. Ao assistir a um filme, embora o espectador veja somente os elementos do campo/quadro, o que é sugerido “fora de campo” também compõe esse espaço onde o imaginário individual e social se estabelece.

<sup>2</sup> A “impressão de realidade” relaciona-se aos processos de identificação primária e secundária no cinema, definidos por Aumont (1995) como sendo, respectivamente, a identificação do público com o olho da câmera (se sentir o foco da representação, o sujeito central da visão, efeito intensificado pelas condições físicas a que estão submetidos os espectadores na sala de cinema – escuridão e isolamento) e a identificação com a narrativa e com o personagem, o que pode ocorrer de maneira estereotipada.

objetiva uma desconstrução dos códigos e estruturas narrativas convencionais (por exemplo, o cinema de “vanguarda”) conserva elementos *a priori* narrativos, na medida em que subjetividades atribuem sentidos aos efeitos visuais apresentados na tela e que o encadeamento das imagens na projeção determina na trama uma seqüência de início, meio e fim.

Dentro dessa procura por uma representação realista (aqui no sentido de (re) produzir/construir o real e não de transparecer o real, sentido contrário, portanto, ao defendido no realismo ontológico de André Bazin<sup>3</sup>), é que ocorrem recortes/classificações/simplificações na construção de personagens, simplificações essas que muitas vezes descrevem uma certa hierarquia na construção dos protagonismos da trama. É na representação estereotipada (aquela que, com vistas a promover uma maior identificação obra/espectador, recorta e enfatiza determinadas características do representado, excluindo demais aspectos na construção da personalidade do mesmo) que se estabelecem lugares de fala na narrativa, lugares esses que muitas vezes legitimam posições de dominância e subalternidade.

Portanto, concebendo que as representações cinematográficas estabelecem projeções/identificações, operam a partir de códigos/simplificações e que incidem na construção do imaginário social dos indivíduos, é que se volta para as representações do envelhecimento<sup>4</sup> feminino no cinema, foco deste trabalho.

Assim, se as representações da velhice se colocam nas mídias, segundo Bezerra (2006), principalmente dentro de duas concepções/simplificações a princípio divergentes: a do velho solitário, dependente, tido como um peso para a família e, por outro lado, a do velho ativo, de espírito jovem, com condição financeira e tempo para o lazer (concepção favorável à sociedade capitalista moderna e que vem ganhando força na mídia contemporânea), é na singularidade do envelhecimento feminino que essas simplificações são atravessadas pelas questões de gênero. Ao apontar para as relações que se estabelecem entre perda da jovialidade e sexualidade, papel no trabalho, na família e no casamento, relativas à chegada da velhice, as representações do feminino nos filmes normalmente promovem uma orientação ideológica que rejeita o envelhecimento (por meio da vitimização da mulher – por exemplo, a “viúva solitária” – ou da negação do envelhecer – por exemplo, “a coroa enxuta”). Essa orientação se

---

<sup>3</sup> Aumont (1995) define o realismo ontológico de André Bazin dentro de um cinema não-ficcional, onde a filmagem se dá em planos longos e profundos, sem a utilização de artifícios de montagem, em uma busca por mostrar “mais” a realidade. Seria o cinema como “uma janela aberta para o mundo”.

<sup>4</sup> Entende-se aqui por envelhecimento todos os processos que, em decorrência da passagem do tempo, promovem modificações bio-psico-sociais nos indivíduos, tendo como último estágio a velhice.

centra, sobretudo, em um discurso patriarcal que ajuda a definir certos padrões de comportamento estereotipados, posicionando a mulher em relações de subordinação e dependência à figura masculina.

O que se percebe, portanto, é que geralmente os discursos convergem para a negação do envelhecimento, sobretudo o feminino, no qual “as limitações adquiridas com a velhice são tidas como resultado de negligência da própria pessoa, por não ter adotado um estilo de vida saudável. É negado, dessa forma, o direito de envelhecer.” (BEZERRA, 2006, pag.5). A velhice, nesse sentido, não é vista como um processo comum a todos, marcado por perdas e também por novas conquistas, mas como algo com o qual se deve rivalizar, no intuito de abolir os sinais corporais trazidos pelo tempo e com o objetivo de eternizar a juventude.

Porém, em contrapartida, se o reforço de estereótipos nas representações encontra respaldo nas práticas sociais hegemônicas, novas narrativas culturais sobre o envelhecimento e, sobretudo, sobre o envelhecimento feminino, vêm gradativamente ganhando espaço no cinema, ancoradas em novas práticas que vêm se destacando na sociedade contemporânea.

Ao reconhecer não só os valores e exercícios hegemônicos como também matrizes de resistência/contestação, e ao voltar-se especificamente para a sociedade brasileira contemporânea, este trabalho busca então problematizar de que forma o cinema pode (re)construir a realidade da mulher em processo de envelhecimento, substituindo o olhar patriarcal e as orientações determinadas pela cultura de consumo por novas contemplações sobre as identidades midiáticas femininas.

Quais são os novos olhares que emergem das representações do envelhecimento feminino no cinema brasileiro contemporâneo? Em quais condições essas novas formas de representação cinematográfica podem operar? São as principais questões que este estudo visa responder.

Tendo em vista o objeto de estudo da Comunicação como formado por práticas comunicacionais liberadas pela sociedade, práticas estas “contextualizadas em um certo tipo de organização social e que têm no emprego dos meios de comunicação sua expressão mais constante e evidente” (MARTINO, 2001, p.74), confirma-se a importância do estudo do cinema a partir do seu papel como (re)construtor da realidade.

É por isso que, ao voltar-se para as novas formas de representação cinematográfica, o estudo sobre o envelhecimento feminino aqui proposto se faz relevante tanto para o descortinamento dos resíduos de práticas patriarcais ainda presentes no discurso cinematográfico - instigando assim a formação de um espírito crítico por parte do receptor da mensagem - como para evidenciar o papel do cinema não só como reproduzidor de discursos,

mas também como (re)construtor de novos olhares sobre o envelhecimento e o universo feminino, numa abertura para a utilização criativa do aparato cinematográfico.

Tem-se então, como objetivo geral deste trabalho, compreender a relação entre representação cinematográfica e envelhecimento feminino, focando-se especificamente em filmes brasileiros contemporâneos. Busca-se, assim, valorizar e estimular o estudo do cinema nacional.

Faz-se importante aqui mais uma vez enfatizar que o trabalho em questão centra-se nas narrativas culturais em torno dos processos de envelhecimento na sociedade brasileira, relacionando-os às representações midiáticas, especificamente ao cinema. Como já foi dito, optou-se pelo estudo do envelhecimento feminino por este apresentar singularidades que devem ser problematizadas com maior especificidade. Sobretudo nas culturas ocidentais, o envelhecer para o homem diferencia-se em certos aspectos do envelhecer para a mulher. Assim, embora os estudos de gênero não sejam o foco deste trabalho, é essencial que se faça essa abordagem no momento em que, ao tratar do feminino, as práticas relacionadas ao envelhecimento abarquem as práticas patriarcais ou sejam abarcadas por elas.

Portanto, têm-se como objetivos específicos:

- 1) Avaliar as formas de representação do envelhecimento feminino em filmes brasileiros contemporâneos;
- 2) Identificar, na linguagem cinematográfica e suas estratégias narrativas, a emergência de novos olhares na representação do envelhecimento feminino em filmes brasileiros contemporâneos;
- 3) Identificar os discursos que insurgem desses novos olhares na representação do envelhecimento feminino em filmes brasileiros contemporâneos.

Para alcançar os objetivos propostos neste trabalho, delimitou-se como *corpus* quatro filmes brasileiros que representam o envelhecimento feminino e que permitem, em algum aspecto, uma leitura contradiscursiva, a saber: *Casa de Areia* (2005), de Andrucha Waddington; *Chega de Saudade* (2008), de Laís Bodanzky; o documentário *A Dança da Vida* (2008)<sup>5</sup>, de Juan Zapata e o curta-metragem *Olhos de Ressaca* (2009), de Petra Costa. Tomou-se como marco temporal para a escolha dos filmes o período da Retomada<sup>6</sup> do cinema

---

<sup>5</sup> Realizado pela Zapata Filmes, produtora porto-alegrense, o filme foi dirigido por Juan Zapata, colombiano radicado no Brasil desde 2004. Filmada no Rio Grande do Sul, a obra foi lançada no mercado cinematográfico nacional e internacional em 2008, sendo exibida em salas comerciais do Brasil, Argentina, Equador, Colômbia, Chile e França.

<sup>6</sup> O cinema da Retomada, ou “renascimento do cinema brasileiro” ou “novo cinema brasileiro”, nasceu do resultado das leis de incentivo promulgadas a partir de 1992 e que impulsionaram o cinema brasileiro, sobretudo a partir de 1994. De acordo com Mattos (1998), o cinema que temos hoje surgiu a partir da descompressão

brasileiro, recaindo a escolha sobre produções mais recentes. Para Caldas e Montoro (2006), a reviravolta que sofreu o cinema na última década do milênio, evidenciou mudanças na trajetória da cinematografia brasileira. “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, pag.157).

Optou-se também pela seleção de filmes com gêneros e formatos variados, de ficção a documentário, de curta a longas-metragens, de filmes comerciais a experimentais, dirigidos e produzidos por homens e mulheres, mas que se encontram, cada qual à sua maneira e à sua estética, na abordagem de novos olhares sobre o envelhecimento feminino. O objetivo dessa variedade é ampliar o espaço de investigação do trabalho, para que se possa responder de forma menos limitada e livre de pré-determinações as questões problematizadas.

Nesse sentido, e dentro dessa busca por uma ampliação e variação do *corpus*, selecionou-se três filmes exibidos em circuito comercial: *Casa de Areia*, *Chega de Saudade* e *A dança da vida* (ANCINE, 2011); e um filme lançado exclusivamente em circuito alternativo: *Olhos de Ressaca*. A escolha de *Casa de Areia* e *Olhos de Ressaca* justificou-se por oferecerem esses filmes olhares diferenciados em relação às questões de vida/envelhecimento/morte na representação do feminino, enquanto *Chega de Saudade* e *A dança da vida* centram-se nessas questões tendo como foco, sobretudo, as novas práticas sociais em relação à velhice presentes nas sociedades contemporâneas. Nesse ponto, a seleção do documentário permite que se retrate com maior precisão o ponto de encontro entre as narrativas culturais que emergem na sociedade e a representação cinematográfica, ou o momento em que realidade (entrevistas / entrevistados) e ficção (linguagem cinematográfica) se encontram.

No que se refere aos aspectos de produção, objetivou-se também, com a escolha dos filmes, estabelecer contraposições e/ou aproximações entre as obras analisadas, tendo em vista as diferenciações de gênero na direção (*Chega de Saudade* e *Olhos de Ressaca*, dirigidos por mulheres, e *Casa de Areia* e *A dança da Vida*, dirigidos por homens) e as diferentes condições de produção às quais estavam submetidos os filmes (*Casa de Areia* e *Chega de Saudade*, com alto orçamento, e *Olhos de Ressaca* e *A Dança da Vida*, com restrições financeiras). Isso permite que se lance um olhar sobre o que está sendo produzido, por homens e mulheres, no circuito comercial e alternativo, a respeito da temática proposta.

---

política resultante da derrocada moral e legal do governo Collor, do advento de leis de incentivo eficazes e da entrada no meio cinematográfico de realizadores advindos de outras áreas, tais como teatro, produção musical, vídeo e curta-metragem.

Para a análise dos filmes selecionados, definiu-se como metodologia a Análise Fílmica, tendo como foco o estudo dos elementos de linguagem explícitos (figurino, cenário, texto, e demais recursos que constroem explicitamente a imagem do personagem) e dos elementos de linguagem implícitos (iluminação, sons, ângulos de câmera e enquadramentos) incorporados aos filmes.

Segundo Benjamin (2000, p.244), a linguagem cinematográfica aprofunda a percepção, substituindo o espaço no qual o homem age conscientemente por um espaço onde sua ação é inconsciente:

É nesse domínio que a câmera penetra, com todos seus meios auxiliares, com subidas e descidas, seus cortes e suas separações, suas extensões de campo e suas acelerações, ampliações e reduções. Pela primeira vez, ela nos abre a experiência de um inconsciente visual, assim como a psicanálise nos fornece a experiência do inconsciente instintivo (BENJAMIN, 2000, p.244).

Busca-se, assim, investigar como a linguagem cinematográfica, em suas especificidades, pode (re)construir a realidade da mulher em processo de envelhecimento, em contraposição ao discurso hegemônico e possivelmente subvertendo estereótipos.

Nesse ponto, tem-se como aporte metodológico complementar a Análise de Discurso (AD), por meio da qual será possível identificar nas obras analisadas se os processos de constituição polissêmicos (o novo, que aponta para a ruptura) predominam em relação à paráfrase (o mesmo, institucionalizado) dentro da formação discursiva da narrativa fílmica.

Por fim, essas proposições de estudo da linguagem cinematográfica foram conjugadas em três categorias de análise<sup>7</sup>, definidas a partir de singularidades relativas ao processo de envelhecimento feminino, e que apresentam-se como pontos chaves para a análise da manutenção ou da subversão do discurso patriarcal, a saber: 1) A relação entre corpo feminino e cultura cinematográfica; 2) A relação do feminino com a família e formas de sociabilidades nos espaços públicos e privados; 3) A relação entre envelhecimento feminino e produtividade.

Por meio da metodologia e categorias de análises estabelecidas, e considerando o espaço cinematográfico como um espaço narrativo, conforme colocado por Aumont (1995), trabalham-se então as hipóteses de que os novos olhares sobre o envelhecimento feminino no cinema brasileiro contemporâneo: 1) Definem novas formas de manifestação simbólica, dentro de possibilidades de libertação feminina e de diálogo com o masculino; 2) Utilizam a linguagem cinematográfica de forma inventiva, percebendo-se dentro de um olhar criativo; 3) Estabelecem-se a partir das normas convencionais da narrativa, permitindo um olhar

---

<sup>7</sup> A definição de categorias de análise permite que se estabeleça temas e conceitos principais dentro dos quais se desenvolve o estudo proposto, orientando e delimitando o trabalho do pesquisador.

subversivo; 4) Encontram-se por todos os lados, em circuito comercial e/ou em circuito alternativo.

Para que se chegue a essas elucidações, o trabalho apresenta-se em três capítulos. No primeiro, faz-se uma abordagem sobre as formas de representação nas mídias, sobretudo no cinema, relacionando-as à cultura de consumo e aos padrões predominantes de “não-envelhecimento”. Parte-se então de considerações sobre a representação hegemônica e reforço de estereótipos para se chegar à conceituação do contra-hegemônico, do contradiscursivo e de uma possível subversão de estereótipos nas representações cinematográficas.

O segundo capítulo aprofunda-se no estudo da representação do envelhecimento feminino no cinema brasileiro, iniciando-se com uma abordagem sobre as narrativas culturais relacionadas ao envelhecimento presentes na sociedade brasileira e suas relações com as representações cinematográficas. Foca-se aqui na representação do feminino, identificando as diferenças entre os processos de envelhecimento no homem e na mulher, em uma sociedade onde ainda predominam valores patriarcais. Dentro da temática, traça-se um breve panorama do cinema brasileiro, desde a Retomada, enfatizando as possibilidades de resistência, sobretudo a partir desse ciclo, diante das novas práticas sociais e novas tendências nas representações do envelhecimento feminino.

O terceiro capítulo aborda as produções escolhidas para compor o *corpus* do trabalho. Delineia o perfil dos diretores, aspectos relacionados à produção e distribuição dos filmes e promove a análise fílmica das obras do ponto de vista das teorias apresentadas. Os filmes trazem abordagens diferentes sobre o envelhecimento feminino, mas em todos é possível notar que a originalidade em relação às práticas hegemônicas de alguma forma se faz presente. É a construção de novos olhares sobre o envelhecimento, a velhice e o feminino que se evidencia na inventividade do novo cinema brasileiro.

## 2. ENVELHECIMENTO, REPRESENTAÇÃO E CONTRADISCURSO

*Que nada nos defina. Que nada nos sujeite. Que a liberdade seja a nossa própria substância.*

Simone de Beauvoir

Para que se possa compreender o contexto em que se dá a produção de novas narrativas cinematográficas sobre o envelhecimento feminino, é necessário que se faça primeiramente uma abordagem sobre a cultura de consumo, sobretudo em seus aspectos midiáticos, relacionando-a às práticas sócio-culturais vigentes na sociedade contemporânea, tendo em vista que “o filme, antes de ser uma totalidade histórica, psicológica ou filosófica é um produto sócio-midiático que, ao passar por uma leitura individual preenche de experiências e experienciarções, nos insere em um imaginário coletivo e concretiza práticas sociais.” (OLIVEIRA; OLIVEIRA; IGUMA, 2007, pag. 161).

Nesta perspectiva, somente a partir do entendimento das práticas hegemônicas relacionadas ao envelhecer é que se pode identificar o lugar da resistência e de que forma essa resistência se reflete nas representações midiáticas. Parte-se então de considerações a respeito da sociedade de consumo e suas implicações nas representações, para que se chegue à possibilidade de contra-hegemonia e contradiscurso.

### 2.1. Envelhecer na cultura de consumo

Os produtos culturais, como instrumentos de conhecimento e construção do mundo dos objetos, integram um universo simbólico que organiza as nossas relações (o modo como nos vemos e o modo como vemos os outros). Com o advento da globalização<sup>8</sup>, e com ela a busca por uma “padronização” de comportamentos, a mídia configurou-se como um dos

<sup>8</sup> O processo de globalização, segundo Ianni (2005), relaciona-se ao terceiro ciclo do capitalismo. O primeiro se caracteriza pela produção de mercadorias e pela intensificação dos valores de troca em moldes nacionais (em torno do Estado), ativados a partir do século XV (Mercantilismo). O segundo refere-se à expansão de mercado, quando o capitalismo ultrapassa fronteiras (Colonialismos). No terceiro, o capitalismo ingressa em escala mundial. Os processos do capital invadem cidades, formas de vida, modos de ser e pensar e as produções culturais. A partir do século XX, as sociedades estão articuladas numa sociedade global, apesar das diversidades e tensões. Na cultura, na mídia, na música, o que predomina é a totalidade da qual tudo parece fazer parte.

principais canais de transmissão de informações, idéias e estilos de vida dentro desse sistema simbólico, estabelecendo um estreitamento entre cultura e vida social.

No mundo pós-moderno, a cultura e a vida social estão mais uma vez estreitamente aliadas, mas agora na forma da estética da mercadoria, da espetacularização da política, do consumismo do estilo de vida, da centralidade da imagem, e da integração final da cultura dentro da produção de mercadorias em geral (EAGLETON, 2005, p.48).

É nesse espaço que a adoção de estilos de vida (apregoados, sobretudo, pelas grandes mídias) determina preferências, configurando-se como um espaço onde vários grupos lutam para impor seus comportamentos como os comportamentos legítimos. É nesse espaço que consumo e cultura se entrecruzam, onde os estilos de vida transformam-se em projetos de vida por meio dos quais os sujeitos manifestam sua individualidade: nos bens que adquirem, nas aparências nas quais se espelham, nas práticas e experiências de consumo que vivenciam.

Tem-se então a denominada cultura de consumo que, segundo Featherstone (1995), define-se a partir de três perspectivas: 1) a expansão da produção capitalista de mercadorias (excedente), que gerou acumulação de cultura material (produtos/bens simbólicos) e estímulo ao lazer; 2) a criação de vínculos e distinções sociais a partir do uso de mercadorias; 3) o estímulo aos prazeres emocionais, relacionados ao imaginário cultural, aos sonhos e desejos.

Dentro dessas três perspectivas, que estão associadas e trabalham simultaneamente, tem-se a implicação do consumo na cultura, seja do ponto de vista econômico (os valores mais elevados da cultura sucumbem à lógica do processo de produção - quantidade em detrimento à qualidade), do ponto de vista social (modo de usar os bens para demarcar relações sociais – aspectos simbólicos da mercadoria, estilos de vida, *status*) ou do ponto de vista estético (produtos midiáticos com potencial lúdico, onde a criatividade se libera da arte e migra para os objetos cotidianos, corroendo a distinção entre “alta-cultura” e “cultura de massa”).

Assim, o que se faz essencial aqui, na análise de certos aspectos da sociedade contemporânea, é que (sobretudo a partir da relação que se estabelece entre consumo, cultura e vida social), as imagens, os sistemas de signos, as significações associadas aos produtos culturais tendem a determinar comportamentos considerados adequados aos indivíduos, comportamentos esses que encontram no consumo sua expressão maior. É consumindo determinado produto, possuindo determinados objetos/marcas, que se consegue aceitação/inserção social e identificação do lugar que ocupa na sociedade. É, também, o consumo de programas de televisão, propagandas e filmes que ajuda a definir o que se é e o que se pode ser, para si mesmo (como o indivíduo se vê) e para os outros (como o indivíduo é

visto). São as representações midiáticas que orientam quanto àquilo que é aceitável ou não, desejável ou não, quanto àquilo que deve ser enfatizado ou ignorado.

Hall (1997a) trata da questão ao abordar a centralidade da cultura nas sociedades contemporâneas e o seu papel constitutivo em todos os aspectos da vida social. Segundo o autor, deve-se pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação.

Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são então produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico (HALL, 1997a, pag.9).

Dessa forma, em uma sociedade predominantemente globalizada e intensamente marcada pela cultura de consumo, é, sobretudo, a mídia (a propaganda e seus “produtos dos sonhos”, os heróis e vilões das novelas e filmes) que disponibiliza aos indivíduos um repertório de representações, permitindo que eles se posicionem e/ou se identifiquem em relação aos discursos arraigados nessas representações, ajudando a definir gostos, estilos de vida e construir visões de mundo.

Indo além, são essas relações entre cultura e vida social, que, segundo Bourdieu (2001), uma vez mediadas pelos produtos midiáticos, apresentam-se como formas irreconhecíveis, transformadas e transfiguradas das outras formas de poder, funcionando de maneira invisível e tendendo a impor a aceitação da uma ordem estabelecida como natural (função ideológica do discurso dominante). Para o autor, “As relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes envolvidos nessas relações.” (BOURDIEU, 2001, p.10).

Portanto, os produtos midiáticos, ao trabalharem no sentido de orientar quanto à adoção de padrões de comportamento, embora não ajam de forma determinante, acabam, grande parte das vezes, por reforçar a condição hegemônica de determinados grupos sociais. Corroborando essa percepção, Kellner (2001) constata que a cultura dominante, na sociedade contemporânea, é a que o autor denomina de “cultura da mídia”. Para Kellner (2001), especialmente com o advento da TV, a mídia se transformou em força dominante na cultura, interferindo fundamentalmente nas práticas sociais, podendo legitimar o domínio da classe, raça ou do sexo hegemônico.

Numa cultura da imagem dos meios de comunicação de massa, são as representações que ajudam a construir a visão de mundo do indivíduo, o senso de identidade e sexo, consumando estilos e modos de vida. A ideologia é tanto um processo de representação, imagem e retórica quanto um processo de discursos e idéias (KELLNER, 200, p.82).

Além disso, é dentro de uma cultura cada vez mais visual que as imagens passam não só a representar a realidade, como também a constituí-la. Na cultura de consumo ou “cultura da mídia” o que se vende e se consome são imagens transitórias, que são descartadas e substituídas tão logo percam sua utilidade, o seu fascínio. Na cultura atual, a satisfação imediata é o que se veicula. O novo logo fica velho.

É essa lógica consumista que muitas vezes convive com posições ideológicas e valores conservadores. É dentro dessa lógica consumista que o universo feminino é retratado de forma a supervalorizar a beleza, colocando-a como valor primordial e moral.

Numa sociedade onde relações patriarcais<sup>9</sup> ainda se fazem presentes, a feiúra ou o envelhecimento passam a ser moralmente inaceitáveis, pois demonstram falta de cuidado, falta de amor próprio. Contra isso, a indústria farmacêutica e a indústria de cosméticos oferecem produtos e serviços capazes de eliminar as imperfeições e sinais corporais do envelhecimento, e que vendem a promessa de perfeição física e eterna juventude.

Para Novaes (2006), a feiúra caracteriza uma ruptura estética e psíquica, da qual decorre, muito frequentemente, a perda da auto-estima. Para a mulher, mudar seu corpo é o mesmo que mudar sua vida, traduzindo-se as intervenções estéticas decorrentes desse processo em gratificações sociais e pessoais. “Frenéticas e enlouquecidas, consumindo compulsivamente toda sorte de produtos que prometam retardar o seu envelhecimento e manter a sua beleza, essas mulheres lutam contra si mesmas, perdendo-se no espelho à procura de si.” (NOVAES, 2006, pag. 74).

Busca-se assim a inclusão do velho na lógica do consumo:

Nas sociedades tradicionais e mais estáticas, o velho apresenta-se como aquele que reúne em si o patrimônio cultural da comunidade, seja na esfera da ética, seja na dos costumes. Em nossa sociedade, com transformações cada vez mais rápidas, o velho passa a ser aquele que nada sabe em relação aos jovens. Destituído de seu lugar de sabedoria, em uma sociedade onde tudo se compra e se vende, também a velhice pode ser transformada em mercadoria. As clínicas de repouso e/ou asilos, a geriatria como ramo da medicina em expansão, os grupos de atendimento à terceira idade, as práticas

---

<sup>9</sup> Brah (1996) define relações patriarcais como sendo uma forma específica de relação de gênero em que as mulheres estão em uma posição subordinada. Os valores enraizados nessas relações atravessam os tempos e ainda se fazem presentes, de alguma forma, nas sociedades contemporâneas, sobretudo nas ocidentais. De acordo com Narvaz e Koller (2006), o pensamento patriarcal tradicional (vigente da Idade Média ao século XVII) envolve as proposições que tomam o poder do pai na família como origem e modelo de todas as relações de poder e autoridade. Assim, a supremacia do homem sobre a mulher ditada pelos valores patriarcais legitimou o controle dos corpos, da sexualidade e da autonomia femininas, estabelecendo papéis sociais onde se atribui vantagens ao masculino. Com o declínio do discurso patriarcal tradicional ao final do século XVII, aboliu-se o direito do pai sobre as mulheres na sociedade, mas manteve-se o direito conjugal dos homens sobre as mulheres, o que justifica os resíduos dessas práticas na sociedade contemporânea. De acordo com os valores patriarcais residuais então, os papéis valorizados ainda são os de esposa e mãe, e para tal a mulher deve manter-se atraente para o homem. A mídia, muitas vezes, reforça esses papéis normativos podendo gerar, segundo as autoras, culpa para as mulheres que não se limitam a eles.

corporais direcionadas ao ‘não-envelhecimento’ apontam para a inclusão do velho na lógica do consumo (NOVAES, 2006, pag. 228).

Essa inclusão, que evidencia a capacidade de agir e a liberdade do (a) idoso (a), em contraposição às imagens estigmatizadas da velhice (solidão, dependência e abandono) presente desde os tempos mais remotos, sobretudo, nas sociedades ocidentais, fundamenta-se também no conceito de “reprivatização da velhice”, elaborado por Debert (1999a). Segundo a autora, essa tendência de reprivatização define-se pela transferência da responsabilidade do cuidado com o idoso (a), inicialmente atribuído, sobretudo, ao Estado (aposentadoria, assistência médica, etc), para o próprio indivíduo, para o próprio velho (a), que agora passa a responder pelo seu bem-estar, por meio do consumo de novas tecnologias e estilos de vida que permitem fixar uma imagem de juventude, beleza e vitalidade, mesmo durante essa etapa da vida.

A posição de “mulher-objeto” (em relação ao sujeito masculino) muitas vezes retratada na mídia, com a supervalorização do corpo feminino (fragmentado/desintegrado) e desvalorização da mulher como sujeito, contribui para essa rejeição à velhice e às imperfeições corporais. A realização feminina, tal como apresentada na “cultura da mídia”, não viria em função da experiência de vida ou profissional (ou seja, da mulher como sujeito), mas sim em função da manutenção do corpo perfeito, sustentada pela compra de cosméticos, fármacos, pela academia de ginástica e por cirurgias plásticas (ou seja, da mulher como objeto).

No entanto, se para muitos a cultura de consumo pauta atitudes e comportamentos, é preciso relativizar a influência dos produtos culturais sobre os consumidores e enfatizar que os ditames midiáticos hegemônicos são interpretados por diferentes indivíduos, de diferentes grupos sociais, que atribuem diferentes significados às mensagens.

Recorrendo novamente a Hall (1997b) em seus estudos sobre as relações entre representação, história e cultura, pode-se dizer que, se as representações são resultados de sistemas de convenções sociais, construídas ao longo do tempo por uma determinada sociedade e cultura, então os sentidos emergentes dessas representações estão sujeitos a mudanças, tanto de uma cultura a outra (indivíduos de diferentes culturas podem atribuir diferentes significados a um mesmo produto cultural), quanto de um período histórico a outro (novos contextos sociais implicam em novas leituras e em novas produções de sentido).

[...] Portanto, não há um ‘sentido verdadeiro’ que seja único, imutável e universal. [...] para os nossos propósitos, o ponto importante é o modo como este enfoque da linguagem desfixa o sentido, rompendo qualquer vínculo natural e inevitável entre o significante e o significado. Isto abre a

representação ao constante ‘jogo’ ou deslizamento de sentido, à constante produção de novos sentidos, novas interpretações (HALL, 1997b, pag. 16, tradução nossa).<sup>10</sup>

Assim, especialmente nas sociedades contemporâneas, abre-se espaço para que sujeitos cada vez mais conscientes contraponham-se aos ditames hegemônicos, encontrando na mídia alternativa e até mesmo na mídia convencional/comercial, a emergência de novos significados sobre as representações, especialmente no que diz respeito ao envelhecimento feminino, foco deste trabalho.

Porém, para que se chegue a essas reflexões, é preciso que se considere primeiramente a produção cinematográfica hegemônica e seus mecanismos narrativos e estéticos, tendo como foco os padrões ditados pela cultura de consumo.

## 2.2. O hegemônico

Em uma sociedade de consumo, as mídias comerciais operam dentro de condições hegemônicas, trazendo a público, grande parte das vezes, representações também de cunho hegemônico. Para compreender esse processo, deve-se primeiramente entender o conceito de hegemonia que, Segundo Rocha (2010), é um termo descrito pelos teóricos culturais para definir “[...] o processo pelo qual uma classe dominante conquista o consenso das classes subordinadas ao sistema que assegura sua subordinação.” (ROCHA, 2010, pag. 6).

A partir desse conceito, pode-se entender que as representações hegemônicas midiáticas definem-se pela apropriação de mecanismos institucionais, educativos, narrativos e audiovisuais (esses últimos, no caso da TV e do cinema), permitindo uma identificação produto cultural/espectador e legitimando determinados comportamentos tidos historicamente como convencionais. Essas representações trazem consigo modelos de conduta tomados como adequados, tendo em vista a manutenção do poder de uma classe dominante, modelos esses suficientemente reconhecíveis e atraentes para poderem ser aceitos de forma consensual pelos receptores da mensagem midiática.

---

<sup>10</sup> Por tanto no hay un ‘sentido verdadero’ que sean singular, incambiable y universal. [...] para nuestros propósitos, el punto importante es el modo como este enfoque del lenguaje desfija el sentido, rompiendo cualquier vínculo natural e inevitable entre el significante y lo significado. Esto abre la representación al constante ‘juego’ o deslizamiento del sentido, a la constante producción de nuevos sentidos, nuevas interpretaciones.

É nesse sentido que o uso de estereótipos na construção de personagens midiáticos apresenta-se como um dos mecanismos mais utilizados. Partindo novamente dos apontamentos de Goffman (1985) sobre representação, tem-se que o ato de representar envolve o fato de que, para o observador, reconhecer o indivíduo que representa determina-se também pela sua bagagem em relação às experiências anteriores obtidas com indivíduos semelhantes:

Se o indivíduo lhes for desconhecido, os observadores podem obter, a partir de sua conduta e aparência, indicações que lhes permitam utilizar a experiência anterior que tenham tido com indivíduos aproximadamente parecidos com este que está diante deles ou, o que é mais importante, aplicar-lhe estereótipos não comprovados (GOFFMAN, 1985, p.11).

Voltando-se especificamente para o cinema, é possível entender esse reforço de estereótipos se transpusermos para essa mídia os conceitos de “expressões dadas” e “expressões emitidas”, também elaborados pelo autor e que são definidos, respectivamente, como os aspectos verbais (e seus substitutos) e os não-verbais da representação. Dentro dessa apreciação, pode-se considerar aqui “expressões cinematográficas dadas” aquelas formadas pelo figurino, diálogos, cenário, e todos os elementos que explicitamente constroem a imagem da personagem, e “expressões cinematográficas emitidas” aquelas que, em segundo plano, implicitamente, compõem a atmosfera do ator, tais como: iluminação, ângulos de câmera e enquadramentos. Inclui-se aqui, também, o que é silenciado no texto cinematográfico, ou seja, aquilo que está ausente, mas que pode significar (por exemplo, a ausência de personagens que representam determinadas construções identitárias relacionadas a gênero, sexo e/ou raça, podendo evidenciar uma escolha discursiva autoritária e excludente).

Dessa forma, e a partir dessas considerações, o reforço de estereótipos no cinema é possível na medida em que a utilização dos elementos fílmicos e técnicas cinematográficas, explícita ou implicitamente, e no decorrer da película, reafirmam (ou silenciam) a construção discursiva da personagem. As “expressões cinematográficas emitidas”, por exemplo, podem então reforçar a mensagem que é passada pelas “expressões cinematográficas dadas”, em prol de uma representação identitária fixa, estável e desejável do ponto de vista do lugar de fala de um “outro superior”.

Assim, a questão que se problematiza em relação à utilização desse mecanismo de identificação nas representações cinematográficas é a de que os estereótipos não se limitam a identificar categorias gerais de pessoas, eles contêm também julgamentos tácitos ou explícitos a respeito de seus comportamentos.

Os estereótipos necessitam ser conceituados como estratégias ideológicas de construção simbólica que visam a naturalizar, universalizar e legitimar

normas e convenções de conduta, identidade e valor que emanam das estruturas de dominação social vigentes (FREIRE FILHO,2004, p.48).

Ainda, para Freire Filho (2004), o uso de estereótipos tende a excluir tudo aquilo que é diferente, mantendo fronteiras simbólicas entre o que é normal e anormal, aceitável ou inaceitável, funcionando como uma forma influente de controle social. Sua utilização está intimamente relacionada à representação desfavorável das minorias, ou seja, de grupos sociais cujas vozes são marginalizadas pelas estruturas de poder. Portanto, embora os estereótipos não se determinem apenas pela sua negatividade (existem estereótipos que trabalham para construir uma identificação obra/espectador levando em conta aspectos positivos das identidades representadas), quando se trata de grupos sociais subalternos (negros e mulheres, por exemplo), geralmente prevalecem os aspectos negativos.

É por isso que, para Mendonça (2009), essas representações subalternizadas constituem um problema para a democratização das relações sociais, visto que essas formas de representar são quase sempre feitas de forma a naturalizar determinadas características, que podem ser reais ou não.

Nas últimas décadas, numerosos estudos, ligados a diferentes quadros teóricos, chamam a atenção para o fato de os tratamentos que a mídia lhes dedica (aos subalternos) incidirem fortemente sobre a constituição de subjetividades, de identidades e de reconhecimento e sobre as possibilidades de inserção/aceitação social; enfim, dos lugares que podem legitimamente ocupar no mundo (MENDONÇA,2009, p. 40).

De acordo com a autora, a incidência maléfica da representação estereotipada sobre as subjetividades e identidades consiste no fato de que os discursos não apenas nomeiam a realidade, mas também têm o poder de instaurá-la, identificando o lugar social daqueles que proferem os discursos considerados legítimos e oficiais.

Dentro dessa visão, e voltando-se novamente para os conceitos de Goffman (1985), percebe-se assim que a representação estereotipada pode apontar para uma certa discrepância entre fachada (desempenho do indivíduo/ator capaz de definir a situação para os que observam) e realidade total, permitindo que se dissimule ou despreze atividades, fatos ou motivos incompatíveis com a versão idealizada da identidade que lhe é atribuída, primando por uma representação perfeitamente homogênea. Chega-se então ao conceito de “representação falsa” que, segundo o autor, é aquela onde as aparências podem ser manipuladas, evidenciando ou omitindo certas características dos personagens representados em prol de uma maior identificação do público com estes. É essa “representação falsa” ou estereotipada que produz um efeito cinematográfico de realismo ilusionista, estando

fundamentada no cinema clássico e voltada para a reprodução de um olhar ideológico sobre determinados grupos sociais.

Assim, no que se refere especificamente à representação feminina, ao promover a desconstrução de grande parte dos filmes hollywoodianos, por exemplo, percebemos a presença de um discurso patriarcal que posiciona a mulher como “o outro”, sobretudo por meio do melodrama familiar que, segundo Kaplan (1995), funciona tanto para evidenciar as limitações que a família capitalista impõe à mulher, quanto para promover a aceitação das mulheres a essas restrições. Essa forma de melodrama clássico evidencia a representação estereotipada da mulher, sobretudo, por meio da dicotomia virgem-prostituta, já evidente nas representações ocidentais do feminino desde os primórdios do cinema.

Nota-se então, na representação do feminino nas mídias, um discurso que geralmente coloca a disposição do público um repertório de imagens, identidades e simbolismos que compõe um universo ideológico onde a mulher recebe um tratamento superficial e “parcial”, ou seja, estereotipado.

As identidades não são dimensões do indivíduo pairando além do social, pois transformadas em imagens de mídia, sua instância decisória não é mais o foro íntimo. [...] a identidade feminina nos anúncios não se preocupa com interiores, subjetividades ou com múltiplas faces do universo psicológico (ROCHA, 2006, p.45).

A definição daquilo que é, pode ou deve ser o mundo feminino ali representado torna-se um tipo de experiência cultural e coletiva da identidade. A mídia então classifica e, portanto, recorta e fixa a imagem da mulher, criando estereótipos que não levam em conta suas múltiplas identidades.

Rocha (2006, p.55) ressalta ainda que, “nesse plano, a mulher indivíduo vira corpo e o que entra em jogo é a sua posse, uso, beleza, tratamento e realce, pois o corpo é a propriedade, bem e valor fundamental dessa individualidade”. Ainda, segundo o autor: “o corpo não se representa apenas como posse pura e simples de suas partes componentes. Elas devem ser embelezadas, realçadas, destacadas”. (ROCHA, 2006, p.45).

Quando se trata de agregar a essa representação do feminino aspectos relacionados ao processo de envelhecimento, o reforço dessas imagens estereotipadas e a busca de adequação aos padrões masculinos torna-se ainda mais evidente. Isso porque, como já colocado, as sociedades residualmente patriarcais tendem a rejeitar o envelhecimento na mulher, tomando-o como algo negativo ao relacioná-lo apenas a perdas (no trabalho, no casamento, na atratividade/sexualidade). O discurso cinematográfico hegemônico concentra-se geralmente no enfoque ou na negação dessas perdas, seja por meio da busca descomedida da mulher por

um corpo jovem, perfeito (negação das perdas), ou pela sua vitimização nos processos de perda no casamento, corpo e trabalho (ênfase nas perdas).

Segundo Montoro (2009), é nas relações sociais e culturais de cada sociedade que a imagem da velhice se edifica, e resulta muitas vezes dessa rejeição ao processo de envelhecimento.

A cultura visual nos oferece um outro impondo-nos um modelo único de beleza, geralmente associado com o vigor da juventude. Esse modelo vem traduzido num eterno aperfeiçoar-se, para parecer cada dia mais novo e, assim, aumentar a capacidade de sedução/identificação/aceitação do corpo (MONTORO, 2009, p. 193).

É nesse eterno aperfeiçoar-se, e nessa busca por aumentar a capacidade de atratividade e sedução, que a mulher encontra, no cinema hegemônico, um reflexo e reforço dos modelos femininos que orientam para uma preocupação estética excessiva, no intuito de aprisionar a jovialidade/sensualidade e com ela o olhar masculino.

Aqui, pode-se tomar essa orientação sócio-cultural para o olhar masculino como uma maneira de designar os lugares da mulher na sociedade patriarcal, lugares estes dicotômicos e que a definem ou como a mulher inocente, submissa, a ser protegida (o estereótipo da “esposa-mãe”), ou como astuta, corajosa, independente, mas que por representar um risco deve ser dominada ou castigada (o estereótipo da “solteirona” que, ou se empenha na busca de um marido, ou está destinada a uma vida infeliz e solitária).

É possível promover uma aproximação entre essa tendência ao binarismo “dominação (masculina)/submissão (feminina)” e a relação existente entre pai e filho, a qual, segundo Bobbio (2002), apresenta-se como uma relação entre um superior e um inferior, onde o superior, mesmo que pretenda ter o direito de dominar o inferior, atribui-se o dever de ajudá-lo, de socorrê-lo ou redimí-lo da sua inferioridade.

Desses dois tipos de poder do superior e do inferior dentro do grupo familiar nascem as duas bem conhecidas formas de Estado autoritário: o Estado paternal ou, com outra expressão derivada não da tradição clássica, mas da tradição do Velho Testamento, patriarcal; e o governo despótico no qual o detentor do poder trata seus súditos como escravos (BOBBIO, 2002, p.17).

Assim, dentro desse ponto de vista, resta à mulher se render à “proteção” patriarcal ou “resistir” a ela e ser punida com o abandono masculino e sua conseqüente infelicidade. De uma forma ou de outra, o que esse tipo de discurso procura fixar nos comportamentos sociais e nas representações que compõe o imaginário coletivo é a relação de dominação homem(dominador/superior)/mulher(dominada/inferior).

Mas, se é possível identificar esse eixo patriarcal na representação da mulher dentro das produções cinematográficas ocidentais, é igualmente importante ressaltar que as

representações midiáticas, como expressões e construções culturais (e, portanto, tais como a cultura) não são exclusivistas, podendo também se manifestar como resistência a determinada reprodução identitária. “Se houve uma cultura do genocídio nazista, também houve uma cultura de resistência judia” (EAGLETON, 2005, p.69). Da mesma forma, se houve (e há) uma cultura patriarcal (refletida, sobretudo, nas representações midiáticas hegemônicas), também houve (e há) uma cultura feminista (refletida – em grande parte, mas não exclusivamente - em produções midiáticas contra-hegemônicas).

São essas produções contra-hegemônicas que caracterizam-se por tentar substituir o olhar patriarcal característico do discurso dominante, por representações nas quais o universo feminino possa ser efetivamente retratado (em suas singularidades, múltiplas identidades e/ou em seu diálogo com o universo masculino).

### 2.3. O contra-hegemônico

Primeiramente, faz-se importante aqui retomar o conceito de hegemonia, aprofundando a definição dentro da apreciação de Gramsci (1995), que a tem como direção intelectual e moral de uma sociedade, onde a dominação se dá, sobretudo, pela instauração do consenso. Segundo o autor, o seu espaço é a sociedade, em que uma classe ou grupo (bloco) se torna dirigente e onde instituições hegemônicas, tais como a mídia, promovem a disseminação do pensamento dominante. É por isso que a representação hegemônica viabiliza-se pelas produções comerciais da mídia convencional, que controladas por uma elite dirigente, funcionam como transmissores de valores conservadores.

No entanto, não são todos os grupos sociais que se identificam com a orientação hegemônica. Esses grupos passam a reivindicar novas formas e novos posicionamentos diante da orientação intelectual a que se colocam contrários. Tem-se então o que Williams (1979) define como contra-hegemonia:

A hegemonia também sofre uma resistência continuada, limitada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões. Temos então de acrescentar ao conceito de hegemonia o conceito de contra-hegemonia ou hegemonia alternativa, que são elementos reais e persistentes na prática. (WILLIAMS, 1979, pag. 115-116)

Para o autor, a hegemonia, embora dominante, jamais será total ou exclusiva. As formas de oposição, as formas de política e cultura alternativas existem como elementos significativos na sociedade, e indicam aquilo que o processo hegemônico procurou controlar.

Assim, em contraposição às produções cinematográficas hegemônicas (que se fazem presentes em circuito comercial, direcionadas por grandes conglomerados e dirigidas ao grande público), têm-se as produções cinematográficas contra-hegemônicas (presentes em circuito alternativo, direcionadas por produtores independentes e/ ou livremente associados e dirigidas a públicos específicos).

Em termos narrativos e audiovisuais, enquanto a produção hegemônica na representação do feminino prima normalmente pelo realismo ilusionista (estereotipado), tentando perpetuar a idéia de identidades estáveis, a produção contra-hegemônica em geral apresenta um cinema que segue em outra direção, com raízes na teoria de vanguarda feminista, que se desenvolveu principalmente na Grã-Bretanha, a partir de 1970, e cujo intuito era o de desconstruir os códigos realistas convencionais, utilizando o aparato cinematográfico de modo novo.

De acordo com Kaplan (1995), os filmes produzidos dentro dessa intervenção feminista, chamam a atenção para os seus próprios processos cinematográficos, e uma de suas características é a de nos tornar cientes do fato de que estamos assistindo a um filme. São obras de contestação/denúncia e que questionam a estrutura domínio(masculino)-submissão(feminina) imposta pelo olhar patriarcal. Esse tipo de feminismo cinematográfico, segundo Stam (2003), foi particularmente intenso na Inglaterra, nos Estados Unidos e no norte da Europa, exemplificado pela obra de Marguerite Duras, Yvonne Rainer, Nelly Kaplan e Chantal Akerman.

Ainda segundo Kaplan (1995), Laura Mulvey, no ensaio *Visual pleasure and narrative cinema*, de 1975, define três tipos de olhares; o da câmera, o das personagens dentro de cena e o do espectador, conduzido a identificar-se com o olhar masculino sobre a mulher. O cinema hegemônico levaria ao reforço de convenções patriarcais tanto na narrativa, ou seja, na diegese<sup>11</sup> (o olhar das personagens) quanto no espetáculo (o olhar da câmera), restando à mulher apenas se identificar com esse olhar masculino.

A forma de representação defendida por Mulvey rejeitava o prazer fílmico (a identificação filme/espectador), mas foi posteriormente criticada por ser considerada

---

<sup>11</sup> Aumont (1995) define diegese como a história programada, composta pelo enredo, intrigas e pelos elementos cênicos que compõem o universo fílmico, tanto no que se refere ao campo, quanto ao “fora de campo”

extremamente determinista, “insensível às várias formas pelas quais as mulheres subvertem, redirecionam ou sabotam o olhar masculino” (STAM, 2003, p.197).

Essa busca por uma visão menos reducionista sobre as representações contra-hegemônicas do universo feminino ressoa ainda na noção de modos de endereçamento que, segundo Ellsworth (2001), surge na teoria cinematográfica com o objetivo de compreender as relações entre filme (que, em maior ou menor grau, convoca o público a uma posição a partir da qual ele deve ler a obra) e experiências do espectador (como, de fato, o público lê esse filme). De acordo com a autora, essa preocupação pode ser expressa primeiramente pela pergunta: *quem este filme pensa que você é?* Aqui o objetivo é procurar, na obra, por uma linha narrativa fixa e coerente que busca trazer os espectadores, por meio de artifícios narrativos convencionais (identificação com os personagens da trama), para a posição de sujeito que o filme privilegia.

Já um segundo aspecto dessa preocupação, que evidencia as diversas leituras que diferentes espectadores podem extrair de uma mesma obra (caminhando muitas vezes em direção contrária aos modos de endereçamentos inicialmente pretendidos), levaria a uma segunda pergunta proposta por Ellsworth (2001): *quem este filme quer que você seja?* Aqui o objetivo é identificar uma capacidade de leitura crítica do espectador, denunciando as posições de sujeitos privilegiadas e o reforço de estereótipos na construção de personagens.

Assim, se em um primeiro aspecto dos estudos dos modos de endereçamento proposto por Ellsworth (2001) é possível uma maior aproximação com o cinema hegemônico, o qual se utiliza de códigos convencionais da narrativa para reforçar estereótipos, considerando, sobretudo, um espectador “passivo”, em um segundo aspecto permite-se uma maior identificação com um cinema contra-hegemônico, o qual propõe modelos alternativos de endereçamento (seja na desconstrução dos códigos convencionais ou na subversão de estereótipos), tendo em vista um espectador “ativo” e reflexivo e objetivando despertar uma crítica a respeito da realidade social em que o filme é produzido.

Portanto, ao considerar a produção cinematográfica ocidental contemporânea sobre o processo de envelhecimento, nota-se que, embora o cinema hegemônico continue, em grande parte das vezes, reproduzindo padrões de comportamentos femininos onde a mulher recebe um tratamento superficial e parcial, novas construções midiáticas têm surgido como prática de resistência a esses comportamentos, trazendo com elas também novas e diferentes possibilidades de endereçamento.

#### 2.4. O contradiscursivo

É dentro dessas novas práticas de resistência à representação de comportamentos hegemônicos, e indo além do binarismo “hegemonia/contra-hegemonia”, que chega-se então ao conceito de contradiscurso. Sem o intuito de classificar ou rotular as produções cinematográficas como exclusivamente hegemônicas ou contra-hegemônicas, a análise contradiscursiva busca identificar nas obras elementos ideologicamente contrários à direção intelectual dominante.

A partir dessa perspectiva, é possível encontrar dentro da própria produção hegemônica elementos contradiscursivos, ou seja, elementos que vão de encontro à orientação discursiva predominante na obra. Essa orientação discursiva, segundo Orlandi (2007), se determina pelas posições ideológicas que são colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. “A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito”. (ORLANDI, 2007, p. 43).

É essa formação discursiva (responsável por determinar, nos dizeres de Orlandi (2007), “o que pode e deve ser dito”), que não está livre de contraposições no interior da própria obra, trazendo consigo, algumas vezes, elementos contradiscursivos que ganham um destaque não programado. Indo além, por vezes, esses elementos acabam por caracterizar essas produções que, mesmo presentes em circuitos comerciais e viabilizadas por grandes produtoras, acabam apresentando-se como um contraponto significativo em relação aos valores e comportamentos hegemônicos.

O contradiscurso, portanto, se refere aos elementos do texto (no caso, a narrativa fílmica) que se contrapõem à formação discursiva hegemônica, enquanto os conceitos de hegemonia e contra-hegemonia envolvem também questões externas a essa formação discursiva, que a perpassam, tais como os grupos e instituições por meio dos quais se profere o discurso cinematográfico. Essas questões externas que atravessam o discurso são definidas por Orlandi (2007) como as “condições de produção” em que se dá a elaboração do texto, condições essas tomadas aqui em sentido amplo (contexto sócio-histórico-ideológico) e que fazem parte da exterioridade lingüística.

Em uma apreciação do ensaio de Hall (2003) codificação/decodificação, pode-se então acrescentar a essas “condições de produção” as “condições de leitura” da obra audiovisual, que definem a articulação entre o discurso ideológico dominante na produção e o contexto

social do espectador. Essas “condições de leitura” também evidenciam a relativização do espaço do contradiscurso, apontando para a possibilidade de negociação entre espectador e narrativa fílmica.

Assim, embora a mídia comercial trabalhe no sentido de reforçar modelos de conduta, esses modelos não são impostos, mas sim recebidos de maneiras diferentes por grupos sociais distintos. Os comportamentos hegemônicos reforçados nas representações podem então ser aceitos e incorporados por determinados indivíduos, que se identificam com as posições ideológicas dominantes, e negociados ou recusados por outros, que realizam uma leitura crítica (ou contradiscursiva) da obra, posicionando-se em sentido contrário ao texto para desconstruir essas posições ideológicas dominantes. Nessa luta entre hegemonia e resistência que se estabelece a partir de um mesmo produto cultural é que se torna possível identificar na produção discursiva elementos textuais que escapam ao controle hegemônico.

Essa existência de contradiscursos e a complexificação do espaço dos mesmos são questões que podem ser encontradas também nas reflexões de Foucault (1979) sobre o poder. Para o autor, o poder não existe em si, enquanto objeto ou enquanto coisa. O que existem são práticas ou relações de poder, sendo este algo que se exerce, que se efetua.

A luta é sempre resistência dentro da própria rede no poder [...] Ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relações de força. E como onde há poder há resistência, não existe propriamente o lugar da resistência, mas pontos móveis e transitórios que também se distribuem por toda a estrutura social (FOUCAULT, 1979, pag. 14)

Demonstra-se aqui uma relação complementar entre poder e oposição, discurso ideológico e contradiscurso, enfatizando que a resistência pode funcionar na hegemonia, ou a partir de condições e elementos hegemônicos. As representações midiáticas, sobretudo na TV e no cinema, promovem então a circulação, acumulação e funcionamento do discurso em seus aspectos ideológicos, e ao mesmo tempo do contradiscurso em seus aspectos oposicionistas.

É a partir dessas reflexões que, no que se refere especificamente à representação da mulher, tem-se observado a circulação de outros sentidos na construção audiovisual sobre o envelhecimento feminino, seja nas produções independentes ou nas produções hegemônicas.

Contrários aos ideais convencionais do corpo medicalizado estimulados pela cultura de consumo, estes sentidos por vezes permitem apresentar ao espectador o universo feminino dentro de um processo de aceitação (e não negação) das perdas associadas ao envelhecimento, conjugando-a aos ganhos advindos da chegada da maturidade.

Avançando um pouco mais nessas considerações, nota-se ainda que essas novas produções de sentido podem trabalhar no intuito de desconstruir os códigos convencionais da

narrativa, evitando o uso de estereótipos ou, de forma oposta, apropriarem-se deles em um sentido subversivo.

Assim, tendo em vista a construção estereotipada de personagens fílmicos, que reforça determinados códigos fundamentados em uma cultura patriarcal, em contraposição a uma possível subversão dessas construções estereotipadas, pode-se então caminhar em direção a uma outra reflexão: se os estereótipos funcionam (e até certo ponto são necessários à narrativa, à identificação e ao envolvimento do espectador com a obra), poderiam eles ser utilizados também de forma “positiva”, contribuindo para uma leitura contradiscursiva da obra?

Baseando-se novamente na apreciação dos conceitos de Goffman (1985), em relação ao que aqui se denominou de “expressões cinematográficas dadas” (explícitas) e “expressões cinematográficas emitidas” (implícitas), é que essa possibilidade de subversão aparece, estabelecendo-se quando os elementos fílmicos e técnicas cinematográficas não se encontram de maneira “harmônica” no decorrer da película, quando não se completam dentro de um processo de significação institucionalizado e sofrem contradições ao longo da projeção (por exemplo, figurino x iluminação ou cenário x figurino). Isso acaba por permitir uma leitura irônica e/ou crítica da personagem (apresentada inicialmente de forma estereotipada e posteriormente de forma contraditória), em uma narrativa de contestação dos modelos simbólicos vigentes que funciona justamente a partir da constituição de determinados estereótipos (identificação/espírito crítico).

Dáí pode-se chegar à afirmação de que os estereótipos só podem ser considerados “negativos” quando não são subvertidos, ou seja, quando são apresentados como uma realidade única e imutável da identidade da personagem, definindo seu lugar de fala diante de um “superior”.

Para ilustrar essas reflexões, e valendo-se da cinematografia ocidental contemporânea, tem-se um exemplo interessante dessa apropriação subversiva de estereótipos na representação do envelhecimento feminino no filme *Irina Palm*. A película conta a história de *Maggie* (*Marianne Faithfull*), uma mulher de cerca de 50 anos, viúva, em busca de dinheiro para o tratamento de seu neto, que tem uma doença grave. Para isso, aceita trabalhar em um *sex club* do subúrbio londrino, onde sua função é masturbar homens que não podem ver o seu rosto. Ela se transforma na principal atração do local. Recebe então o nome artístico de *Irina Palm*.

No início, *Maggie* é apresentada ao espectador dentro da construção estereotipada da “viúva solitária”, com aparência envelhecida e sem muita vaidade, envolvendo o público em

uma atmosfera carregada de solidão e abandono. No entanto, no decorrer do filme, a mulher “vitimizada” vai dando lugar a uma mulher ativa, corajosa e aberta a novas experiências. No trabalho, enfrenta com coragem um emprego aparentemente inadequado à sua idade e tipo físico; no amor, aparentemente uma viúva conservadora, encara um novo romance com espontaneidade; em relação ao corpo e ao processo de envelhecimento, embora não esteja dentro dos padrões de beleza ditados pela cultura de consumo, é considerada a melhor em um trabalho que aparentemente exige beleza física.

Essa leitura, que determina um olhar mais plural para o processo de envelhecimento feminino e que subverte o que inicialmente é mostrado como característico da personagem, evidencia-se a partir de uma identificação inicial do espectador, por meio do uso de estereótipos, e pela subsequente utilização criativa dos elementos e técnicas cinematográficas no decorrer do filme (elementos implícitos e explícitos), construindo novos sentidos a partir do convencional.

Assim, na medida em que *Maggie* vai se adaptando ao trabalho inusitado, uma outra identidade da personagem vai sendo mostrada, identidade essa que se mescla à inicial. Essa pluralidade identitária é evidenciada na construção dos cenários, contraditórios (ambiente familiar x ambiente promíscuo), mas que em alguns momentos da narrativa se encontram: *Maggie* decora seu ambiente de trabalho (uma cabine de *sex club*) com objetos retirados de sua casa (quadros, porta-retratos, vasos de flores). Parece que a intenção nessa superposição de cenários convencionalmente contraditórios é permitir que se capte a fluidez com que a personagem passa a transitar (física e psicologicamente) pelos ambientes que frequenta, tornando-os todos “adequados” às suas múltiplas identidades e possibilitando o despertar de um olhar crítico do espectador a respeito de comportamentos que são tidos como aceitáveis.

A iluminação “quente” do *sex club*, contraposta ao figurino de *Maggie* (iluminação x figurino), também aponta para essa visão multifacetada na representação da personagem. O tom avermelhado da iluminação (típica de seu ambiente de trabalho), que no início contrasta com a aparência fria e envelhecida da protagonista, vai se tornando familiar a ela na medida em que um outro lado de *Maggie* vai sendo mostrado. O lugar não é mais visto pelo espectador como um ambiente totalmente estranho à personagem.

Dessa forma, o filme apresenta-se como um exemplo significativo de subversão de construções estereotipadas, abordando criticamente o que normalmente se vê nas produções hegemônicas ocidentais. *Irian Palm* aponta, assim, para uma representação que vislumbra a possibilidade de reação/realização da mulher em processo de envelhecimento dentro de realidades hegemônicas (tanto no que se refere aos resquícios de práticas patriarcais

ênfatisados na temática do filme, quanto na construção textual que se estabelece a partir de estereótipos), por meio da aceitação de determinadas perdas relativas à idade, conjugadas às novas descobertas e novas experiências possíveis.

São essas novas formas de representação resistentes, capazes de carregar elementos contradiscursivos, seja na produção do discurso e nas formas de utilização da linguagem cinematográfica, seja em uma maior abertura para as diferentes “condições de leitura” às quais estão sujeitos os leitores/espectadores da obra audiovisual que, segundo MONTORO (2009), promovem uma diversificação de olhares sobre a representação do envelhecimento feminino na cultura visual.

Nos últimos anos, essa expressão visual de novas polaridades identitárias sobre amadurecimento e processos de envelhecimento impactou sobremaneira as formas de representação da mulher madura. Novos protagonismos sociais emergem, orientando um olhar mais plural e multifacetado para o processo de envelhecimento feminino (MONTORO, 2009, p.199).

Assim, a representação fílmica de gênero, ao valer-se, segundo a autora, da contextualização das mutantes experiências de ser mulher nos espaços sociomidiáticos, levando em conta as múltiplas identidades femininas contemporâneas, permite que o cinema seja visto não só em seu caráter ilusionista (aqui relacionado à reprodução de discursos), mas também como uma forma de ver e conhecer novas realidades. Isso evidencia a flexibilidade do aparato cinematográfico e, conseqüentemente, sua participação na redefinição de modelos simbólicos.

### 3. O ENVELHECIMENTO FEMININO NO CINEMA BRASILEIRO

*A velhice, com as fragilidades que a acompanham, nos aponta, pelo menos, duas possibilidades. Numa primeira mirada, pode desmerecer a existência humana: - Para que viver muito se vou envelhecer, adoecer e morrer? Ou, ao contrário, pode impulsionar o ser humano para a descoberta de novas possibilidades, no fluxo incessante do vir a ser: - Para que sair de cena, se posso, sempre, transformar meu personagem?*

Ligia Py

A partir dos apontamentos feitos a respeito das relações entre cultura, consumo, hegemonia e resistência, e da relativização do espaço do contradiscurso nas práticas sociais e nas representações, é que se aprofunda, neste momento, no estudo das produções cinematográficas nacionais, buscando então investigar: quais são as novas imagens da velhice e do envelhecimento que se fazem presentes na cultura brasileira contemporânea? De que forma e em quais aspectos as novas representações do envelhecimento feminino vêm se destacando no cinema nacional?

Parte-se do pressuposto de que “A sociedade brasileira é hoje muito mais sensível e tem aberto espaços para que experiências inovadoras de envelhecimento possam ser vividas” (DEBERT, 1999b, pag. 19), e que essas experiências incidem nas representações midiáticas, ao mesmo tempo em que são influenciadas por elas.

Para isso, faz-se um apanhado das práticas culturais relacionadas à velhice nas sociedades ocidentais e especificamente no Brasil, sobretudo no que diz respeito ao feminino, enfatizando resistências e mudanças de modelos e comportamentos que se refletem nas representações cinematográficas.

#### 3.1. Imagens da velhice no Brasil contemporâneo

Ao tratar das mudanças em torno das significações que abarcam o processo de envelhecimento nas sociedades ocidentais contemporâneas, é possível notar que essas

mudanças se dão dentro de uma tendência em rever os estereótipos que se construíram ao longo do tempo a respeito da velhice. Assim, a partir do século XX, a associação da idade avançada a processos de perdas, decadência física e dependências, dá lugar à idéia de que a chegada do envelhecimento é um momento adequado a novas descobertas, a novas conquistas e à 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, 1999a, pag.14).

Ainda de acordo com Debert (1999b), essas mudanças de concepção relacionam-se às transformações que se evidenciaram nos últimos tempos no curso de vida das sociedades ocidentais. A autora corrobora a idéia de que a história dessa civilização estaria marcada por três etapas consecutivas, que evidenciaram mudanças significativas no posicionamento em relação à idade cronológica. A primeira delas é a pré-modernidade, onde o *status* familiar é mais importante do que a idade cronológica na definição do grau de maturidade. A segunda, a modernidade, determina-se pelo processo de “cronologização da vida”<sup>12</sup> e a terceira, a pós-modernidade, operaria o que a autora denominou de desconstrução do curso da vida, promovendo um estilo de vida unitário.

Dessa forma, se na pré-modernidade as crianças não eram separadas do mundo adulto, participando da vida social e do mundo do trabalho tão logo adquirissem capacidade física (mesmo em idade prematura), na modernidade a infância passa a ser considerada uma fase de dependência, já que o adulto passa a ser construído como um sujeito maduro, portador de direitos, deveres e cidadania. A “cronologização da vida”, na modernidade, corresponde a um período de mudanças centradas no individualismo e nos ideais de igualdade e liberdade que aumentam a responsabilidade do adulto em relação a si mesmo e aos seus dependentes. Padronizam-se então os períodos cronológicos da infância, adolescência, idade adulta e velhice.

Na última etapa, a pós-modernidade, evidencia-se um processo contrário, o de desconstrução do curso de vida ou a “descronologização da vida”<sup>13</sup>. Esse processo decorre das novas mudanças sociais, culturais e econômicas, relacionadas ao processo produtivo (o advento das novas tecnologias e obsolescência dos produtos) e à família (variedade nas idades do casamento e do nascimento de filhos). Como resultado dessas mudanças, ocorre um

---

<sup>12</sup> Termo cunhado por Martin Kohli e John Meyer, no artigo “*Social Structure and Social Construction of life stages*” (DEBERT, 1999b).

<sup>13</sup> Termo cunhado por Thomas Held no artigo “*Institutionalization and Deinstitutionalization of the life course*” (DEBERT, 1999b).

apagamento das fronteiras no curso de vida. O envelhecimento não funciona mais como limitação a determinados comportamentos e experiências. A juventude deixa de ser um estágio de vida para se transformar em um valor, um bem a ser conquistado em qualquer idade.

Nesse contexto, emergem os programas para as idades avançadas, as receitas para manutenção corporal, as ginásticas, os medicamentos, a promoção de estilos de vida saudáveis que tem na mídia importante expressão.

A publicidade, os manuais de auto-ajuda e as receitas dos especialistas em saúde estão empenhados em mostrar que as imperfeições do corpo não são naturais nem imutáveis e que, com esforço e trabalho corporal disciplinado, pode-se conquistar a aparência desejada, as rugas ou a flacidez se transformam em indícios de lassitude moral e devem ser tratadas com a ajuda dos cosméticos, da ginástica, das vitaminas, da indústria do lazer (DEBERT, 1999a, pag. 20-21).

A mídia, aqui, age no sentido de integrar mundos informacionais, apagando o que era previamente considerado comportamento adequado a uma determinada faixa etária.

A análise da revista inglesa *Retirement Choice*, elaborada por *Featherstone* em 1994, é citada por Debert (1999a) como um exemplo dessa inferência midiática.

[...] Crescentemente, a apresentação da aposentadoria torna-se mais positiva, enfatizando oportunidades para realizar ou reacender sonhos de juventude, de viagem e de criatividade. A equação nova e positiva enfatizou que capacidade, saúde e atividade são apropriadas para a velhice. Os leitores eram incentivados a romper com as fronteiras cronológicas que os limitavam aos estereótipos gastos e a trocar o usado uniforme de trabalhador por roupas da moda. A revista promoveu um estilo de vida na aposentadoria, no qual as distinções entre a velhice e os outros grupos etários forma embaçadas (FEATHERSTONE, 1994 apud: DEBERT, 1999a, pag.68).

Em seu extremo, esse compromisso da sociedade com o envelhecer saudável e jovial leva a práticas que, ao permitirem um constante aperfeiçoar do corpo, tendem a disfarçar os problemas característicos da velhice e do envelhecimento. “Quando o rejuvenescimento se transforma em um novo mercado de consumo, não há lugar para a velhice.” (DEBERT, 1999b, pag.15).

Assim, segundo a autora, dois processos aparentemente contraditórios se fazem presentes nas sociedades ocidentais contemporâneas: 1) o apagamento das idades como um marcador das experiências vividas (aprisionando a juventude e rejeitando o envelhecimento); 2) as idades passam a constituir um mecanismo para definição de novos mercados de consumo (criando etapas no interior da vida adulta – a “meia-idade” ou a “idade da loba” - ou reinventando a velhice – “terceira idade” ou “melhor idade”).

Portanto, dentro dessa nova lógica capitalista, mais do que nunca, o processo de envelhecimento é negado. As representações midiáticas inseridas nessa lógica tendem a abordar a velhice como algo que deve ser renegado, que deve ser combatido a qualquer custo por meio das transformações corporais. Mesmo quando essas representações abordam o estereótipo do “velho velho” (e não o do “velho ativo” ou do “velho jovem”), o fazem normalmente no sentido de enfatizar somente as perdas relativas ao envelhecimento. O problema da velhice passa a ser tratado como o problema de quem não é ativo e não está envolvido em programas/attitudes de rejuvenescimento. Fica comprometida assim a representação de uma identidade “positiva” da velhice, ou seja, que valorize a memória, a sabedoria, as experiências de vida adquiridas e as novas experiências e aprendizados possíveis nessa etapa da vida.

No que se refere especificamente às mulheres, é preciso considerar que estas, “[...] como minorias e como idosos seriam as vítimas, por excelência, das formas de discriminação e exclusão próprias das sociedades ocidentais” (DEBERT, 1999a, pag.74). O processo de envelhecimento na mulher sofre atravessamentos das questões de gênero que envolve, sobretudo, a posição do feminino numa sociedade onde resíduos patriarcais permanecem.

Embora, como já dito, os estudos de gênero não sejam o foco principal deste trabalho, faz-se necessário, neste momento, essa contextualização para que se possa entender as diferenças que se estabelecem entre envelhecimento masculino e feminino.

### 3.1.1. Gênero e envelhecimento

Mais do que uma questão biológica relacionada a características sexuais pré-determinadas, o que constitui o feminino ou o masculino em uma sociedade em determinado momento histórico, está diretamente ligado ao que se construiu e ao que se constrói, culturalmente e socialmente, a respeito dos sexos.

Assim, o conceito de gênero<sup>14</sup> contrapõe-se ao determinismo biológico da diferença sexual, enfatizando o caráter social dessas distinções.

Ao dirigir o foco para o caráter ‘fundamentalmente social’, não há, contudo, a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos

---

<sup>14</sup> Por meio das feministas anglo-saxãs *gender* passa a ser usado como distinto de *sex*. No Brasil, é a partir do final da década de 80 que a utilização do termo “gênero” passa a ganhar espaço entre as feministas (LOURO, 1997).

sexuados, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas (LOURO, 1997, pag. 22).

Portanto, o que se coloca em questão nesse conceito é que as relações desiguais entre os sujeitos, relações essas que se constroem e se reproduzem no campo social, se justificam não nas diferenças biológicas, mas na história, nas práticas culturais e nas representações. Indo além, são essas inferências sociais na construção do feminino e do masculino que colocam o gênero como importante aspecto na constituição das identidades dos sujeitos.

É nesse sentido que o gênero entra como constituinte das transformações que se evidenciaram no final do século XX e que, segundo Hall (1999), abalaram a ideia de sujeito unificado e integrado. Segundo o autor, as sociedades pós-modernas<sup>15</sup> caracterizam-se pela fragmentação do sujeito, este passa então a ser composto por várias identidades, por vezes contraditórias. O processo de identificação é provisório, de acordo com as identidades possíveis de serem assumidas em diferentes momentos. O que se coloca em jogo agora são as diferentes “posições de sujeito” que se pode assumir, ora em relação à raça, ora à sexualidade, ora à classe, ora ao gênero. Essas “posições de sujeito” definem-se então pela pluralidade de centros de poder, nos quais a estrutura da identidade permanece aberta, podendo o sujeito se posicionar de acordo com a identificação provisória que assume em determinado momento.

Dentro desse contexto que define as identidades a partir de singularidades expressas em determinados momentos ou determinadas conjunturas, pode-se compreender que a negação do envelhecer (presente de forma intensa nas sociedades ocidentais contemporâneas e ancoradas pelo consumo e pelos estilos de vida proclamados pelas grandes mídias), tem um impacto diferenciado e por vezes mais intenso na construção identitária feminina. “As mulheres na velhice experimentariam uma situação de dupla vulnerabilidade, com o peso somado de dois tipos de discriminação: como mulher e como idosa.” (DEBERT, 1999a, pag. 140).

Assim, à valorização dos papéis de esposa e mãe (resquícios da sociedade patriarcal tradicional e que se apresentam, grande parte das vezes, como caminhos essenciais para a realização feminina), conjuga-se a busca pela manutenção do corpo perfeito, principal instrumento de conquista e sedução da mulher tendo em vista o olhar masculino.

---

<sup>15</sup> A entrada em um período pós-moderno não é um consenso entre os autores. No entanto, embora não se possa apontar características que evidenciem o rompimento do moderno e uma passagem para o pós-moderno, pode-se assinalar aspectos significativos nas mudanças de comportamento e nas práticas culturais a partir do século XX. Essas mudanças caracterizam-se, sobretudo, pela intensificação do consumo, dos processos de globalização e pela implicação dos canais midiáticos (e suas representações) na cultura.

Os processos de perda relacionados ao envelhecimento, na mulher pertencente às sociedades ocidentais, evidenciam-se nas condições a que estão submetidas grande parte dessas mulheres, seja em relação ao trabalho (situação de dependência financeira, subemprego, baixos salários), ao casamento (processos de perda dos filhos, separações, viuvez) ou ao corpo (sinais estigmatizantes que as tornam menos atraentes fisicamente).

Segundo Mori e Coelho (2004), as mudanças corporais relativas ao envelhecimento feminino impactam a auto-imagem da mulher, evidenciando-se em um sofrer psíquico que é relativo às práticas sociais concernentes à sociedade onde essa mulher está inserida.

Nas ocidentais, a história das mulheres tem passado pela história de seus corpos, cuja tríade da perfeição física – juventude, beleza e saúde – têm trazido conseqüências psicológicas cada vez mais sérias no enfrentamento do processo de envelhecimento (MORI; COELHO, 2004, pag. 178).

Dessa forma, embora as mulheres vivenciem um evento fisiológico marcante na fase de envelhecimento – a menopausa<sup>16</sup> - estudos mostram que são mais freqüentes as queixas das mulheres ocidentais que se encontram nessa fase, se comparadas às orientais. “Estas últimas valorizam a experiência de vida de homens e mulheres idosos, que passam a contribuir para a formação dos mais jovens.” (MORI; COELHO, 2004, pag. 182).

A sociedade brasileira assume então esses valores característicos da pós-modernidade ocidental, fazendo parte de uma cultura que valoriza o consumo exacerbado de bens e imagens, que se preocupa cada vez mais em incorporar as novidades vindas do exterior e que valoriza a juventude em detrimento ao passado e às tradições.

Nessa perspectiva, a posição da mulher brasileira torna-se bem mais incomoda socialmente do que a do homem, já que às condições físicas e psíquicas da menopausa, soma-se o peso do envelhecimento do corpo, envelhecimento este carregado de perdas negativas diante dos padrões de comportamento masculino/feminino normatizados. Enquanto para o homem o físico não se sobrepõe à preocupação em expressar prestígio social/realização profissional, para a mulher não cultivar a beleza caracteriza-se como depreciativo moral.

Em sua pesquisa com mulheres de camadas médias e altas, na faixa etária de 50 a 60 anos, residentes no Rio de Janeiro, Goldenberg (2008) aponta para discursos presentes na cultura brasileira e que enfatizam o que a autora denominou de “capital marital”, ou seja, a presença da figura masculina como um valor primordial para as mulheres, sobretudo por meio do casamento. Goldenberg (2008) ressalta três tipos de idéias presentes nos discursos das

---

<sup>16</sup> Segundo Borysenko (1996/2002), o ciclo vital feminino tem sido estudado em função de três etapas: menarca, parto e menopausa. Esses três eventos fisiológicos marcam transições entre três fases da vida conhecidas desde os tempos antigos – virgem, mãe e velha. (Mori e Coelho, 2004).

pesquisadas: a invisibilidade (sentir-se não desejada e ignorada pelo público masculino); a falta (solidão provocada pela ausência masculina) e a aposentadoria (perda do desejo sexual), interpretando-as como uma postura de vitimização da mulher nessa faixa etária, que aponta para perdas associadas ao envelhecimento tendo em vista o olhar masculino.

No entanto, a despeito dessas práticas sociais que reforçam comportamentos femininos tidos como convencionais, é preciso voltar à questão da fragmentação do sujeito nas sociedades ocidentais contemporâneas, colocada por Hall (1999). Assim, é possível perceber que a adoção de múltiplas identidades em diferentes momentos e contextos pelos indivíduos pode ser entendida também por meio das diferenciações que se estabelecem dentro do próprio gênero, abarcando a pluralidade com que o feminino aparece em diferentes sujeitos.

Para Marcondes Filho (2010), a feminilidade – marcada por traços como o do acolhimento, a busca do caráter e da unidade - e a masculinidade – marcada por traços inerentes à objetividade, fragmentação e narcisismo - são móveis, ou seja, estão presentes em proporções variadas em homens e mulheres. Ao focar a mulher biológica, deve-se então ter em mente que feminino/masculino coexistem e intercambiam, implicando na construção de diferentes sujeitos a partir de uma mesma constituição biológica.

Assim, faz-se importante desconstruir a dicotomia masculino/feminino considerando que

Desconstruir a polaridade rígida dos gêneros, então, significaria problematizar tanto a oposição entre eles quanto a unidade interna de cada um. Implicaria observar que o pólo masculino contém o feminino (de modo desviado, postergado, reprimido) e vice-versa; implicaria também perceber que cada um desses pólos é internamente fragmentado e dividido (afinal não existe a mulher, mas várias e diferentes mulheres que não são idênticas entre si, que podem ou não ser solidárias, cúmplices ou opositoras) (LOURO, 1997, pag.32).

Romper com essa dicotomia significa, segundo a autora, considerar que existem sujeitos sociais que não se enquadram completamente nem em um pólo, nem em outro dessa oposição binária. Significa considerar que existem mulheres e homens que vivem feminilidades e masculinidades de formas diversas das hegemônicas.

Ao aceitarmos que a construção do gênero é histórica e se faz incessantemente, estamos entendendo que as relações entre homens e mulheres, os discursos e as representações dessas relações estão em constante mudança (LOURO, 1997, pag.35).

Diante dessa perspectiva, é possível compreender que, apesar da prescrição normativa patriarcal, existem mulheres que a subvertem e inventam novas relações na cotidianidade de

suas experiências, contrárias ao discurso hegemônico patriarcal ainda existente no imaginário social (NARVAZ; KOLLER, 2006).

Narvaz e Koller (2006) ilustram essa argumentação por meio de um estudo realizado sobre as posições ocupadas por uma mulher diante das violações sofridas por ela e por suas filhas. O estudo revelou que a ordem patriarcal em relação às tarefas domésticas, ao sustento econômico e ao cuidado com os filhos foi, em muitas situações, subvertida.

Os homens, percebidos pela participante do estudo, como provedores econômicos, efetivamente não o são, ao menos de forma exclusiva. As mulheres também contribuem com o seu trabalho ao sustento econômico da família, ainda que desvalorizem a sua capacidade de trabalho. Os homens, mesmo não sendo os principais cuidadores dos filhos, podem ser fonte de apoio, de cuidado e proteção, mesmo de filhos que não são seus (biológicos). As mulheres, às quais são atribuídos os papéis de cuidado do marido, do lar e da prole, também cometem transgressões, abandonam a família, traem os maridos e fogem com amantes, subvertendo, assim, as prescrições de obediência e de submissão das mulheres à figura masculina reguladas pela ordem patriarcal (NARVAZ; KOLLER, 2006, pag.5).

Assim, novos discursos e novas formas de representação emergem na sociedade contemporânea, tendo em vista que essa mesma sociedade capitalista e patriarcal que define papéis femininos (esposa e mãe) e masculinos (sustento econômico da família), não fornece condições para o desempenho desses papéis.

Em contraposição aos discursos identificados por Goldenberg (2008) em sua pesquisa, tem-se então o que se pode denominar de contradiscursos, identificados por Barros (2006) em sua trajetória sobre os estudos da velhice no Brasil. De acordo com a autora, a perspectiva feminina aparece em depoimentos das mulheres idosas em pesquisas realizadas no Rio de Janeiro, trazendo, sobretudo, uma recordação crítica de suas trajetórias de vida. Assim, as lembranças trazem a idéia de planos de vida não realizados no passado, mas que são tomados como algo negativo apenas quando revistos da velhice. É somente quando se estabelecem condições sociais para que o envelhecimento da mulher seja pensado como uma questão social que novas narrativas são elaboradas “para se reconstruir o passado e repensar criticamente sua própria trajetória, como uma forma de socialização em um novo lugar social” (BARROS, 2006, pag.1117).

É nesse contexto que novas formas de ser e estar no mundo são criadas, refazendo concepções sobre as relações sociais. Barros (2006) coloca ainda que, nesse sentido, o corpo velho deixa o significado negativo para a mulher não mais capaz de procriar e que não é mais atraente, para carregar agora o significado de corpo liberto do controle social. Aqui se

encontram as buscas por novas formas de lazer, por novas formas de trabalho e por novas atividades em geral. Aqui a independência pode aparecer como um desejo, como um valor.

As pesquisas realizadas por Barros (2006) confirmam, assim, a heterogeneidade das experiências do envelhecer feminino, indicando a possibilidade de sociabilidade na casa, nos espaços públicos e no lazer. Essas experiências evidenciam-se desde a década de 1970 (quando a autora realizou as primeiras entrevistas com idosas e quando o comportamento relacionado à “terceira idade” ainda não estava totalmente disseminado na sociedade brasileira), enfatizando que as formas alternativas de velhice apresentavam-se naquele momento como uma rejeição ao estigma atribuído à idade e como uma forma de subversão dos valores dominantes da época.

As idosas do século XXI, no entanto, possuem outras possibilidades de vivenciar a velhice. Nascidas entre as décadas de 1940 e meados da década de 1950, essas mulheres acompanharam as repercussões dos movimentos feministas e puderam colocar em questão os valores hierárquicos dentro do núcleo doméstico, fazendo do trabalho e da vida profissional partes constituintes de suas identidades.

Portanto, a partir desse ponto de vista, entende-se que, se por um lado a promoção de estilos de vida jovens e a criação de novos mercados de consumo para a “terceira idade” fornecem um campo propício para o reforço de práticas patriarcais, por outro, e paradoxalmente, promovem a abertura de um espaço para a expressão/construção de novas identidades femininas.

A nova visão sobre a velhice e o envelhecimento como um período adequado a novas experiências, que se contrapõe à velhice como um período de isolamento e abandono, apresenta-se, para as mulheres conscientes e autônomas, como uma oportunidade de liberação e/ou realização pessoal. Entre os termos da oposição binária que se estabelece no “negativo” da velhice (a “velha solitária”) e no “positivo” (“a coroa enxuta”), encontram-se as novas práticas do envelhecer, que permitem conjugar as inevitáveis perdas relativas ao envelhecimento aos ganhos advindos com o avanço da idade, seja por meio da valorização da memória e das experiências acumuladas possíveis de serem trocadas nos espaços privados, ou por meio do lazer (bailes, viagens e passeios).

Sendo assim, interessa agora evidenciar como essas novas experiências e esses contradiscursos têm se refletido no cinema nacional na representação dessas novas identidades que emergem na produção audiovisual contemporânea. O cinema brasileiro contemporâneo, sobretudo a partir da Retomada, tem se apresentado como um momento propício para a representação dessas novas mulheres e desses novos olhares sobre o

envelhecimento, especialmente por meio do destaque dado, a partir desse ciclo, aos dramas individuais nas narrativas cinematográficas.

Sem a pretensão de fazer um apanhado histórico do cinema brasileiro, apanhado esse que não constitui foco deste trabalho, traça-se um breve panorama do cinema nacional contemporâneo para que se possa melhor compreender como as mudanças evidenciadas, sobretudo, a partir desse período, incidem nas representações do envelhecimento feminino.

### 3.2. O cinema brasileiro contemporâneo

A partir da década de 1970, o cinema brasileiro retrança novos caminhos, marcado por um momento de intensa repressão e censura. Aos ideais do movimento do Cinema Novo (que teve suas origens nos últimos anos da década de 1950 e estendeu-se até 1970), contrapõem-se os ideais do Cinema Marginal (intenso no período de 1969 a 1971), que confrontava sistema e linguagem em uma atitude anárquica, realizando filmes que iam de encontro à identidade nacional, ao mercado e à censura. “Se o primeiro vinculava-se ao movimento internacional do cinema de autor, o segundo preferiu a voracidade de criação, a paródia, a espontaneidade.” (CALDAS; MONTORO, 2006, pag. 134).

Assim, acusando os cinemanovistas de paternalistas, elitistas e aristocráticos, o Cinema Marginal voltava-se contra as grandes produções, contra o modo de distribuição dos filmes em circuitos comerciais, trazendo personagens frágeis, prostituídos, que viviam a margem da sociedade. Buscavam de propósito o mau gosto, angulações deformadas, procurando contrariar as convenções da cinematografia mundial (MORENO, 1994).

No entanto, segundo Moreno (1994), diante da repressão e da dificuldade de aceitação por parte do público e da crítica, esse movimento chega a meados da década de 1970 como um gênero morto, esvaziado de conteúdo.

Contrariamente, muitos representantes do movimento do ex-cinema novo buscaram se adaptar às novas circunstâncias políticas e econômicas brasileiras e, negligenciados na política de financiamento estatal desenvolvida pelo Instituto Nacional de Cinema – INC -, desenvolveram uma estrutura de produção e distribuição nacional de filmes: a Difilm, o que acabou sendo um projeto piloto para que o Estado marcasse presença no mercado cinematográfico nacional, por meio da Embrafilme.

Como não havia grande interesse por parte das distribuidoras em investir no cinema nacional, o dinheiro retido pelo Estado via imposto de renda das distribuidoras financiou a criação da Empresa Brasileira de Filmes, em setembro de 1969, quando o programa de financiamento anterior foi então extinto. A Embrafilmes nasceu como uma empresa que iria capitalizar o cinema brasileiro, aumentando seus ganhos no mercado exterior e angariando maior competitividade com o produto estrangeiro em território nacional (CALDAS; MONTORO, 2006, pag.136).

Assim, de acordo com os autores, se os ex-cinemanovistas já eram detentores de um prestígio que levava à hegemonia cultural, esse controle estatal os levou a uma hegemonia de elite. Passaram então a falar em nome de toda a classe cinematográfica. A Embrafilme tornou-se a maior produtora e distribuidora do país, investindo em eventos, festivais, pesquisa e publicações.

Os ideais do movimento do ex-cinema novo, que direcionavam para um cinema consciente e preocupado com o homem brasileiro e seus conflitos sociais, permearam de certa forma o discurso cinematográfico estatal durante esse período, que se voltou em grande parte para as concepções sobre ser brasileiro, para os valores nacionais, a memória cultural e a identidade nacional. Manteve-se então, nesse período, certo cunho político-social que permeava algumas produções da época.

Dessa forma, filmes produzidos na década de 1980, como *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco (que representa a realidade cruel de crianças envolvidas no mundo de violência e prostituição nas ruas de São Paulo), e *A Idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha (que retrata de forma mística quatro Cristos que apontam para a exploração capitalista estrangeira sobre os brasileiros - o Cristo-Negro, o Cristo-Pescador, o Cristo-Guerreiro Ogum de Lampião e o Cristo-Conquistador Português – em oposição à tentação que exerce Johan Brahms - estrangeiro, loiro e que fala várias línguas - sobre eles), ainda se preocupavam em denunciar a dura realidade de grande parcela da população brasileira.

Sobretudo por meio de Glauber Rocha e da herança de seu manifesto “A estética da fome”<sup>17</sup>, alguns filmes produzidos nos primórdios do cinema brasileiro contemporâneo, como os acima destacados, apresentam semelhanças em relação aos produzidos durante o período fértil do Cinema Novo, tais como: *Rio, 40 graus* (1955) e *Vidas Secas* (1953), ambos de

---

<sup>17</sup> Texto escrito por Glauber Rocha em 1965 para ser apresentado em um encontro na Itália, em Gênova. Nesse texto, o cineasta abandonava o discurso político-sociológico das décadas de 60 e 70, que denunciava e vitimizava a pobreza, para contrapô-lo à necessidade de um sentido transformador para fenômenos ligados à fome e à miséria latino-americanas. Denunciava então uma estética incapaz de expressar a brutalidade da pobreza e de transformar a fome em “folclore”. Pregava, em contraposição, a criação de uma “estética da violência”, onde se faria necessário violentar os sentidos e o pensamento do espectador para destruir os clichês sobre a miséria, criando uma violência simbólica que tornaria intolerável ou insuportável a carga das imagens. (BENTES, 2001).

Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), do próprio Glauber Rocha, que procuravam retratar as dificuldades da vida no sertão ou nas favelas do Rio de Janeiro.

Portanto, ao revisitar o nascer do cinema brasileiro contemporâneo, dentro das influências que sofreram as produções nacionais nesse período, tanto nos âmbitos econômico, social e político quanto no âmbito estético, é que se pode entender como essas questões incidem na representação do envelhecimento feminino na cinematografia nacional.

Assim, durante a revolução estética e narrativa na forma do filme, ocorrida nos anos 60 e 70, e que, como já colocado, teve como importante representante a “estética da fome” de Glauber Rocha, a preocupação era com a construção de um cinema antiimperialista, independente e alternativo, destinado à provocação e militância, e cujo sujeito das revoluções era definido implicitamente como masculino: “em geral produzido por homens, os filmes terceiro-mundistas não expressaram interesse por uma crítica feminina do discurso nacionalista [...] as lutas das mulheres no campo “privado” ganham pouca atenção”. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 404).

Tanto no período de apogeu do Cinema Novo, quanto nas primeiras décadas do cinema brasileiro contemporâneo, nota-se que as questões relacionadas às lutas políticas das mulheres e dos idosos aparecem timidamente, encontrando-se aqui, sobretudo, um cinema centrado em conflitos sociais mais amplos (tal como a pobreza) e em uma preocupação em retratar os problemas relacionados ao colonialismo cultural e ao imperialismo exercidos sobre os países de “terceiro-mundo”.

O “drama de família” (CALDAS;MONTORO, 2006) e as questões de gênero e/ou envelhecimento aparecem em alguns filmes produzidos nessas épocas, como *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Júlio Bressane, dividido em vários episódios que focam a agressão doméstica e o crime passional; na tragicomédia *Guerra Conjugal* (1974), de Joaquim Pedro de Andrade, que realiza uma crítica ao machismo da comédia erótica, e em especial no filme *Chuvas de Verão* (1977), de Carlos Diegues, que retrata a vida de Afonso (Jofre Soares), um recém aposentado de setenta anos, morador de um subúrbio do Rio de Janeiro. Após a sua aposentadoria, Afonso passa a se envolver em problemas familiares e com amigos, iniciando também uma bonita relação de amizade e amor com a sua vizinha Isaura (Míriam Pires).

*Chuvas de Verão* se destaca entre as produções desse período não só por centrar-se na questão da vida na velhice, mas também por retratar uma experiência diferente em relação a essa etapa da vida. Assim, Afonso, que a princípio via a aposentadoria como um marco temporal a partir do qual o ócio se estabeleceria, relacionando-a a um período de perdas (da

sociabilidade, do trabalho, da saúde), vai, no decorrer do filme marcado por acontecimentos inusitados, descobrindo que novas formas de viver a velhice são possíveis.

Em um momento em que a questão do envelhecer não se fazia tão presente nas mídias e que o apagamento das fronteiras entre as faixas etárias e a criação de mercados de consumos, tal como colocado por Debert (1999a), aparecia ainda de forma incipiente, ou seja, quando ainda se tinha uma imagem estigmatizante do velho, as novas relações sociais e afetivas na velhice propostas por Carlos Diegues em seu filme, apresentam-se como um ponto contradiscursivo, inclusive em relação aos gêneros. Assim, em uma das cenas mais aclamadas do cinema brasileiro, Afonso e Isaura redescobrem suas sexualidades, apresentando-se o ato sexual entre os dois de maneira inusitada, onde as imperfeições do corpo feminino envelhecido são obscurecidas pela beleza e poesia da cena.

Portanto, em meio a uma cinematografia fundamentalmente masculina e marcada, sobretudo, por uma posição de crítica aos conflitos sociais mais amplos presentes na sociedade da época, *Chuvas de verão* evidencia que “[...] diversidade sempre tivemos. O que talvez seja característico da época atual é o fato de a diversidade ter sido transformada em um valor” (XAVIER, 1998, pag.84), seja na propagação pela mídia de estilos de vida adequados e na definição de mercados de consumo, seja em uma maior abertura para o espaço do contradiscurso no cinema.

É esse espaço que ganha força, sobretudo, a partir do período da Retomada do cinema brasileiro.

### 3.2.1. A Retomada

Diferentemente do Cinema Novo, que surgiu a partir de um projeto político e estético, ou do Cinema Marginal, impulsionado por propostas na área cultural, o Cinema da Retomada, ou o “novo cinema brasileiro”, nasceu da morte decretada da Embrafilme, do declínio moral e legal do governo Collor e da implementação de leis de incentivo eficazes, aproveitadas com profissionalismo.

É um cinema que começou sem manifesto, sem programa de ação nem qualquer característica coletiva de movimento. Pelo contrário, nasceu da justaposição de individualidades, cada uma com seu projeto particular, cada qual com sua idéia de cinema na cabeça – uma idéia que para muitos não soa como uma idéia de cinema brasileiro, mas de cinema de qualquer lugar,

estrangeiro por definição na sua recusa de carregar a pesada bandeira da identidade nacional (MATTOS, 1998, pag.48).

Dessa forma, é um cinema que capta a fragmentação da sociedade contemporânea, marcado pela diversidade e pelo pluralismo estético. O novo encontra-se aqui, segundo Maciel (1998), sobretudo em dois aspectos: 1) o novo como mercado, dentro da criação de filmes para consumo quantitativo e imediato; 2) o novo como diferença, como experiência e possibilidade de inventar, de fabricar um outro cinema que crie composição estética inusitada e novos acontecimentos.

Aqui o cinema brasileiro não se constrói em termos de oposições, contra algo. Ao contrário, desfaz toda a oposição. Representa o ecletismo, as formas diferenciadas que dissolvem as questões políticas até então apresentadas pelos ideais cinemanovistas.

As opções narrativas recaem nos conflitos familiares e amorosos. O cinema se fortalece como um cinema da intimidade, onde as preocupações sociais herdadas do Cinema Novo se dissolvem nos dramas individuais. Assim, as paisagens como o sertão, as favelas e os subúrbios, cenários presentes em importantes obras a partir dos anos 60, quando aparecem no novo cinema brasileiro apresentam-se como “jardins exóticos” (BENTES, 2001), funcionando como plano de fundo para os conflitos individuais que se estabelecem nas narrativas.

A idéia rejeitada no manifesto “A estética da fome” reaparece agora na glamourização da pobreza, na transformação das paisagens antes vistas como terras em crise e em transe em palcos para o espetáculo daquilo que Bentes (2001) denominou de “Cosmética da fome”, numa referência ao texto de Glauber Rocha.

Passamos da ‘estética’ à ‘cosmética’ da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao *steadcam*, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o ‘belo’ e a ‘qualidade’ da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema ‘internacional popular’ ou ‘globalizado’ cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética ‘internacional’ (BENTES, 2001, pag.4).

Nesse contexto, temos o sertão romantizado na tradição do melodrama de *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, que contrapõe a vida de solidão nas cidades ao sertão lúdico, inocente e puro, que carrega a possibilidade de trocas e afetos. O sertão apresenta-se aqui como o “paraíso perdido”, despolitizado no espetáculo cinematográfico. O filme recebeu dois prêmios no *Festival de Cinema de Berlim* – melhor filme e melhor atriz, para Fernanda Montenegro - e teve um público de mais de 1,5 milhões de espectadores.

Esse espetáculo também aparece tendo como cenário as favelas do Rio de Janeiro no filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. Incorporando elementos da linguagem

televisiva, da publicidade e do videoclipe, o filme envolve o espectador em uma versão estilizada da violência nas favelas. O filme foi visto por 3,3 milhões de espectadores.

No entanto, se por um lado o novo aparece no Cinema da Retomada dentro de uma preocupação mercadológica e estética, voltada para a cultura de consumo, por outro, aparece também como diferença, com possibilidade de representação de novas identidades que emergem contrárias aos ideais hegemônicos.

Os dramas individuais se transformam, nesse sentido, em um espaço onde novas formas de ser e pensar podem ser representadas. Por meio dos conflitos individuais, do drama familiar e dos afetos, o “novo cinema brasileiro” “[...] incorpora na vida de cada indivíduo todos os componentes existentes: o político, o social, o econômico e o pessoal, no seu cinema dramático, romântico e de percepção individual” (CALDAS; MONTORO, 2006, pag.295).

Em um sentido contradiscursivo, as intimidades aparecem aqui como um lugar onde o político ressurgiu e se reconstrói, em forma de transgressões a comportamentos normatizados. Um lugar onde se pode voltar os olhos para as novas práticas em relação ao envelhecimento e ao feminino, olhar muitas vezes negligenciado nos períodos anteriores do cinema brasileiro.

Em um momento histórico no qual a sociedade elegeu o individual em detrimento ao coletivo e ao social, é que o político acontece no privado, nos espaços da casa e nos relacionamentos afetivos. “Dito de outra forma, o cinema dos anos 90 é ao mesmo tempo social, pessoal, político e intimista, sem escolas, doutrinas ou alinhamentos ideológicos. É um cinema pluralista, na mais profunda concepção do termo” (CALDAS; MONTORO, 2006, pag. 295).

Assim, contrapondo-se às representações do novo cinema brasileiro que reforçam, na narrativa íntima, comportamentos hegemônicos referentes ao envelhecimento e ao feminino, tais como *Divã* (2009), de José Alvarenga Júnior e baseado na obra literária de mesmo nome de Martha Medeiros, *A Dona da História* (2004) e *Se eu fosse você* (2006), ambos de Daniel Filho (este último teve uma continuação em 2009: *Se eu Fosse Você 2*), tem-se filmes como *Copacabana* (2001), de Carla Camurati, *O outro lado da Rua* (2004), de Marcos Bernstein e *A Casa de Alice* (2007), de Chico Teixeira.

Embora trate com maior ênfase do envelhecimento masculino, *Copacabana* apresenta importantes aspectos contradiscursivos em relação à representação da velhice que merecem destaque. O filme conta a história de Alberto (Marco Nanini), um fotógrafo às vésperas de completar 90 anos e que se vê tomado pelas recordações de um passado distante, pelas lembranças de antigos amores e de alegres momentos vividos em sua juventude. O Bairro de

Copacabana aparece como cenário significativo, possuindo importante papel nas recordações de Alberto, que se misturam à história e ao atual cotidiano jovial e transgressor do bairro.

Ainda que o protagonista seja apresentado ao espectador em uma atmosfera de solidão, desgosto e medo que norteia o seu comportamento, e onde a realização nessa etapa da vida aparece apenas por meio da memória, é no decorrer da película que as possibilidades de transgressões aparecem. Ao contrapor o universo frio e solitário de Alberto ao ambiente alegre e quente de seus amigos idosos, que planejam uma colorida festa para comemorar seus 90 anos, e ao subverter as oposições “vida/juventude”, “morte/velhice” no desfecho do filme, quando o protagonista dado como morto se levanta do caixão, o filme permite uma visão crítica, irônica dos estigmas relacionados à velhice.

Um passado de sublimes recordações e um presente alegre, possível na velhice, se encontram em *Copacabana*, apesar de todas as limitações e dificuldades que são impostas aos corpos envelhecidos. É nesse encontro que Alberto se deixa envolver pela alegria de fazer 90 anos e onde seus pensamentos iniciais sobre a chegada dessa idade perdem o sentido diante da amizade, do afeto e do entusiasmo de viver demonstrados pelos seus amigos na divertida festa de comemoração de seu aniversário.

Os aforismos do protagonista proclamados no início do filme, tal como: “90 anos é uma idade impossível de se pensar num futuro alegre”, ou as impressões estigmatizadas do mesmo a respeito dos amigos: “Lá estavam eles, bando de velhos simpáticos e loucos, armando uma operação de guerra onde eu era a vítima: vítima do nonagésimo ano”, são desfeitos durante a sua festa. “A juventude é uma coisa maravilhosa, pena que ela é desperdiçada com os jovens”, diz um de seus amigos em uma referência ao filósofo britânico *Bernard Shaw* e numa consagração à sabedoria, às experiências de vida e às possibilidades de realizações na velhice.

Ao tratar das questões de morte/vida relacionadas ao processo de envelhecimento, o filme esbarra também em aspectos relativos à sexualidade do idoso, em especial da mulher. “A atividade sexual está inscrita no horizonte da morte e da vida, do tempo, do vir-a-ser e da eternidade [...] ela torna-se necessária, pois pode ser transformada pelo indivíduo em uma estratégia para escapar da morte a qual está destinado” (OLIVEIRA; OLIVEIRA; IGUMA, 2007, pag.159). É aqui que se estabelece o drama moral feminino, onde a partir da menopausa a mulher é despojada da sua feminilidade e sexualidade por meio da desvalorização estética do seu corpo.

Assim, embora *Copacabana* traga algumas orientações patriarcais (poucas são as personagens femininas que se destacam, e quando se destacam é de uma forma caricatural – a

exemplo das irmãs idosas Salma e Salete - ou em função do olhar masculino), também desconstrói as normatizações relacionadas ao prazer apresentando uma bisavó que se masturba ao assistir televisão. A crítica a essas normatizações se dá de forma satírica, em uma cena cômica onde a filha da idosa se desespera diante da cena “erótica”.

Entrando mais a fundo na questão da representação feminina, *O Outro Lado da Rua* traz como personagem principal Regina (Fernanda Montenegro), uma aposentada de 65 anos que encontra uma alternativa à solidão em um programa para “terceira idade”, por ela mesma denominado de “disque-denúncia profissional”. Regina vive à procura de pequenos delitos em sua vizinhança para denunciá-los a polícia. É dessa forma que a protagonista se envolve com Camargo (Raul Cortez). Observando-o por meio de um binóculo no prédio do outro lado da rua, acredita ter presenciado um assassinato cometido por ele. Desacreditada pela polícia, Regina resolve investigar o possível crime por conta própria. É a partir desse momento que Regina e Camargo se envolvem e redescobrem o amor e o desejo.

O filme retrata de forma diferenciada o envelhecer feminino, principalmente ao o contrapormos às representações presentes nas já mencionadas obras *Divã*, *Se eu fosse Você* e *A dona da história*, que trazem uma reprodução de clichês a respeito dos comportamentos convencionalmente destinados às mulheres: 1) em *Divã*, temos Mercedes (Lilia Cabral), uma mulher de 40 anos, casada e mãe de dois filhos, que decide procurar um psicanalista. No *divã*, ela questiona seu casamento, a realização profissional e o seu poder de sedução. O filme retrata as dependências de Mercedes em relação à figura masculina. Separada e sem perspectiva profissional, a protagonista se empenha freneticamente na busca de um novo amor e na manutenção do corpo jovem<sup>18</sup>; 2) em *Se eu fosse você*, temos Helena (Glória Pires), uma professora de música por *hobby*, em torno dos 40 anos, e que vive basicamente dos benefícios financeiros oferecidos pelo seu marido publicitário, Cláudio (Tony Ramos). A crise em seu casamento promove uma inusitada e inexplicável troca de corpos entre o casal, o que permite a exposição de uma série de clichês em torno daquilo que seria adequado ao feminino e ao masculino; 3) em *A dona da história*, a personagem principal é Carolina (Marieta Severo), que aos 55 anos passa por uma crise em seu casamento e revisita seu passado na década de 1970, onde abandonou sonhos profissionais em prol do casamento. A todas as novas possibilidades de trajetória de vida apresentadas nessa revista, o casamento ainda apresenta-se como a única alternativa de felicidade.

---

<sup>18</sup> O filme, produzido pela Total Entertainment, em parceria com a Globo Filmes, virou série e foi ao ar em abril/maio de 2011, também na Rede Globo.

*O outro lado da rua*, ao contrário, apresenta uma protagonista independente que, embora não tenha perdido a vaidade e a feminilidade (sempre bem vestida e com as unhas feitas), está mais preocupada em se fazer útil, em se manter socialmente ativa. Diferentemente de Mercedes, Helena e Carolina (que transitam, sobretudo, por shoppings, salões de beleza, academias de ginástica e mansões), os cenários pelos quais Regina circula são as ruas, as delegacias, os ambientes de transgressões, tais como as boates para o público homossexual.

Embora o filme envolva o espectador em uma atmosfera densa - marcada pela utilização de cores frias (nos figurinos e nos cenários) e por ambientes escuros -, a solidão de Regina (que, divorciada, quase não tem contato com o filho, morando sozinha com seu cachorro em um pequeno apartamento) contrapõe-se à vitalidade que ela própria transmite no relacionamento com o seu neto, na defesa de uma idosa em um pequeno assalto a banco, no trabalho de investigação para a polícia.

Ainda, a protagonista trava uma luta contra os estigmas relacionados ao envelhecimento. Assim se, no que se refere à velhice, “a imagem estigmatizada tem relações, em nossa sociedade, com o trabalho, ou melhor, com a incapacidade para o trabalho” (BARROS, 2006, pag.212), apresentando-se o aposentado como um indivíduo improdutivo, Regina busca provar que outras formas de viver a velhice, inclusive no trabalho, são possíveis para a mulher. Demonstra também que os programas de “terceira idade” podem ser uma alternativa para o exercício dessas novas práticas. Em seu relacionamento com Camargo, ela redescobre também os afetos, descobre uma nova forma de exercer sua sexualidade, onde a preocupação estética com o corpo perfeito não encontra mais espaço.

Em uma aproximação com o filme *Copacabana*, pode-se dizer que, enquanto este permite uma crítica bem humorada aos estereótipos que se constroem em torno do processo de envelhecimento, *O outro lado da rua* os subverte. Por meio da construção de uma personagem idosa solitária, em uma atmosfera densa, é que se mostra um outro lado dessa mesma personagem: um lado vívido, independente, instigante e carregado de novas descobertas profissionais e afetivas.

Entrando em um exemplo mais recente da cinematografia brasileira sobre o envelhecimento e o feminino, *A casa de Alice* também permite, em alguns aspectos, uma leitura contradiscursiva. O filme tem como protagonista Alice (Carla Ribas), manicure em torno de 40 anos que mora na periferia da cidade de São Paulo. Ela vive com sua mãe, o marido taxista e seus três filhos. Quando seu casamento entra em crise devido aos casos extraconjugais do marido, Alice passa a se relacionar com outros homens, vislumbrando em seu namorado de adolescência a possibilidade de realizar seus sonhos românticos.

O filme centra-se nos conflitos que se estabelecem dentro da família de Alice e nas alternativas que esta encontra para resolvê-los. *A casa de Alice* representa, sobretudo, uma protagonista subjugada pelo marido e pelos filhos machistas e que tem dificuldades em encontrar alternativas de vida fora dos “domínios masculinos”. Nesse aspecto, o filme pode ser visto como uma crítica aos valores patriarcais, os quais aprisionam e/ou impõem limites a algumas mulheres, impedindo a realização de novas experiências.

No entanto, o aspecto contradiscursivo que aqui interessa colocar evidencia-se na personagem da mãe de Alice, Dona Jacira (Berta Zemel), uma idosa que, a despeito de todo machismo que impera na família, funciona como um “porto-seguro”, emocional e financeiro (ela é a dona da casa onde a família mora), ao qual todos recorrem quando necessitados ou fragilizados.

Dona Jacira sofre de dores, consequência da idade e de uma rotina marcada por serviços domésticos, é solitária e não recebe muita atenção dos netos e do genro, configurando uma série de estereótipos normativos da velhice e do feminino. No entanto, ainda assim, apresenta-se ao público como a única pessoa realmente consciente dos conflitos que se estabelecem na família, como se sua sabedoria e experiência de vida (mesmo dentro de uma vida marcada pelas práticas patriarcais) a colocassem acima daquelas situações. Nesse sentido, a personagem representa a velhice feminina dentro de uma independência financeira e emocional que se contrapõe ao discurso que o filme evidencia: o aprisionamento das mulheres em função do masculino, prática ainda bastante presente na sociedade brasileira contemporânea.

### 3.2.1.1. Considerações sobre produção, distribuição e bilheteria

Ao considerar os aspectos relacionados à produção, distribuição e bilheteria dos principais filmes contemporâneos que retratam o envelhecimento feminino, a partir da Retomada, nota-se que as produções com maior índice de público continuam sendo aquelas que evidenciam comportamentos convencionais em relação à velhice/envelhecimento e ao feminino, e que utilizam, sobretudo, atores populares para os papéis principais.

Assim, *Se eu fosse você 2* é o campeão de bilheteria, com um público de pouco mais de 6,0 milhões de espectadores, sendo um dos maiores fenômenos do cinema brasileiro desde a Retomada, perdendo apenas para *Tropa de Elite 2* (2010), de José Padilha, que levou quase

11,0 milhões de pessoas ao cinema. Em seguida aparecem *Se eu fosse você* (com mais de 3,0 milhões de espectadores), *Divã* (com quase 2,0 milhões) e *A dona da história* (com pouco mais de 1,2 milhões).

No entanto, representações percebidas como contradiscursivas também têm ganhado espaço no circuito comercial, em termos de total de verba captada e de bilheteria, muitas vezes utilizando-se também de atores televisivos. Algumas dessas obras viabilizaram-se por meio de importantes produtoras e distribuidoras do mercado nacional e internacional, evidenciando a produção de contradiscursos também dentro de condições hegemônicas, seja na narrativa fílmica, que combina elementos hegemônicos a elementos contradiscursivos (como é o caso do já citado *A casa de Alice*), na escolha dos atores e/ou nos processos de financiamento, produção e distribuição.

Dessa forma, *Copacabana*, com Marco Nanini no papel principal, com um financiamento de 2,2 milhões e produzido e distribuído pela mesma produtora de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), também de Carla Camurati (filme que atingiu um público de mais de 1,2 milhões de espectadores e é considerado o marco do Cinema da Retomada), chega a um público de mais de 200 mil espectadores. *O outro lado da rua*, também com atores de peso nos papéis principais e distribuído pela *Columbia Tristar Filmes do Brasil* (campeã, segundo dados da Ancine, na distribuição de longas-metragens lançados no Brasil entre 1995 e 2009, com 35 filmes que somam uma renda de 198.675.293,00 e um público de 33.579.916 milhões de espectadores), leva 92.165 mil pessoas ao cinema.

*Casa de Areia* (2005), de Andrucha Waddington e *Chega de Saudade* (2008), de Lais Bodanzky, atingem um público de, respectivamente, 187.296 mil e 205.893 mil espectadores, o primeiro tendo sido produzido pela Conspiração Filmes (responsável também pela produção de sucessos de bilheteria como *Dois Filhos de Francisco* (2005), de Breno Silveira e *A Mulher Invisível* (2009), de Cláudio Torres) e o segundo distribuído pela *Buena Vista International/ Disney* (distribuidora responsável por uma renda de 8.612.245,00 em filmes de longas-metragens brasileiros lançados e totalizando um público de 1.433.816 espectadores).<sup>19</sup>

Por fim, feito esse breve apanhado sobre o cinema brasileiro da Retomada e sobre as condições de produção a que estão submetidas algumas obras que retratam o envelhecimento feminino, é para o curta-metragem de circuito alternativo *Olhos de Ressaca*, para os longas *Casa de Areia* e *Chega de Saudade*, e para o documentário *A Dança da Vida* que este trabalho volta o olhar neste momento. Essas quatro obras, escolhidas para compor o *corpus* deste

---

<sup>19</sup> Ver em apêndice A tabela com alguns filmes brasileiros que representam o envelhecimento feminino, lançados entre 2000 e 2011, com informações de produtora, distribuidora, total captado e público atingido.

estudo, destacam-se na representação do envelhecimento feminino, seja por meio da representação das casas de baile como um importante espaço de resistência (*Chega de Saudade*), do conflito de gerações femininas em um contradiscurso metafórico (*Casa de Areia*), da vida amorosa na velhice retratada com poesia (*Olhos de Ressaca*) ou das novas narrativas culturais sobre o envelhecimento que se estabelecem entre a realidade e a ficção (*A dança da vida*).

Como se dá a construção desses novos olhares? Utilizando-se da Análise Fílmica, o capítulo seguinte avaliará de forma detalhada cada um desses filmes, procurando demonstrar como se estabelecem as novas representações do envelhecimento feminino no cinema brasileiro contemporâneo, em circuito comercial e/ou em circuito alternativo.

#### 4. NOVOS OLHARES

*Os espelhos são usados para ver o rosto; a arte para ver a alma.*

George Bernard Shaw

A análise fílmica parte de uma importante distinção entre o que Vanoye e Goliot-Lété (2005) denominam de “espectador normal” e “espectador-analista”. O primeiro se deixa envolver pelo poder hipnótico da imagem cinematográfica. Inserido em uma sala escura, entra no mundo ficcional do filme dentro de um processo de identificação e projeção que o torna menos ativo, ou que permite certa atividade apenas em termos instintivos. O “espectador normal” submete-se então ao filme, deixando que este o guie dentro de um universo de lazer e de prazer.

Contrariamente, o “espectador-analista”, embora não esteja livre de projeções de desejos e prazeres, submete o filme a seus instrumentos de análise e às suas hipóteses. Seu maior desejo consciente passa a ser a compreensão do filme a fim de realizar um discurso a esse respeito. É um espectador racionalmente ativo, onde o filme se apresenta como um campo de reflexão e de produção intelectual. Ele observa, examina tecnicamente dentro de um processo de distanciamento que se contrapõe ao processo de identificação instintivo do “espectador normal”.

Assim, o objetivo da Análise Fílmica é relativizar a excessiva espontaneidade da criação e da recepção cinematográfica, evidenciando que, a despeito das inúmeras imagens que nos são apresentadas de forma “natural” e de fácil consumo, os filmes se apresentam também como produto de manipulações complexas e elaboradas.

Para que se chegue a esse objetivo, é preciso partir de uma desconstrução ou descrição do filme, que consiste em separar elementos que a princípio são tomados pela totalidade. Essa desconstrução permite que se responda às perguntas: Como cada um desses elementos se apresenta na obra? Como se dá a construção do figurino, dos cenários, do texto, da trilha sonora, dos enquadramentos, da iluminação? Como se estabelece a composição de personagens, as “chamadas” à identificação, tendo em vista que as personagens estabelecem significações construídas progressivamente pela narrativa.

Segundo Casetti e Di Chio (2007), esse processo de desconstrução do texto fílmico evidencia-se dentro dos três níveis principais da representação cinematográfica: o posto em

cena, o posto em quadro e o posto em série. No posto em cena, que se refere aos conteúdos da imagem, desconstróem-se os objetos, os ambientes, as paisagens, os personagens, o texto e todos os elementos que dão consistência ao mundo representado no filme. No posto em quadro, que se refere às formas de apresentação dos conteúdos, parte-se para a análise dos elementos colocados dentro e fora de campo (posicionamentos, “espaço imaginado”, enquadramentos), da duração dos enquadramentos e dos movimentos de câmera. Por fim, o posto em série, que se refere aos nexos constituídos entre as imagens, detém-se às associações possíveis de serem estabelecidas entre uma imagem e outra, seja por identidade, por analogia, por contraste ou por proximidade.

Assim, esses processos de desconstrução são essenciais para que se avance para a etapa seguinte da análise, a da reconstrução ou, nas palavras de Casetti e Di Chio (2007), da “recomposição” do filme, etapa essa que consiste em reagrupar e remodelar as partes da obra que foram segmentadas no processo de desconstrução, formando um todo unitário do qual emergem novos sentidos. É neste momento que se estabelecem elos entre os elementos que foram desconstruídos, na busca por compreender como eles se associam e como promovem significações. Entende-se também esse ato de interpretar ou recompor um filme como um processo de criação, assumido pelo analista, processo este que deve se limitar ao próprio objeto fílmico (conservando as relações com o objeto estudado, dota-se a análise de credibilidade empírica).

É nesse sentido que o estudo aqui proposto dos elementos explícitos e implícitos incorporados aos filmes se faz relevante. Esses elementos correspondem aos sentidos da função semântica<sup>20</sup>, na montagem e na narrativa cinematográficas, colocados por Aumont (1995), e que evidenciam o aspecto denotativo (explícito no espaço fílmico e que produz um significado imediato) e o aspecto conotativo (implícito no espaço fílmico, que relaciona elementos diferentes para produzir um efeito e um segundo significado).

Portanto, é a conjugação dos elementos cinematográficos explícitos (figurino, cenário, texto/roteiro) aos elementos cinematográficos implícitos (iluminação, ângulos de câmera, sons, enquadramentos), desconstruídos e reconstruídos durante o processo da análise, que constitui um “espaço narrativo” onde esses elementos se associam e estabelecem significações.

Para que essas desconstruções e reconstruções não se percam em uma multiplicidade de sentidos exteriores aos objetivos e às hipóteses aos quais a análise se destina, é necessária a

---

<sup>20</sup> Montagem e narrativa como técnica de produção de significações e emoções (AUMONT,1995).

adoção de “redes de observação” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2005), que devem ser fixadas e organizadas em função de eixos escolhidos. Essa é a função das categorias de análise aqui estabelecidas em torno do estudo do envelhecimento feminino, onde os elementos fílmicos, uma vez reconstruídos, serão conjugados e (re) significados, são elas: 1) A relação entre corpo feminino e cultura cinematográfica; 2) A relação do feminino com a família e formas de sociabilidades nos espaços públicos e privados; 3) A relação entre envelhecimento feminino e produtividade. Essas categorias permitem que se identifique as possíveis formas de emancipação em relação à representação do envelhecimento feminino, não se apresentando nas análises em uma ordem pré-estabelecida, ao contrário, podem alternar-se e entrecruzar-se de acordo com a fruição da obra.

A intenção é estabelecer conjecturas em relação ao que os filmes dizem, tendo em mente que os produtos cinematográficos são também produtos culturais e, portanto, estão inseridos dentro de um determinado contexto sócio-histórico. Busca-se assim uma interpretação, sobretudo, sócio-histórica, evidenciando que os filmes relacionam-se a outros setores de atividade da sociedade que os produz.

É nesse sentido que optou-se pelas obras de Casetti e Di Chio (2007) e Vanoye e Goliot-Lété (2005) para nortear as análises fílmicas desenvolvidas neste trabalho, já que esses autores oferecem métodos de estudo que permitem não só identificar os códigos cinematográficos utilizados nas obras (tipos de enquadramentos, de tomadas de câmera, de pontos de vistas) como também significá-los e ressignificá-los, tendo em vista o cinema como um espaço de manifestação simbólica de práticas sociais.

[...] Só quando se articulam a um conteúdo os componentes expressivos do filme adquirem uma razão de existir. Um *travelling* por si só nada quer dizer. Adquire um sentido se acompanha determinado personagem, adquire outro se varre determinada paisagem...O conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima é capaz de gerar a significação (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2005, pag.41-42).

É considerando então que os filmes selecionam e organizam elementos em relações complexas com o mundo real (seja no reforço ou na recusa a determinados aspectos da realidade), e que estabelecem um ponto de vista em relação a esse mundo (identificando lugares, papéis, hierarquias na sociedade), que se faz importante incluir a Análise de Discurso como aporte metodológico complementar à Análise Fílmica.

Segundo Orlandi (2007), o discurso não se trata de mera transmissão de informação, já que o funcionamento da linguagem põe em relação sujeitos e sentidos, afetados pela língua e pela história. “A análise do discurso visa compreender como os objetos simbólicos produzem

sentidos, analisando assim os gestos de interpretação que ela considera como atos do domínio simbólico, pois eles intervêm no real do sentido.” (ORLANDI,2007, p.26).

Dessa forma, procura-se (re) significar os elementos cinematográficos em seus aspectos implícitos e explícitos (e dentro das categorias de análise estabelecidas), valendo-se também da Análise de Discurso, para que se possa identificar matrizes de resistências e de encenação de novos discursos fílmicos em relação às práticas sociais e culturais relativas ao envelhecimento feminino. É possível distinguir, nos filmes analisados, a criatividade (o novo) da produtividade (regida pelo processo parafrástico<sup>21</sup> e que mantém um retorno constante ao mesmo espaço dizível, produzindo a variedade do mesmo)? Como os elementos cinematográficos (explícita e implicitamente) trabalham para o novo?

Para aprofundar a análise, leva-se em conta não só os aspectos internos ao filme, mas se faz também uma breve contextualização em relação aos aspectos externos (condições de produção, distribuição, bilheteria, elenco, direção), tendo em vista que a relação entre realidade e ficção é uma relação complementar, na qual os elementos externos ao fílmico se refletem na obra, evidenciando as condições em que se dá a sua criação e/ou imbricando no discurso que o filme propõe.

Sendo assim, é a partir dessas considerações e orientações metodológicas que se estabelece a análise das quatro obras selecionadas, na busca de nódulos de resistência e contradiscursos na representação do envelhecimento feminino no novo cinema brasileiro. A análise se inicia com o curta-metragem *Olhos de Ressaca* (2009) e com o longa-metragem *Casa de Areia* (2005), que imprimem uma visão diferenciada sobre as questões de vida e morte, ganhos e perdas na velhice e no envelhecimento femininos, e finaliza com *Chega de Saudade* (2008) e com o documentário *A Dança da Vida* (2008), que ressaltam novas práticas e novas narrativas culturais em relação a esses processos.

#### 4.1. *Olhos de Ressaca*, de Petra Costa

*Se procurar bem, você acaba encontrando  
não a explicação (duvidosa) da vida,  
mas a poesia (inexplicável) da vida.*

Carlos Drummond de Andrade

---

<sup>21</sup> A autora define os processos parafrásticos como aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, produzindo diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado, estando ao lado da estabilização.

Dirigido por Petra Costa, o curta-metragem *Olhos de Ressaca* foi produzido no início de 2009, quando, a convite da família de Vera e Gabriel, os jornalistas Nathália Ziemkiewicz e Camilo Vannuchi estiveram na fazenda do casal, em Minas Gerais, para acompanhar de perto um pouco dos seus quase 60 anos de história de amor. O objetivo era eternizar a história em um livro - *Vera e Gabriel 60 quilates: a arte de encomendar vestidos de bolinhas e semear diamantes* -, lançado dois meses após a visita à fazenda. Durante essa mesma viagem, a diretora – uma das netas de Vera e Gabriel -, gravou depoimentos com as principais lembranças dos avós, enquanto a conversa com a escritora e o jornalista corria de forma descontraída, já que o livro deveria ser uma surpresa para o casal.

Foi a partir desses depoimentos, entremeados por antigos arquivos de vídeo e registros fotográficos, que Petra Costa - com a ajuda dos irmãos Eryk Rocha e Ava Rocha<sup>22</sup>, responsáveis respectivamente pela fotografia e montagem do curta - conseguiu transpor para as telas a trajetória amorosa de Vera e Gabriel dentro de uma atmosfera onírica e poética, capaz de fazer o espectador refletir sobre os limites entre realidade e ficção na representação do amor romântico.

O filme logo ganhou espaço no meio cinematográfico, tendo sido selecionado e exibido em festivais nacionais e internacionais, e premiado, no ano de 2009, como melhor curta-metragem no *Festival do Rio*, no *London International Documentary Festival* e no *Festival Internacional Cine Las Américas*. Recebeu também o prêmio especial do júri no *Festival de Gramado*.

Produzido pela *Aruac Produções*<sup>23</sup>, *Olhos de Ressaca* foi lançado, portanto, fora do circuito comercial (assim como a maioria dos filmes realizados pela produtora), representando

<sup>22</sup> Eryk Rocha e Ava Rocha são filhos do diretor Glauber Rocha. Nascido em Brasília, em 1978, Eryk viveu com a mãe em Bogotá entre os 15 e 20 anos de idade. Graduou-se em Cinema e Televisão na Escola de San Antonio de los Baños, em Cuba, produzindo, em 2002, seu primeiro documentário de longa-metragem: *Rocha que Voa*. O filme foi premiado no Cinesul e selecionado para os festivais internacionais de Locarno, Veneza, Montreal e Havana. Produziu também os documentários *Intervalo Clandestino*, em 2006, e *Pachamama*, em 2008, e o longa de ficção *Transeunte*, em 2010. Cantora e compositora, Ava Rocha nasceu em 1979, no Rio de Janeiro. Também atua no cinema como montadora, diretora e desenhista sonora. Cantou nas trilhas sonoras dos filmes *Diário de Sintra*, de Paula Gaitán; *Kynemas*, de Pedro Paulo Rocha; *Amaxon*, de José Sette; *Miragem em Abismo* e *Laminadas Almas*, de Eryk Rocha. Participou, como cantora e atriz, no espetáculo *Os Sertões*, montagem de Zé Celso e no , e nos filmes *Transeunte*, de Eryk Rocha, *Jardim Atlântico* de William Cubits e *Tubilustrium*, de Cordélia Faurneux. Em 2008, formou a banda AVA.

<sup>23</sup> Fundada em 2002 pelos já mencionados Ava Rocha e Eryk Rocha, juntamente com Paula Gaitán, mãe dos irmãos, a produtora atua, sobretudo, em circuito alternativo. Os filmes produzidos pela empresa participaram de festivais no Brasil e também no exterior, tais como os festivais de Veneza, Cannes, Rotterdam, Sundance, Bafici, Locarno, Guadalajara, Barcelona, Habana, Montreal e Tribeca. Focando-se especialmente nos trabalhos dos fundadores, a *Aruac Produções* realizou também os longas *Rocha que voa* (2002), *Intervalo clandestino* (2006) e *Pachamama* (2008) e *Transeunte* (2010), todos de Eryk Rocha; *Diário de sintra* (2008), *Vida* (2008), *Agreste* (2010) e *Sobre a neblina* (2011), os quatro de Paula Gaitán, e os curtas *Medula* (2005), de Tunga e Eryk Rocha, *Kogi* (2009) e *Montesanto* (2008), ambos de Paula Gaitán, e *Dramática* (2005), de Ava Rocha.

um pouco do que tem sido produzido sobre o envelhecimento no cinema nacional dentro de condições de produção restritas.

O filme é a estréia de Petra Costa<sup>24</sup> na direção, antropóloga formada também em teatro pela *Columbia University* com mestrado na *London School of Economic* e que se associa à produtora para realização do curta. A produção mais recente da diretora é o documentário *Elena*, seu primeiro longa-metragem, finalizado em 2012 e selecionado pelo *Tribeca Film Institute* para o programa *Tribeca Latin América Media Arts Fund 2012*. Assim como *Olhos de Ressaca*, *Elena* retrata, dentro de um universo onírico, as impressões, experiências e vivências da diretora em relação ao amor. Se no curta essas impressões, experiências e vivências são representadas a partir da emocionante trajetória de vida de seus avós, no longa, Petra reconstrói sua intimidade ao projetar na tela a relação amorosa e fraternal com sua irmã mais velha. O filme acompanha a trajetória da diretora na busca da irmã Elena, que à época da ditadura militar, viaja para Nova York para realizar o sonho de ser atriz, deixando para trás Petra, então com sete anos. Vinte anos depois, a atual diretora se torna atriz, parte também para Nova York e, seguindo pistas deixadas em filmes caseiros, um diário e recortes de jornal, segue buscando Elena em uma narrativa que mistura sonho e realidade.

De uma forma ou de outra, nas duas obras até então realizadas pela diretora, o que se observa é uma tendência intimista, em que a linguagem cinematográfica trabalha no sentido de aproximar o espectador das experiências narradas, situando-o em um espaço onde o imaginário mescla-se à representação realista e objetiva dos fatos. Essa tendência intimista reflete-se, em *Olhos de Ressaca*, na escolha da forma fílmica curta que, segundo Vanoye e Goliot-Lété (2005), aparece não só como uma alternativa para as primeiras obras de um cineasta, como também para produzir um impacto de forma mais evidente que os longas-metragens, já que a apreensão dos elementos narrativos, discursivos, dramáticos e rítmicos dos curtas não tem tempo de ser aprofundada em uma história ou nos mecanismos de identificação com os personagens. Assim, se o filme curto deve se oferecer à percepção de forma mais rápida e aguda, *Olhos de Ressaca* cumpre sua função na medida em que transpõe a linguagem poética para o cinema, evidenciando as emoções em torno da breve história narrada e aguçando sensações no espectador.

A projeção inicia-se com a imagem da sombra do casal estampada em um chão por onde caminham. O que se ouve é algo parecido com o barulho das ondas quebrando na areia. Não se sabe exatamente onde estão, nem este lugar é mostrado em sua totalidade após este

---

<sup>24</sup> Nascida em 1983, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Petra trabalha como diretora e atriz, no cinema e no teatro, desde 1996.

momento. Interessa mais a intimidade demonstrada no subsequente *big close* das mãos que acariciam e da bela tonalidade dos cabelos grisalhos de Vera. Interessa mais a delicadeza dos beijos trocados entre o casal, que surgem em *close*, seguidos do olhar da protagonista, que ocupa toda a tela. Gabriel cita então um trecho de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

GABRIEL: Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro como a vaga que se retira da praia nos dias de ressaca [...] Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me.

A partir desse momento, é possível compreender a função narrativa abstrata do som *over*<sup>25</sup> percebido ao início da projeção. O barulho do mar tem aqui uma função simbólica, refletindo-se no trecho agora citado por Gabriel e ligando-se às imagens das ondas do mar, do céu e de uma antiga foto de Vera, que surgem na tela logo após o *big close* dos olhos da protagonista. Gabriel revela que - assim como dizia Machado de Assis sobre Capitu - Vera tinha olhos de ressaca que o atraíam. A expressão criada pelo escritor, que aparece neste momento ao centro da tela, dá então título ao curta, simbolizando os sentimentos que envolvem o casal e introduzindo o espectador na história de amor que será narrada.



**Figura 01** - As imagens utilizadas no início da projeção, que apresentam o casal ao espectador inserindo os corpos envelhecidos em uma atmosfera romântica e subjetiva.

Ao combinar texto literário, imagens e som extra-diegéticos e planos em *close* e *big close*, *Olhos de Ressaca* consegue adentrar a intimidade de Vera e Gabriel, transformando o que poderia ser apenas um relato em uma experiência onírica e afetiva.

<sup>25</sup> Casetti e Di Chio (2007) definem o som *over* como sendo aquele proveniente de uma fonte não diegética e que serve para criar efeitos mais amplos do que os proporcionados pela imagem.

O filme é inteiramente narrado pelas vozes do casal, alternando os depoimentos de um e de outro e entremeando antigos vídeos e fotografias de família. Assim, após a primeira fala de Gabriel, que abre o filme com a leitura do já mencionado trecho de *Dom Casmurro*, Vera relata sua história com o marido, desde o início do namoro, quando eram vizinhos e durante a sua festa de aniversário de 15 anos, passando pelo casamento, a mudança para a fazenda e o nascimento dos filhos. O casal passeia pelas lembranças divagando também sobre as diferenças de personalidade entre os dois e apresentando suas visões sobre o amor e a morte na velhice.

A linguagem experimental adotada na narrativa cinematográfica do curta ainda remete a determinadas características do cinema contemporâneo, tais como: a utilização de procedimentos visuais ou sonoros que confundem as fronteiras entre subjetividade (da personagem ou do autor) e objetividade (do que é mostrado), por meio da representação de fantasias ou lembranças mostradas sem transição com imagens do presente objetivo; a mistura de estilo documentário e ficção e, por fim, a uma forte presença do autor, de suas marcas estilísticas e de sua visão sobre a história que conta (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2005).

Ao privilegiar o uso de imagens sobrepostas, muitas vezes pouco nítidas e/ou com distorções, a montagem em *Olhos de Ressaca* funde os antigos vídeos e fotografias de Vera e Gabriel, às paisagens do céu e do mar e às imagens atuais do casal. Trabalha assim essa mistura entre objetividade (os fatos narrados pelos protagonistas) e subjetividade (as impressões, lembranças e sentimentos aos fatos associados), atenuando os limites entre passado e presente. Recorrendo a Elias (1998), pode-se dizer que o filme confirma, na representação da história de Vera e Gabriel, a capacidade do homem de considerar concomitantemente o que se produz em sucessão, evidenciando a presença simultânea dessas duas dimensões da experiência humana.

Passado e presente não são, portanto, instâncias fixas, como sugere a padronização social do tempo determinada pelos relógios e calendários. O passado constrói continuamente o presente, que caminha e se solidifica na rememoração das lembranças e na transformação dos sentimentos que perduram com o passar do tempo. Assim é o amor de Vera e Gabriel, a despeito de todas as limitações e dificuldades que chegam com a velhice. Os depoimentos realizados ao final da projeção expressam essa relativização das perdas advindas com a passagem do tempo, sobretudo por meio da valorização da memória.

VERA – Algumas vezes eu tenho certas dificuldades, de me movimentar, de dizer algumas palavras, de cantar, a voz não sai... Eu vejo que isso é a idade que ta... mudando.

Mais tarde, Vera continua:

VERA – Mas em compensação, a gente conhece mais coisas, a gente distingue melhor as aproximações das pessoas que tem mais carinho com a gente. Essa percepção das coisas que nos envolvem aumenta com... com a idade. Uma delas é essa aqui, ó (imagem do casal de mãos dadas em um balanço)... mas isso sempre foi assim, isso é muito importante. Não é qualquer pessoa que tem momentos assim, como eu tenho com ele. Que a gente sente o apoio um do outro, sem precisar falar nada, só de cruzar o olhar... GABRIEL – É mesmo. VERA – Não é! É a melhor coisa do mundo! Nós não temos mais aquela paixão do início, né... a gente tem ainda aquele carinho um com o outro, e é um carinho mesmo. Assim, puro, muito suave, muito agradável, que dá estímulo pra gente de continuar tudo. A gente não sabe viver separado mais não. Nossa vida é toda entrelaçada mesmo.

Assim, o tempo corre, mas o passado está vivo e presente na história do casal. Memória e projeto de vida se entrelaçam, demonstrando, conforme colocado por Barros (2006), a construção de uma outra dimensão do tempo, “o tempo da biografia”, percebido como uma trajetória capaz de unir passado, presente e futuro.

Segundo a autora, as lembranças são construções do presente, que feitas e refeitas nas relações sociais, constituem as experiências de vida dos mais velhos que são por eles apresentadas como ganhos na velhice. A simultaneidade expressa no “tempo da biografia” (que, por meio do passado, constrói o presente e projeta o futuro) substitui assim a idéia de fronteiras etárias (e com elas as visões estigmatizadas da velhice) indicada pelo tempo cronológico, retirando a ênfase do envelhecimento como um momento de decadência física e de maior aproximação da morte e reforçando realizações pessoais e prazeres possíveis nessa fase da vida.



**Figura 02** - A imagem do casal no balanço, em uma atitude juvenil que representa a simultaneidade determinada pelo “tempo da biografia” na ressignificação do amor na velhice.

Relativizar as perdas associadas ao envelhecer significa então, para Vera e Gabriel, entender a velhice não como uma etapa sucessória carregada de estigmas corporais e sociais, mas sim como um processo de constante transformação em que o passado permanece presente por meio dos sentimentos verdadeiros.

Aqui as possibilidades de afetos entre os corpos envelhecidos, evidenciadas na valorização da memória, são apresentadas dentro do que Negri (2001) denomina de um “valor-afeto” ou de uma “potência de agir” que move as sociedades contemporâneas. De acordo com o autor, hoje não se pode mais separar os afetos da produção, da geração de riquezas ou de qualquer outra atividade da sociedade que resulte em um valor. Indo além, ele coloca que esses afetos, que constituem o cerne de todas as realizações humanas, determinam também uma potência expansiva, um “não-lugar” que a economia, a política, os discursos autoritários não conseguem controlar por completo. As afetividades funcionam, nesse sentido, como potências libertadoras, podendo promover mudanças sociais e o exercício de práticas que se contrapõem às orientações hegemônicas.

Ao narrar, de forma experimental, a trajetória de vida de um casal que, a despeito das limitações físicas e dos sinais corporais adquiridos com o envelhecimento, reafirmam e ressignificam o amor, o filme ressalta essa importância dos afetos como “potências expansivas” na subversão de comportamentos adequados aos mais velhos, especialmente à mulher (seja em relação à visão que relaciona a velhice à solidão e invisibilidade, seja em relação às novas práticas de consumo que negam o envelhecer corporal por meio de constantes intervenções estéticas).

*Olhos de Ressaca* (re) constrói assim a história afetiva de Vera e Gabriel por meio do uso criativo da linguagem cinematográfica, que também trabalha uma mistura entre ficção e documentário. É então a partir de “personagens” reais e de um romance real, e utilizando-se de arquivos fotográficos e de vídeos, imagens registradas no presente e paisagens extradiegéticas, que o filme elabora uma narrativa que mais parece saída da literatura e da poesia. Com marcas estilísticas muito claras, a diretora envolve o espectador em uma atmosfera sublime, permeada por versos de Castro Alves (*O gondoleiro do amor* e *Mocidade e morte*) pelo já citado texto de Machado de Assis (*Dom Casmurro*) e pelo texto de João Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*), que são lidos e declamados por Gabriel durante a projeção. Essa construção, além de servir para representar de forma poética os sentimentos do protagonista, faz também refletir sobre a possibilidade de realização do amor romântico entre os corpos envelhecidos.

Ainda, essa reflexão é proposta dentro de uma narrativa que, afastando-se relativamente da estrutura clássica – de acordo com Casetti e Di Chio (2007) caracterizada por uma montagem que esconde os artifícios cinematográficos em prol de uma continuidade fílmica -, foge do uso de estereótipos, definindo novos sentidos na representação dos processos de envelhecimento. O filme retrata esse universo exaltando as manipulações da montagem cinematográfica e uma voz “justa-diegética”, definida por *Christian Metz*, segundo Vanoye e Goliot - Lété (2005), como uma voz proveniente de um personagem diegético, mas que em si não é completamente diegética, já que não se mostra o narrador no ato de contar. As vozes de Vera e Gabriel, que narram fatos e lembranças, complementam então as imagens mostradas na tela, que por sua vez corroboram os depoimentos dados pelo casal no decorrer do filme.

Indo além, se pode dizer também que essa combinação entre as imagens (do presente, do passado e extra-diegéticas) e a narração “justa-diegética” contribui para atenuar as demarcações entre objetividade e subjetividade ao representarem não só os pensamentos, lembranças e sentimentos das personagens, como também o olhar participante da própria autora sobre a história de amor exposta na obra.

Se, e novamente de acordo com Vanoye e Goliot - Lété (2005), a narração corresponde a um ato narrativo produtor dentro do conjunto de uma situação real ou fictícia colocada no filme, e se a interpretação da obra deve vir dos sentidos que vêm do texto (coerência interna), do leitor (sistemas próprios de compreensão) e do autor (seu projeto e suas intenções), pode-se dizer que o olhar de Petra Costa sobre os processos de envelhecimento (fruto da convivência íntima da diretora com o casal), a posiciona não só como autora/diretora, mas também como “co-narradora” dos acontecimentos representados na tela.

Assim, ao conceber um universo onírico, poético e afetivo, a diretora narra, por meio da escolha e organização das imagens, sua visão pessoal sobre os fatos contados nas vozes de Vera e Gabriel. Petra Costa faz parte então, indiretamente, de um conjunto fílmico ao qual a narração se refere (a breve biografia do casal), contribuindo assim, implicitamente, para a formação de uma “instância narrativa” que engloba autor e personagens. É essa “instância narrativa”, responsável por mesclar subjetividades (dos mais velhos e do mais jovem), que é capaz de transmitir ao espectador um olhar positivo, sensível e vívido a respeito da velhice.



**Figura 03-** Antigas fotografias de família sobre as quais se sobrepõe a imagem do olhar de Petra Costa. O recurso cinematográfico indica a co-participação da autora na narração do filme, o qual imprime um olhar positivo sobre a velhice a partir de diversas subjetividades.

São essas imagens e depoimentos intimistas, reproduzidos e reconstruídos pela diretora, que, analisados especificamente sob o foco da representação do envelhecimento feminino, evidenciam maneiras diferenciadas de lidar com o corpo, com o casamento e com as formas de produtividade durante a velhice. Como se verá a seguir, é na intimidade de Vera e Gabriel que a resistência aos comportamentos e discursos hegemônicos se apresenta, fundamentada na realização de um amor que, embalado pela literatura e pela poesia, caminha em direção contrária à freqüente superficialidade e fugacidade dos amores contemporâneos.

### **Vera e Gabriel: a realização do amor na velhice**

Vera diz que Gabriel lhe chamou a atenção logo de início, quando a turma de vizinhos se reunia à noite, na calçada, para conversar. Ela notava o rapaz que era mais atencioso e mais educado que os outros. O achava bonito e interessante. O interesse foi correspondido e dos flertes evoluiu-se para um namoro, iniciado na festa de aniversário de 15 anos de Vera.

O tempo passa e Vera e Gabriel se casam, fato que é ilustrado no filme por meio de um arquivo de vídeo que mostra o casamento, acompanhado das vozes do casal, em *off*<sup>26</sup>, cantando *Gondoleiro do amor*, de Vicente Celestino, que eternizou também na música os versos de Castro Alves. Transita-se então dos antigos registros do casamento para a imagem serena de Vera e Gabriel, na atualidade, deitados de mãos dadas em uma cama. Mais uma vez o filme evidencia, por meio dessa montagem, a tênue ligação entre passado e presente,

<sup>26</sup> Casetti e Di Chio (2007) definem o som *off* como sendo um som diegético, cuja fonte está presente no espaço da narrativa, mas não enquadrada.

demonstrando a permanência dos sentimentos e a transformação de um amor capaz de se perpetuar no tempo.

Antigas fotografias do casal novamente aparecem sobrepostas na tela. Indica-se a passagem do tempo em um registro a caneta, feito em uma delas, que aponta para a data e local da mesma: “abril de 1948 – Calciolândia”. A partir de então, Vera relata a ida do casal para a fazenda, onde até hoje vivem, e o nascimento de três dos seus filhos – Marília, Flávio e Laura.

A partir desses primeiros relatos já nota-se na obra uma subversão dos padrões normatizados em relação aos gêneros. Assim, ao contrário do que hegemonicamente se espera do feminino, sobretudo tendo em vista os costumes da época, Vera parece tomar a iniciativa em seu relacionamento com Gabriel. Ou, ao menos, é esse ponto de vista que o filme enfatiza, dando, neste momento, a voz à protagonista na narração do início do namoro com o marido. A escolha parece partir de Vera, que se sente atraída por Gabriel e que, posteriormente, é correspondida.

O depoimento subsequente, que relata a determinação de Vera em ir morar na fazenda com Gabriel, após o casamento, demonstra de forma mais explícita essa resistência à submissão feminina, confirmando o poder de escolha implicitamente atribuído à protagonista no relato anterior.

VERA: Meu pai falava assim: eu tô ouvindo vocês falarem que vão morar na fazenda, você não tem costume. Acho melhor você ir lá conhecer, por que se você não gostar não precisa casar. Eu fui, gostei e casei.

Assim, embora a instituição do casamento fosse valorizada por Vera e sua família, a decisão de se casar deveria partir de uma tomada de consciência da mulher, e não da busca por uma adequação aos padrões sociais. Vera escolheu se casar com Gabriel, identificando-se com o seu estilo de vida. Talvez isso também explique a união duradoura do casal.

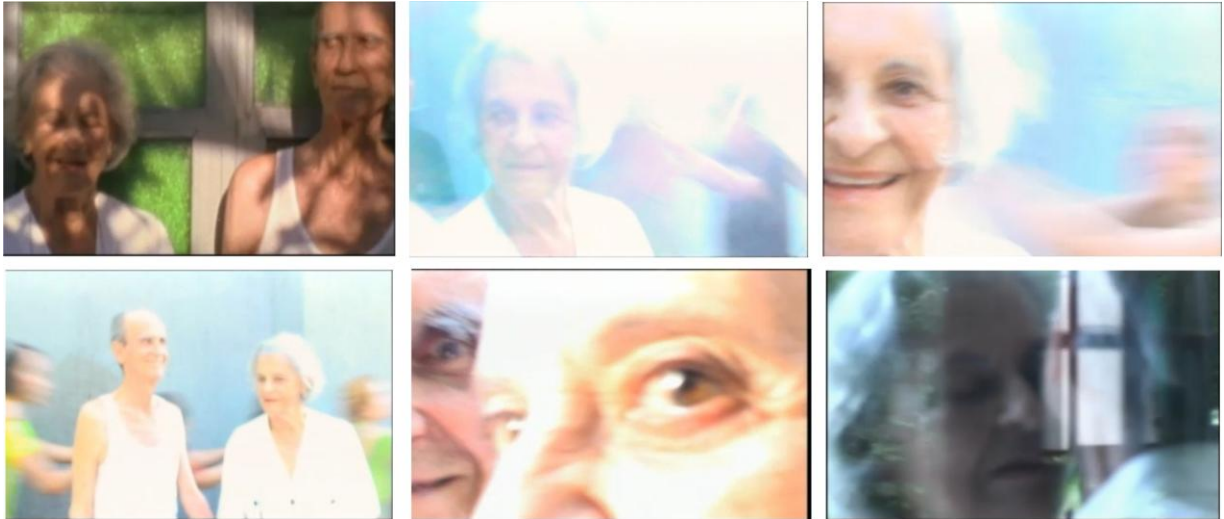
Essa atitude transgressora em relação ao feminino, sobretudo tendo em vista os padrões da época, reflete-se, mais uma vez, em um outro momento do filme, que explicita a dualidade/complementaridade entre feminino e masculino, entendendo os gêneros como instâncias que contêm uma a outra. Sendo assim, o casal relata:

VERA: Eu gostava muito de andar descalça, detestava colocar sapato. Chutava bola, a gente chamava de futebol, mas era só chutar a bola.  
GABRIEL: Eu era chorão, mas evitava, tinha vergonha, né. Por que os meninos gozavam os chorões, eles falavam: oh, manteiga derretida, chorão. Então a gente aprendia a reprimir.

Vera e Gabriel vivem então feminilidades e masculinidades diferentes das hegemônicas. Como mais tarde colocado pela protagonista, Vera se considera mais impetuosa e realista, enquanto vê Gabriel como um homem distraído, sensível e sonhador. O filme evidencia essas diferenciadas manifestações de gênero, ressaltando a sensibilidade e a emotividade presente no masculino, e a objetividade e determinação que emergem do feminino. A própria forma de construção narrativa remete o espectador a essa complementaridade, dando à voz feminina uma narração mais realista dos fatos, enquanto a voz masculina aparece na maior parte das vezes expressando sua versão sobre os acontecimentos por meio de canções, poesias e trechos literários.

No filme, a relação entre os gêneros se dá de forma dialógica, onde as práticas patriarcais que submetem a mulher ao olhar masculino são ressignificadas, dentro do casamento, apontando para uma possibilidade de libertação feminina no núcleo doméstico. Conforme colocado por Negri (2001), “A vida é uma prisão quando não a construímos e quando o tempo da vida não é apreendido livremente.” (NEGRI, 2001, pag.21). Apreender o tempo da vida livremente significa, para o autor, viver as paixões positivas, que libertam as relações e que determinam a alegria. O amor construído entre o casal parece então liberar Vera das “prisões sociais” femininas, apresentando possibilidades de realização no casamento diferentes das institucionalizadas.

Se o curta trabalha no sentido de subverter padrões de comportamentos considerados adequados ao feminino, é no constante uso do *close* e do *big close* que a intimidade do casal é mostrada de forma a evidenciar os sinais do tempo no rosto e cabelo de Vera. Mais uma vez aqui o filme define novas formas de manifestação simbólica dos gêneros, agora conjugadas aos novos sentidos dados a representação do envelhecimento, e que se afastam dos estereótipos que relacionam a velhice feminina ao isolamento e à invisibilidade. Os primeiros planos e planos detalhes combinam-se assim ao uso predominante da iluminação clara que se aproveita, sobretudo, da luz do dia para iluminar os corpos e rostos de Vera e Gabriel, criando pontos de luz que, em alguns momentos, “cegam” o espectador. Essa escolha cinematográfica, além de contribuir para a construção de uma atmosfera onírica e poética, contrapõe-se à idéia de morte comumente associada à escuridão, inserindo o corpo feminino envelhecido (suas rugas e cabelos grisalhos) em um ambiente suave e delicado. É nesse ambiente que a luz do sol pode simbolizar a vida, em um constante renascer na felicidade e ternura que envolve os protagonistas.



**Figura 04** - Sequência de imagens com o uso de iluminação clara e de primeiros e primeiríssimos planos. Essa combinação vai de encontro à invisibilidade e isolamento normalmente relacionados ao envelhecimento feminino, destacando a personagem Vera e simbolizando o renascer da vida e do amor na velhice.

A escolha dos enquadramentos íntimos e da iluminação clara reflete ainda uma aceitação das marcas corporais, libertando o feminino da preocupação em esconder traços do envelhecimento. É nesse sentido que se apresenta no filme a seqüência de imagens na qual Gabriel se barbeia enquanto Vera faz sua maquiagem, o que serve também para confirmar, na referência ao envelhecer, a visão complementar do feminino/masculino já evidenciada na obra. As imagens apresentadas na cena combinam-se então ao relato da personagem sobre as diferenças de personalidade entre o casal.

VERA: Eu sou mais impetuosa, ele é mais calmo. Eu sou mais...real, ele mais sonhador. Ele chega sempre atrasado, eu chego sempre adiantada. E fica aí se deliciando com as obras de Castro Alves, Machado de Assis.

Assim, embora vivendo feminilidade e masculinidade distintas das convencionais, a cena comprova que Vera e Gabriel não se perdem em suas essências. Ao cuidar de sua aparência ao mesmo tempo em que, em *off*, relata ser mais realista (característica tida convencionalmente como masculina) enquanto Gabriel mais sonhador (característica tida convencionalmente como feminina), a protagonista demonstra que existem outras formas de viver a feminilidade, inclusive longe dos excessos do corpo medicalizado, já que a sua vaidade não oculta os sinais do tempo deixados em seu corpo. O amor de Vera e Gabriel, diferentemente da freqüente transitoriedade dos amores contemporâneos, segue resistindo ao tempo, às rugas e aos cabelos brancos.



**Figura 05** – Sequência de imagens que apresenta Vera se produzindo enquanto relata as diferenças de personalidade entre ela e o marido. A cena subverte os papéis de gêneros normatizados, evidenciando também, no uso de *closes* e *big closes*, uma aceitação dos sinais corporais do envelhecimento no corpo feminino.

Nesse ponto, e antecedendo essa cena, é interessante evidenciar o relato de Vera em relação à sua mãe e que coloca em jogo no filme a transgressão aos padrões feminino/masculino institucionalizados também em relação às formas de produtividade da mulher. Vera diz:

VERA: Minha mãe era muito macia, mas ela pouco tinha tempo pra abraçar a gente, por que ela trabalhava muito. Ela que costurava pra nós, ela fazia comida. Senti muito a morte dela...sinto até hoje, sinto falta dela, do carinho dela, do riso dela; sinto no coração e na memória.

Dessa forma, tendo nascido e crescido em uma época em que eram destinadas à mulher, sobretudo, as funções domésticas, Vera soube enxergar nessas mesmas funções convencionalmente atribuídas à mãe, uma forma de trabalho então pouco valorizada. A esse respeito, Negri (2001) coloca que essa separação entre trabalho e vida afetiva percebida no exercício doméstico das mulheres é característica da economia-política tradicional, que não considera esse dado sem levar em conta o salário, direto ou indireto, do trabalhador “pai de família”. Em um sentido contrário, a protagonista reconhecia essas formas de produtividade como formas dignas de trabalho, salientando em seu discurso uma inversão em relação aos padrões que, sobretudo à época, associavam o masculino à produtividade e o feminino à desocupação.

Assim, é após relatarem suas experiências de vida em relação ao amor e à família - Vera de forma objetiva e Gabriel de maneira poética -, que o casal passa então a divagar sobre as questões de vida/envelhecimento/morte, imprimindo suas visões sobre as perdas e ganhos na velhice.

É neste momento que Gabriel faz então uma referência ao poema *Mocidade e Morte*, de Castro Alves, por meio do qual, segundo ele, é possível ver o quão bonita é a mocidade.

GABRIEL: Oh, eu quero viver. Beber perfume na flor silvestre que embalsama os ares, Ver minha alma adejar pelo infinito, Qual branca vela na amplidão dos mares, No seio da mulher há tanto aroma, Nos seus beijos de fogo há tanta vida, Árabe berrante, Vou dormir à tarde à sombra fresca da palmeira erguida.

Indo além do que é narrado no filme, o poema de Castro Alves ainda diz:

[...]Mas uma voz responde-me sombria:  
Terás o sono sob a lájea fria.  
Morrer... quando este mundo é um paraíso,  
E a alma um cisne de douradas plumas:  
Não! o seio da amante é um lago virgem...  
Quero boiar à tona das espumas[...].  
(ALVES, 2002, pag. 60)

Nesse trecho do poema se percebe o que Gabriel denomina de “angústia de Castro Alves”, em outras palavras, o medo do envelhecer diante de toda a beleza da vida e da juventude. Contudo, diferentemente do poeta, o protagonista vê a morte como algo aceitável. Para ele, o medo existe, mas, aos 80 anos, deve ser enfrentado e encarado tendo em vista a morte como algo natural. É nesse momento final da projeção, e intercalando as falas dos protagonistas, que Vera corrobora a visão de Gabriel no já mencionado depoimento sobre a relativização das perdas na velhice por meio da valorização da memória e dos afetos.

Fechando o curta, imagens antigas de crianças brincando em um carrossel antecedem a imagem atual do casal, em primeiro plano, no balanço. Sobre antigos vídeos de família, os créditos finais do filme surgem na tela enquanto Gabriel cita o trecho de João Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*:

GABRIEL: Ô senhor...Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão.

Passado e presente novamente se misturam. A mensagem que fica, por meio da imagem do casal no balanço e da citação de João Guimarães Rosa, é a de que a vida conserva e ao mesmo tempo transforma os sentimentos verdadeiros. A alegria juvenil permanece vívida, mesmo com o passar do tempo. Vera e Gabriel não precisam rivalizar constantemente

com o envelhecimento e com a aparente proximidade da morte que ele traz, afinal, eles renascem a cada dia na poesia do amor que souberam cultivar.

Dando seqüência, e após esse primeiro olhar sobre a representação do envelhecimento feminino no cinema brasileiro contemporâneo, o qual foca, de forma poética e onírica, a resistência ao discurso hegemônico na representação do amor romântico, passa-se então para a análise de um segundo olhar sobre o tema, oferecido pelo filme *Casa de Areia*, o qual trabalha aspectos contradiscursivos na abordagem do conflito de gerações entre mães e filhas.

#### 4.2. *Casa de Areia* (2005), de Andruca Waddington

*A liberdade é a possibilidade do isolamento. És livre se  
podes afastar-te dos homens, sem que te obrigue a  
procurá-los a necessidade de dinheiro, ou a necessidade  
gregária, ou o amor, ou a glória, ou a curiosidade, que  
no silêncio e na solidão não podem ter alimento.  
[...]Fecho, cansado, as portas das minhas janelas, excluo  
o mundo e em um momento tenho a liberdade. Amanhã  
voltarei a ser escravo; porém agora, só, sem necessidade  
de ninguém, receoso apenas que alguma voz ou presença  
venha interromper-me, tenho a minha pequena liberdade,  
os meus momentos de excelsis. Na cadeira, aonde me  
recosto, esqueço a vida que me oprime. Não me dói  
senão ter-me doído.*

Fernando Pessoa

Logo no início da projeção, ainda no momento dos créditos, *Casa de Areia* já começa a envolver o espectador em uma atmosfera densa, evidenciada pela câmera em plano geral - que acompanha ao longe o trajeto solitário de uma pequena caravana nos Lençóis Maranhenses - combinada ao som sussurrado do vento que arrasta a areia. O filme inicia-se em 1910, quando a caravana chega ao Maranhão, em uma região inóspita, rodeada de areia. O grupo de pessoas é composto por Vasco (Ruy Guerra), sua esposa grávida Áurea (Fernanda Torres), a mãe dela, Dona Maria (Fernanda Montenegro) e alguns homens que acompanham as protagonistas no trajeto. Eles partiram para a região, recentemente adquirida por Vasco, em busca de terras prósperas onde poderiam viver. Ao deparar com a realidade de um terreno aparentemente inabitável, Áurea quer retornar, mas o marido insiste em ficar e constrói uma casa de madeira onde passam a habitar. Após ser abandonado pelos outros homens da

caravana, que fogem do local, Vasco morre soterrado em um acidente, obrigando Áurea e Dona Maria a sobreviverem sozinhas na região. No início, elas tentam sair das terras e voltar para a capital. Mas, diante da impossibilidade, acabam voltando para a casa construída por Vasco. No decorrer da narrativa, elas encontram Massu (Seu Jorge), um homem que perdeu a esposa e que vive ali com seu filho Mirinho (Jefferson de Almeida Barbosa). Massu passa a ajudá-las, fornecendo comida e sal que adquire com Chico do Sal (Emiliano Queiroz), homem encarregado de trazer o produto da capital.

Com o passar do tempo<sup>27</sup>, Maria (Camilla Fagundes), filha de Áurea, nasce e Dona Maria acaba se adaptando ao local e se identificando com a nova realidade. Áurea, por outro lado, resiste à vida rústica e, incansavelmente, busca alternativas para voltar à sua região de origem. Uma possibilidade imperdível a ela se apresenta quando, andando sozinha à procura de Chico do Sal (segundo Massu, Chico teria morrido no trajeto para a capital, quando, a pedido de Áurea, venderia as cabras da protagonista para que esta pagasse ao vendedor uma viagem de volta à sua região), encontra um grupo de cientistas, dentre o qual o militar Luiz (Enrique Díaz), que acompanha a equipe. Ela acaba tendo um breve envolvimento amoroso com ele, que promete retirar Áurea e sua família do local, levando-as juntamente com o grupo. Ao voltar para buscar mãe e filha, ela encontra sua casa soterrada pela areia, tragédia da qual somente Maria escapou. Áurea retorna com sua filha ao local onde encontrou Luiz e o grupo de cientistas, mas, devido à demora no retorno, eles já haviam partido da região. Principalmente a partir desse momento, e com o passar do tempo, a idéia de abandonar o local é esquecida por Áurea. Ela passa a se dedicar à criação da filha e acaba assumindo um relacionamento estável com Massu. Maria, por sua vez, nasce e cresce na região, mas não se identifica com o estilo de vida que a mãe adquiriu e que a ela foi imposto.

Do início ao fim da projeção, representa-se a passagem de 59 anos. Assim, é dentro da tensão e da luta as quais estão submetidas as protagonistas da trama que o filme acompanha a trajetória dessas três gerações femininas nos Lençóis Maranhenses e suas diferentes formas de lidar com o desconhecido, com as mudanças e com as questões de vida/envelhecimento/morte. Dona Maria – representante da primeira geração – passa rapidamente a aceitar suas novas condições de vida. Áurea – representante da segunda geração – tem dificuldades em se adaptar, mas, por fim, acaba aceitando e se adequando à

---

<sup>27</sup> A narrativa se passa entre 1910 e 1969, utilizando-se de atores diferentes para representar as várias etapas de vida dos personagens. Assim, Massu é interpretado por Seu Jorge (em 1910) e por Luiz Melodia (em 1942); Mirinho é interpretado por Jefferson de Almeida Barbosa (em 1910) e por Wadson Martins Costa Luiz (em 1942); Luiz é interpretado por Enrique Díaz (em 1919) e por Stênio Garcia (em 1942); Maria é interpretada por Camilla Fagundes (em 1919), por Fernanda Torres (em 1942) e por Fernanda Montenegro (em 1969) e Áurea é interpretada por Fernanda Torres (em 1910) e por Fernanda Montenegro (em 1942).

situação. Já Maria – representante da terceira geração – resiste ao local até o último momento, quando, de volta à região em 1942, o militar Luiz se envolve sexualmente com ela e, a pedido de Áurea, a leva para viver na capital. O filme se encerra em 1969, com a emocionante visita de Maria à Áurea, que a informa sobre a chegada do homem à lua.

A originalidade narrativa de *Casa de Areia* surpreende tanto em seus aspectos temáticos, que abordam de forma diferenciada e metafórica a vivência do envelhecer feminino (no que se refere a um distanciamento das práticas patriarcais), como também em seus aspectos de produção, que evidenciam uma preocupação com a fotografia cinematográfica que se destaca em meio às produções nacionais. Por meio da utilização de planos gerais bem elaborados (em alguns casos, inclusive, com imagens aéreas) e da escolha das cores (optando pela predominância do contraste branco/preto, seja nos figurinos, seja nos elementos da natureza), o filme exalta a beleza do cenário escolhido para a trama, o que ao mesmo tempo contrasta com o ambiente de tensão evidenciado no decorrer da narrativa e com a luta das protagonistas por saírem daquele lugar tão belo aos olhos do espectador.

Essa preocupação com a estética cinematográfica, sobretudo por meio da fotografia, atribui-se também às condições de produção da obra, ou seja, aos grupos envolvidos em sua elaboração. Produzida pela *Conspiração Filmes*, em parceria com a *Globo Filmes* e *Columbia Tristar Filmes do Brasil*, *Casa de Areia* faz parte do portfólio de produtoras que se destacam no cenário cinematográfico nacional, sobretudo por meio da produção de filmes voltados para o grande público.

Nesse sentido, a *Conspiração Filmes*<sup>28</sup> destaca-se por produzir filmes esteticamente bem elaborados e com boa aceitação de público. É em meio a essas produções que *Casa de Areia* apresenta-se como uma obra que, mesmo realizada por uma grande produtora nacional, com um alto orçamento (total de R\$ 7.620.000,00 autorizados para produção) e utilizando-se de atores populares, contrapõe-se, em sua construção narrativa, aos discursos hegemônicos sobre o envelhecimento feminino em geral retratados nas mídias, e que posicionam, explícita ou implicitamente, a mulher em relações de subordinação/dependência à figura masculina. Ainda, a saga de Áurea, Dona Maria e Maria, embora ambientada no período de 1910 a 1969,

---

<sup>28</sup> Produtora brasileira que oferece produção, pós-produção e criação em cinco diferentes segmentos – publicidade, produção publicitária para internet e novas mídias, conteúdo corporativo, televisão e cinema. Com 23 filmes realizados, entre eles: *Eu, tu, Eles* (2000), de Andrucha Waddington, com um total de 695.682 espectadores; *Redentor* (2004), de Cláudio Torres; *Dois Filhos de Francisco* (2005), de Breno Silveira, indicação brasileira ao Oscar de melhor filme estrangeiro de 2006 e com um público de mais de 5,3 milhões pessoas; *A mulher invisível* (2009), de Cláudio Torres, com 2.353.136 espectadores e *Homem do Futuro* (2011), também de Cláudio Torres e com um total de 1.215.600 pagantes, a produtora se prepara para o lançamento de mais quatro longas: *Vendedor de Passados*, de Lula Buarque; *Penetras*, de Andrucha Waddington; *À Beira do Caminho*, de Breno Silveira e *Gonzaga: de Pai pra Filho*, também de Breno Silveira.

representa também, de forma simbólica e crítica, as possibilidades de resistência do feminino nas sociedades contemporâneas, tendo em vista os resquícios de práticas patriarcais que ainda se fazem presentes.

O filme se diferencia dos demais produzidos pela *Conspiração Filmes*, sobretudo, no que se refere ao ritmo da narrativa, que segue de forma mais lenta e contemplativa, permitindo uma maior reflexão do espectador a respeito dos acontecimentos representados na tela. Enquanto os outros filmes realizados pela produtora centram-se, especialmente, em uma narrativa clássica<sup>29</sup>, com uma dinâmica de causas e efeitos clara, apresentando inicialmente uma situação de equilíbrio, posteriormente quebrada pela apresentação de um conflito e finalizando com restabelecimento do equilíbrio inicial, *Casa de Areia* não oferece respostas objetivas e definitivas ao espectador. Os conflitos apresentados na trama não são de todo resolvidos e o intuito do filme parece ser mais o de despertar questionamentos do que o de oferecer soluções.

Embora traga importantes elementos da narrativa clássica (o espectador consegue, de forma explícita ou simbólica, se localizar no espaço e no tempo da narrativa, identificando-se com os personagens), o filme aproxima-se em sua estética de um cinema “aberto”, que convoca a preencher as lacunas deixadas pelo realizador a partir dos diferentes repertórios culturais daqueles que assistem a projeção. Assim, entender a película como uma possibilidade de resistência feminina em relação aos discursos hegemônicos não significa dizer que esta seja a única interpretação possível de ser extraída da obra. Ao contrário, a riqueza narrativa de *Casa de Areia* consiste justamente em permitir uma interação com o espectador, apresentando-lhe uma narrativa cujo entendimento pressupõe uma percepção subjetiva.

Talvez por isso, por conduzir o olhar do espectador de forma oposta ao que ele está acostumado (o olhar da narrativa clássica) o filme não tenha sido um grande sucesso de bilheteria se comparado às outras produções da *Conspiração Filmes*, conseguindo um público de 187.296 pessoas. No entanto, de qualquer forma, o que se evidencia aqui é a possibilidade de expressão do contradiscurso, mesmo dentro do “controle” hegemônico, e a aceitação de

---

<sup>29</sup> Vanoye e Goliot-Lété (2005) definem a narrativa clássica como sendo aquela que carrega marcas das grandes formas romanescas do século XIX. Assim, segundo os autores, o cinema, a princípio sob a influência predominante da cena teatral (decupagem em quadros e cenas filmadas frontalmente), vê suas formas conquistadas pelo romance (em uma mobilidade cada vez maior do ponto de vista, a câmera não registra mais a cena de fora, podendo ocupar o lugar de um ou outro personagem). O espectador de cinema, no entanto, diferentemente do leitor de romance, deve se guiar por referências visuais de forma que o espaço e o tempo da narrativa fílmica permaneçam claras, homogêneas e se encadeiem em uma lógica. As técnicas empregadas na narrativa clássica estão, portanto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa e ao seu impacto dramático, trazendo ao espectador uma resposta aos conflitos apresentados pelo filme.

novas formas de manifestação simbólica por parte de um público que, embora pequeno, tem encontrado no cinema a possibilidade de realizar novas leituras sobre a temática do envelhecimento feminino.

No que se refere à direção do filme, Andrucha Waddington<sup>30</sup> se destaca como um dos sócios da produtora. No cinema, seus primeiros longas-metragens foram *Gêmeas* (1999) e o já mencionado *Eu, Tu Eles* (2000), vencedor do prêmio de melhor filme dos festivais de KalovyVary, Havana e Cartagena e indicação oficial do Brasil ao *Oscar 2001*. Dirigiu ainda os documentários *Maria Bethânia – Pedrinha de Aruanda* (2007), um registro da intimidade da cantora Maria Bethânia, e *Viva São João* (2002), que retrata as festas juninas no Brasil. *Casa de Areia* foi seu terceiro longa e, depois de passar pelas seleções oficiais dos festivais de Berlim, Sundance e Toronto, recebeu excelentes críticas da imprensa internacional, ficando mais de três meses em cartaz nos Estados Unidos e Canadá. Em 2010, lançou seu quarto longa-metragem, *Lope*, uma coprodução Brasil-Espanha que representa a juventude do dramaturgo Felix Lope de Veiga. O filme recebeu o *Prêmio Goya* (melhor figurino e melhor canção original) e fez parte da seleção oficial dos festivais de Veneza e Toronto. Em 2012, se prepara para o lançamento de *Penetras*, cuja proposta é realizar uma comédia irreverente sobre o encontro casual de dois personagens que possuem personalidades bem diferentes – Beto e Marco – no réveillon carioca.

Assim, nota-se que *Casa de Areia* adquire relevância, no que se refere à sua temática e narrativa, não só dentre as principais obras realizadas pela *Conspiração Filmes*, como também em relação aos filmes já produzidos pelo diretor, apresentando-se como uma produção diferenciada na filmografia de Andrucha Waddington. Distanciando-se da preocupação de criar uma obra de fácil consumo, em *Casa de Areia* Andrucha busca representar os conflitos do universo feminino em uma narrativa crítica e reflexiva.

O filme insere as personagens em quatro tempos históricos principais. Os três primeiros destacam, cada qual, uma das três gerações femininas representadas. O primeiro evidencia-se em 1910, com a chegada do grupo ao Maranhão, e enfatiza o papel de Dona Maria – a primeira geração – na trama. O segundo tem início em 1919, com o amadurecimento de Áurea – segunda geração - e o crescimento de sua filha. O terceiro inicia-se em 1942 e acompanha a juventude de Maria – terceira geração. Uma última passagem do tempo fecha a narrativa com a visita de Maria à Áurea, em 1969.

---

<sup>30</sup> Casado com Fernanda Torres, o diretor atua também no mercado publicitário, dirigindo campanhas para marcas nacionais e internacionais como *Reebok*, *Pepsi Cola*, *Gatorade*, *Ambev*, *Penalty*, *Coca-cola*, *Garandene*, entre outras. Andrucha dirigiu especiais musicais de grandes artistas da música brasileira como Gilberto Gil, Paralamas do Sucesso e Arnaldo Antunes.

São essas passagens e seus protagonismos femininos que serão tratados de forma mais detalhada a seguir, a partir da construção espaço-temporal da narrativa e das relações que se estreitam entre mães e filhas diante das divergências frente à realidade que lhes é apresentada na região do Maranhão.

### Conflito de gerações

Solidão, cansaço e impotência. São os sentimentos que envolvem as protagonistas logo no início da narrativa. A imagem em plano geral da caravana chegando aos Lençóis Maranhenses, que indica o isolamento ao qual serão submetidas as personagens no decorrer da trama, combina-se então ao subsequente *close* dos rostos cansados e abatidos de Dona Maria e Áurea e ao som ofegante de suas respirações.



**Figura 06** – A câmera se aproxima gradativamente das protagonistas, envolvendo-as em uma atmosfera de solidão e impotência.

É a partir de então que o filme apresenta ao espectador a dura realidade vivenciada por mãe e filha: a luta pela sobrevivência em um local aparentemente inóspito, onde as protagonistas se vêem obrigadas a reconstruírem suas vidas.

Centrando-se, sobretudo, em uma narrativa moderna, definida por Vanoye e Goliot-Lété (2005) como uma narrativa mais frouxa, que comporta momentos de vazio, questões não resolvidas, personagens em crise (conjugal e/ou psicológica) e final às vezes aberto ou

ambíguo, *Casa de Areia* evidencia essa luta pela sobrevivência trabalhando os conflitos que se estabelecem entre mães e filhas e entre elas e os demais personagens da trama.

As crises aparecem assim não só dentro da relação de Vasco e Áurea (crise conjugal), onde se enfatizam as constantes brigas e divergências devido à decisão do marido de permanecer no local e à recusa da esposa em acatar essa decisão, como também no conflito psicológico e divergências percebidos entre as três protagonistas (Dona Maria, Áurea e, posteriormente, Maria, que nasce e cresce na região) as quais, após a morte de Vasco, se vêm abandonadas à própria sorte e obrigadas a lutar com seus próprios sentimentos de medo e solidão.

Essas referências às características da narrativa moderna realizadas no filme ainda confirmam o que Casetti e Di Chio (2007) denominam de “regime de narração fraca”<sup>31</sup>, onde é típica a coexistência de diversos pontos de vistas, representados por diferentes personagens da trama.

Na obra, são apresentadas ao espectador diferentes visões sobre as questões que aparecem a partir do isolamento involuntário das três gerações femininas, representando reações e decisões diferenciadas das personagens em relação aos acontecimentos narrados.

Neste clima, então, a grande ação heróica e moral perde todo o sentido e toda plausibilidade: as dúvidas e os medos não são simples etapas no caminho empreendido pelo herói, formas transitórias que consentem mediações, mas se convertem na modalidade constitutiva de seu comportamento (CASSETTI; DI CHIO, 2007, pag.190, tradução nossa).<sup>32</sup>

É dentro dessas polifonias e polissemias que o espectador é orientado, em *Casa de Areia*, a se identificar não com uma, mas com várias visões sobre os acontecimentos que são apresentados no decorrer da película. Os conflitos não são etapas a serem vencidas ao final da projeção (pelas “heroínas” que protagonizam a trama), mas sim partes constituintes das personagens que permanecem com elas no desfecho do filme. É nesse sentido que a ação heróica perde o significado, já que ao final tem-se, na “solução” do conflito, a criação de uma nova situação e não a solução da inicial.

Dessa forma, ao trabalhar inicialmente o conflito que se estabelece entre as personagens Dona Maria e Áurea: a busca por uma saída diante de uma situação de isolamento inesperada, o filme finaliza com a apresentação de uma nova situação ao

---

<sup>31</sup> Os autores definem o regime de narração fraca como aquele em que as situações narradas adquirem um caráter enigmático e são mínimos os avanços que se produzem.

<sup>32</sup> En este clima, pues, la gran acción heroica y moral pierde todo sentido y toda plausibilidad: las dudas e los miedos no son simples etapas em el recorrido que emprende el héroe, formas transitorias que consienten mediaciones, sino que se convierten em la modalidad constitutiva de su comportamiento.

espectador: Maria é quem consegue sair do local, mas, como se verá no decorrer desta análise, retorna em uma visita que questiona, simbolicamente, a validade dessa incessante busca (dos indivíduos e em especial das mulheres) por referências externas, em uma espécie de fuga de si mesmo.

Esse “regime de narração fraca” ainda evidencia-se, no que se refere ao espaço cinematográfico, na escolha das locações, do figurino, da iluminação e das imagens enquadradas. Percebe-se assim uma busca por formas diferenciadas de manifestação simbólica dentro do que Vanoye e Goliot-Lété (2005) colocam como efeito metafórico, afastando-se a obra do uso de códigos visuais mais fechados.

Valendo-se de metáforas<sup>33</sup> e de efeitos visuais específicos, *Casa de Areia* estabelece uma sucessão de imagens capazes de produzir um sentido que ultrapassa o sentido literal da narrativa fílmica. Assim, a iluminação em tons frios, que contrasta a extrema escuridão da noite com a intensa claridade do dia (luz do sol que realça a brancura das dunas), e o figurino, que explora o contraste branco/preto (praticamente todos os elementos visuais do filme transitam entre branco e preto) podem simbolizar a dura realidade das protagonistas, as quais têm dificuldades em enxergar um caminho neutro, um “meio-termo” para os acontecimentos que lhes são apresentados: ou encontram uma “luz”, ou seja, uma saída para a capital, ou estão destinadas à “escuridão”, ou seja, à infelicidade na nova região.

Concebendo a saída para a capital (a “luz”) como uma volta a um território predominantemente masculino (tendo em vista a sociedade patriarcal de 1910) e a permanência na nova região (“escuridão”) como uma nova possibilidade de colonização feminina, o uso do claro/escuro, branco/preto na obra pode representar também a dualidade masculino/feminino<sup>34</sup>, vista inicialmente como um conflito (a princípio, a luta pelo retorno ao espaço patriarcal se opõe e predomina em relação à construção de uma nova vivência feminina na região).

---

<sup>33</sup> Vanoye e Goliot-Lété (2005) definem metáfora como uma figura de expressão verbal que baseia-se na analogia de sentido que existe entre o termo atualizado e o termo ausente que substituiu. Para os autores, as metáforas fazem parte de um sistema simbólico que requer uma cultura específica para ser plenamente apreendido. Trata-se assim de uma espécie de código e de um conjunto de signos situados em contextos socioculturais particulares.

<sup>34</sup> Na filosofia chinesa encontra-se um dos mais antigos conceitos de dualidade, o *yin* e o *yang*, que é usado para descrever como forças aparentemente opostas são interrelacionadas e interdependentes no mundo natural. Este conceito está no centro de vários ramos da ciência e filosofia chinesas. *Yin* e *yang* representam a idéia de balanço, onde dois opostos co-existem em harmonia, se complementando e sendo capazes de transmutar-se um no outro. Algumas associações comuns com *yin* e *yang* são, respectivamente: escuro e claro, passivo e ativo, feminino e masculino, repouso e movimento (EXEL, 2010).



**Figura 07** – Imagens do espaço da narrativa e de Dona Maria e Áurea no início do filme. O contraste branco/preto e claro/escuro na escolha da iluminação e do figurino remete também à dualidade masculino/feminino.

No entanto, é na escolha da locação - as dunas de areia dos Lençóis Maranhenses – que se evidencia, simbolicamente, o espaço da narrativa como um possível local de (re) construção feminina. Abandonadas pelos homens e isoladas em uma região desértica onde passam a viver fora do domínio masculino, as areias, instáveis e transitórias, remetem ao próprio território da mulher, não só nas sociedades patriarcais de 1910, como também, em um sentido mais amplo, nas sociedades contemporâneas. Assim como as dunas, o espaço feminino apresenta-se como um espaço em construção, onde as mudanças e conquistas adquiridas com o tempo ainda não se encontram totalmente sedimentadas e onde ainda se percebe uma dificuldade feminina em viver fora dos padrões hegemônicos de comportamento (o isolamento das personagens é involuntário e resistido). O uso das imagens da areia escorregando pelas encostas, captadas pela câmera em primeiros planos e apresentada em alguns momentos da película, permite detectar essa rede metafórica percebida no filme, responsável assim por relacionar simbolicamente os Lençóis Maranhenses a um possível espaço de resistência feminina instável e escorregadio, ainda a ser colonizado e solidificado.

Essa metáfora é reforçada ainda por meio das constantes cenas em que as protagonistas “escorregam” pelas dunas, caminhando em direção à casa que, nos tempos fílmicos apresentados na narrativa, se encontra sempre próxima a um declive. Evidencia-se

assim o isolamento e a inconstância desse terreno representado no filme onde, nas tentativas frustradas de sair do local, as protagonistas precisam “escalar” as areias para apenas “escorregarem” novamente para a casa. As dunas simbolizam aqui, mais uma vez, um espaço feminino resistido e pouco consolidado.



**Figura 08** – As imagens das areias deslizando pelas encostas, apresentadas entre o primeiro (1910) e segundo (1919) tempo da narrativa. Metaforicamente, as imagens podem representar um território feminino ainda instável.



**Figura 09** – Na primeira sequência, Maria (Camilla Fagundes), em 1919. Na segunda, Maria (Fernanda Torres), em 1942. Nos dois momentos, a personagem desce pelas dunas em direção às suas casas, que se encontram próximas às encostas. A localização das casas e o constante deslizar sobre as areias simbolizam instabilidade, isolamento e uma resistência das protagonistas ao local.

Nesse ponto, o uso do som no filme contribui para identificação desse espaço como um local de inconstância, conflito, tensão e luta. Praticamente sem a utilização de trilha musical, o filme traz à tona os sons da natureza e das vozes, no barulho da chuva, dos trovões, do vento carregando as areias, dos gritos das personagens. A trilha sonora é formada, em *Casa de Areia*, fundamentalmente, pelos sons dramáticos do silêncio, expressos nas emoções das personagens e nos eventos naturais que simbolizam os sentimentos das protagonistas.

Mas, são esses sentimentos de isolamento, revolta e impotência sentidos pelas personagens nesse território simbolicamente feminino que vão sendo transformados no decorrer da narrativa, sobretudo com o amadurecimento de Dona Maria (e, posteriormente, também de Áurea). O conflito entre masculino/feminino inicialmente apresentado (e que parecia apontar como solução uma volta aos domínios patriarcais) é gradativamente substituído pela aceitação de uma nova realidade e pelo desejo de construir uma nova história, a partir de novas referências. É essa aceitação que aparece nos protagonismos da trama na

medida em que os anos passam para aquelas mulheres. O envelhecimento e o seu ápice com a chegada da velhice surgem no filme como um momento de libertação feminina em relação aos tradicionais papéis ainda representados pelas mulheres nas sociedades contemporâneas. Passa-se a entender aqui o isolamento involuntário das personagens (e o próprio envelhecimento) como uma oportunidade de “um olhar feminino para si”, onde se pode descobrir novos desejos, novos prazeres e novos valores.

Assim, Dona Maria (que ao início do filme representa bem o papel da mulher na sociedade patriarcal de 1910, interferindo em uma briga entre sua filha e o marido e ordenando à Áurea que obedeça a ele), após se ver sozinha com a filha no local, passa a enxergar a nova realidade como uma nova e diferente alternativa de vida:

DONA MARIA: Eu não entendo porque você luta para sair daqui, minha filha, como uma desesperada. AUREA: A senhora já esqueceu como era lá fora, mãe? DONA MARIA: Não, não esqueci. Mas não sinto mais falta. AUREA: Como é que você se acostumou, mãe? Essa areia, esse sol, esse lugar, essa casa...isso aqui vai cair, mãe. DONA MARIA: A gente constrói outra, filha. E lá fora? O que você espera lá fora? O que de bom a vida pode te oferecer lá fora? AUREA: Eu não vou me enterrar aqui, mãe. DONA MARIA: 100, 50 cabras vão te dar que vida, minha filha? Já pensou? AUREA: Eu vou embora desse lugar, mãe. E a senhora e Maria vêm comigo. DONA MARIA: Eu gosto daqui. Aqui homem nenhum manda em mim. AUREA: Ah, não? E o Massu?

Esse diálogo evidencia não só o espaço da narrativa como o já colocado espaço de resistência, que delinea uma nova possibilidade de “colonização” feminina longe das orientações masculinas<sup>35</sup>, como também as diferenças de comportamento que se estabelecem entre as gerações diante da nova oportunidade de vida apresentada na região.

Segundo Debert (1999b), “[...] a idéia de geração implica um conjunto de mudanças que impõem singularidades de costumes e comportamentos a determinadas gerações.” (Idem, 1999b, pág. 19). Por isso, fala-se da geração do pós-guerra, da televisão, de 1968. No que se refere especificamente à experiência do envelhecimento, a autora, em uma apreciação dos estudos de *Philippe Ariès*, aponta para as transformações ocorridas nas expectativas acerca do envelhecimento dentro das diferentes gerações. Assim, para a geração nascida em meados do século XIX, a velhice era vista como uma etapa de mudanças radicais, no estilo de vida e nos costumes, que seria mantida até a morte do indivíduo. Em contraposição, os filhos dessa geração formaram a chamada “geração do progresso” e demonstravam uma aversão às limitações que a velhice impunha. Acreditavam então que poderiam viver o envelhecimento sem incômodos e que isso era apenas uma questão de opção. Por fim, a terceira geração, dos

<sup>35</sup> As relações das protagonistas com Massu, Mirinho, Luiz e Chico do Sal não são colocadas no filme em um sentido de dominância masculina, mas sim de diálogo com o feminino.

nascidos de 1910 a 1920, é a geração que aproveita a “Terceira idade” e que, muitas vezes, nega o envelhecimento por meio das práticas consumistas evidenciadas nas sociedades contemporâneas.

O filme explicita assim essas diferenças (ou conflitos de gerações), representadas na obra, respectivamente, por Dona Maria, Áurea e Maria. Isso porque a oposição ao lugar, demonstrada em maior ou menor grau pelas protagonistas da trama, corresponde também, indiretamente, a uma negação da morte e do envelhecimento. Estar “presa” àquele lugar (e, portanto, longe das atratividades que a “civilização masculina” fornece para que se possa adiar a velhice e esquecer momentaneamente a finitude humana) significa estar mais próxima da morte e mais suscetível às limitações do envelhecer (decadência do corpo e perda da jovialidade). Como sugere Áurea em conversa com sua mãe, mostrada no diálogo anteriormente citado, aceitar a nova vida significa então se “enterrar” no local. Assim, a nova situação que, para Dona Maria – representante da primeira geração – é vista, com o tempo, como uma nova possibilidade de vida dentro de um amadurecimento nos processos de aceitação do envelhecimento e de resistência às práticas patriarcais, para Áurea (nos tempos fílmicos iniciados em 1910 e 1919) e para Maria (durante toda a projeção) – representantes da segunda e terceira gerações – é algo com o qual se deve rivalizar. Maria, em especial, demonstra essa negação do envelhecer em sua recusa inflexível em permanecer no local, estabelecendo relacionamentos amorosos efêmeros e desprovidos de afetos. Evita-se assim criar laços e vínculos naquela região.

Essas questões de vida/envelhecimento/morte que aparecem, de maneiras distintas, nas três gerações de protagonistas da trama, ressoam também na construção do tempo fílmico de *Casa de Areia*. A seqüência dos fatos apresentados coloca-se de forma linear o que, segundo Casetti e Di Chio (2007), quer dizer: de tal forma que o ponto de chegada da película apresenta-se de forma distinta do ponto de partida. As dificuldades das personagens em lidar com um terreno desconhecido e praticamente inabitado e a conseqüente reflexão sobre o feminino e sobre o envelhecimento que se pode extrair da narrativa fílmica se edificam, na obra, de forma contínua, homogênea e progressiva, expondo uma seqüência cronológica dos fatos que desemboca, como já colocado, na apresentação de uma nova situação ao espectador: a aparente resolução do conflito na personagem Maria, que consegue, enfim, ir viver na capital.

Nessa construção narrativa linear, *Casa de Areia* trabalha, sobretudo, dentro de uma “duração anormal” da temporalidade cinematográfica, onde, e novamente de acordo com Casetti e Di chio (2007), a amplitude temporal da representação do acontecimento não

coincide com a duração do próprio acontecimento. O filme utiliza-se das elipses para apresentar ao espectador, durante o período de 59 anos, as vivências das personagens. Aqui aparecem novamente as metáforas, que funcionam para indicar a passagem do tempo e o período histórico no qual as protagonistas se encontram em cada momento da trama. Nesse sentido, a forma de construção das elipses, no filme, “[...] exerce numerosos efeitos sobre a dinâmica perceptiva e cognitiva do espectador”<sup>36</sup> (CASETTI; DI CHIO, 2007, pag. 141, tradução nossa).

É levando em conta essa dinâmica perceptiva e cognitiva, assim como a sensibilidade, a vivência cultural e a bagagem histórica do espectador, que se torna possível identificar a passagem do tempo em *Casa de Areia*, por meio das imagens que demarcam os quatro períodos históricos dentro dos quais se passa a narrativa. A primeira indicação do tempo na película é apresentada nos créditos, que indicam local e data dos acontecimentos no início da narrativa. Posteriormente, a decorrência de nove anos após a chegada das protagonistas ao Maranhão é simbolizada pela já mencionada metáfora das areias escorregadias, que indicam a entrada no ano de 1919. O terceiro período histórico é representado pela imagem de aviões da segunda guerra mundial, que cruzam o céu dos Lençóis Maranhenses, indicando a passagem para o ano de 1942. Por fim, o quarto momento histórico, que compreende a visita de Maria a Áurea, ao final da projeção, é demarcado pela caracterização do figurino de Maria (típico da geração anos 70) e da própria menção que ela faz à mãe a respeito da primeira viagem do homem à lua. Portanto, as demarcações do tempo no filme não são explícitas (exceto nos créditos iniciais e na indicação do ano de 1919 no marco geodésico, quando do encontro de Áurea e Luiz), buscando a obra situar, de forma simbólica, o espectador nos tempos dos acontecimentos narrados.

Nesse sentido, é possível fazer uma analogia entre essas passagens do tempo na narrativa, por meio das quais se consegue acompanhar o envelhecimento das três gerações de protagonistas, e o conceito de “tempo social” elaborado por Elias (1998). Para o autor, o tempo não existe em si, não é nem um dado “objetivo”(físico), nem uma estrutura *a priori* do espírito, é um símbolo social. Isso significa dizer que, desde as sociedades primitivas, a vida sempre seguiu o curso do nascimento à morte, independente da vontade dos homens. Mas a ordenação desse processo, a experiência do tempo como um fluxo uniforme e contínuo, sob a forma do correr dos anos, só se tornou possível a partir do desenvolvimento social da medição do tempo. Os relógios, então, não constituem o tempo em si, mas apenas indicam o tempo,

---

<sup>36</sup> ejerce numerosos efectos sobre la dinámica perceptiva y cognitiva del espectador.

por meio da padronização social de uma certa seqüência de acontecimentos que serve de escala de medida (os segundos, minutos e horas).

O tempo exerce de fora para dentro, sob a forma de relógios, calendários e outras tabelas de horários uma coerção que se presta eminentemente para suscitar o desenvolvimento de uma autodisciplina nos indivíduos. Ela exerce uma pressão relativamente discreta, comedida, uniforme e desprovida de violência, mas que nem por isso se faz menos onipresente, e à qual é impossível escapar (ELIAS, 1998, pag. 22).

Assim, o indivíduo aprende uma “escala social etária” que se torna elemento fundamental da imagem que ele tem de si mesmo e dos outros. Essa escala, segundo o autor, tem um sentido único e irreversível: diz-se que os anos ou o tempo passam quando, na verdade, se está falando do caráter irreversível do nosso próprio envelhecimento. A indicação da idade de uma pessoa traz, então, uma significação biológica, social e pessoal, contribuindo para a formação de um sentimento de identidade pessoal que tem continuidade no “curso do tempo”.

Ainda, é essa padronização do tempo social, definida de forma diferenciada em relação às várias culturas e períodos históricos, que esconde uma preocupação universal: diante da perspectiva da morte, a tentativa de controlar (ou reter) o tempo funciona no intuito de tornar mais branda a inegável finitude da vida.

A partir desses apontamentos, percebe-se que, em *Casa de Areia*, o tempo institucionalizado (tempo físico, dado objetivo, medido pelos relógios e calendários), que serve para regular os comportamentos entre os indivíduos e demarcar as idades, perde sua função. Intensifica-se, na obra, a consciência de um “tempo social”, conforme colocado por Elias (1998), onde, sem relógios e calendários (e sem muitas indicações explícitas de passagem do tempo para o espectador), as protagonistas perdem o ilusório controle sobre a morte e o envelhecimento que a medição do tempo traz.

Em essência, é com essa perda de controle sobre o tempo que as protagonistas lidam durante toda a película, ressaltando as formas diferenciadas de lidar com o medo do envelhecimento e da morte dentro de gerações femininas distintas. A reação que cada qual manifesta, à sua maneira, à nova realidade que lhes é apresentada (a aceitação ou negação de uma vivência fora de um “domínio masculino”), representa também a reação que têm à idéia da própria morte e do próprio envelhecimento<sup>37</sup>, sentimentos que, na condição de isolamento e reconstrução de vida a que estão submetidas, se tornam ainda mais evidentes.

---

<sup>37</sup> Faz-se importante aqui novamente ressaltar que o envelhecimento, nas sociedades patriarcais ou com resquícios dessas práticas, apresenta um peso maior para as mulheres, estando diretamente relacionado à perda do poder de atração, à decadência do corpo e à invisibilidade (tendo em vista um olhar masculino). A aceitação

É nesse sentido que se faz importante destacar a relação que se estabelece entre as duas últimas gerações femininas – Áurea e Maria – em três tempos da narrativa (1919, 1942 e 1969), dentro de significativas diferenças nas formas com que cada qual lida com a realidade da morte, do envelhecer e de uma nova possibilidade de existência feminina.

### **Áurea e Maria**

A partir de 1910, nove anos se passam desde a chegada das protagonistas à nova região. Enquanto Áurea continua resistindo à permanência no local, Maria cresce em um ambiente de conflitos, marcados pelas incessantes e incansáveis tentativas de Áurea de sair dos Lençóis Maranhenses. Na última delas, a protagonista da segunda geração monta um esquema para vender suas cabras no intuito de conseguir dinheiro para chegar à capital. A tentativa é frustrada pela já mencionada morte de Chico do Sal, encarregado de vender as cabras e voltar com o dinheiro. É nesse instante, então, que Áurea, em um momento desesperador, resolve caminhar sozinha pelos Lençóis Maranhense em busca do vendedor de sal. A cena do eclipse solar (transformação instantânea do dia em noite), presenciada pela protagonista neste momento, serve para evidenciar, mais uma vez, o contraste entre claridade/escuridão, explorado em praticamente toda a obra. Esse contraste remete, como já colocado, à dualidade masculino/feminino, onde o primeiro relaciona-se à luz/sol (à razão e à ação) e o segundo ao escuro/lua (à introspecção, a um lado obscuro e inconsciente).

Após o eclipse, a noite chega, o dia amanhece e Áurea se depara com um acampamento, aproveitando a oportunidade para adentrar em uma barraca. Ali ela encontra um livro de Eça de Queiroz, que guarda em suas páginas fotografias, entre elas a de pessoas em atos sexuais e de uma mulher bem produzida para os padrões da época. É essa fotografia em especial que desperta o interesse de Áurea. Imersa em uma realidade em que a vaidade perde o sentido, a protagonista vive ali um instante de contemplação, em que retoma, momentaneamente, sua preocupação com o corpo. Sem perceber a presença de Luiz, que entra no local, Áurea se compara ao retrato, mexendo em seus cabelos e olhando seu corpo em um processo de projeção/identificação em relação à imagem fotográfica. A fotografia parece então representar o que vem da “civilização” e, portanto, lembrar Áurea de sua

---

de Dona Maria e, posteriormente, de Áurea à nova vida no local representa então, também, uma libertação em relação aos padrões femininos de “não-envelhecimento” ditados pelas práticas patriarcais.

condição feminina em relação a um olhar masculino que orienta em relação a determinados padrões de beleza. É esse mundo para o qual a personagem quer retornar, sem se dar conta de que a realidade das areias a liberta dessas orientações.



**Figura 10** – Sequência em que Áurea contempla a fotografia encontrada na barraca de Luiz. A cena faz referência a um processo de projeção/identificação que relembra a personagem de sua condição feminina em relação a um olhar masculino.

Assim, é nesse contexto que se dá o encontro de Áurea e Luiz. Ele fala a ela sobre o grupo de cientistas que ali se encontram para fotografar o céu, segundo eles, “o melhor céu do mundo”. Luiz diz que sua função é ajudar no deslocamento do grupo e que está se preparando para as Forças Aéreas. Áurea então se surpreende com as novidades que lhe são apresentadas: a existência de uma Força Aérea brasileira e o fim da 1ª Guerra Mundial, guerra que ela nem sabia haver começado. Luiz a leva ao marco geodésico (que indica o ano de 1919), usado para marcar o lugar exato de onde os cientistas tiraram fotografias da constelação de Touro, no momento do eclipse. O militar apresenta à protagonista dois conceitos da Teoria da Relatividade de Einstein: o primeiro em relação à propriedade da luz de se desviar frente a um espaço denso e mudar sua trajetória; e o segundo que explica os diferentes tempos de envelhecimento entre um casal de gêmeos, quando um deles é submetido, por um determinado tempo e a uma certa velocidade, a uma viagem espacial.

LUIZ: Tem uma história dos gêmeos, irmãos gêmeos. ÁUREA: irmãos gêmeos, e aí? LUIZ: Dois irmãos gêmeos, nascidos no mesmo dia. Um fica na Terra e o outro é despachado para o espaço. ÁUREA: Como o outro é despachado? LUIZ: Um fica, o outro vai em um foguete, a toda, para o espaço. Quando esse irmão gêmeo que viajou voltar, ele vai ser mais novo do que o outro que ficou. Não é impressionante? ÁUREA: Mais novo? LUIZ: Vai ser mais novo. Não me pergunte porque, mas vai ser mais novo. ÁUREA: Eu não quero ser o que fica.

A resposta final de Áurea a Luiz relaciona-se às questões implicitamente colocadas no filme, e que evidenciam, nas teorias científicas apresentadas pelo militar, a busca incessante dos homens pelo controle do tempo e, com ele, o retardamento do envelhecimento e da morte. A teoria científica narrada por Luiz parece ratificar os conflitos internos das protagonistas, que travam-se também dentro das possibilidades de aceitação/negação da morte e do processo de envelhecer.

Esperançosa com a possibilidade que lhe é apresentada de sair da região, quando Luiz aceita levá-la e à sua família à capital, juntamente com o grupo de cientistas, Áurea parte em busca da mãe e da filha, mas se depara com um trágico acidente, que soterrou a sua casa e matou Dona Maria.

A imagem da areia escorregando pelas encostas das dunas volta a aparecer, e, nesse ponto, pode-se recorrer também à mitologia para interpretar a metáfora, promovendo, no filme, uma relação entre o Mito de Sísifo<sup>38</sup>, as questões de vida/morte e uma possível crítica à recorrência feminina de práticas patriarcais.

O eterno e repetitivo trabalho destinado ao personagem da mitologia grega relaciona-se então, de forma analógica, ao instável terreno feminino representado no filme.

Os deuses tinham condenado Sísifo a empurrar sem descanso um rochedo até ao cume de uma montanha, de onde a pedra caía de novo, em consequência do seu peso. Tinham pensado, com alguma razão, que não há castigo mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança. (CAMUS, 2008, pag. 148).

O rochedo de Sísifo, assim como as areias que se deslocam incessantemente, representa a realização de um esforço automático, conformista e alienado, incapaz de levar o indivíduo (no caso do filme, a mulher) a algum lugar, a não ser a um mesmo e imutável espaço. As casas sempre construídas em um declive, a luta das protagonistas por uma subida inútil (evidenciada no transitar pelas dunas em busca de uma saída para a capital) - subida da qual sempre retornam sem sucesso, descendo novamente pelas encostas em direção a casa - são imagens que são então retomadas na cena da morte de Dona Maria.

---

<sup>38</sup> Ensaio filosófico escrito por *Albert Camus*, em 1942, O Mito de Sísifo relata a história de um personagem da mitologia grega que desafiou os deuses e foi condenado, para toda eternidade, a empurrar uma pedra de uma montanha até o topo apenas para vê-la rolar para baixo e ter de novamente empurrá-la para cima. De acordo com *Camus*, Sísifo representa o ser que, condenado a uma tarefa sem sentido, continua executando-a de forma automática e anti reflexiva.



**Figura 11** – Áurea retorna de sua tentativa de “subida” à capital, após o seu encontro com Luiz, e depara-se com sua casa soterrada pela areia. A protagonista escorrega pelas dunas em busca da mãe e da filha, retornando a um mesmo espaço após uma luta inútil.

Essa referência ao Mito de Sísifo possível de ser extraída da obra é percebida também, de forma mais evidente, logo no início da projeção, quando da primeira tentativa de Dona Maria e Áurea de sair da região. A tomada de câmera em *plongée* utilizada na cena evidencia a impotência das protagonistas diante da situação que lhes é apresentada, mostrando Áurea, exausta, “rolando” pelas areias após uma cansativa “escalada” em busca de uma saída.



**Figura 12** - Tal como Sísifo e seu rochedo, Áurea “rola” pelas dunas em direção à Dona Maria, que a espera no início da subida. A personagem retorna então ao seu ponto de partida e permanece, durante grande parte da projeção, resistindo ao território em subidas inúteis.

Assim, por meio dessa construção imagética que se repete em alguns momentos do filme, *Casa de Areia* sugere que somente uma conscientização feminina (e, com isso, uma liberação em relação a um “terreno patriarcal”) levará a uma solidificação desse território, desfazendo o infortúnio de um processo circular (retorno ao mesmo) que, mesmo nas sociedades contemporâneas, ainda se faz presente. É a aceitação das protagonistas (e

metaforicamente das mulheres) em relação a esse novo território, que gradativamente levará a uma realização feminina, em sua essência, longe dos domínios masculinos.

A constante negação do envelhecer que se evidencia entre as protagonistas do filme, quando mais jovens, em seus desejos de sair daquele espaço que, como já dito, para elas pode representar a decadência física e a morte, relaciona-se ainda a um outro trecho do Mito de Sísifo, onde Camus (2008) define o personagem como um “herói absurdo”. Segundo o autor, ele o é “[...] tanto pelas suas paixões como pelo seu tormento. O seu desprezo pelos deuses, o seu ódio à morte e a sua paixão pela vida valeram-lhe esse suplício indizível em que o seu ser se emprega em nada terminar.” (CAMUS, 2008, pag. 150). A luta contra a morte e contra o envelhecimento apresenta-se assim como uma luta irracional, infinita e absurda, já que rivaliza com um caráter imutável da condição humana: a finitude. Com o amadurecimento das personagens, essa luta é no filme substituída pela aceitação das mudanças, do envelhecer e pela possibilidade de novas e diferentes vivências femininas. Novamente aqui ressalta-se a representação do envelhecimento feminino no filme como um momento de maturidade em que a busca pela “eterna juventude” perde o sentido.

A utilização da imagem das areias escorregando nas dunas, após a morte de Dona Maria, e que pode levar a uma interpretação mitológica, conforme colocado, também serve para marcar a passagem para o terceiro tempo da narrativa (1942). Se em 1919 evidencia-se, sobretudo, o protagonismo de Áurea, apresentando ao espectador, com mais intensidade, os sentimentos e conflitos que envolvem a personagem, em 1942 o destaque recai em Maria, que se torna uma jovem desapegada e promíscua. Maria resiste à vida na região e, seguindo os antigos passos da mãe, busca de forma frenética uma saída para aquela situação. Áurea, por sua vez, amadurece, estabelece um relacionamento estável com Massu e se adapta a região, abandonando a idéia de retornar à capital. É nesse sentido que o conflito de gerações é novamente apresentado de forma a entender que, na medida em que o tempo passa para a primeira e segunda gerações (Dona Maria e Áurea), o desejo incontrolável de voltar à civilização (que simboliza o espaço masculino) é substituído pela aceitação do novo território (espaço essencialmente feminino). É por isso que, para Maria –ainda jovem – a resistência ao lugar aparece de forma exacerbada, dentro da negação total do envelhecer e da adoção de formas de vida que reforçam comportamentos efêmeros.

Assim, após o seu descompromissado envolvimento com Luiz, quando este volta à região em 1942, agora casado, e sua subsequente partida com ele para a capital, Maria retorna aos Lençóis Maranhenses, ao final do filme, em 1969, bem produzida, “civilizada”, o que contrasta com o mundo até então representado no filme. Nesse sentido, o encontro de

gerações que se evidencia ao final da projeção simboliza também o encontro entre resistência e hegemonia, entre a aceitação de Áurea à nova realidade (e a subsequente criação de um novo espaço para expressão do feminino), e a adequação de Maria aos comportamentos institucionalizados.

Ao representar esse encontro dialógico, *Casa de Areia* permite, novamente e fechando de forma significativa a película, uma interpretação metafórica. Maria leva à mãe um toca fitas, buscando realizar um desejo expressado em 1919 por Áurea: a vontade de escutar o som de uma música. No mesmo momento, ao contemplarem a lua cheia, a filha revela à mãe a chegada do homem a lua.

MARIA: O homem pisou na lua. ÁUREA: O homem pisou na lua? Como, filha? MARIA: Com um foguete, uma espaçonave. ÁUREA: Voltou mais moço, não voltou? MARIA: Não, mãe, acho que voltou até mais velho. ÁUREA: Ah. E ele encontrou o que lá? MARIA: Nada. ÁUREA: Nada? MARIA: Nada. Dizem que areia. ÁUREA: Areia? MARIA: É, areia.

A referência à lua, que aparece em 1919, no momento do eclipse solar, e agora em 1969, na conversa entre Áurea e Maria, permite que se estabeleça uma relação entre o satélite e as dunas representadas no espaço fílmico. Tal como a lua, o espaço da narrativa apresenta-se encoberto pela areia, praticamente inabitado e fora de um “domínio masculino”. Aqui, pode-se recorrer também à mitologia, onde a lua encontra-se como um dos mais fortes símbolos do feminino, personalizada em algumas deusas gregas como Diana e Demeter<sup>39</sup>. Suas fases representam um ciclo contínuo de vida/morte/renascimento (eterno retorno), onde a lua nova corresponde a um período escuro e sombrio, a origem dos desejos; a lua crescente é a lua da esperança, do crescimento, da juventude; a lua cheia simboliza a proteção e o carinho maternal, quando se recebe o que se plantou na lua nova; e a lua minguante remete ao amadurecimento e à sabedoria, necessários à compreensão da solidão e da finitude humana. É a lua do renascimento, expresso no cântico feminino do ritual lunar<sup>40</sup>: “agora penso na morte, para encontrar o que sou, antes de tornar-me outra” (AGUIAR, 2012).

<sup>39</sup> Diana (Ártemis/Selene), filha de Júpiter e Latona e irmã de Apolo (Febo), era a deusa da lua e da caça (BULFINCH, 2002). Demeter, mãe de Perséfone e esposa de Zeus, é a deusa da lua cheia no ritual lunar (AGUIAR, 2012).

<sup>40</sup> Segundo Aguiar (2012), houve nos primórdios da humanidade um período matriarcal que correspondia a um predomínio absoluto do amor, da vida, do nascimento e da morte. A realização de rituais pelas mulheres (atribuídos no processo civilizador da Europa pré-cristã a bruxarias e adorações demoníacas) eram frequentes nesse período, sendo a lua um dos principais símbolos de adoração. A partir do segundo milênio a.C. está documentada a superação do homem sobre a mulher e a situação de inferioridade a que ela foi relegada em quase todos os âmbitos culturais e religiosos. Essa mudança coincidiu com o início de um culto ao Sol sob um sacerdócio masculino, que veio substituir o culto a lua, bem anterior, que permanecia nas mãos das mulheres. Esse culto a lua ainda se faz presente nas sociedades contemporâneas, entre mulheres que têm buscado nesses rituais a história religiosa feminina, oculta ou distorcida, por milênios de patriarcalismo. A tese da autora é que essas mulheres identificam o culto à lua como um resgate do sagrado eminentemente feminino, o que fornece

Assim, diferentemente do sol<sup>41</sup>, que possui uma característica imutável, a lua se transforma, se modifica, nasce e renasce, remetendo, metaforicamente, a uma potência feminina construtora e reconstrutora.

Se a modalidade lunar é por excelência, a mudança dos ritmos, não é menos a do retorno cíclico, destino que fere e consola ao mesmo tempo, porque, se as manifestações da vida são bastante frágeis para se dissolverem de maneira fulgurante são, no entanto, restauradas pelo eterno retorno que a lua dirige (ELIADE, 1998, pag.152 apud AGUIAR, 2012, pag.9).

É essa potência construtora e reconstrutora que pode ficar como mensagem final do filme, por meio da referência metafórica à lua, em uma visão crítica de um espaço feminino que se espera fortalecer e solidificar. “Tornar-se outra”, no já mencionado rito da lua minguante, significa, aqui, entender o envelhecer (e a maior proximidade da morte) como uma possibilidade de olhar para si, de refletir sobre o papel do feminino nas sociedades predominantemente masculinas e renascer a partir de novas referências.



**Figura 13** – A imagem da lua (símbolo do feminino) ao final do filme e na cena do eclipse solar, quando do encontro de Áurea e Luiz. No eclipse, a lua encobre gradativamente o sol em um movimento que simboliza as suas fases e, conseqüentemente, um ciclo feminino de vida/morte/renascimento.

respostas aos sentimentos e angústias impossíveis de serem respondidas pelas religiões reveladas, patriarcais e masculinas.

<sup>41</sup> Na mitologia grega, o Sol é personificado pelo masculino como, por exemplo, pelo deus Apolo (ou Febo), filho de Júpiter e Latona e irmão de Diana (BULFINCH, 2002). Portanto, a relação que se pode estabelecer entre sol/claridade/masculino e lua/escuridão/feminino por meio da mitologia, remete também ao já colocado uso contrastante das cores e iluminação no filme.

Assim, se na busca inconsciente por práticas e atratividades que geram uma falsa segurança - e que visam “distrair” a morte e a experiência do envelhecer - se vai aos lugares mais distantes (Sísifo vai ao cume da montanha, o homem visita a Lua e Maria volta ao “território patriarcal”), o fortalecimento do espaço feminino que o filme implicitamente propõe revela também que, muitas vezes, esses lugares a nada levam e nada dizem além do que já se fazia presente desde o princípio: as mudanças desejadas acontecem a partir do entendimento e aceitação de si mesmo. Fica assim uma crítica a (ainda) constante busca do feminino por referências externas (masculinas), o que acaba por afastá-lo de sua verdadeira essência.

Portanto, é por meio do uso criativo da linguagem cinematográfica, junto a uma narrativa que evidencia uma estética apurada (na fotografia, iluminação e figurino) e o uso de metáforas, que *Casa de Areia* permite uma visão crítica e polissêmica do lugar do feminino, representando um espaço simbólico de resistência.

A partir das questões e conflitos (explícitos e implícitos, externos e psicológicos) apresentados no decorrer da projeção, a obra trabalha a dualidade dos gêneros, entendendo-a como um processo que pressupõe uma reconquista/renascimento do feminino, para que, a partir de então, se possa dialogar com o masculino. É frente às práticas patriarcais que ainda se fazem presentes nas sociedades contemporâneas – e juntamente com elas a negação do envelhecimento e da morte, a qual sofre atravessamentos de gênero -, que *Casa de Areia* representa a velhice como um momento propício a essa reconquista.

Na contramão dos exercícios hegemônicos (que relegam o envelhecer à decadência física e à improdutividade ou que o recusam por meio dos avanços medicinais e farmacológicos), o filme revela um outro olhar sobre o feminino, onde o amadurecimento encontra a liberdade.

É essa possibilidade de libertação feminina em relação às práticas patriarcais e hegemônicas que também aparece na terceira obra a ser analisada neste trabalho. No entanto, se *Casa de Areia* oferece, de forma simbólica, novos significados ao envelhecimento feminino na representação de um espaço privado (a “casa” e os relacionamentos familiares), em *Chega de Saudade* as possibilidades de subversão aos comportamentos institucionalizados têm como plano de fundo, como se verá a seguir, um dos territórios de socialização conquistados pela “terceira idade” nas sociedades contemporâneas: o espaço público do baile.

#### 4.3. *Chega de Saudade* (2008), de Laís Bodanzky

*É agora, quando se misturam envelhecimento e rejuvenescimento, que sinto em mim todas as idades da vida. Sou permanentemente a sede dialógica entre infância/adolescência/maturidade/velhice. Evoluí, variei, sempre segundo essa dialógica. Em mim, unem-se, mas também se opõem, os segredos da maturidade e os da adolescência.*

Edgar Morin

Com um valor de pouco mais de 5 milhões captados para a concretização do projeto, valor considerável para as produções brasileiras (praticamente o mesmo valor captado para a realização de grandes sucessos de bilheteria, como *Se eu Fosse Você 2* e *A Dona da História*)<sup>42</sup>, *Chega de Saudade* é uma produção da *Gullane Filmes*, em parceria com a *Buriti Filmes*, a distribuidora *Buena Vista International*, responsável também pela distribuição de filmes e séries da Disney, e a *Globo Filmes* (co-produção).

Fundada em 1996, a *Gullane Filmes* produz conteúdos para cinema e televisão, estabelecendo importantes parcerias no Brasil e no exterior (incluindo as marcas *Warner Bros*, *HBO Latin America* - para a qual produziu a série *Alice* (2008)<sup>43</sup> - e *20th Century Fox*) e buscando financiamento e venda de filmes brasileiros junto ao mercado estrangeiro. A empresa está posicionada hoje entre as principais produtoras audiovisuais do Brasil, tendo sido responsável por produções de destaque após a retomada do cinema nacional, tais como: *Bicho de Sete Cabeças* (2001), também de Laís Bodanzky; *Carandiru* (2003), de Hector Babenco (indicado à Palma de Ouro no Festival de Cannes) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger (escolhido como representante brasileiro para disputar uma das cinco vagas ao Oscar de 2008).

Esses aspectos servem para evidenciar o investimento em novos discursos que se tem notado também dentro de grandes produtoras (e dentro do circuito comercial), destinadas não só a (re) produção das narrativas hegemônicas, mas também ao incentivo às formas de representação criativas. Entende-se por criativas aqui, conforme sustenta Orlandi (2007), as

---

<sup>42</sup> Ver tabela do Apêndice A.

<sup>43</sup> A série narra a trajetória de Alice, uma garota de 25 anos que vem de Palmas para São Paulo receber uma pequena herança deixada por seu pai. Ao chegar em São Paulo, Alice conhece um novo mundo, faz novos amigos, vive experiências que a fazem se encantar pela cidade e provocam transformações decisivas em sua vida. Alice mergulha no universo cosmopolita e na efervescência do cenário cultural da cidade de São Paulo.

narrativas que estabelecem uma ruptura em relação às formações discursivas predominantes (reprodutoras), trabalhando de forma polissêmica (abertura do significado) e evidenciando a multiplicidade de sentidos do discurso. Esse incentivo à polissemia alimenta-se da aceitação do público, cada vez mais diversificado, e que tem encontrado, também nas representações, formas cada vez mais diversificadas de expressar as experiências sociais e culturais da sociedade contemporânea. Alimenta-se também das parcerias que se estabelecem entre grandes e pequenas produtoras nacionais, estimulando assim o desenvolvimento e a repercussão de projetos populares relacionados ao audiovisual.

É nesse sentido que a *Buriti Filmes*, associada à *Gullane Filmes* para a realização de *Chega de Saudade*, apresenta-se na produção do filme. Idealizadora do projeto por meio de seus principais colaboradores: o casal Luiz Bolognesi (roteirista do filme) e Laís Bodanzky (diretora), a empresa posiciona-se no mercado não só como uma produtora audiovisual, mas como uma produtora cultural. É responsável, em parceria com grandes produtoras nacionais e internacionais, pela realização de documentários, curtas-metragens e longas-metragens, tais como o já citado *Bicho de Sete Cabeças* e *As Melhores coisas do mundo* (2010), também de Laís Bodanzky. Além disso, mantém o *Projeto Cine Tela Brasil*<sup>44</sup>, com o objetivo de facilitar o acesso ao cinema brasileiro em todo o país.

A história da *Buriti Filmes* mistura-se à trajetória profissional de Laís Bodanzky<sup>45</sup>, desde as suas primeiras produções. A diretora, formada em Cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP-SP) e em Teatro pelo Centro de Pesquisa Teatral de Antunes Filho, integra a geração pós-retomada, que evidencia a maior participação feminina da história do cinema brasileiro, no que se refere às funções cinematográficas nobres: produção, direção, roteiro, entre outras.

De acordo com o site *Mulheres do Cinema Brasileiro*, que possui um banco de dados sobre o assunto, tem-se hoje um total de 83 diretoras brasileiras. Também segundo o site, o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher no país foi *O Mistério do Dominó Preto* (1931), de Cléo de Verberena, cujo verdadeiro nome era Jacira Martins Silveira e que teve de fundar uma produtora – a *Épica Filmes* – especificamente para realizar o longa.

Laís Bodanzky, no entanto, faz parte da geração dos anos 1990, que embalada pelo *boom* de diretoras evidenciado na década de 1970, e que trouxe nomes como Ana Carolina,

---

<sup>44</sup> O projeto Cine Tela Brasil é uma das primeiras salas de cinema itinerante do país, onde dois caminhões transportam duas tendas, que são montadas em cidades e regiões onde o acesso ao cinema é restrito, exibindo filmes, gratuitamente, para a população.

<sup>45</sup> Laís Bodanzky é filha do cineasta paulista Jorge Bodanzky, diretor do clássico *Iracema – Uma Transa Amazônica* (1976).

Sandra Werneck, Tizuka Yamazaki, Suzana Amaral e Lucia Murat, estréia no cinema com o curta-metragem *Cartão Vermelho* (1994), apesar de ter realizado trabalhos audiovisuais anteriormente. O filme é protagonizado por Camila Kolber, que interpreta uma moça apaixonada por futebol, e recebeu os prêmios de melhor direção no FestRio94, sendo exibido também em Nova York, França e Espanha.

Em 1996, juntamente com o diretor e roteirista Luiz Bolognesi, Laís desenvolve o projeto *Cine Mambembe*, que visa levar a educação audiovisual para jovens de baixa renda de todo o país. O projeto resultou no documentário média-metragem *Cine Mambembe, o Cinema Descobre o Brasil* (1999), produzido pela *Buriti Filmes* e dirigido pelo casal. O documentário foi vencedor do prêmio Margarida de Prata 1999, Prêmio Especial do Júri no Festival de Gramado 1999, 2º Melhor Documentário da América Latina no Festival de Havana 1999 e Melhor Filme de Internacional Vanguarda no Festival de Nova York 2000.

Essa experiência evoluiu também para os projetos Tela Brasil, que inclui o já mencionado Cine Tela Brasil, Oficinas Tela Brasil e o Portal Tela Brasil.

Em 2001, além do seu primeiro longa-metragem *Bicho de Sete Cabeças*, uma adaptação da autobiografia de Austregésilo Carrano que tem como protagonista Neto (Rodrigo Santoro), um jovem que é internado em um manicômio pelo pai, após este encontrar um baseado de maconha em suas coisas, Laís Bodanzky realiza dois videoclipes do cantor e compositor Arnaldo Antunes: *Essa Mulher* e *Fora de Si*.

Após o seu segundo longa *Chega de Saudade* (2008), que recebeu dois prêmios no Festival de Cinema de Brasília, incluindo melhor filme do júri popular, a diretora lança então *As melhores coisas do mundo* (2010), seu terceiro e mais recente longa-metragem, baseado na série de livros *Cidadão-Aprendiz* de Gilberto Dimenstein e Heloísa Prieto e que retrata o universo dos adolescentes de classe média.

Ao analisar o Brasil pela diversidade das suas composições sociais, nesse filme a diretora trabalha a representação da adolescência e da juventude dentro de temas ligados ao *bullying*, drogas, participação política, homossexualidade. O filme conta a história de Mano (Francisco Miguez), um adolescente de 15 anos que enfrenta problemas familiares quando seu pai, Horácio (Zé Carlos Machado), resolve se separar de sua mãe Camila (Denise Fraga) para assumir sua homossexualidade.

Nesse sentido, em relação à representação da mulher e do seu envelhecimento, o filme permite estabelecer uma crítica ao que hoje se espera da “mulher moderna”. Camila é independente, conseguiu seu espaço profissional, mas com a revelação do marido sobre sua

sexualidade e sua conseqüente ausência ela se torna sobrecarregada, responsável pelo trabalho e pelos afazeres domésticos.

A carga emocional da personagem, evidenciada em seu ápice na cena em que a mesma atira ovos contra a parede, permite que se questione: seria essa a verdadeira libertação pretendida pela mulher contemporânea? Existiriam outras e novas formas de viver de fato a liberdade feminina?

Mas essas questões já haviam sido exploradas em seu longa-metragem anterior. São exatamente essas novas formas de viver o envelhecimento feminino, carregado de inevitáveis perdas, mas também de prazerosas descobertas, que *Chega de Saudade* evidencia e explora em sua temática, centrada na realidade dos bailes da cidade de São Paulo.

### **O envelhecimento feminino na dança e na música**

Créditos em branco sobre a tela preta. Burburinho suave de vozes. A câmera acompanha os passos de um casal. Corta para o plano detalhe de um relógio de pulso. São 16h e 35min quando os primeiros casais começam a chegar à porta do que logo será apresentado ao espectador como um clube de dança. A trama, que começa no fim da tarde em uma rua de São Paulo, termina pouco antes da meia-noite, quando a festa no clube chega ao fim. Nesse intervalo, o filme acompanha as histórias, as alegrias e os dramas vivenciados por personagens freqüentadores do clube.

O primeiro casal a ser apresentado ao espectador na rua à entrada do clube é formado por Marquinhos (Paulo Vilhena) e Bel (Maria Flor). Jovens, em torno dos 25 anos, estão ali para trabalhar. Ele como operador de som e ela assessorando o namorado. A chegada do casal jovem coincide com a aparição de Alice (Tônia Carrero) e Álvaro (Leonardo Villar), dançarinos conhecidos no local. Os dois viúvos. Ele, em torno dos 75 anos e com dificuldades de se locomover devido a uma perna quebrada, demonstra indisposição e desânimo. Ela, em torno dos 70, apresenta-se disposta e bem humorada. Neste momento, o personagem Eudes (Stepan Nercessian), em torno dos 50 anos, figura já conhecida no clube, aparece para ajudar o casal.

A partir de então, a câmera adentra as escadarias do clube e as cenas externas desaparecem. Durante a subida de Alice e Álvaro, surgem então Elza (Betty Faria) e sua amiga Nice (Miriam Mehler), ambas em torno dos 55 anos, a primeira solteira e a segunda

viúva. Elza parece aflita para chegar logo ao local, já Nice apresenta-se de forma serena. Assim como Alice, Álvaro e Eudes, Elza também é freqüentadora antiga do clube e seu objetivo principal durante o baile é procurar um par.

Já dentro do salão, esses personagens começam a interagir com novos personagens que são apresentados ao espectador. Assim, Marici (Cássia Kiss) e Aurelina (Conceição Senna) aproximam-se de Bel, ainda deslocada dentro do ambiente. Marici, na faixa dos 50 anos, mãe e avó, possui um relacionamento descompromissado com Eudes. Aurelina, também em torno dos 50, é amante de Vagner (Domingos de Santis), um homem casado que freqüenta o salão.

Assim, o filme se desenvolve tendo como núcleos principais quatro personagens femininos - Alice, Marici, Elza e Bel - dando grande visibilidade às mulheres em processo de envelhecimento (dentre as quatro personagens femininas principais, três possuem idade igual ou superior a 50 anos).

Essas personagens principais demonstram um eixo em torno do qual se organiza a ação dentro do filme, constituindo unidades de significações que se manifestam na forma em que elas se expressam, imagetivamente (figurino, cenários) e textualmente (diálogos, formação discursiva). Trabalha-se então aqui o personagem como um signo, signo este que permite identificá-lo e localizá-lo na narrativa, por meio da caracterização e dos discursos atribuídos a ele, e que são responsáveis por configurar o que se pode definir como uma semântica do personagem. Essa semântica é capaz de identificar um lugar de afirmação ideológica ou anti-ideológica, marcada, sobretudo, na construção identitária dos protagonistas da narrativa.

Segundo os dizeres de Casetti e Di Chio (2007), busca-se então analisar o personagem como pessoa, o que, segundo os autores, significa “assumi-lo como um indivíduo dotado de um perfil intelectual, emotivo e atitudinal, assim como de uma gama própria de comportamentos, reações, gestos, etc.”<sup>46</sup> (CASSETTI; DI CHIO, 2007, pag.159, tradução nossa). Assim, converte-se o personagem em algo potencialmente real, definido por meio de uma “unidade psicológica” no intuito de representar com verossimilhança as identidades, subjetividades e os enfrentamentos da vida concreta.

São essas formações identitárias edificadas no interior do filme, por meio dos personagens, que se evidenciam em *Chega de Saudade* principalmente por meio da

---

<sup>46</sup> asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc.

construção dos quatro núcleos femininos apontados, seja em suas caracterizações imagéticas explícitas e implícitas (cenários, figurinos, enquadramentos, iluminação) e nos nexos possíveis de serem estabelecidos entre elas, seja nos relacionamentos que estabelecem com os demais núcleos e/ou com os personagens secundários no decorrer da projeção.

Dessa forma, o núcleo de Alice fundamenta-se especialmente em seu relacionamento com Álvaro e, indiretamente, nas lembranças de Álvaro em relação à sua falecida esposa. Alice é uma viúva alegre e amável, par de Álvaro na dança desde os tempos em que os dois começaram a frequentar o salão de baile. Vaidosa, aparece aos olhos do espectador bem vestida, usando um vestido floral em tons coloridos e suaves que parece transmitir toda a vivacidade e ternura da personagem.

Embora Alice apresente perdas de memórias constantes decorrentes da idade, esse fato parece não interferir em sua personalidade meiga e afável. Álvaro, ao contrário, é um viúvo mal-humorado, apresenta-se insatisfeito com a vida de uma forma geral. Com uma perna quebrada, passa praticamente todo o baile (e conseqüentemente todo o filme) sentado e isolado. É nesse intervalo de tempo que a personagem retoma seu passado por meio de duas cenas oníricas. Na primeira sua falecida esposa reaparece, lamentando o fato de Álvaro ter priorizado a dança e não a família. Na segunda, ao final do filme, ele se vê na pista do salão dançando alegremente, sem o empecilho do gesso em sua perna.

No início do filme não fica claro o tipo de relacionamento que o casal Alice e Álvaro mantém, além da parceria na dança. Neste momento, sabe-se que Alice dedica uma atenção especial a Álvaro que, mesmo dentro de seu comportamento sisudo, parece retribuir o cuidado que recebe, principalmente em relação às falhas de memória de Alice, ensinando-a a anotar os seus principais compromissos em uma caderneta. Ao final da projeção, o relacionamento dos dois durante o baile, marcado por reclamações e desentendimentos (sobretudo devido à postura ranzinza de Álvaro), se afirma como uma bonita história de amor e cumplicidade, onde Álvaro consegue se libertar das más recordações e se deixa finalmente envolver pelos encantos de Alice.

O núcleo da personagem Marici marca-se pelo relacionamento descompromissado que ela mantém com Eudes. Desde o início do filme, a personagem apresenta-se como uma mulher, bonita, bem vestida, tímida e apaixonada, a espera de uma postura mais decisiva de Eudes em relação ao relacionamento que os dois mantêm, esperança frustrada pelo aparecimento de Bel, mulher mais jovem por quem Eudes acaba se interessando. Marici aparece acompanhada de Aurelina, mulher extravagante que possui um relacionamento com Wagner, homem casado que frequenta o salão. Wagner, neste dia, leva Liana (Marly Marley) -

sua esposa - ao baile para comemorar o aniversário da mesma. A iniciativa é vista por Aurelina como uma ofensa, já que a personagem considera o ambiente do baile como um espaço restrito aos dois. Aurelina e Marici, por iniciativa da primeira, chamam então Bel para sentar com elas. Eudes chega e, após poucos minutos de conversa com Marici, volta seus olhares para Bel e a chama para dançar. A partir de então, intensifica-se um relacionamento platônico entre os dois, entremeado por conversas íntimas e danças no salão. Esse relacionamento permanece até o fim da projeção, quando, após o baile, Bel se retira do salão com Marquinhos e segue sozinha para casa. Neste momento, Eudes encontra Marici no caminho de volta para casa, chamando-a para acompanhá-lo, o que a protagonista acaba fazendo.

A chegada de Bel no baile e a consequente intervenção que ela promove na relação de Eudes e Marici gera também uma indisposição no relacionamento da personagem mais jovem com seu namorado, Marquinhos. A jovem Bel já passa por uma crise em seu relacionamento amoroso, que desde o início do filme é evidenciada no tratamento que Marquinhos dispensa a ela. Frio e distante, o operador de som a trata de forma rude e grosseira. O aparecimento de Eudes intensifica então essa crise, pois além de conviver com o dilema que se estabelece entre o amor institucionalizado (Marquinhos) e a nova possibilidade que lhe é apresentada, fora dos padrões normatizados (Eudes, um homem anos mais velho que ela), Bel também é obrigada a lidar com os acessos de ciúmes do namorado, que passa então a vigiá-la e chega ao ponto de agredir fisicamente Eudes ao final do baile. Bel acaba optando então por ficar sozinha e vai embora para casa desacompanhada, dispensando tanto o amor institucionalizado de Marquinhos, quanto os novos e diferentes sentimentos que Eudes lhe desperta.

Por último, tem-se o núcleo feminino da personagem Elza, como já colocado uma mulher em torno dos 55 anos, bonita, solteira, que se veste de forma sensual e que, como também já colocado, chega ao baile na companhia de sua amiga, Nice. O principal objetivo de Elza naquela noite é encontrar um homem com quem ela possa dançar e, eventualmente, se envolver. Nessa busca, a personagem não consegue atrair os olhares masculinos e isso a deixa extremamente frustrada, frustração que acaba interferindo no seu humor e disposição, gerando um comportamento crítico em relação aos demais frequentadores e provocando o seu isolamento. Seu momento de desespero pela falta da figura masculina se evidencia na cena em que a protagonista disputa ferrenhamente, com uma outra frequentadora do baile, uma bandeirinha que faz parte de uma brincadeira característica do evento, onde as mulheres que a recebem podem escolher um homem já acompanhado para dançar.

Elza se relaciona durante o filme, sobretudo, com sua amiga Nice. Esta, por sua vez, possui um comportamento diferenciado em relação ao de Elza. Viúva e dona de casa, Nice se encanta com o ambiente do baile, deixando-se envolver pela atmosfera festiva independente da presença da figura masculina. No entanto, acaba se envolvendo platonicamente com Ernesto (Luiz Serra), um homem a princípio rude que se aproxima de Elza e Nice e que diz ser viúvo, quando na verdade é casado. De forma natural, a amiga da protagonista acaba se identificando com Ernesto, enquanto Elza permanece sozinha até o fim da projeção.

São esses núcleos de personagens femininos construídos no filme que se cruzam na narrativa, em maior ou menor grau, sendo trabalhados, como já evidenciado, inteiramente dentro do espaço do salão de baile.



**Figura 14** - Tônia Carrero, que interpreta Alice, com seu par na ficção, Leonardo Villar, que interpreta Álvaro. Os dois formam o tradicional casal de dançarinos do clube de dança e se envolvem amorosamente.



**Figura 15** – Na primeira imagem, Cássia Kiss como Marici, em uma conversa no banheiro feminino com Alice. Marici é apaixonada por Eudes, mas este acaba se envolvendo com Bel durante o baile. Na segunda, em primeiro plano, Maria Flor, que interpreta Bel. Ao fundo, Marici e Aurelina momentos antes de se aproximarem de Bel.



**Figura 16** - Betty Faria como Elza, dançando no salão. Elza é a única personagem feminina principal que se apresenta um pouco mais isolada das demais, contracenando, sobretudo, com a sua amiga Nice. O principal objetivo de Elza durante o baile é encontrar um par.

A junção dos núcleos femininos em um ambiente narrativo comum a todos os personagens evidencia uma construção espaço-temporal fílmica que enfatiza a lógica narrativa dentro de um único espaço (o espaço do baile) e em um único tempo.

Assim, ao analisar o tempo fílmico na narrativa de *Chega de Saudade*, e tendo em vista a ordem em que se dispõem os acontecimentos narrados no fluxo temporal do filme, nota-se que a trama desenvolve-se em um tempo cíclico, que pode ser definido como “uma sucessão de acontecimentos ordenados de tal modo que o ponto de chegada da série resulte ser análogo ao de origem, mas não idêntico.”<sup>47</sup> (CASSETTI; DI CHIO, 2007, pag. 135, tradução nossa). Portanto, a trama tem início à porta do clube de dança, com a chegada de Marquinhos e Bel, e se encerra de forma análoga, na porta do mesmo clube com o mesmo casal se retirando do baile e com os responsáveis pela casa fechando as portas do salão.

A construção de um tempo cíclico serve não só para evidenciar, em *Chega de Saudade*, o único espaço físico que interessa à narrativa e que tem importância primordial na trama - o espaço do baile - como também, e no que se refere à duração da película, para reforçar a coincidência aproximada entre a extensão temporal do filme e a duração real do acontecimento que ele representa: algumas horas de festa em um clube de dança.

Esse contorno que assume a temporalidade cinematográfica definida na obra, que estabelece uma aproximação entre tempo fílmico e tempo real, é definido por Casetti e Di Chio (2007) como uma “duração normal”, onde as formas de representação predominantemente utilizadas são o plano-sequência (o acontecimento é filmado sem cortes, garantindo uma coincidência natural entre duração do acontecimento real e o representado) e a cena (formada por um conjunto de enquadramentos, associados por meio da montagem cinematográfica, e que garantem uma coincidência artificial entre acontecimento real e representado).

Em *Chega de Saudade*, portanto, a duração da película coincide aproximadamente com a duração de uma festa em um clube de dança, sobretudo por meio da utilização dos artifícios da montagem para produzir um efeito de continuidade à narrativa.

Nesse sentido, a imagem em *big close* do relógio de pulso que aparece ao início da projeção e que indica, na ficção, o horário em que o baile se inicia, funciona como um interessante elemento simbólico que, posto em cena, evidencia essa coincidência entre o tempo cronológico real (o passar das horas) e a construção do tempo fílmico na obra (que se

---

<sup>47</sup> una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie resulte ser análogo al de origen, aunque no idêntico.

inicia em um fim de tarde e termina algumas horas depois). A imagem do relógio simboliza então tanto o tempo real (extra-fílmico), quanto a temporalidade cinematográfica construída na obra.

Ainda, essa simbologia extraída dos relógios extrapola a função indicativa do tempo fílmico e penetra na própria temática evidenciada na narrativa, trazendo uma possibilidade de interpretação subversiva em relação ao papel institucionalmente desempenhado pelos relógios nas sociedades.

Sabe-se que os relógios exercem na sociedade a mesma função que os fenômenos naturais – a de meios de orientação para homens inseridos numa sucessão de processos sociais e físicos. Simultaneamente, servem-lhes, de múltiplas maneiras, para harmonizar os comportamentos de uns para com os outros, assim como para adaptá-los a fenômenos naturais, ou seja, não elaborados pelo homem. (ELIAS, 1998, pag.8)

Dessa forma, se é possível sentir a pressão do tempo cotidiano dos relógios cada vez mais intensamente na medida em que envelhecemos (ELIAS, 1998), onde os comportamentos “de uns para com os outros” se padronizam em comportamentos adequados a determinadas idades cronológicas, o filme parece utilizar a simbologia do relógio para transgredir essas determinações.

É a partir então de um marco temporal evidenciado pela imagem de um elemento-símbolo das limitações impostas ao envelhecimento, que o tempo cronológico perde sua importância em *Chega de Saudade*. Assim, a partir daquele momento, os relógios como marcadores de diferenças comportamentais perdem sua relevância na narrativa. É esquecendo-se do tempo que se pode viver intensamente os momentos de alegria e festividade que o baile proporciona.

Por outro lado, e voltando-se agora especificamente para o espaço fílmico, percebe-se que a construção espaço-temporal da obra ressalta também a importância dada ao salão de baile, transformando-o no que a diretora denominou de “locação-personagem”. “Mais do que uma locação, o salão União Fraterna, onde o filme foi rodado, em São Paulo, é um personagem de *Chega de Saudade*.”, afirma Laís Bodanzky em entrevista para a *Academia Brasileira de Cinema*. Convidada pela Oficina Oswald de Andrade – núcleo de criação e produção cinematográfica paulista - para desenvolver um projeto, a diretora começa aí a desenvolver a idéia do filme, onde pode investigar situações e cenas do universo dos bailes, buscando na cidade de São Paulo personagens característicos dos salões. O roteiro foi então inspirado em personagens reais, transformados pelas histórias criadas pela diretora e pelo roteirista.

Essa definição dada pela diretora ao salão de baile como “locação-personagem” fundamenta-se também em um dos critérios de distinção de personagens e ambientes elaborados por Casetti e Di Chio (2007). De acordo com os autores, o “critério de relevância”, ou seja, aquele que se refere ao peso que um elemento/ambiente assume na narrativa, determina que quanto maior for esse peso, maior também será a atuação desse elemento como personagem e não simplesmente como ambientação.

No cinema, então, não necessariamente – ou pelo menos não exclusivamente - é o homem quem ostenta o maior peso específico: pode ser um lugar que tenha uma grande importância na história, ou até mesmo um fator ambiental que se converte em elemento central da trama (CASSETTI; DI CHIO, 2007, pag. 156, tradução nossa).<sup>48</sup>

É nesse sentido que corrobora-se nesta análise a visão da diretora e considera-se aqui a casa de baile União Fraternal – única locação do filme – como sendo um personagem da trama, na medida em que constitui um espaço essencial na narrativa, dentro do qual os acontecimentos e transformações que envolvem as demais personagens se tornam possíveis.

Sobre a ambientação dessa “locação-personagem”, Laís reforça que somou ao salão União Fraternal elementos de outros tipos de eventos dançantes, tais como os bailes da “terceira idade” (frequentados também por pessoas de 30 e 40 anos) e as casas de forró e samba-rock, onde o público é mais jovem. Essa mistura de referência transparece na ambientação do cenário e no tipo de iluminação escolhida. 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.

Isso é evidenciado logo no início do filme, na cena em que Nice, a já mencionada amiga de Elza, adentra o salão e fica maravilhada com a beleza do local. Esse é também o primeiro contato do espectador com o salão e a partir de então a iluminação quente, a imagem de um globo no centro do salão, que lembra o ambiente das discotecas dos anos 1970, e os jogos de luz predominam na tela. Também logo no início do filme, Bel, animada com o ambiente, diz a Marici e Eudes: “É tão animado o baile. Eu achava que...não sei...que a

---

<sup>48</sup> En el cine, pues, no necesariamente – o, por lo menos, no exclusivamente – es el hombre quien ostenta el mayor peso específico: puede ser un lugar que tenga una gran importancia en la historia, o incluso un factor ambiental que se convierta en el elemento central de la trama.

música era mais antiga, sabe. Eu achava que não era assim”, corroborando essa subversão que o filme procura realizar a respeito das visões estigmatizadas da velhice.

Essa combinação entre o jovem e o velho que se estabelece nessa representação cinematográfica encontra suas raízes concretas na conquista dos mais velhos por alguns espaços da cidade, identificados por Barros (2006) como “territórios de pertencimento”.

Para a autora, ao apropriarem-se destes “territórios”, os idosos desenvolvem sociabilidades e determinados padrões de comportamento suficientemente flexíveis para incluir gerações mais jovens. São essas sociabilidades que trazem novo foco nas formas de representações da velhice, sobretudo da feminina.

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 idéia de juventude. (BARROS, 2006. Pag. 120).

Assim, desde o início da projeção, *Chega de Saudade* trabalha essas novas formas de socialização no espaço do clube de dança, inserindo os corpos envelhecidos em um ambiente alegre, divertido, subvertendo estereótipos que relacionam a velhice à solidão e ao abandono.



**Figura 17** - Os planos em *plongé* do salão e em *contra-plongé* do globo, que lembram o animado ambiente das discotecas dos anos 1970. Por último, Nice na cena em que o salão é apresentado a ela e ao espectador como um ambiente alegre e festivo.

Ainda no que se refere ao espaço fílmico, e levando em conta a distinção entre espaço *in* (presente no interior das bordas do quadro) e espaço *off* (o que se encontra fora dessa delimitação) proposta por Casetti e Di Chio (2007), considera-se que

A dimensão do fora de campo, contudo, não se define unicamente por aquilo que é excluído da visão: também é o reino do som, elemento indomável, impossível de sufocar entre os limites espaciais <sup>49</sup>(CASSETTI; DI CHIO, 2007, pag.125, tradução nossa).

Nesse sentido, a trilha sonora exerce um papel relevante na obra, reforçando, dentro da dimensão do “fora de campo”, esse diálogo entre o jovem e o velho explorado no filme. A banda Luar de Prata, com Elza Soares interpretando a maior parte das canções, se faz presente do início ao fim, com um repertório eclético que vai desde *Sonata ao Luar*, de Beethoven, *Chega de Saudade*, de Tom Jobim a *De noite na cama*, de Caetano Veloso, *Mulheres*, de Martinho da Vila e *Você não vale nada*, da banda Calcinha Preta.

É então por meio da música e da dança, e mesclando o universo jovem ao universo da velhice e do envelhecimento (mundos que de fato não se apresentam na sociedade de consumo como realidades tão distintas), que o filme busca envolver o espectador em um universo feminino onde o baile se apresenta como uma possibilidade de libertação, sobretudo para a mulher envelhecida ou em processo de envelhecimento. Apresenta-se como um espaço onde se compartilha bons momentos e onde é possível, nos dizeres de Laís Bodanzky, “sair do casulo” dentro do qual o corpo velho e as novas práticas femininas muitas vezes se escondem.

Ainda, segundo Massena (2007), em pesquisa realizada no Centro de Dança Jaime Arôxa e na Casa de Dança Carlinhos de Jesus, no Rio de Janeiro, é a possibilidade de socialização nesses espaços da dança, tão bem representados no filme, que funciona como um antídoto contra o envelhecimento. No entanto, a valorização da idéia de jovialidade é vista aqui fora dos padrões hegemônicos, onde a beleza, a vitalidade e as afetividades são determinadas e construídas em contraposição às normatizações do corpo medicalizado e da extrema negação do envelhecer. A velhice é apresentada, assim, como um momento no qual se pode viver novos prazeres e realizar novas descobertas, dentro de um processo de aceitação das perdas (relativas ao corpo) e de valorização dos ganhos possíveis nessa etapa da vida.

Massena (2007) ressalta também que os bailes funcionam “[...] como parte do mundo ritual, no qual as ações que no mundo diário são consideradas banais podem adquirir um novo

---

<sup>49</sup> La dimensión del fueracampo, sin embargo, no si define únicamente por lo que queda excluído de la visión: también es el reino del sonido, elemento indomable, imposible de sofocar entre los limites espaciales.

significado” (MASSENA, 2007, pag. 134). Entende-se, a partir desse ponto de vista, o espaço da dança de salão como uma metáfora do próprio mundo, onde a cotidianidade das vivências afetivas e dos jogos amorosos podem ser ressignificados. É esse espaço que possibilita uma dramatização e teatralização das experiências da vida diária relacionadas à amizade, à sedução e ao romantismo, funcionando, conforme evidencia *Chega de Saudade*, como um plano de fundo a partir do qual se estabelecem novas formas de lidar com os processos de envelhecimento do corpo.

Embora o filme traga algumas situações dolorosas em relação à realidade da velhice feminina (como a perda, mesmo que provisória, de um relacionamento amoroso para uma mulher mais jovem, como por exemplo, no caso do triângulo amoroso Marici/Eudes/Bel), é na maioria das vezes no intuito de evidenciar que as perdas e os conflitos existem sim, mas que a realidade do baile os sublima, permitindo que se transite com maior leveza entre os danos e os ganhos a que estão submetidas as personagens no decorrer da narrativa. Na realidade do baile, a vida brinca com a morte, tornando possíveis novas formas de afeto.

Ao meu ver este filme é feminino, e se relaciona muito com este público. Aborda questões universais, mas de um ângulo próprio das mulheres. Trata de situações alegres e dolorosas. Quem vai ao baile em busca de um par entra no jogo da vida, marcado por situações ambíguas e sentimentos conflitantes. Você ganha, você perde. E para ganhar, muitas vezes tem de ceder em algo. Neste contexto, existe a verdade da esposa, e a verdade da amante. A razão da casada, e a da solteira. A vantagem da arrojada e a da tímida. Sem certo e errado. (ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA, 2008).

Essa multiplicidade de identidades femininas apresentada no filme, que, como já colocado, se entrecruzam em um único espaço fílmico – o do baile - permite que se coloquem em jogo essas realidades, não no sentido de oposição, mas de diálogo, estabelecendo uma visão crítica a respeito de determinados comportamentos padronizados e apresentando formas subversivas de lidar com as questões da velhice e do feminino normatizadas.

É utilizando-se de elementos da narrativa clássica, evidenciada pela continuidade fílmica e pelas formas romanescas do século XIX, que *Chega de Saudade* trabalha essas formas contradiscursivas de representação. É, portanto, dentro de uma linearidade, que vincula plano a plano do filme, seja no movimento, no olhar dos personagens ou no som, subordinada à homogeneidade, à clareza da narrativa (em uma dinâmica de causa e efeito), aspectos colocados por Vanoye e Lété (2005) como referentes à “narração fílmica clássica”<sup>50</sup>,

---

<sup>50</sup> Segundo os autores, a narração fílmica clássica define-se pela subordinação das técnicas cinematográficas à clareza, homogeneidade, à coerência da narrativa e ao seu impacto dramático. O encadeamento das sequências e

que o filme permite ao espectador “esquecer o carácter fundamentalmente descontínuo do significante filmico constituído de imagens ‘coladas’ umas às outras” (VANOYE; LÉTÉ, 2005, pag.27) para identificar-se com as personagens femininas que são colocadas em cena.

No que se refere a esse processo de identificação do público com a obra, Casetti e Di Chio (2007) colocam que a narrativa clássica orienta o espectador mostrando, primeiramente e por completo, o espaço da ação (*establishing shot*), posteriormente esse espaço e as ações se fragmentam em mais quadros (*breakdown shots*), para, por fim, mostrar novamente todo o espaço representado em uma visão unitária (*reestablishing shot*). Desse modo, o espectador está sempre ciente do espaço em que acontece a trama, percebendo as ações que se estabelecem no decorrer do filme com fluidez.

É o que se percebe em *Chega de Saudade*, que apresenta primeiramente todo o espaço do baile ao espectador (sobretudo do ponto de vista subjetivo de Nice, amiga de Elza, quando essa adentra o salão), para posteriormente enquadrar os protagonistas e personagens secundários, finalizando com uma plano geral da casa de dança, o que serve para orientar, do início ao fim do filme, o espectador quanto ao espaço da narrativa.

Essa forma de narrar define-se então dentro de um regime de “narração forte”, conforme denominação feita por Casetti e Di Chio (2007), estabelecendo no decorrer da obra um conjunto de situações bem desenhadas e bem entrelaçadas entre si, onde o ambiente físico e social dentro do qual se desenvolve a trama manifesta-se em sua organicidade, circunscrevendo as ações e as estimulando continuamente.

Portanto, é dentro dessa construção narrativa clássica que o filme trabalha a representação das identidades femininas, sobretudo das mulheres em processo de envelhecimento, por meio de uma diversidade que cruza práticas hegemônicas e práticas contradiscursivas, evidenciando possibilidades de resistência e a emergência de novas leituras sobre o tema.

### **Corpos e amores em *Chega de Saudade***

Alice, Elza e Marici. Três personagens distintas, mas que compartilham entre si a vivência do envelhecimento. Uma viúva, outra solteira e a última mãe e avó. Viver essa etapa

---

cenar se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causa e efeitos clara e progressiva, centrando-se normalmente a narrativa em um personagem principal ou em um casal.

da vida não parece fácil, e cada uma dessas personagens encontra formas diferentes de lidar com os processos de perdas relativos a essa fase. Todas, porém, vislumbram no espaço do baile uma alternativa de realização e de exercício do prazer dentro de uma sociedade que tende a rejeitar ou negar a velhice feminina, por meio do isolamento ou da perfeita conservação do corpo.

Se a princípio o filme parece conduzir o espectador dentro de um eixo patriarcal, onde Alice apresenta-se como a parceira submissa, que vive em função de Álvaro, sempre grosseiro e rabugento; Marici como a tímida apaixonada, que não resiste aos encantos do galanteador Eudes; e Elza como a solteira incansável que se empenha freneticamente na busca de um par (na dança e na vida), no decorrer do filme e ao nos aproximarmos das personagens, a narrativa mostra ao espectador que nem tudo é como parece ser.

Novas formas de lidar com a velhice dentro desse eixo patriarcal vão sendo evidenciadas. O filme estabelece então novas maneiras de viver as relações amorosas, dentro dos processos de corpo, sedução e amadurecimento “ainda que esse domínio se realize dentro de um ‘gaze eyes masculino’, em que a trajetória do olhar sobre o quadro cinematográfico advém de um ponto de vista masculino.” (MONTORO, 2009, pag.199).

Assim, já no meio da projeção, e após uma série de desentendimentos com seu companheiro de dança Álvaro, uma nova faceta de Alice vai surgindo na tela. Em uma cena no banheiro feminino e em conversa com Marici, Alice deixa claro o seu amor por Álvaro, que talvez venha desde os tempos antigos. Marici diz: “Você e o Álvaro são viúvos que combinam tanto. Não dá nem pra entender porque nunca foram morar juntos.” Ao que Alice responde: “Não sei, primeiro ele era casado...você sabe... depois a coisa ficou assim, desse jeito. Há coisas que só podem acontecer na juventude”.

Portanto, a dedicação de Alice vem de um amor sublime, cultivado com o tempo. Apresenta-se como uma possibilidade de afeto que surge no momento de viuvez (após o casamento), com a maturidade. Advém de um sentimento desprezioso que vem de uma relação solidificada há anos por meio da dança, em contraposição aos amores efêmeros e superficiais da juventude. É justamente esse amor que vence ao final da projeção, em uma bela cena em que Alice rompe a barreira emocional que a separava até então de seu companheiro de dança, levando o acidentado Álvaro para dançar ao meio do salão, sob os olhares de todos, e declarando seu amor por ele em um sussurrado “Eu te amo”.

O filme evidencia que, se para Alice “há coisas que só podem acontecer na juventude”, para o casal há coisas que só podem acontecer na velhice. *Chega de saudade* subverte então os ideais de relações amorosas institucionalizados, mostrando ao espectador

não só a possibilidade de afetos nessa fase da vida, mas também que essa possibilidade pode, muitas vezes, se apresentar de forma mais rica e profunda do que aquelas vividas na juventude.

É o que se percebe se contrapusermos o amor de Álvaro e Alice ao amor de Bel e Marquinhos. Luiz Bolognesi afirma que

O casal de jovens, na plenitude de sua beleza não possui ferramentas para manter vivo nenhum tipo de amor, não têm experiência para escapar das armadilhas do amor institucional, enquanto o outro casal, com barriga e rugas, sinais do tempo, possui ferramentas capazes de afirmar um amor original, seja lá de que moral for, quando tudo em torno conspirava terrivelmente contra. (IMPrensa OFICIAL, 2008, pag. 18).

Bel aprisiona-se então em um relacionamento infeliz com Marquinhos, mesmo quando uma nova possibilidade de amar, fora dos padrões normatizados (evidenciada no seu envolvimento com Eudes), toca realmente seus sentimentos.

Em uma apreciação do trabalho do estudioso espanhol *Ignacio Castro*, Marcondes Filho (2010) coloca que, segundo o teórico

o problema dos casais de hoje é o de uma agressividade não aparente, mas, ao contrário, expressa numa ‘forma encubada de um sistemático desencontro’, no cansaço mútuo, no isolamento enquistado de cada um, nas manias narcisistas, nas mentiras, no aborrecimento acumulado. (MARCONDES FILHO, 2010, pag.91).

Os casais estabelecem uma convivência empurrada, onde a agressividade se expressa normalmente, na mulher, por meio da violência “psicológica” e, no homem, por meio da violência física.

Isso pode ser percebido na forma em que o relacionamento de Bel e Marquinhos se desenvolve na trama. Na dificuldade de lidar com o conflito emocional que se estabelece a partir da crise de relacionamento com seu namorado e do seu envolvimento platônico com um homem mais velho, Bel enfrenta o seu atual companheiro colocando-se em situações que o afrontam (as constantes danças e conversas com Eudes e a recusa em ceder às investidas de Marquinhos). Marquinhos, por sua vez, ao perceber um contato mais próximo entre Eudes e sua namorada, parte para ameaças físicas ao galanteador, que chega a ser agredido por ele em um momento da trama. De uma forma ou de outra, o casal parece não adquirir sabedoria suficiente para enfrentar as crises de forma madura, no intuito de recuperar o elo positivo que antigamente os uniu.

Alice, ao contrário, permite se libertar, se abre para novas formas de viver o amor graças à sabedoria e experiência de vida adquiridas com o tempo. Diferentemente de Bel, ela consegue enfrentar com maturidade, paciência e sensibilidade a crise com seu companheiro de

dança e possível par amoroso, conseguindo, ao final da projeção, a expressão de um amor original e verdadeiro.

O poema de Camilo Pessanha, recitado ao final do filme por Eudes e destinado a Marici, também ilustra a freqüente superficialidade das relações amorosas na juventude, afirmando, nos dizeres de Luiz Bolognesi “de modo tão subversivo quanto libertador, a frugalidade e a efemeridade de um encontro amoroso que só faz sentido pela circunstância”.

EUDES: Se ela andava no jardim, Que cheiro de jasmim, Tão branca do luar... Eis tenho-a junto a mim, Vencida é minha, enfim, Após tanto a sonhar... Por que entristeço assim? Não era ela, mas sim, O que eu quis abraçar, A hora do jardim... O aroma de jasmim... A onda do luar... (Eudes para Marici, recitando um poema de Camilo Pessanha, do livro 'Clepsidra').

Assim, é na tentativa de abraçar as circunstâncias e os momentos efêmeros que o relacionamento platônico de Eudes e Bel se estabelece na narrativa. É principalmente na tentativa de (re)alcançar e aprisionar a juventude que Eudes se envolve com Bel. Mas, é no relacionamento maduro e vívido de Alice e Álvaro que o amor se solidifica. Um amor marcado, sobretudo, pela alegria de viver de Alice, que envolve Álvaro, ao final do filme, em uma atmosfera de alegria e encanto, retirando-o da solidão e do abandono que ele tanto alimentava.

Essa alternativa de afetividade evidenciada no filme por meio das novas formas sedução no universo dos mais velhos, encontra respaldo nas formas lúdicas de associação possíveis de serem estabelecidas entre os indivíduos freqüentadores dos clubes de dança de salão. Segundo Massena (2007), o casal na dança de salão representa o ideal romântico, mesmo que não tenham um relacionamento afetivo concreto. Os personagens Alice e Álvaro representam bem essa constatação, já que o jogo amoroso que se estabelece entre eles advém, sobretudo e provavelmente desde tempos anteriores, desse ideal romântico evidenciado no ambiente dança de salão.

É interessante também como a vivacidade e o aspecto sedutor de Alice transparece não só em seus gestos, em suas expressões, como também em seu figurino. Mais interessante se observarmos a contraposição desses elementos às expressões, gestos e figurino de Bel. O filme mais uma vez subverte o que é convencionalmente destinado ao jovem e ao velho, mostrando uma Alice suavemente colorida, sedutora e sorridente, em oposição a uma Bel em tons frios, muitas vezes sisuda e distante.



**Figura 18** – Bel, ao início da projeção, pouco antes de entrar no salão. A personagem vai ao baile a contragosto, para auxiliar o namorado. Em um segundo momento, Bel já dentro do salão, quando começa a se envolver com o ambiente festivo. O figurino da personagem apresenta-se em cores frias.



**Figura 19-** O figurino colorido de Alice, bem produzida e maquiada, logo no início do filme. Ao final, na sublime cena da dança com o seu parceiro Álvaro, quando se declara a ele. As expressões, os gestos e o colorido suave das roupas de Alice contrastam com o comportamento fechado e com o figurino frio de Bel.

Esse outro olhar sobre a forma de sedução feminina, demonstrado na construção da personagem Alice, permite que se evidencie no filme o que Cícero (2009) já apregoava muito antes da contemporaneidade: a “arte de envelhecer”. Em outras palavras, a arte de saber encontrar prazeres e alegrias nessa etapa da vida muitas vezes negada ou subjugada.

A velhice só é honrada na medida em que resiste, afirma seu direito, não deixa ninguém roubar-lhe seu poder e conserva sua ascendência sobre seus familiares até o último suspiro. Gosto de descobrir o verdor num velho e os sinais de velhice num adolescente. Aquele que compreender isso envelhecerá talvez em seu corpo, jamais em seu espírito (CÍCERO, 2009, pag.32).

Confirma-se então, por meio dessa construção identitária feminina em *Chega de Saudade*, e em contraposição à posição estigmatizada da velhice (solidão e abandono), uma possibilidade de longevidade<sup>51</sup> que se apresenta fora dos padrões do corpo medicalizado e da

<sup>51</sup> Capacidade de vivenciar, da melhor forma e por mais tempo, os processos de envelhecimento (MONTORO, 2009).

luta frenética pelo aprisionamento da juventude, valorizando as experiências de vida, a memória e a sabedoria da mulher envelhecida.

São essas aceitações em relação ao processo de envelhecimento, no que se refere ao corpo feminino, conjugadas aos ganhos possíveis nessa etapa da vida - mesmo a despeito de todas as rugas e sinais do tempo – que se evidenciam também por meio da construção da personagem Marici.

A tímida e apaixonada personagem é uma mulher bonita, vaidosa e bem vestida. Em sua alegria contida pela timidez, Marici, assim como as frequentadoras Alice e Elza, encontra no baile uma possibilidade de realização pessoal e, sobretudo, amorosa. O filme evidencia assim o universo feminino em sua busca pelos afetos, seja no amor sublime de Alice por Álvaro, na busca frenética de Elza por um par ou na paixão de Marici por Eudes.

No caso de Alice e Marici, os aspectos (contra) discursivos que se estabelecem nessa busca de afetos masculinos, é que estes se caracterizam fora dos padrões hegemônicos, seja em relação ao corpo ou ao casamento. São afetos capazes de transcender as questões de gênero normatizadas, que definem o feminino e o masculino dentro de modelos rígidos, onde este último exerce dominância.

Dessa forma, se Alice é uma viúva que se empenha em retirar Álvaro do seu mundo de solidão, não é em função do casamento ou de um outro tipo possível de relacionamento convencional (essa já foi uma experiência vivida pela personagem), nem mesmo em função de uma necessidade extrema de companhia masculina (seja do ponto de vista emocional ou financeiro). O empenho de Alice provém naturalmente, dos sentimentos de amor, carinho e respeito conquistados durante anos de convivência com Álvaro.

Já a personagem Marici evidencia o conradiscurso possível de ser extraído da obra ao não esconder as marcas do tempo em seu rosto. Mesmo fugindo dos padrões de perfeição apregoados pela mídia, pela indústria de cosméticos e pela medicina, Marici consegue atrair os olhares de Eudes, que a admira e se sente atraído por sua beleza, enfatizando a possibilidade de sedução fora dos corpos medicalizados.

Assim, se as diferenças de gênero surgem, na velhice, na forma de intervenções diferenciadas nos corpos femininos e masculinos, onde é “sobre o corpo feminino que se tem um investimento médico e estético muito mais acentuado, comparativamente aos homens” (BARROS, 2006, pag. 122), o filme trabalha em sentido contrário ao mostrar a beleza contida nos sinais do tempo, nas rugas, nas linhas de expressão de Marici. Demonstra os encantos do amor nos afetos que se estabelecem entre os corpos envelhecidos, mas que nem por isso

deixam de ser belos. É no ambiente do baile, da dança, que essa beleza exala, na graça e sensualidade dos movimentos dos corpos.

Sobre a pesquisa realizada no salão *Clube Piratininga* durante a fase de pré-produção do filme, Luis Bolognesi afirma que

Havia um delicioso mistério naquele lugar. Homens e mulheres com roupas coloridas, na sua grande maioria entre cinquenta e setenta anos, dançavam, flertavam e papeavam como adolescentes. O contraste entre a idéia de finitude e a vontade de viver pulsava em cada corpo. E diante do eterno conflito entre *eros* e *tanatos*, aqueles corpos moviam-se com elegância e sabedoria ao som dos mais variados ritmos, afirmando uma opção maravilhosamente sublimada pela arte. Claramente, a beleza desse lugar não está em volumes siliconados, narizinhos arrebicionados, nem na beleza efêmera da juventude. Pulsa na sabedoria dos corpos, na postura das colunas, na graça dos movimentos de pernas e braços. (IMPRESA OFICIAL, 2008, pag. 13).

É essa realidade que transparece tão bem em *Chega de Saudade*. É essa beleza que desfila em frente às câmeras, seja por meio dos inúmeros planos gerais do salão, onde a elegância na postura e no figurino dos bailarinos e bailarinas transborda na tela, seja por meio do *close* e do *big close*, recursos também bastante utilizados e que evidenciam as marcas do tempo nos rostos e nas mãos das personagens femininas.

Essas marcas aparecem desde o início da projeção, quando os primeiros freqüentadores entram no salão: nas mãos da recepcionista que vende os ingressos para Elza e Nice; no próprio rosto de Nice em conversa com Elza e Ernesto, e, claro, em Marici, em momentos de intimidade com Eudes. Assim, a utilização do primeiro plano e do plano detalhe, em vários momentos da narrativa, permite que o espectador se torne íntimo das personagens. Permite que o espectador encontre ali novas e impactantes formas de afetividades, possíveis dentro da realidade dos corpos envelhecidos.



**Figura 20** – As mãos envelhecidas da recepcionista em *big close*, no início da projeção, anunciando que a partir daquele momento um outro tipo de beleza será mostrado na tela.



**Figura 21** – O plano em *close* do rosto enrugado de Nice, durante uma conversa inicial com Ernesto, evidenciando as novas possibilidades de afetos que a partir dali se estabelecerão no filme.



**Figura 22** – Marici e Eudes, em momentos íntimos que destacam os sinais do tempo nos rostos das personagens.

É dentro dessas novas possibilidades de afetos que a personagem Marici protagoniza a narrativa. Embora tenha sido trocada durante o baile pela jovem Bel, com quem Eudes se envolve, mesmo que platonicamente, Marici não se deixa abater por completo. Em conversa com Aurelina e Alice, Marici enfatiza que seu mundo não gira em torno da figura masculina.

MARICI: A vida é cheia de caprichos, né? Num estalar de dedos, tudo pode virar uma tragédia. ALICE: Nem me fale. AURELINA: Olha essa conversa errada... Não vamos abaixar o astral, que a noite tá maravilhosa. Pra quem tá a fim de ser feliz, né? MARICI: Tá certo, sem baixo 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! (e coloca a mão no ventre).

Nesse discurso, Marici demonstra que as perdas amorosas a incomodam, mas que não a definem. Faz referência, inclusive, ao seu trabalho (e metaforicamente à maternidade) como uma alternativa de felicidade.

Outro momento em que se evidencia a relativização dessas perdas para a personagem é na cena em que Marici vai em direção a Eudes para abordá-lo e este, sem perceber, acaba se aproximando de Bel, cantando a música *Carinhoso*, de Pixinguinha, ao seu ouvido. Marici caminha até a janela ao lado, abre-a e chora ao contemplar o luar enquanto escuta a canção cantarolada por Eudes e destinada a Bel. Nessa cena - a única na qual Marici realmente extravasa suas emoções - a letra da canção tem uma função importante na construção da personagem, pois representa exatamente aquilo que ela sente por Eudes, que por sua vez a utiliza para expressar seus sentimentos por Bel.

EUDES: Meu coração, não sei por quê / Bate feliz quando te vê / E os meus olhos ficam sorrindo / E pelas ruas vão te seguindo / Mas mesmo assim foges de mim. / Ah se tu soubesses / Como sou tão carinhoso / E o muito, muito que te quero. / E como é sincero o meu amor, / Eu sei que tu não fugirias mais de mim. / Vem, vem, vem, vem. (Parte da letra da música *Carinhoso*, de Pixinguinha, cantada por Eudes a Bel).

Os sentimentos que envolvem o triângulo amoroso se explicitam então por meio da música: Bel foge de Eudes, que se sente atraído por ela. Eudes foge de Marici, que se sente atraída por ele. A desvantagem da protagonista nesse jogo evidencia-se nessa cena, onde se exacerba a preferência (ao menos momentânea) de Eudes por Bel.

Nesse sentido, toda a emoção de Marici é intensificada pela construção cinematográfica adotada nessa cena, que faz com que o espectador se identifique ainda mais com os sentimentos da personagem. Ao dissociar ponto de vista (a imagem mostrada na tela, no caso, o rosto de Marici em close em frente à janela) e ponto de escuta (a origem do som, no caso, a voz de Eudes em *off* cantando *Carinhoso* para Bel), *Chega de Saudade* enfatiza de forma poética as emoções sentidas pela personagem.

No entanto, apesar da intensidade da cena, alguns segundos após o início da mesma, Marici enxuga as lágrimas, se restabelece, fecha a janela e volta para o baile. A janela aqui parece definir uma separação entre o mundo exterior (e a visão estigmatizante/patriarcal que ele atribui à velhice feminina) e o espaço de socialização representado no filme (o clube de dança). No mundo exterior (espaço que “abre-se” para o baile no momento em que Marici abre a janela e chora), tem-se um cenário propício para vivenciar tristezas e frustrações, tendo em vistas determinadas perdas relacionadas ao envelhecimento feminino. No espaço do baile (que se evidencia, nesta cena, no momento em que a janela é fechada), essas mesmas tristezas e frustrações podem ser amenizadas, sublimadas, entendendo-as como parte de uma jornada entremeada de perdas, mas também de conquistas e de novos prazeres.

Nesse momento se faz importante contextualizar a personagem Elza, em contraposição às formas contradiscursivas de representação do envelhecimento e do feminino evidenciadas nas personagens Alice e Marici. Como já dito, Elza é uma mulher vaidosa e que vai ao baile, sobretudo, com um objetivo: conseguir um parceiro, objetivo frustrado diante da realidade que lhe é apresentada, onde não consegue atrair os olhares masculinos. Embora bonita e bem vestida, Elza, segundo a visão masculina, é o que Ernesto, em determinado momento da projeção, denomina de “figurinha carimbada”, ou seja, já não se apresenta mais como uma novidade no salão.

O que vemos em Elza contrapõe-se ao que vemos em Alice e Marici. Aprisionada pela necessidade de encontrar um parceiro, e diante da falta deste, a personagem não consegue aproveitar a realidade do baile sem relacioná-la à figura masculina. Sua necessidade chega ao ponto de pagar um dançarino de aluguel para que possa então satisfazer seus desejos, extraindo deste momento, inclusive, vantagens libidinosas (em uma cena em que “ataca” o dançarino dando-lhe um beijo).

A personagem aparece então mal-humorada, isolada. Chega ao baile sozinha e vai embora sozinha e infeliz. Diferentemente de Alice e Marici, Elza parece não saber lidar com as adversidades que o jogo amoroso lhe apresenta, centrando-se apenas no lado negativo que essa vivência lhe parece proporcionar. Sempre preocupada em saber se está com uma boa aparência para manter-se fisicamente atraente, Elza acaba deixando de notar que o tipo de beleza e de atratividade que se evidencia naquele local é outro. E é justamente por não conseguir enxergar essa outra possibilidade de beleza que a personagem se mantém sozinha, dentro de um isolamento que ali, no baile, ela mesma se proporciona.

Esse contraponto é importante na narrativa, na medida em que permite que se coloque em jogo as identidades femininas possíveis dentro de uma sociedade patriarcal que rejeita o envelhecimento. *Chega de Saudade* exemplifica bem que, se por um lado os padrões de beleza e atratividade normatizados orientam o comportamento de determinadas mulheres, que se aprisionam a eles, por outro, a construção de novas identidades femininas também é possível.

Nesse ponto, é interessante mencionar também uma personagem secundária onde a figura masculina também se evidencia, mas que traz outras abordagens em relação à falta ou à presença do homem: Aurelina (Conceição Senna), que aparece juntamente com Marici no início da película. A personagem, ao perceber que seu amante Vagner levou sua esposa ao baile, traindo um acordo feito entre os dois de que aquele espaço seria destinado apenas ao casal, tem uma atitude de desprendimento. Decide então, naquele momento, terminar o relacionamento com Vagner e iniciar uma nova sedução. Ainda, ao ser abordada pela esposa de Vagner, que começa a desconfiar da relação, Aurelina subverte as possibilidades de realização feminina dentro de uma sociedade patriarcal, que se evidencia no seguinte diálogo:

LIANA: Você acredita que eu já rolei pelo chão atracada com outra mulher, as duas gritando e puxando cabelo uma da outra? LIANA(continua): Acredita que eu já fiz isso? Já fui de rodar a baiana e dar na cara dos casos do Vágner? AURELINA: Jura? LIANA: Eu olho para trás e penso pra quê? Um desgaste, um sofrimento... pior do que o mico do barraco é a sensação do vazio depois... Pra que isso, né? Nenhuma tirou ele de mim. Alguma coisa eu devo ter, né? AURELINA: Mas não dói pra você saber que ele está amando outra pessoa? LIANA: Você quer dizer deitando com outra pessoa, porque amor pra mim é outra coisa. AURELINA: Você não acredita que o amor pode ser o momento? Hoje pra mim, o amor é o momento. Se quando a gente encosta não sai mais faísca, não tem mais amor. Eu não me engano. O amor pode ser uma hora no motel. Hoje, isso me faz mais viva que uma vida inteira de casamento.

Nesse diálogo, as possibilidades de realização no casamento são questionadas, e o que se relativiza é que a felicidade feminina pode se encontrar fora das práticas patriarcais.

Também contrária a essas práticas, têm-se a personagem Rita, uma senhora muito bonita, rica e que vai ao baile todas as noites, sozinha, deixando o marido em casa. O baile apresenta-se para Rita como um espaço de transgressão aos comportamentos tradicionalmente destinados às mulheres casadas, demonstrando que atitudes subversivas também estão presentes no feminino, inclusive entre as mulheres mais velhas. Mesmo aprisionada em um casamento que parece já se apresentar desgastado, Rita encontra no espaço da dança uma nova possibilidade de realização (mesmo que fugaz), ou um ambiente de escape às “prisões femininas” patriarcais. Com sua sexualidade à flor da pele (a personagem se masturba no banheiro após dançar um tango com um argentino (Raul Bordale)), Rita escolhe os homens com quem quer se envolver sexualmente por apenas uma noite. Em uma cena que demonstra bem essa libertação sexual da personagem, Rita toma a iniciativa de dançar e ter relações sexuais (quando as luzes do clube se apagam, devido a uma queda de energia) com o mencionado argentino.

Assim, a personagem evidencia, sobretudo, uma emancipação em relação à conduta sexual da mulher em processo de envelhecimento, demonstrando não só que a sexualidade pode se fazer presente nessa etapa da vida feminina, como também que ela não está necessariamente condicionada ao casamento.

Portanto, e para finalizar, conclui-se que é por meio das análises feitas a respeito dos protagonismos femininos em *Chega de Saudade*, levando em conta também as demais personagens da trama que ganham um certo destaque na narrativa, que evidencia-se no filme uma tendência a subverter estereótipos relacionados à velhice e ao envelhecimento feminino.

É a partir de elementos da narrativa clássica, que dão coesão e homogeneidade ao texto, permitindo uma maior identificação obra/espectador, que o filme transgredir comportamentos convencionalmente destinados aos mais velhos, dentro de um discurso, sobretudo, lúdico (no sentido trabalhado por Orlandi (2007), que o define como algo que aponta para o novo, para uma multiplicidade de significações). É na combinação/associação/contraste que se estabelece entre os elementos da linguagem cinematográfica, tais como: cenário, figurino, trilha sonora, enquadramentos e iluminação, que o filme trabalha as formas contradiscursivas de representação do envelhecimento feminino, em relação aos discursos autoritários presentes nas práticas sociais e culturais da sociedade contemporânea.

Transitando em um eixo patriarcal, identificado como responsável por recuperar um dizer que já está estabelecido nos discursos sociais, a obra abre espaço então para o novo, desfazendo a oposição entre paráfrase e polissemia, hegemonia e contradiscurso, e entendendo-as como realidades complementares ao operarem simultaneamente dentro da filme. No entanto, o que fica do filme, em última instância, é uma possibilidade de transgressão aos comportamentos institucionalmente destinados aos mais velhos, especialmente às mulheres. Seja na oposição aos resíduos de práticas patriarcais que ainda se fazem presentes, seja na resistência aos comportamentos consumistas que rejeitam o envelhecimento, as personagens de *Chega de Saudade*, em sua maioria, encontram no espaço do baile a oportunidade de “dançar a vida” com prazer e liberdade.

É a partir dessa perspectiva de libertação e prazeres possíveis no envelhecer que Juan Zapata transforma então *A dança da vida* percebida entre os mais velhos em documentário. A análise que fecha este trabalho procura demonstrar, entre a realidade e a ficção, os contradiscursos presentes nas novas práticas e novas narrativas culturais sobre o envelhecimento feminino nas sociedades contemporâneas.

#### 4.4. *A Dança da Vida*, de Juan Zapata

*Todo mandato es minucioso y cruel  
Me gustan las frugales transgresiones  
Por ejemplo inventar el buen  
Amor  
Aprender  
En los cuerpos y en tu cuerpo  
Oír la noche y no decir amén  
Trazar  
Cada uno el mapa de su audácia  
Aunque nos olvidemos  
De olvidar  
Seguro  
Que el recuerdo nos olvida  
Obedecer a ciegas deja  
Ciego  
Crecemos solamente en la osadía  
Solo cuando transgredo alguna orden  
El futuro se vuelve respirable  
Todo mandato es minucioso y cruel  
Me gustan las frugales transgresiones.*

Mario Benedetti

Ao falar sobre o seu processo criativo, no *making of* de *A Dança da Vida*, Juan Zapata argumenta: “À vezes eu vejo um filme e vejo mais o diretor do que o filme. Porque vejo o meu processo e vejo que ele aparece na tela. Isso eu aprendi com todas as pessoas que para mim são referências cinematográficas. Então, isso faz essa profissão o que é.” Ao enfatizar a importância da incidência das experiências de vida e das marcas estilísticas do autor sobre a obra, Juan revela aquilo que emerge da narrativa de *A Dança da Vida* quando se tem acesso às idéias que deram origem ao filme: a busca por uma resposta às dúvidas e questionamentos do diretor em relação à sexualidade na velhice.

Colombiano radicado e residente no Brasil desde 2004 e produtor formado na *Escola de Cinema de Cuba*, Juan Zapata<sup>52</sup> conta que essas dúvidas começaram a aparecer em sua adolescência e juventude em Medellín, tendo à época como referência especial o seu avô, que segundo o diretor possuía uma vida sexual muito ativa. Anos depois, em 2005, já no Brasil, a temática vem à tona novamente quando Juan investigava uma história de amor em um asilo de Porto Alegre, para que pudesse trabalhar em um roteiro de ficção. Foi nesse momento que o diretor detectou a importância da realização de um documentário que abordasse de forma mais detalhada essa realidade, podendo funcionar também como uma “terapia interna” a partir da qual ele pudesse buscar alternativas futuras para a sua própria sexualidade. Em suas palavras, foi nesse momento que ele “sentiu o documentário”, já que não existiam muitas referências cinematográficas a respeito do universo emocional e sexual dos mais velhos. Assim, a partir de uma idéia inicialmente pensada para uma ficção e procedente de questionamentos enraizados na história de vida do diretor, surge o documentário *A Dança da Vida*, filmado no Rio Grande do Sul de agosto de 2005 a maio de 2007, e finalizado e lançado em circuito comercial e alternativo no ano de 2008.

Produzido e distribuído pela *Zapata Filmes*<sup>53</sup>, empresa porto-alegrense especializada em documentários, o filme foi realizado exclusivamente com recursos do diretor, contando

---

<sup>52</sup> Hoje aos 32 anos, o diretor, roteirista e produtor colombiano começou a se dedicar à TV e ao cinema em 1997. Além de produtor formado na Escola de Cinema de Cuba, cursou também roteiro e direção na Universidade Jorge Tadeo Lozano em Bogotá. Em sua terra natal, escreveu e dirigiu quatro curtas-metragens. Alcançou projeção com o documentário media-metragem *Fidelidad* (2004), realizado em Cuba em uma co-produção Colômbia/Brasil. Realizou, em Porto Alegre, os médias-metragens *Quinta Bienal do Mercosul* (2005) e *Em Branco* (2007). Após o documentário *A Dança da Vida* (2008), Juan está em cartaz com *Ato de Vida* (2009). Trabalha atualmente nos longas-metragens *Histórias de Fronteira* (2010) e *Simone* (2011), sua primeira ficção.

<sup>53</sup> Fundada em 2007 por Juan Zapata, a empresa oferece serviços de produção e distribuição para cinema, TV e internet. Disponibiliza também função de curadoria, atuando no segmento cultural, institucional e *branded entertainment*, seguindo o modelo do gênero documentário. Em seu currículo estão a Primeira Mostra de Cinema Colombiano em Porto Alegre (2004) e Cinema Documentário Argentino. A Zapata também foi responsável, no exterior, pela primeira mostra de cinema gaúcho na Colômbia e pela Mostra Brasil's na Guiana Francesa, em 2009. Produziu os longas-metragens *Fidelidad* (2004), *Em Branco* (2007), *A dança da vida* (2008) e *Ato de vida*

com um orçamento limitado. As entrevistas foram também, em grande parte, realizadas apenas por Juan, que se utilizava de pouquíssimos recursos de filmagem. Essa limitação econômica e de equipamentos, conjugada à ausência de um roteiro de perguntas, acabou se refletindo de forma positiva na obra, já que permitiu que se criasse uma maior espontaneidade e intimidade entre entrevistado e entrevistador, necessária à abordagem de um tema relacionado à sexualidade, sobretudo entre um público mais velho.

No que se refere à distribuição, o filme marca também o início de uma estratégia diferenciada criada pela *Zapata Filmes* para comercialização e divulgação de seus filmes no mercado latino-americano. A empresa, que atua como distribuidora desde 2008 e atualmente é conveniada à *FELCINE - Federação Latino Americana de Exibidores e Distribuidores de Cinema Independente* -, é responsável pela criação do *Núcleo de Distribuição de Filmes para o Mercado Latino*<sup>54</sup>, que se baseia em uma rede alternativa de salas de cinema, TV e internet, com o objetivo de incentivar um maior intercâmbio entre as cinematografias da América Latina. *A Dança da Vida* foi o primeiro filme da produtora a ser lançado dentro dessa rede alternativa, sendo exibido, simultaneamente, em salas comerciais do Brasil, Argentina, Equador, Colômbia, Chile e França, na TV (*Canal Brasil* e *TVCom*) e na internet (*Portal Terra* para os Estados Unidos e América Latina). Concomitantemente, o filme foi lançado em DVD, além de ter sido selecionado para festivais e mostras internacionais, tais como: *XXVI Festival Cinematográfico Internacional de Uruguai*, *Festival internacional de cine EL OJO COJO Madrid 2008*, *Mostra paralela Festival Internacional de Cinema de Bogotá 2008*, *Mostra paralela Festival Internacional de Cinema de Cartagena 2009* e *Festival Internacional de Viña Del Mar 2009*.

Com essa forma de distribuição democrática adotada pela *Zapata Filmes*, *A Dança da Vida* apresenta-se como um exemplo de produção cinematográfica sobre o envelhecimento que, embora realizada por uma pequena produtora e dentro de condições financeiras restritas, não se limita ao circuito alternativo. É por meio do uso criativo das mídias disponíveis e da realização de parcerias, que a produtora possibilita uma abertura para a entrada, no circuito comercial, de filmes normalmente exibidos somente em mostras e festivais. Isso evidencia a busca por uma complementaridade entre hegemonia (circuito comercial)/contra-hegemonia (circuito alternativo) no meio cinematográfico, ponto de vista defendido neste trabalho,

---

(2009). Trabalha atualmente na produção de *Histórias da Fronteira* (2010) e na ficção *Simone* (2011), entre outros.

<sup>54</sup> Atualmente, a rede tem presença em 8 países : Venezuela, Colômbia, Peru, Chile, Brasil, México, Argentina e Uruguai. Entre as salas de cinema do Brasil conveniadas à rede estão: Sala PF Gastal, Instituto NT de Cinema e Cultura e Cine Santander Cultural, em Porto Alegre, e o Centro Cultural São Paulo, em São Paulo.

desfazendo o binarismo que separa os espaços de produtores que trabalham em condições de produção diferenciadas. No que se refere à temática aqui proposta, essa complementaridade permite que o ingresso aos novos olhares sobre a representação do envelhecimento seja democratizado, possibilitando que o público das salas comerciais tenha acesso tanto ao que tem sido produzido por grandes produtoras e conglomerados, quanto por pequenas produtoras e produtores independentes.

Assim, é tendo em vista as condições de produção da obra acima colocadas - em relação à criação, produção e distribuição - que o documentário se destaca ao abordar, de forma objetiva e ao mesmo tempo emocional e intimista, questões relacionadas à sexualidade dos mais velhos, o que coloca em jogo também, no decorrer da projeção, aspectos relativos ao corpo, à família, ao casamento e aos afetos que aparecem com a chegada do envelhecimento e da velhice. Conforme colocado pelo diretor, quando se fala de sexualidade se fala de vida, e ao se falar de vida se fala de tudo. Tem-se então, na obra, a sexualidade como fio condutor para outros questionamentos que vão surgindo a partir dos depoimentos de grupos distintos de homens e mulheres em processo de envelhecimento.

Dentre uma média de 70 entrevistados, Juan priorizou aqueles que conseguiram fornecer uma posição válida para construir uma narrativa, totalizando 30 personagens que aparecem na tela e que se identificam ali como professoras aposentadas, prostitutas, homossexuais, bissexuais, donas de casa, entre outros. É a partir desses estereótipos, por meio dos quais o filme apresenta cada personagem, que *A Dança da Vida* surpreende em seus aspectos contradiscursivos, revelando gradativamente nos depoimentos colhidos elementos que muitas vezes subvertem esses mesmos estereótipos.

Já que, e segundo Brah (2006), as identidades estão intimamente ligadas às experiências, subjetividades e relações sociais, sendo marcadas pela multiplicidade de posições de sujeito que constituem o próprio sujeito, o filme procura apresentar essa coexistência de discursos e matrizes de significado na representação das personagens. Se as identidades coletivas, apresentadas no filme a partir dos estereótipos em torno do gênero e da faixa etária, são responsáveis por apagar parcialmente os traços de outros aspectos das personalidades dos sujeitos, *A Dança da Vida* as apresenta justamente para depois subvertê-las, contestando e ressignificando estereótipos nas experiências individuais narradas pelos entrevistados.

Ainda sobre os personagens, Fabiano Cavalheiro, responsável pela montagem do documentário, coloca no *making off* do filme: “Eles falam coisas que a gente não esperava ouvir. [...] e é isso que torna o tema mais fascinante”. A fala do montador confirma essa

subversão e essa leitura crítica possível de ser extraída da obra, que trabalha no intuito de mostrar um outro lado do processo de envelhecimento, lado esse muitas vezes ocultado pelos preconceitos e estigmas convencionalmente relacionados a essa etapa da vida. Tratando-se do gênero documentário, pode-se dizer então que o filme só se torna subversivo e transgressor porque os entrevistados/personagens também são.

Sendo assim, o que aparece na tela, por meio das falas desses entrevistados, é a possibilidade de realização na velhice, constatando, sobretudo, uma mudança de paradigma em relação às antigas visões que relacionavam o velho à improdutividade, e que hoje, devido aos avanços da medicina e ao aumento da expectativa de vida, vêm sendo gradativamente substituídas pelas novas possibilidades de produtividade após a aposentadoria e de socialização nos espaços do lazer.

É nesse sentido que a invenção da “terceira idade”, segundo Debert (1999b), em uma apreciação do trabalho de *Peter Laslett*, requer a existência de uma “comunidade de aposentados” com peso na sociedade e com saúde e independência financeira suficientes para que esse período de vida seja visto então como propício à realização e satisfação pessoal.

Essas novas práticas em relação à “terceira idade”, no entanto, não são evidenciadas no filme de forma a reforçar comportamentos hegemônicos que negam o envelhecer. Ao contrário, elas se apresentam ali justamente como uma oportunidade de libertação em relação a esses comportamentos, sobretudo para a mulher envelhecida.

O filme apresenta assim, logo ao início da projeção, no momento dos créditos, um dos novos espaços de socialização conquistados pelos mais velhos nas sociedades contemporâneas. As primeiras imagens que aparecem na tela são de um grupo de idosos dançando em um baile para a terceira idade, promovido pelo 35 CTG – *Centro de Tradições Gaúchas de Porto Alegre* - e organizado por Paulo Rafael (em torno dos 30 anos), um dos entrevistados.

Dentro de uma atmosfera festiva, essas imagens são intercaladas pelas cenas de dois dos entrevistados – Dejanira Reis Pinto (69 anos) e seu companheiro João Teixeira (70 anos) – se produzindo para o baile. Ao final da produção, Dejanira anuncia em sua fala: “Já estamos prontos”, fazendo uma referência não só ao preparo do casal para baile, como também ao início do filme, que a partir de então apresenta de forma breve alguns dos entrevistados, entre eles: José Daniel Arduim, 67 anos, trabalha como chaveiro e é mais conhecido como Zé Bonzinho; Carmenza Maria Correa Ortiz é uma colombiana nascida em 1953; Nelson Pereira Creiguer, 91 anos, é técnico gráfico; Isaura Cardoso Nectoux, uma senhora de aproximadamente 70 anos, diz ser do tempo em que a mulher ficava dentro de casa; Iracema

Amorim da Rosa, ex-prostituta que agora vive do dinheiro de sua aposentadoria; José Humberto Birmanm, 66 anos, mas que diz se sentir com 30 ou 40; Amauri Lopez Coelho, nascido em 1934 e homossexual; Venina Maria Carneiro, 62 anos, professora aposentada e atualmente motorista particular; Tânia Andrade, 59 anos, professora aposentada e, por fim, Nora Nei Rovaina, 46 anos, solteira.



**Figura 23** – A imagem do baile para a “terceira idade” no 35CTG, seguida dos primeiros e primeiríssimos planos de Dejanira se preparando para a festa. A construção cinematográfica, que dá início ao filme, destaca esse novo espaço de socialização conquistado pelos mais velhos nas sociedades contemporâneas.

Na seqüência, e alternando os depoimentos dos personagens já apresentados aos depoimentos de novos entrevistados que vão surgindo durante a projeção, *A Dança da Vida* adentra gradativamente a intimidade de cada um deles, começando por questionar a respeito das primeiras experiências sexuais que tiveram, chegando aos relatos sobre a vida sexual e afetiva durante o envelhecimento e a velhice. É a partir desse momento que os padrões de comportamentos convencionalmente associados aos mais velhos e ao feminino passam a ser contestados no filme, desfazendo alguns estereótipos inicialmente apresentados e estimulando uma atitude reflexiva do espectador em relação à temática. São exemplos dessa subversão algumas personagens que surpreendem em seus relatos no decorrer da narrativa, tais como: Nora, ao revelar sua bissexualidade; José Humberto, que relata já ter tido uma experiência

homossexual e que diz não ter um bom relacionamento com o filho por não se enquadrar nos padrões de comportamento que definem o velho como inativo; Marie Luise, uma senhora de 79 anos que confessa ter se masturbado durante muito tempo e Mariza, 51 anos, prostituta que, com uma fala calma e séria, em um ambiente claro e figurino branco (contrariando a extravagância convencionalmente relacionada às prostitutas), revela sua preferência por homens mais velhos.



**Figura 24** – O filme desfaz alguns estereótipos apresentando Mariza, prostituta, em ambiente claro e figurino branco (primeira imagem); Nora, mulher em processo de envelhecimento que revela sua bissexualidade (segunda imagem) e Marie Luise, senhora de 79 anos que fala sobre masturbação (terceira imagem).

Por inserir-se no gênero documentário, o filme trabalha sua temática dentro de uma certa objetividade, marcada por uma montagem mais entrecortada, enquadramentos aproximativos, tomadas frontais e olhares para a câmera (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2005). No entanto, não deixa de evidenciar uma estética que se aproxima da narrativa ficcional no que se refere à emotividade que o filme consegue transmitir ao enquadrar, durante os depoimentos, os rostos e mãos envelhecidos das personagens (em *close* e *big close*), e, em alguns casos, fotos e objetos íntimos dos entrevistados.

Embora o diretor afirme que procurou não interferir no figurino e cenário escolhido para as entrevistas, priorizando apenas “criar um clima” de intimidade entre ele e os personagens, a escolha dos objetos cênicos e partes do corpo enquadradas durante as filmagens permitiu a criação de uma narrativa intimista, capaz de retratar os fatos de forma “realista” e ao mesmo tempo aproximar o espectador das personalidades e sentimentos que envolvem os personagens.

O filme procurou captar, nos hábitos cotidianos dos entrevistados (por exemplo, no ato de fumar e beber em cena de Nora, assim como no descontraído “chá da tarde” entre Lourdes, Nize, Leopoldina, Delfines e Adelina, o grupo de mulheres entre 60 e 80 anos que aparece mais tarde na projeção) e no enquadramento dos ambientes da casa, a intimidade contida nos detalhes dos gestos, dos costumes e do registro fotográfico da trajetória de vida de cada personagem.



**Figura 25** – Nas duas primeiras imagens, respectivamente: o primeiro plano dos porta-retratos na casa de Amauri Lopez Coelho e a foto de Dejanira e João Teixeira, que aparece no início do filme. Em seguida, as imagens em *close* de Nora, no ato de fumar e beber. A escolha dos enquadramentos e dos objetos cênicos destaca a intimidade das personagens.

A construção narrativa adotada na obra evidencia assim as afetividades, as transgressões e as formas de socialização possíveis de serem estabelecidas entre os mais velhos, tendo como plano de fundo os espaços privados (representados no filme pelas tomadas internas dos espaços da casa) e os espaços públicos (representados no filme, sobretudo, pelo espaço do baile). Nesse sentido, mesmo sendo um documentário, é possível identificar em *A Dança da Vida* uma aproximação com as obras ficcionais no que se refere ao que Casetti e Di Chio (2007) denominam de narrativa cíclica (o ponto de chegada da projeção apresenta-se de forma parecida, mas não idêntica ao ponto de partida). Assim, o filme se inicia com as já mencionadas imagens do baile para a “terceira idade” no 35 CTG – *Centro de Tradições Gaúchas de Porto Alegre*, para o qual se preparam o casal Dejanira e João, e se encerra com alguns casais de idosos à porta do mesmo local, se despedido de Paulo Rafael.

Essa referência à narrativa cíclica que, entremeada pelas tomadas dos espaços privados da casa utiliza o espaço público do baile para abrir e fechar a projeção, funciona também para localizar o espectador dentro dessa realidade que abarca as novas práticas relacionadas ao envelhecimento nas sociedades contemporâneas, apresentando-se as formas de socialização

por meio da dança como um elemento narrativo capaz de representar todo o processo de transformação em torno da experiência da velhice nos tempos atuais.

Feitas essas reflexões, interessa, neste momento, identificar especificamente como essas experiências nos espaços públicos e privados, retratadas por meio dos depoimentos e (re) construídas cinematograficamente no processo criativo de *A Dança da Vida*, subvertem padrões convencionais de comportamento na representação do envelhecimento feminino, tendo em vista, sobretudo, determinadas personagens e seus discursos em relação à sexualidade/afetividade, ao corpo e às formas possíveis de produtividade nessa etapa da vida.

### **Sexo, amor e envelhecimento**

A transformação da paixão em afeto. Nas palavras de Juan Zapata, “a emotividade através da sexualidade”. Segundo Tânia, a professora aposentada entrevistada, o nascer de uma “sexualidade afetiva”. São essas reflexões extraídas a partir da leitura da obra, nos depoimentos dos personagens e nas imagens captadas, que surgem como possíveis respostas aos questionamentos que deram origem ao filme. O amor e o sexo na velhice são possíveis? O aparecimento dos sinais de envelhecimento do corpo impede a realização sexual e pessoal dos indivíduos nessa fase da vida? A velhice é mesmo um momento de passividade, improdutividade e isolamento, como, durante muito tempo, narrativas culturais levaram a acreditar? Ao retratar experiências de vida que se contrapõem à visão estigmatizada do velho, *A Dança da Vida* propõe que sim, que novas vivências do envelhecimento são possíveis dentro de uma realidade em que a idade perde sua função demarcadora de comportamentos adequados aos mais velhos, e onde a sexualidade é exercida, sobretudo, pelos afetos.

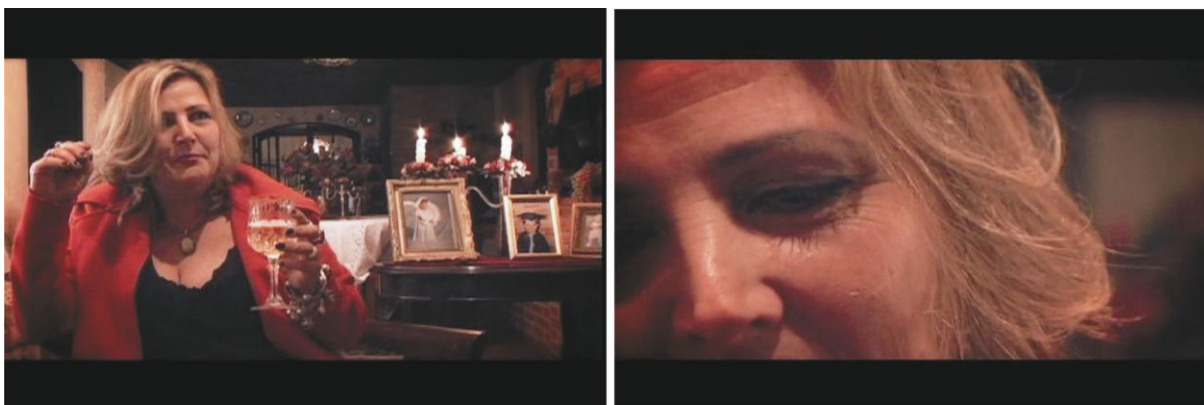
Nesse sentido, o filme evidencia aquilo que Negri (2001) coloca como uma “ampliação da capacidade de agir” adquirida com o envelhecimento, identificando essa etapa da vida como uma extensão suave e apaziguada dessa capacidade. Para o autor, a velhice não é vista como uma aproximação da morte, mas como uma forma de sentir novos prazeres, tanto do ponto de vista intelectual, quanto do ponto de vista sexual e das relações sociais.

Sempre me repugnaram as relações sexuais e o erotismo dos jovens, com sua rapidez, sua violência de desejos animais. O que me agrada é a suavidade; é o tempo; é a intelectualidade, a imaterialidade das relações. Só começamos a ter esse tipo de relação quando já temos certa idade. É quando já fizemos um certo tipo de reflexão. É um hedonismo; porém um hedonismo superior que as pessoas chamam de velhice e que, na verdade, é a mais elevada forma de

vida, uma forma que é preciso recuperar por completo (NEGRI, 2001, pag. 50).

São exatamente essas diferentes formas de viver a sexualidade e as afetividades, possíveis a partir do amadurecimento, que aparecem em algumas personagens femininas apresentadas no filme, enfatizando uma subversão em relação aos comportamentos convencionalmente destinados à mulher mais velha.

A primeira personagem a penetrar no terreno da sexualidade, revelando suas experiências de vida a respeito do tema, é Nora, solteira, 46 anos. A entrevista é realizada em uma casa, cenário que, conjugado a uma iluminação auxiliada pelo uso de velas (que evidencia os tons quentes do figurino), e às constantes tomadas em *close* e *big close* do rosto da entrevistada, permite uma construção narrativa intimista que indica também traços de sua personalidade. Alegre, extrovertida e desprendida, Nora relata sua primeira experiência sexual, aos 21 anos, e apresenta, no decorrer da projeção, suas visões a respeito do amor e do sexo durante o processo de envelhecimento.



**Figura 26** – As imagens em primeiros e primeiríssimos planos de Nora, durante a entrevista. Os enquadramentos íntimos e a iluminação quente reforçam a personalidade alegre e extrovertida da personagem.

A entrevista começa a surpreender quando, contrariando os padrões hegemônicos relacionados ao feminino, sobretudo em relação à mulher envelhecida, Nora revela sua bissexualidade. Contrapondo-se aos comportamentos que limitam as formas de realização feminina à presença da figura masculina, especialmente por meio do casamento, a personagem evidencia novas possibilidades de viver as afetividades. Nora enfatiza também em sua fala que a chegada do envelhecimento não oferece limitações a essas novas possibilidades de afetos. Ela diz: “Tem uma amiga que me diz assim, quando eu digo: ‘Ah, como eu to velha, to decadente’. Ela diz assim: ‘Ah, quinze minutos contigo, minha querida, tu tens a idade que a companhia quer’.”

Indo além, e corroborando o pensamento de Negri (2001) sobre a ampliação da capacidade de agir na velhice, dentro de uma suavidade e simplicidade nas relações, a personagem demonstra um amadurecimento na sua atual visão sobre a sexualidade, enfatizando também que sua vida sexual se tornou melhor e mais completa com o passar do tempo. Mesmo dizendo que tem se esforçado para separar o amor do sexo, no decorrer de sua fala, ela coloca: “[...] sexo sem amor ele não é duradouro. É que nem tu comer sem sentir fome. Pra mim, fazer sexo sem amor é comer sem sentir fome. Tu supres uma necessidade, mas depois, depois, volta.” A freqüente superficialidade e efemeridade dos relacionamentos que se estabelecem entre as gerações mais jovens são aqui contrapostos ao entendimento de que, sobretudo para a mulher e a partir de determinada idade, o ato sexual representa uma possibilidade de constituição e/ou estreitamento de vínculos emocionais e afetivos.

É evidenciando esses estreitamentos afetivos que se apresentam entre os mais velhos, por meio da sexualidade, que o filme trabalha também no sentido de subverter estereótipos responsáveis por demarcar posições convencionalmente consideradas adequadas ao feminino e ao masculino. Assim, ao revelar sua bissexualidade, Nora desfaz o binarismo que se estabelece entre os gêneros, demonstrando em sua fala que o fato de sentir-se atraída por outras mulheres (comportamento hegemonicamente destinado ao homem) não a impede de ser também feminina. A personagem expõe: “Eu não me acho uma homossexual, eu não se sinto uma heterossexual. Eu, dentro da minha consciência, do meu ser, eu me acho uma mulher normalíssima sendo bissexual. E me sinto feliz.”. Novas formas de viver a feminilidade, para a mulher em processo de envelhecimento, são evidenciadas na obra, não só fora do casamento como também, a exemplo da personagem Carmenza, dentro da instituição do matrimônio.

Colombiana de 59 anos e casada com Hernan (46 anos), a entrevistada demonstra essa complementaridade entre os gêneros colocando que o casamento e a sua condição predominantemente feminina não a impedem de sentir atração por outras mulheres. Aprofundando o assunto, ela diz: “Essa parte masculina que também aflora, eu também a tenho, também é minha. Ele (Hernan) também tem a parte feminina dele. Se permitir desenvolver ou expressar esse lado (tradução nossa).” A fala surpreende o espectador por transgredir comportamentos convencionalmente destinados à mulher casada, especialmente àquela em processo de envelhecimento, comportamentos esses orientados por padrões que normalmente limitam a vivência/realização feminina à família e ao homem.

Carmenza chama mais uma vez a atenção do espectador em seu relato posterior, quando discorre sobre sua experiência em relação ao amor. Assim como o depoimento de

Nora, sua fala confirma uma possibilidade de realização afetiva por meio da sexualidade que aflora com o amadurecimento:

CARMENZA: Eu creio que nunca havia tido uma boa performance sexual porque nunca havia me apaixonado, ou seja nunca havia amado uma pessoa. A primeira vez que eu amo em minha vida é Hernan. Eu nunca havia amado antes. Pensava que amava, mas a primeira vez que senti o amor foi com ele. Então é claro que a sexualidade é diferente, porque existe um amor muito grande. E é diferente fazer amor...ou seja, é diferente ter um ato sexual e fazer amor. Completamente diferente (tradução nossa).

Novamente o sexo aparece no filme como uma forma de estabelecer afetividades, demonstrando que, sobretudo para a mulher mais velha, o ato sexual é aprimorado e intensificado pelos sentimentos de amor. Uma “boa performance” não é colocada aqui do ponto de vista do olhar masculino, dentro de padrões que relacionam-se ao corpo jovem e/ou esteticamente perfeito, mas apresenta-se dentro de uma liberação feminina em relação esses padrões, onde considera-se melhor aquele ato que, antes de mais nada, é constituído de afetos.



**Figura 27** – Carmenza e Hernan. Ao falar sobre sua sexualidade, a personagem feminina demonstra uma subversão em relação aos padrões de gênero normatizados.

É seguindo também esse pensamento que Lourdes (79 anos), Nize (63 anos), Leopoldina (81anos), Delfines (83 anos) e Adelina (67 anos) abordam, em seus depoimentos, o amor e o sexo na velhice. Nesse ponto, é interessante ressaltar a construção narrativa adotada no filme, para as cenas com o grupo de senhoras, que se apresentam para a entrevista em uma casa que parece ser uma instituição relacionada ao público da “terceira idade”. A câmera captura, por meio de planos detalhes e de pontos de vistas subjetivos, as imagens das xícaras, bules e bandejas em que são servidos os cafés e acompanhamentos que são oferecidos às senhoras enquanto a entrevista acontece. O uso dessas imagens, além de permitir a criação de uma atmosfera intimista, serve também para ilustrar antigos costumes femininos (por

exemplo, o “chá da tarde”, tradicional entre as mulheres a partir do século XVII) e que, a princípio, parecem relacionar, de forma estereotipada, os corpos envelhecidos aos hábitos conservadores. No entanto, o filme aguça o espírito crítico do espectador em relação a esses comportamentos convencionalmente destinados aos mais velhos e às mulheres nos discursos dessas mesmas senhoras, que começam a entrevista falando sobre masturbação. Ao escancarar, entre corpos envelhecidos e hábitos femininos tradicionais, um assunto que muitas vezes apresenta-se como um tabu até mesmo entre os mais novos, o filme evidencia a visão parcial e incompleta que os estereótipos fornecem, mostrando que reflexões e questionamentos sobre a sexualidade aparecem também (e com naturalidade) entre as mais velhas.



**Figura 28** – Da esquerda para a direita: Lourdes, Nize, Leopoldina, Adelina e Delfines, durante a entrevista acompanhada de um simbólico “chá da tarde”. A construção cinematográfica subverte estereótipos ao apresentar o grupo de senhoras discorrendo naturalmente sobre sexualidade.

Mais a frente, *A Dança da Vida* reforça essa subversão indicando que o assunto não constitui apenas uma pauta na vida daquelas senhoras, mas que também é parte significativa de suas experiências atuais. Longe das orientações que relacionam o sexo exclusivamente à penetração, à paixão e ao corpo jovem (e, com isso, a uma necessidade feminina constante de intervenções estéticas), elas entendem que, nessa etapa da vida, a sexualidade existe, mas é exercida de uma outra forma, transformando-se em amor, carinho, companheirismo, em um “querer bem”, nas palavras de Lourdes. A sexualidade passa a ser o contato exercido com tranquilidade, com suavidade, cumplicidade e aceitação. Conforme colocado por Nize: “Para a gente manifestar a sexualidade não precisa da gente ter um contato maior”. Leopoldina, viúva, mais tarde completa: “O que eu acho falta do meu marido não é para sexo, é para

dormir ao meu lado. Poder abraçar de noite e dormir abraçado”. Uma nova visão sobre a sexualidade, onde o afeto substitui a paixão, surge então a partir dos relatos das entrevistadas.



**Figura 29** – Nas duas primeiras imagens, o primeiro plano do café sendo servido e levado ao grupo de senhoras, que são apresentadas ao espectador durante uma conversa sobre masturbação. As duas últimas imagens, em tomadas subjetivas, são apresentadas enquanto as personagens narram, em *off*, suas experiências sexuais e afetivas na velhice.

Venina, 62 anos, casada com Ivanor, 61 anos, representa no filme outro exemplo de realização feminina no casamento, também por meio da relação que se estabelece entre sexualidade e amor. A personagem demonstra amadurecimento e sabedoria ao argumentar, ao final da projeção, que, embora ainda tenha uma vida sexual ativa com o marido, compreenderia caso um dia ele a trocasse por uma mulher mais jovem. Ela diz: “Eu amo tanto ele que com certeza eu entenderia, torceria para ele ser feliz e sempre teria nele um amigo. Eu tenho certeza disso. Eu acho que o amor é tão grande que sempre quer ver o outro bem.” Comprova-se, assim, que a afetividade pode transcender a sexualidade, levando a uma libertação feminina em relação à necessidade da presença masculina. A memória, a trajetória amorosa, o afeto construído com o passar dos anos entre, podem se tornar, para a mulher envelhecida, uma referência de vida que se sobrepõe às referências hegemônicas e patriarcais (manutenção do casamento e do corpo jovem a qualquer custo).

Essa possibilidade de libertação feminina por meio dos afetos aparece também nos depoimentos da personagem Tânia. A entrevistada de 59 anos, que possui um namorado com

o qual se encontra de 30 em 30 dias, revela que a preocupação com o desempenho sexual é substituída, nessa etapa da vida, pela suavidade das relações possíveis de serem estabelecidas entre os mais velhos. Evidenciando um tipo de realização afetiva feminina que se afasta do convencional, Tânia se sente livre pra vivenciar novas experiências amorosas, onde, segundo ela, o sexo se torna “mais livre, mais leve, mais solto”. Ela continua: “Eu acho até que, olha, com toda franqueza, eu acho que agora a coisa é muito mais tranquila e muito melhor, muito melhor, muito melhor.”

Assim como as outras entrevistadas, Tânia chama a atenção para um amadurecimento da sexualidade na velhice, onde o amor e a aceitação de si e do outro prevalecem. Para ela:

**TÂNIA:** O amor nessa idade é fundamental. A gente tem que se gostar muito, eu acho que a gente tem que gostar da outra pessoa. Tem que saber aceitar a pessoa como ela é e com restrições, porque a gente também está cheia de restrições. Então, a gente tem que saber aceitar a pessoa como ela é.

O discurso da personagem opõe-se à constante negação do envelhecer evidenciada na cultura de consumo, indo ao encontro de uma aceitação dessa etapa da vida, que é constituída de perdas, mas também de ganhos afetivos e de novas experiências e realizações pessoais.

Outro depoimento da entrevistada ressalta essa possibilidade de realização na velhice, onde a aproximação da morte com a chegada do envelhecimento é relativizada:

**TÂNIA:** Se tem mais 20, 30 anos pela frente, né. A gente não pode se fechar dentro de casa e só curtir as dores que a gente começa a ter. Tem que sair da idade do ‘ai ai’. Tem que passar para...não pode pensar tanto nisso.

A liberdade feminina se apresenta, assim, por meio das novas vivências, afetividades e formas de socialização possíveis fora dos comportamentos que orientam exclusivamente para as funções femininas no casamento e na família, para a decadência do corpo e para a improdutividade na velhice.

Goldenberg (2011), em suas pesquisas realizadas com mulheres acima de 40 anos, corrobora essas novas formas de viver o envelhecimento feminino apresentadas no filme constatando que as brasileiras estão vivendo muito mais e melhor, já que, embora as mais jovens ainda tenham muito medo de envelhecer, em contrapartida as mais velhas não falam somente sobre doenças, preconceitos e invisibilidade social, mas também sobre felicidade, prazer e liberdade. A autora afirma ainda que, a partir desse ponto de vista, essas mulheres passam a fazer coisas que sempre desejaram, deixando de se preocupar com os outros e priorizando os próprios desejos. As viagens, os exercícios lúdicos, o estudo, o namoro, a

dança, entre outras possibilidades de atividades fora dos espaços da casa, aparecem para a mulher envelhecida como alternativas de realização profissional e pessoal.

É dentro dessas novas alternativas de socialização nos espaços públicos, oferecidas aos mais velhos, sobretudo, nas sociedades contemporâneas, que *A Dança da Vida* insere as personagens Dejanira, 69 anos, e Isaura, com aproximadamente a mesma idade, na narrativa. Dejanira - que aparece ao início da projeção juntamente com João Teixeira (70 anos) se produzindo para um baile oferecido para a “terceira idade” no 35 CTG - relata que conheceu seu companheiro no ambiente da dança, um lugar no qual, para ela, as perdas relacionadas à velhice podem ser sublimadas. Ela diz: “Isso aí dá uma emoção para a gente. A gente esquece tudo, né. Esquece as divergências, as doenças, esquece tudo. Então isso aí para mim foi uma experiência muito boa.”

Assim como representado no filme ficcional *Chega de Saudade*, o ambiente do baile representa aqui uma oportunidade de viver afetividades, prazeres e diversões, aceitando o envelhecimento como um momento que, a despeito de algumas perdas e limitações, é propício a novas experiências e a uma vida ativa. Confirma-se então, no documentário, a propagação de novas práticas culturais entre os mais velhos, práticas essas que se refletem nas representações cinematográficas.

A personagem Isaura reforça o depoimento de Dejanira e essa visão do espaço do baile como um lugar de socialização, sublimação e conquista ao narrar suas experiências e impressões a respeito da dança. Ela relata que, há 10 anos, conheceu seu namorado em um baile, demonstrando não só que esse ambiente torna-se favorável à sedução, como também que as formas de sedução adotadas nesses espaços muitas vezes subvertem padrões de comportamentos que excluem os mais velhos do universo da conquista.

Segundo a entrevistada, a dança aproxima as pessoas e traz com ela (independente de se ter um corpo jovem ou não) uma possibilidade de realização afetiva, mesmo que essa possibilidade, algumas vezes, se restrinja ao espaço do baile. Ela diz: “Eles gostam muito de dançar, mas também vão pensando em namorar. E é uma namorada só lá dentro do baile. Depois sai, acabou. Aí no outro baile se encontra de novo.” Por meio desse discurso, percebe-se que o ambiente da dança aparece para os mais velhos não só como um lugar onde as formas de sedução pela afetividade afloram, mas também como um ambiente de transgressão onde a mulher envelhecida pode vivenciar seus amores livremente, longe das limitações patriarcais (possibilidades de exercício da sedução fora do casamento e/ou após a viuvez).

Outro ponto abordado nos depoimentos da personagem Isaura ressalta essa conquista feminina de novos territórios de socialização, levando ao que Goldenberg (2011) coloca como

uma liberação da mulher em relação às tarefas as quais esteve submetida durante uma vida inteira, como a dedicação ao marido e ao cuidado com os filhos. Nesse sentido, a entrevistada argumenta: “Quando a gente é jovem a gente tem muitas preocupações, da casa, dos filhos, dos afazeres, essa coisa toda, né. E agora não tenho mais essa...é mais tranquilo, assim.” Essa reflexão confirma a idéia de que, para a mulher durante muito tempo refreada pelas práticas patriarcais, a chegada da velhice pode apresentar-se como um momento de atenção para consigo mesma, de dedicação às atividades que lhe dão prazer e, conseqüentemente, à conquista de espaços externos à casa.

Elaine, 60 anos, amiga de Dejanira, também evidencia em seu discurso essa responsabilidade dada à mulher em relação à família, dentro de valores hegemônicos, e que, com o envelhecimento, pode ser compensada com uma maior liberdade para realização de atividades relacionadas ao trabalho informal, ao estudo e/ou ao lazer. A personagem afirma: “Queria estudar mais, não queria só pensar nos filhos. Porque tudo eu interrompi em função de filhos. E a vida não é essa. A gente não deve deixar de fazer o que quer em função de filhos. Porque a gente morre antes que eles, geralmente.” Hoje sem companheiro, Elaine acompanha Dejanira e João na ida ao baile e, assim como algumas personagens do filme, encontra nesse espaço uma possibilidade de viver novas experiências nessa etapa da vida.

Portanto, por meio dos depoimentos apresentados, percebe-se que é dentro dessas novas formas de socialização e de afetividades possíveis entre os corpos envelhecidos nos espaços públicos e privados que, e de acordo com Goldenberg (2011), homens e mulheres envelhecem dando continuidade aos seus projetos existenciais. Segundo a autora, “Continuam cantando, dançando, criando, buscando a felicidade e o prazer, transgredindo as normas e os tabus existentes.” (GOLDENBERG, 2011, pag.80). É dentro das novas práticas que aceitam (e não negam) a velhice que a mulher permite-se liberar da rejeição excessiva ao envelhecimento do corpo e da idéia de improdutividade comumente associada ao universo dos mais velhos.

Como se verá a seguir, são essas possibilidades de libertação em relação aos padrões hegemônicos de beleza e à imagem de passividade que estigmatiza a velhice que o filme também destaca ao ter como fio condutor a sexualidade, evidenciando em alguns depoimentos femininos possíveis transgressões a comportamentos convencionalmente tidos como adequados às mulheres mais velhas.

## Corpo, envelhecimento e produtividade

Se no Brasil, segundo Goldenberg (2011), o corpo e o marido são considerados capitais (valorização do corpo jovem e perfeito e da instituição do casamento), sendo o envelhecimento experimentado, geralmente, como uma fase de perdas e faltas (a perda do vigor físico da juventude e a falta masculina), *A Dança da Vida* oferece ao espectador um outro olhar sobre o envelhecer, olhar esse que emerge dos discursos daquelas mulheres que a autora denomina de “novas velhas”, ou seja, de mulheres que conseguem se liberar da ditadura da aparência e se preocupar mais com a saúde, qualidade de vida e bem-estar. Conseguem assim, também, tirar o foco do olhar do outro (sobretudo o masculino) e priorizar seus próprios desejos e prazeres.

Para essas mulheres, a realização feminina não está condicionada à manutenção do corpo perfeito. Muitas encontram, neste momento, uma oportunidade de viver novas experiências sexuais/afetivas, dentro e fora do casamento, aceitando as perdas físicas relativas ao envelhecer, e conjugando-as à valorização dos ganhos que o avanço da idade traz. A preocupação com a apreensão do olhar masculino, que se apresenta entre algumas mulheres em processo de envelhecimento por meio de constantes intervenções estéticas, é substituída assim, nos discursos das personagens do filme, pela aceitação das marcas corporais deixadas nos corpos femininos com a passagem do tempo e pela valorização dos prazeres e afetos.

Nesse sentido, a entrevistada Tânia diz:

TÂNIA: Eu acho que tem que aceitar e tem que curtir. Eu acho que não adianta botar...ficar sem conforto, com os peitinhos lá em cima, toda cheia dos aramezinhos e viver botando botox e fazendo esse tipo de coisa. Eu não acho legal isso. Não acho que tenha que ser assim. Acho que tem que se aceitar e tem que se cuidar. Eu acho que a gente pode se cuidar.

A personagem confirma, então, uma liberação feminina em relação ao culto ao corpo fortemente presente nas sociedades contemporâneas, especialmente na brasileira que, segundo Goldenberg (2011), apresenta um crescimento cada vez maior da indústria da beleza, constituindo atualmente o terceiro maior mercado de cosméticos do mundo (perdendo apenas para os Estados Unidos e o Japão). Contrapondo-se às orientações patriarcais que ainda se fazem presentes e que apontam para a realização da mulher por meio do casamento (como já dito, a entrevistada mantém um relacionamento independente), Tânia demonstra que novas e diferentes formas de sexualidade/afetividade durante o envelhecimento feminino podem ser

construídas também entre os corpos envelhecidos, sem a necessidade de constantes retoques corporais responsáveis por disfarçar os sinais do tempo.



**Figura 30** – A personagem Tânia, que defende uma aceitação feminina em relação ao envelhecimento do corpo, se opondo à busca excessiva pela perfeição estética.

A entrevistada Lourdes também ressalta essa independência feminina em relação aos ditames do culto ao corpo, afirmando:

LOURDES: Eu tenho a impressão que meu marido nunca reclamou que eu tenha um corpo pior, ou que eu tenha engordado, ou tenha piorado. [...] Nunca fez nenhuma referência à parte física, assim, estética, né. Não.

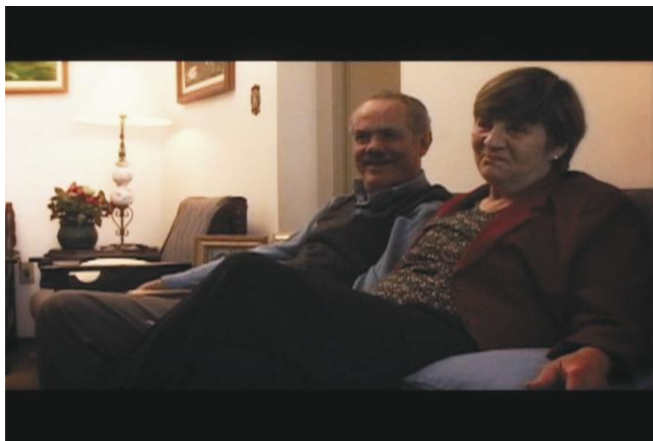
Assim como Tânia, a personagem destaca que o que deve prevalecer nessa etapa da vida é a aceitação do envelhecer, onde novos valores (pautados, sobretudo, nos afetos) substituem a busca frenética pela “eterna juventude”.

Sobre esse aspecto, outra personagem confirma essas outras formas de viver a sexualidade e o amor, distanciando-se das orientações que apontam para um aprisionamento do olhar masculino por meio do corpo feminino. Assim, Venina comenta:

VENINA: Parece que não se passaram os anos, assim, não se prende a isso...de ver as imperfeições, vamos dizer, surgidas com o tempo. Porque ele sempre...Eu digo: “Ah, eu to feia”...não, para ele sempre ta bem...”gorda, barriguda, sei lá o que.” Para ele tá bem.

Percebe-se nesse discurso que o amor, a cumplicidade e o carinho construídos ao longo do tempo entre homens e mulheres, são, muitas vezes, valores que se sobrepõem às marcas corporais deixadas pelo correr dos anos, demonstrando que, mesmo dentro da tradicional instituição do casamento, a predominância do olhar masculino sobre o feminino pode ser subvertida. A mulher, aqui, não é orientada a lutar desvairadamente contra o envelhecimento para que possa agradar o homem. Diferentemente disso, as relações entre

feminino e masculino podem ser, a exemplo desse depoimento, construídas e solidificadas, de forma dialógica, por meio dos afetos.



**Figura 31** – Venina e Ivanor. Para a personagem feminina, o afeto transcende as marcas corporais deixadas pelo envelhecimento no exercício da sexualidade.

Indo além, e focando-se agora nas novas formas de produtividade percebidas entre as mulheres mais velhas, pode-se recorrer a Negri (2001) quando este ressalta que essas afetividades que ressignificam as relações humanas, constituem também parte fundamental da força produtiva nas sociedades contemporâneas, onde o feminino possui função especial. O autor entende que, se a ferramenta de trabalho está encarnada no cérebro (que representa o racional, o masculino, durante muito tempo considerado o único meio de produtividade legítima), esse mesmo cérebro faz parte do corpo e, portanto, relaciona-se a tudo o que pertence ao “sentir” (ao emocional, ao feminino, durante muito tempo excluído dos processos de produção). Ao apropriar-se da ferramenta de trabalho/cérebro (razão), os indivíduos colocam a própria vida em produção, já que, ligada ao corpo (emoção), ela passa a exprimir-se por meio das “potências de viver”, ou seja, dos afetos. Segundo Negri (2001):

A vida afetiva se torna, portanto, uma das expressões da ferramenta de trabalho encarnada dentro do corpo. Isso significa que o trabalho, da maneira pela qual se exprime hoje, não é apenas produtor de riquezas, mas também, e sobretudo, de linguagens que produzem essas riquezas, as interpretam e delas desfrutam. (NEGRI, 2001, pag. 29).

Tira-se assim, do trabalho formal, o privilégio de ser o único representante da produtividade, levando-a também a todos os sujeitos que encarnam a ferramenta de trabalho (que produzem “potências vitais”). Hoje não se imagina mais a produção de riquezas sem passar pela produção de subjetividades, e é nessa produção de subjetividades (em que mulheres estiveram durante muito tempo ao centro e, por isso, foram excluídas da velha

concepção de produção) que o feminino ganha espaço na transgressividade do trabalho dentro da produção do saber, de linguagem e de afeto.

Dessa forma, o trabalho informal apresenta-se, para a mulher envelhecida e nas sociedades contemporâneas, como uma dessas formas de transgressão por meio da subjetividade (o trabalho como expressão de afetos, ou seja, de potências de viver) que se contrapõe, conforme evidenciado por Negri (2001), às antigas visões de improdutividade feminina, sobretudo na velhice. Aposentar-se, para algumas mulheres, não significa acomodar-se nos espaços da casa e vivenciar algumas limitações que o envelhecimento traz, mas apresenta-se, sim, como o início de uma etapa de vida na qual se pode dar continuidade a projetos e/ou realizar novas experiências no campo pessoal e profissional. Ao voltar ao trabalho após a aposentadoria como motorista particular (evidenciando também uma transgressão em relação aos padrões hegemônicos do feminino/masculino), a personagem Venina representa bem essa nova mulher, que não se entrega à inatividade e que é capaz de encontrar no envelhecimento novas alternativas profissionais.

Mariza, 51 anos, prostituta, demonstra também uma transgressividade dentro das formas de produtividade femininas afirmando que a prostituição, em um país que apresenta poucas oportunidades de trabalho para as pessoas de baixa renda, apresenta-se como mais um meio de vida e de sobrevivência. Porém, é possível extrair do discurso da entrevistada que essa forma de trabalho, em que o corpo exerce papel fundamental (tendo em vista o olhar masculino), acaba, muitas vezes, aprisionando a mulher dentro de padrões que orientam para a manutenção do corpo jovem e que excluem as mais velhas do campo de trabalho. Ela diz: “A moça quando entra para a prostituição, como qualquer mulher entra, a gente nunca pensa que vai envelhecer. E quando a gente vê a gente envelheceu. É um período muito curto de prostituição, até pra se fazer na vida.”

No entanto, é justamente em uma profissão onde a ditadura da beleza impera que a chegada da velhice pode representar para a mulher, mais uma vez, uma possibilidade de libertação, apresentando-se como o início de uma fase onde se pode viver para si, para seus próprios desejos e prazeres. Assim, ao final da projeção, Mariza argumenta: “Chegando os meus 60 anos eu vou ficar mais um tempo e eu quero parar. Quero parar porque eu não gosto que me toquem muito.” A aposentadoria<sup>55</sup> proporciona, aqui, uma desobrigação em relação ao

---

<sup>55</sup> Em 2000, as prostitutas brasileiras adquiriram o direito de receber aposentadoria do INSS - Instituto Nacional do Seguro Social – dentro de um programa da Previdência que objetivava trazer trabalhadores da economia informal para o Instituto. Isso evidencia o que Negri (2001) afirma sobre o irreversível entrelaçamento entre produção de subjetividades (afetos) e produção de riquezas nas sociedades contemporâneas, entrelaçamento este que a economia é levada a reconhecer e legitimar.

papel social representado pela mulher que vive da prostituição e oferece uma oportunidade de vida e de realização feminina em que os gostos e vontades pessoais podem ser expressos e vivenciados.

Portanto, para finalizar, e a partir das reflexões feitas a partir da leitura de *A Dança da Vida*, percebe-se que os investimentos afetivos tornam-se essenciais na subversão de comportamentos femininos tidos como convencionais, seja em relação às formas de lidar com o corpo, com o sexo, com os amores ou com o trabalho.

Se a experiência não reflete de maneira transparente uma realidade pré-determinada, mas é sim uma construção cultural, um processo de significação que constitui a realidade, atribui sentidos a ela (simbólica e narrativamente) e que contribui para a formação de sujeitos (BRAH, 2006), o filme confirma essa visão apresentando personagens/entrevistados que, dentro de perfis diferenciados, constroem, por meio de suas experiências de vida, novas práticas e novas narrativas culturais em relação ao envelhecimento feminino. A experiência é vista aqui como um lugar de contestação, como um espaço discursivo cujas “posições de sujeito e subjetividades diferentes e diferenciais são inscritas, reiteradas ou repudiadas.” (BRAH, 2006, 361).

Distanciando-se das orientações hegemônicas, as personagens do filme demonstram que as novas formas de socialização nos espaços públicos e privados, oferecidas aos mais velhos nas sociedades contemporâneas (sobretudo a partir do crescimento de uma “comunidade de aposentados”), podem promover uma libertação feminina em relação ao olhar masculino. Tendo como temática central a sexualidade, a obra ressalta que essa libertação se dá, sobretudo, na transformação das relações (no trabalho, na família, nos relacionamentos amorosos) por meio dos afetos (ou de uma potência de viver e de uma ampliação da capacidade de agir, nas palavras de Negri (2001)).

É essa “capacidade de agir” percebida ao envelhecer, capaz de resgatar o amor e a afeição, que traz em si um caráter transgressor, transformando as afetividades em infrações aos comportamentos efêmeros característicos de uma cultura de consumo.

Tudo o que é anacrônico é obscuro. Como divindade (moderna), a História é repressiva, o Histórico proíbe-nos de ser não atuais. Do passado, apenas suportamos a ruína, o monumento, o mau gosto, o retrógrado, que é divertido; reduzimo-lo, este passado, à sua única assinatura. O sentimento de amor está fora de moda e essa moda nem como espetáculo pode ser recuperada: o amor sucumbe fora do tempo próprio; nenhum sentido histórico, polemico, lhe pode ser dado: é nisso que reside a sua obscenidade (BARTHES, 2001, pag. 207).

Assim, ao considerar o espaço midiático audiovisual, e aqui especificamente o cinema, como um espaço de prática discursiva, e entendendo-se essa prática como produtiva não só de poder como também de enfrentamento/ contestação, *A Dança da Vida* apresenta-se como um importante exemplo de produção cinematográfica contemporânea que oferece ao espectador um olhar crítico e reflexivo sobre a velhice e o envelhecimento na cultura brasileira.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, partiu-se do conceito de representação como toda atividade dos indivíduos, contínua e influente, frente a um grupo específico de observadores, para abordar o cinema como um espaço representativo onde estética, práticas de consumo e narrativas culturais se encontram na (re) produção de discursos e de sistemas de representação social. Destacou-se, assim, o papel das produções cinematográficas como construtoras e reconstrutoras da realidade, considerando que processos de projeção/identificação e o uso de códigos/simplificações/estereótipos se interpõem entre obra/espectador e incidem na constituição de identidades coletivas e de um imaginário social.

A partir dessa perspectiva, problematizou-se, então, a representação do envelhecimento feminino no cinema brasileiro contemporâneo, levando em conta as singularidades de gênero relativas à vivência do envelhecer presentes em sociedades residualmente patriarcais. É ao identificar os olhares cinematográficos hegemônicos a respeito da temática que se percebe uma tendência em posicionar a mulher em relações de dependência à figura masculina, tendência essa que orienta, sobretudo, para a manutenção do corpo perfeito (apagamento dos sinais do envelhecimento), para a improdutividade, e para a realização feminina por meio do casamento.

No entanto, foi na contramão desses comportamentos e representações hegemônicas que esta pesquisa procurou transitar. Em resposta aos questionamentos inicialmente propostos, evidenciaram-se, assim, novas práticas e novas narrativas culturais sobre o envelhecimento feminino que, gradativamente, vêm se refletindo no cinema, demonstrando a construção de olhares plurais, subversivos e criativos a respeito do tema.

Em uma cultura de consumo em que as visões estigmatizadas da velhice (decadência, solidão e improdutividade) têm dado lugar a um apagamento das fronteiras entre o jovem e o velho (a velhice ativa), a busca frenética pela juventude por meio de constantes intervenções estéticas no corpo feminino pode ser substituída pela aceitação do envelhecimento como uma etapa de vida propícia a novos prazeres e novas descobertas. Assim, sobretudo nas sociedades contemporâneas, novas possibilidades de socialização e afetividades aparecem entre as mulheres mais velhas, no núcleo doméstico, no trabalho e no lazer.

Partindo dessa premissa tornou-se possível identificar novos sentidos na representação da velhice e do envelhecimento femininos no cinema brasileiro, especialmente a partir do período da Retomada, momento em que o pluralismo estético e o ecletismo aparecem não só como diversificação/consumo imediato, mas também como diversidade, como diferença e

criatividade. É nesse cinema que a representação dos dramas e das intimidades femininas pode aparecer como um espaço onde as novas práticas culturais e as transgressões aos comportamentos normatizados ganham destaque. É nesse cinema, em que o político se exerce no privado, que o novo aparece na emergência de identidades femininas distintas das hegemônicas.

Ao desfazer a oposição entre hegemonia e contra-hegemonia, esse exercício cinematográfico contradiscursivo aqui evidenciado aparece como elemento de intersecção entre grandes e pequenas produtoras, entre filmes de circuito alternativo e de circuito comercial, entre produtores renomados e produtores independentes, entre realidade e ficção, entre homens e mulheres que se encontram na construção de novas leituras sobre a temática.

Os quatro filmes selecionados para compor o *corpus* desta pesquisa representam, assim, esses novos e ecléticos olhares que emergem do cinema brasileiro contemporâneo. Por meio de suas análises, foi possível melhor compreender a relação entre representação cinematográfica e envelhecimento feminino, objetivo geral deste trabalho, assim como: 1) Avaliar as formas de representação do envelhecimento em filmes brasileiros contemporâneos; 2) Identificar, na linguagem cinematográfica e suas estratégias narrativas, a emergência de novos olhares na representação do envelhecimento feminino em filmes brasileiros contemporâneos e 3) Identificar os discursos que insurgem desses novos olhares na representação do envelhecimento feminino em filmes brasileiros contemporâneos, pontos apresentados como objetivos específicos.

Ancorando-se na Análise Fílmica, e utilizando-se especialmente das obras de Casetti e Di Chio (2007) e Vanoye e Goliot-Lété (2005) para nortear a pesquisa, procurou-se ressignificar os elementos cinematográficos explícitos e implícitos identificados nas obras estudadas, na busca por pontos de intersecção contradiscursivos na representação do envelhecimento feminino. A partir das categorias de análise utilizadas, percebeu-se, então, nos filmes analisados, a representação de uma libertação feminina em relação aos resíduos de práticas patriarcais que ainda se fazem presentes na cultura brasileira. Cada qual apresentou, a sua maneira, formas contradiscursivas de sociabilidades e produtividades femininas nos espaços públicos e privados, evidenciando também uma aceitação das marcas corporais adquiridas com o envelhecimento. Em todas as obras estudadas, o envelhecer apresentou-se para as personagens como um momento de aceitação e liberdade em que a dominância de um olhar masculino sobre o feminino é substituída pela relação dialógica entre os gêneros, por novas possibilidades de vivência feminina e/ou pelos afetos. É, sobretudo, nos

enquadramentos íntimos, no *close* e *big close*, que grande parte dos filmes trabalha, destacando, entre os corpos envelhecidos, essas novas formas de sociabilidades e afetividades.

Assim, como resposta ao problema proposto e confirmando as hipóteses apresentadas, constatou-se a emergência de novos sentidos e novas formas de manifestação simbólica do envelhecimento no cinema brasileiro contemporâneo, formas essas nas quais o feminino libera-se em sua essência e dialoga com o masculino. Percebeu-se ainda, no que se refere à linguagem cinematográfica, a construção de olhares criativos e subversivos sobre a temática, possíveis de serem encontrados tanto em circuito alternativo, quanto em circuito comercial.

*Olhos de Ressaca* e *Casa de areia* demonstram, assim, um uso inventivo da linguagem cinematográfica, percebendo-se as obras, predominantemente, dentro de um olhar criativo. Aqui as questões de vida/envelhecimento/morte são abordadas, nos protagonismos femininos, em contraposição aos comportamentos convencionalmente atribuídos aos gêneros e tendo como plano de fundo os espaços privados da casa e das relações familiares. No curta de circuito alternativo, a criatividade aparece, sobretudo, na construção de um olhar poético sobre a temática, dentro de uma narrativa experimental que mescla subjetividades (dos personagens e da autora, do velho e do novo) e que ressalta os artifícios da montagem cinematográfica (distorções, sobreposições e imagens extra-diegéticas) na concepção de uma atmosfera onírica e afetiva. Edifica-se, assim, uma percepção a respeito da velhice que remete à vida, à alegria, aos ganhos e aos afetos possíveis no envelhecer. É na representação do amor romântico de Vera e Gabriel que a poesia ofusca a morte e dá sentido à vida. No filme, os afetos construídos ao longo do tempo apresentam-se, nas palavras de Negri (2001), como “potências expansivas” responsáveis por transgredir os papéis culturalmente e historicamente destinados ao feminino, libertando-o das orientações do culto ao corpo e demonstrando uma dualidade/complementaridade feminino/masculino dentro do casamento.

Em *Casa de Areia*, essa dualidade feminino/masculino também aparece na representação do conflito de gerações entre mães e filhas que, isoladas em uma região onde passam a viver fora de um domínio patriarcal, lutam com seus próprios sentimentos de solidão e aparente impotência. No entanto, o filme sugere, simbolicamente, uma solidificação e fortificação do espaço feminino, para que se possa então dialogar com o masculino. A representação de vários períodos históricos (1910 a 1969) demonstra, na obra, que essa necessidade de consolidação feminina é algo que tem atravessado os tempos, mesmo a despeito de todos os avanços alcançados a partir das lutas feministas. Frente aos resíduos de práticas patriarcais que ainda se fazem presentes nas sociedades contemporâneas, a mulher encontra, muitas vezes, dificuldades externas e/ou internas de expressar-se em sua essência.

No entanto, é por meio do uso criativo da linguagem cinematográfica (na iluminação, figurino e na construção de metáforas com possíveis referências ancoradas na mitologia) que, novamente aqui, a chegada do envelhecimento apresenta-se como uma possibilidade de libertação feminina. O conflito de gerações trabalhado na obra, realizada por uma grande produtora nacional, contrapõe, assim, hegemonia e resistência na representação das diferentes formas de lidar com o institucionalizado e com o novo. É na mulher mais velha que a preocupação com o corpo e com o olhar masculino dá lugar, no filme, à independência e à produtividade responsáveis pelo delineamento de um novo espaço feminino.

*Chega de Saudade* e *A dança da vida* também trabalham essas novas formas de manifestação simbólica, sobretudo nos espaços públicos do lazer, focando-se as obras nas normas convencionais da narrativa para construir um olhar predominantemente subversivo sobre o envelhecimento feminino. Na ficção dirigida por Laís Bodanzky, parte-se de elementos da narrativa clássica, que permitem uma maior identificação obra/espectador, para subverter estereótipos. O espaço do baile apresenta-se, no filme, como um novo território de socialização conquistado pelos mais velhos nas sociedades contemporâneas, onde a idéia de velhice ativa contrapõe-se tanto às visões estigmatizadas do velho, quanto aos padrões hegemônicos e consumistas de “não-envelhecimento”. É esse novo espaço que oferece às personagens femininas da obra novas formas de vivência, de exercício da sedução e do prazer com liberdade. São esses espaços da dança que se fazem presentes como lugares de sociabilidades para os (as) mais velhos (as) em várias cidades do Brasil, inclusive em Goiânia.

Cruzando práticas hegemônicas e práticas contradiscursivas, *Chega de Saudade* ressalta, nos protagonismos da trama, as marcas corporais advindas com a chegada do envelhecimento como partes constituintes das identidades femininas. A presença/falta da figura masculina é relativizada, tendo em vista um universo feminino que se afirma em sua independência produtiva e nas afetividades consideradas transgressoras.

Em *A Dança da Vida*, essas transgressões aparecem na construção de um espaço onde realidade e ficção se encontram: nos personagens reais, na referência à narrativa ficcional cíclica dentro do documental, na objetividade dos olhares para a câmera, na subjetividade dos enquadramentos íntimos. Tendo como fio condutor a temática da sexualidade, o documentário coloca em jogo os novos olhares sobre a velhice e o envelhecimento nos espaços públicos e privados, nas novas formas de socialização disponibilizadas à “terceira idade” e nos afetos. Corroborando, assim, a emergência de novas narrativas culturais, narrativas essas também representadas nos demais filmes estudados. São essas novas narrativas culturais, uma vez refletidas no cinema, que a produtora *Zapata Filmes* procura democratizar, desfazendo a

oposição entre “comercial” e “alternativo” ao lançar sua obra, simultaneamente, nos dois circuitos.

Assim como em *Chega de Saudade*, o espaço do baile apresenta-se em *A Dança da vida* como um território onde o envelhecimento feminino pode ser vivido com prazer e liberdade. No documentário, as afetividades são apresentadas nos ambientes exteriores e interiores à casa, de forma a subverter comportamentos femininos hegemônicos em relação ao corpo, ao trabalho e ao casamento.

Por fim, são essas possibilidades de transgressões demonstradas, em suas particularidades, nas quatro obras analisadas, que trazem também, ao final deste estudo, outros questionamentos relacionados ao tema aqui proposto: Quais as leituras e respostas que se têm da audiência em relação a essas produções cinematográficas contradiscursivas? Na cultura brasileira, o envelhecer feminino sofre atravessamentos de raça, etnia e classe social? Se os gêneros devem ser entendidos como instâncias que contêm uma a outra, em que direção caminha o envelhecimento feminino homossexual, para além do biológico, em uma sociedade residualmente patriarcal? Qual o papel dos afetos na ressignificação do feminino e na (re) definição de uma relação dialógica com o masculino? São questões que podem ser posteriormente exploradas, tendo em vista o cinema como (re) invenção, como (re) produtor de discursos e (re) construtor de realidades.

De todo modo, ao transitar por algumas ruas e casas do novo cinema brasileiro, procurou-se aqui desvendar o feminino oculto nas atividades e afetividades supostamente transgressoras, trazendo à tona visões críticas, polissêmicas, criativas e subversivas a respeito do envelhecimento. Apontou-se, então, para novos horizontes que refletem a temática, demonstrando que possibilidades efetivas de resistência ultrapassam a negação e denúncia de comportamentos e representações desfavoráveis a determinados grupos sociais. Resistir, conforme entendido aqui, significa, sobretudo, afirmar novos caminhos, delinear novas paisagens, inspirar novas percepções e concepções, (re) construir modelos simbólicos.

Assim, é nessa possibilidade de afirmação contradiscursiva que a arte emerge como resposta aos conflitos humanos, à oposição binária masculino/feminino, às questões de vida/envelhecimento/morte. Em meio à luta frenética por uma felicidade patriarcal, consumista, superficial e descartável, adormecer na arte significa despertar para um olhar interior e reflexivo sobre os próprios (e verdadeiros) anseios e desejos, sobre os possíveis diálogos com o outro, sobre a vida e a finitude. É esse olhar, ao mesmo tempo ativo e contemplativo, sereno e inquieto, que permite a abertura de caminhos mais sólidos para que se possa compreender, e talvez preencher, os vazios existenciais inerentes à alma humana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA. Entrevista com Laís Bodanzky, 2008. Disponível em:

<[http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=606&Itemid=505&limit=1&limitstart=2](http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=606&Itemid=505&limit=1&limitstart=2)>. Acesso em: 16 ago. 2011.

AGUIAR, Regina Meira. **Ritual da lua**: o eterno retorno do feminino. 2012. Disponível em: <[www.oswaldocruz.br/download/artigos/social12.pdf](http://www.oswaldocruz.br/download/artigos/social12.pdf)>. Acesso em: 28 mar. 2012.

ALVES, Castro. **Espumas Flutuantes**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Estatísticas sobre o mercado cinematográfico e audiovisual, 2011. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/relatorios.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2012.

ARUAC PRODUÇÕES. Site da produtora do curta-metragem Olhos de Ressaca. Disponível em: <http://erykrocha.com/Aruac-Producoes>. Acesso em: 20 fev. 2012.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Trajetória dos estudos da velhice no Brasil. In: **Sociologia, Problemas e Práticas**, n.52, p.109-132, 2006.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz C. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978. p.205-240.

BENTES, Ivana. Cosmética da fome marca cinema no país. In: **Jornal do Brasil**, 8 julho, 2001.

BEZERRA, Ada Kesea Guedes. **A construção e reconstrução da imagem do idoso pela mídia televisiva**. Disponível em: <[www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt)>. Acesso em: 10. Ago.2011.

BOBBIO, Norberto. **Elogio da serenidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRAH, Avtar. **Diferença, diversidade, diferenciação**. Cad. Pagu [online]. 2006, n.26, pp. 329-376. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332006000100014>. Acesso em 24. Nov. 2011.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis**. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BURITI FILMES. Site da co-produtora do filme Chega de Saudade. São Paulo. Disponível em: <http://www.buritifilmes.com.br>. Acesso em: 16 Ago. 2011.

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

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. São Paulo: Record, 2008.

CASSETTI, Francesco. DI CHIO, Frederico. **Cómo analizar um film**. Tradução de Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 2007.

CÍCERO, Marco Túlio. **Saber envelhecer e A amizade**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

CONSPIRAÇÃO PRODUTORA AUSIOVISUAL. Site da produtora do filme Casa de Areia. Disponível em: <http://www.conspira.com.br/>. Acesso em: 20 jan. 2012.

DEBERT, Guita Grin. **A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento**. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1999a.

\_\_\_\_\_. A vida adulta e a Velhice no Cinema. In: **Revista da USP**, n.42, São Paulo, 1999b.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo, SP: UNESP, 2005.

ELENA FILME. Site do longa-metragem Elena, de Petra Costa. Disponível em: <http://elenafilme.com/undertow.html>. Acesso em: 10 jan. 2012.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: **Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito**. Org: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

EXEL, Ruy. Dualidade. In: **Primeiro Colóquio de Matemática da Região Sul, 2010, Santa Maria**. Palestra. Disponível em <[mtm.ufsc.br/~exel/talks/ufsm.pdf](http://mtm.ufsc.br/~exel/talks/ufsm.pdf)>. Acesso em: 20 mar. 2012.

FEATHERSTONE, M. **Cultura de Consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREIRE FILHO, João. **Mídia, estereótipo e representação das minorias**. Disponível em: <[www.pos.eco.ufrj.br](http://www.pos.eco.ufrj.br)>. Acesso em: 10 abril. 2010.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOLDENBERG, Mirian. **Coroas: corpo, envelhecimento, casamento e infidelidade**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. Corpo, envelhecimento e felicidade na cultura brasileira. **Contemporânea**. Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 78-85. Dez. 2011. Disponível em: <[http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_18/contemporanea\\_n18\\_06\\_Mirian\\_Goldenberg.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_18/contemporanea_n18_06_Mirian_Goldenberg.pdf)>. Acesso em: 19 jan, 2012.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995

GULLANE FILMES. Site da co-produtora do filme *Chega de Saudade*. São Paulo. Disponível em: <<http://www.gullane.com>>. Acesso em: 16. Ago. 2011.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997a.

\_\_\_\_\_. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 3º ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **Representation:** Cultural Representations and Signifying Practices. London, Sage Publications, 1997b. Cap. 1, pp. 13-74. Traduzido por Elías Sevilla Casas. Disponível em: <http://socioeconomia.univalle.edu.co/profesores/docuestu/download/pdf/EltrabajodelaR.StuartH.PDF>. Acesso em: 22. Nov. 2011.

IANNI, Octavio. **A sociedade global.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

IMPrensa OFICIAL. Coleção Aplauso Cinema Brasil. Chega de Saudade, roteiro de Luiz Bolognesi, um filme de Laís Bodanzky. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://aplauso.imprensaoficial.com.br/lista-livros.php?pagina=5&iSerieID=&busca-livros-lista=chega%20de%20saudade>>. Acesso em: 16 Ago. 2011.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema:** os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1995.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia.** Bauru: EDUSC, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação:** uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MACIEL, Katia. O cinema brasileiro contemporâneo. In: **Cinemais:** revista de cinema e outras questões audiovisuais, n. 11, p.47-78, Rio de Janeiro, maio/junho 1998.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Homem & Mulher** – uma comunicação impossível? São Paulo: Annablume, 2010.

MARTINO, Luiz C. Elementos para uma epistemologia da comunicação. In: NETO, A.F.;PRADO,J.L.A.;PORTO,S.D. (Org). **Campo da Comunicação:** caracterização, problematizações e perspectivas. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB,2001. p.51-75.

MASSENA, Mariana. Uma estética da sedução: sensualidade, corpo e moda na dança de salão. In: GOLDENBERG, Mirian. (Org). **O corpo como capital:** estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira. São Paulo: Estação das letras e cores, 2007, p. 132-141.

MATTOS, Carlos Alberto. Dramaturgias do cinema brasileiro: Sinais de vida. In: **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais, n. 11, p.47-78, Rio de Janeiro, maio/junho 1998.

MENDONÇA, Maria Luisa Martins. As múltiplas faces da cultura. In:\_\_\_\_\_. (org) **Mídia e Diversidade Cultural**: experiências e reflexões. Brasília: Casa das Musas, 2009. p. 39-51.

MONTORO, Tania. Velhices e envelhecimentos: dispersas memórias na cinematografia mundial. In: MENDONÇA, M.L.M.(Org). **Mídia e Diversidade Cultural**: experiências e reflexões. Brasília: Casa das Musas, 2009. p. 191-205.

MORENO, Antonio. **Cinema Brasileiro**: história e relações com o Estado. Niterói: EDUFF; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994.

MORI, Maria Elizabeth; COELHO, Vera Lucia Decnop. Mulheres de corpo e alma: aspectos biopsicossociais da meia-idade feminina. In: **Psicologia: Reflexão e Crítica**, vol.17, n.2, p.177-187, 2004.

MULHERES DO CINEMA BRASILEIRO. Disponível em: <<http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com>>. Acesso em: 16 Ago. 2011.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. In: **Psicologia & Sociedade**, vol.18, n.1, Porto Alegre, janeiro/abril 2006.

NEGRI, Toni. **Exílio**: seguido de valor e afeto. São Paulo: Iluminuras, 2001.

NOVAES, Joana de Vilhena. **O intolerável peso da feiúra**: sobre mulheres e seus corpos. Rio de Janeiro: PUC-RIO Garamond, 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 Enfermagem**, 16(1), p.157-162, Florianópolis, jan/mar, 2007.

O QUE EU TAMBÉM NÃO ENTENDO. Blog da jornalista Nathália Ziemkiewicz, co-autora do livro Vera e Gabriel 60 quilates. Disponível em: < <http://oque-entambemnaoentendo.blogspot.com.br/2009/10/olhos-de-ressaca.html>. Acesso em: 15 jan. 2012.

ORLANDI, E.P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2007.

PORTA CURTAS. Disponibiliza o curta- metragem Olhos de Ressaca, com ficha técnica. Disponível em: <[http://www.portacurtas.org.br/beta/filme/?name=olhos\\_de\\_ressaca](http://www.portacurtas.org.br/beta/filme/?name=olhos_de_ressaca)>. Acesso em: 25 nov. 2011.

ROCHA, Everardo. **Representações do consumo**: estudos sobre a narrativa publicitária. Rio de Janeiro: Ed.Puc-Rio: Mauad, 2006.

ROCHA, Simone. Entre a ideologia, a hegemonia e a resistência: dos modos de endereçamento como diálogo entre a produção e a audiência de produtos audiovisuais. In: **Anais do 19 Encontro Anual Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação** , Rio de Janeiro, 2010

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

VEGA 70K. Blog familiar de Vera e Gabriel, protagonistas de Olhos de Ressaca. Disponível em: <[http://www.vega70k.blog.br/?page\\_id=357](http://www.vega70k.blog.br/?page_id=357)>. Acesso em: 15 jan. 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. Inventar narrativas contemporâneas. In: **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais, n. 11, p.47-78, Rio de Janeiro, maio/junho 1998.

## REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

A CASA de Alice. Direção: Chico Teixeira. Produção: Patrick Leblanc e Zita Carvalhosa, 2007. 1 DVD (90min).

A DANÇA, da Vida. Direção: Juan Zapata. Produção: Rene Goya Filho E Juan Zapata, 2008. 1DVD (80min).

A DONA da História. Direção: Daniel Filho. Produção: Daniel Filho, 2004, 1DVD (90min).

AS MELHORES coisas do mundo. Direção: Laís Bodanzky. Produção: Caio Gullane, Fabiano Gullane, Debora Ivanov, Gabriel Lacerda, 2010. 1 DVD (107min).

CASA de Areia. Direção: Andrucha Waddington. Produção: Leonardo Monteiro de Barros, Pedro Guimarães, Pedro Buarque de Hollanda, Andrucha Waddington, Luiz Carlos Barreto, Lucy Barreto e Walter Salles, 2005. 1 DVD (103min).

CHEGA de Saudade. Direção: Laís Bodanzky. Produção: Caio Gullane e Fabiano Gullane, 2008. 1DVD (92min).

CHUVAS de Verão. Direção: Carlos Diegues. Produção: Philippa Campbell, 1977, 1DVD (92min).

COPACABANA. Direção: Camurati. Produção: Carla Camurati, Bianca de Felippes e Flávio G. Chaves, 2001. 1DVD (90min).

DIVÃ. Direção: José Alvarenga Júnior. Produção: Total Entertainment, 2009. 1DVD (93min).

IRINA Palm. Direção: Sam Garbarski. Produção: Sébastien Delloye, Diana Elbaum e Georges van Brueghel, 2007, 1 DVD (103min).

O OUTRO lado da Rua. Direção: Marcos Bernstein. Produção: Marcos Bernstein e Kátia Machado, 2004. 1DVD (97min).

OLHOS de Ressaca. Direção: Petra Costa. Produção: Petra Costa, 2009. 20min. Disponível em: < <http://www.portacurtas.com.br/filme.asp?cod=8914>>. Acesso em: 20. dez. 2010.

SE EU fosse você. Direção: Daniel Filho. Produção: Iafa Britz, Vilma Lustosa, Daniel Filho, Marcos Didonet e Walkíria Barbosa, 2006. 1DVD (108min).

SE EU fosse você 2. Direção: Daniel Filho Produção: Iafa Britz, Marcos Didonet, Vilma Lustosa, Walkiria Barbosa e Daniel Filho, 2009. 1DVD (100min).

**FILMOGRAFIA**

20 30 40. Direção: Sylvia Chang. Produção: Tang Moon International Productions Ltd, 2004.(113 min).

A BALADA de narayama. Direção: Shôhei Imamura. Produção: Goro Kusakabe, Jiro Tomoda, 1982. (130min).

A EXCÊNTRICA Família de Antônia. Direção: Marleen Gorris. Produção: Gérard Cornelisse, Hans De Weers, Hans de Wolf,1995. (102min).

A GUERRA dos Rocha. Direção: Jorge Fernando,. Produção: Iafa Britz, Marcos Didonet, Vilma Lustosa e Walkiria Barbosa, 2008. 1 DVD, (77min).

A IDADE da Terra. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha Comunicações Artísticas, 1980. 1 DVD (160min).

A MULHER Invisível, Direção: Cláudio Torres. Produção: Cecilia Grosso, Daniel Filho, 2009. 1DVD (105min).

ATRAVÉS da Janela. Direção: Tata Amaral. Produção: produção: Van Fresnot, 2000, 1DVD (82min).

BICHO de Sete Cabeças. Direção: Laís Bodanzky. Produção: *Produção*: Maria Ionescu e Fabiano Gullane, 2001. 1DVD (80min).

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco e Flávio R. Tambellini, 2003, 1DVD (148min).

CARLOTA Joaquina, Princesa do Brazil. Direção: Carla Camurati. Produção: Bianca De Felippes e Carla Camurati, 1995. 1DVD (100min).

CARTÃO Vermelho. Direção: Laís Bodanzky. Produção: Caio Gullane, 1994. Disponível em: <<http://www.buritifilmes.com.br/curtaseclipes.php?id=22>>. Acesso em: 16 Ago. 2011.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn e Martine de Clermont-Tonnerre, 1998. 1DVD (112min).

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Walter Salles, 2002. 1 DVD (135min).

CINE Mambembe, o Cinema Descobre o Brasil. Direção: Laís Bodanzky. Produção: Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi, 1999. 1DVD

DEPOIS daquele baile. Direção: Roberto Bomtempo. Produção: Roberto Bomtempo, Guilherme Fiúza e Agnes Lealt, 2006. 1DVD (108min).

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Agnaldo Azevedo, 1964. 1DVD (110min).

DOIS Filhos de Francisco. Direção: Breno Silveira. Produção: Luiz Noronha, Leonardo Monteiro de Barros, Pedro Buarque de Hollanda e Breno Silveira, 2005. 1DVD (132min).

É PROIBIDO fumar. Direção: Anna Muylaert. Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu e Anna Muylaert, 2009. 1DVD (86min).

ELSA e Fred. Direção: Marcos Carnevale. Produção: José Antonio Félez, 2005. (108min).

FEMINICES. Direção: Domingos de Oliveira. Produção: Sérgio Rossini, 2004. 1DVD (72min).

GUERRA Conjugal. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, 1974. 1 DVD (73min).

HANNAH e suas irmãs. Direção: Woody Allen. Produção: Robert Greenhut, 1986. (106min).

MATOU a família e foi ao cinema. Direção: Júlio Bressane. Produção: Belair Filmes e Júlio Bressane, 1969. 1DVD (80min).

MULHERES – Amizades simples, vidas complicadas/Elles. Direção: Luís Galvão Teles. Produção: Claude Waringo, Jani Thiltges, 1997. (97min).

MULHERES do Brasil. Direção: Malu de Martino. Produção: Elisa Tolomelli, 2006. 1DVD (113min).

O ANO em que meus pais saíram de férias. Direção: Cao Hambúrguer. Produção: Caio Gullane, Fabiano Gullane, Sônia Hamburger, 2006. 1DVD (110min).

O CLUBE da Feliz idade. Direção: Susan Seidelman. Produção: 2005. (107min). Florence Seidelman e Susan Seidelman.

O MISTÉRIO do Dominó Preto. Direção: Cléo de Verberena, 1931.

PIXOTE, a lei do mais fraco. Direção: Hector Babenco. Produção: Paulo Francini e José Pinto, 1981. 1 DVD (217min).

RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Duílio Mastroiani, 1955. (97 min).

SIMPLESMENTE complicado. Direção: Nancy Meyers. Produção: Nancy Meyers, Scott Rudin, 2009. (120min).

TROPA de Elite 2. Direção: José Padilha. Produção: Marcos Prado, 2010. 1DVD (116min).

UMBERTO D. Direção: Vittorio De Sica. Produção: Angelo Rizzoli, Vittorio De Sica, Giuseppe Amato 1955. (89min).

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Manchete Vídeo, 1953. (103min).

APÊNDICE A – Alguns filmes brasileiros que representam o envelhecimento feminino  
(2000-2011)<sup>56</sup>

Ano	Título	Produtora	Distribuidora	Total captado	Público
2000	Através da Janela	A.F. Cinema e Video	Riofilme	1.325.930,00	10.271
2001	Copacabana	Elimar Produções Artísticas	Elimar	2.243.143,93	234.014
2004	A dona da história	Lereby Produções	Buena Vista	4.896.360,00	1.271.415
	O Outro lado da rua	Neanderthal MB Cinema	Columbia	3.000.000,00	92.165
2005	Casa de Areia	Conspiração Filmes	Columbia	6.952.600,00	187.296
	Feminices	Teatro Ilustre Produções Artísticas	Copacabana	0,00	7.091
2006	Depois daquele baile	Movimento Carioca Produções Artísticas	Mais Filmes	1.357.418,64	28.860
	Mulheres do Brasil	E.H. Filmes	PlayArt	1.712.304,00	48.293
	Se eu fosse você	Total Entertainment	Fox	4.298.172,32	3.644.956
2007	A casa de Alice	Cinematográfica Superfilmes	Imovision	2.168.285,00	18.276
2008	A dança da vida	Estação Elétrica Produção de Cinema e Video	Zapata Filmes	0,00	334
	A guerra dos Rocha	Total Entertainment	Fox	3.985.000,00	345.964
	Chega de saudade	Gullane Filmes/Buriti Filmes	Disney	5.038.324,00	205.893
2009	Divã	Total Entertainment	Downtown	4.250.000,00	1.866.235
	É proibido fumar	África Filmes	PlayArt	1.971.999,97	47.118
	Se eu fosse você 2	Total Entertainment	Fox	5.425.000,00	6.112.851
2010	A guerra dos vizinhos	XR2 Cinevídeo Ltda	Polifilmes	846.000,00	3.659
2011	Onde Está a Felicidade?	Pulsar Produções Artísticas e Culturais	Fox	6.074.288,09	181.583

<sup>56</sup> A tabela foi elaborada com base nos relatórios fornecidos pela Agência Nacional do Cinema, que tem os dados dos filmes produzidos até 2011. Para a seleção, foram considerados os filmes lançados comercialmente no mercado de salas de exibição, a partir da Retomada, constantes dos relatórios da Ancine. Os filmes retratam a velhice e o envelhecimento femininos a partir das vivências relacionadas a essa etapa da vida, seja em relação aos afetos, ao trabalho, à maternidade e/ou ao corpo.

ANEXO A – Ficha e dados técnicos do filme *Olhos de Ressaca*<sup>57</sup>**Ficha técnica:**

Gênero: Experimental

Diretor: Petra Costa

Elenco: Gabriel Andrade., Vera Andrade

Duração: 20 min Ano: 2009 Bitola: Vídeo

País: Brasil Local de Produção: RJ

Cor: Colorido

Produção: Petra Costa

Fotografia: Eryk Rocha, Petra Costa

Roteiro: Petra Costa

Som Direto: Edson Secco

Trilha original: Edson Secco

Empresa(s) produtora(s): Aruac Produções

Som: Edson Secco

Edição de som: Edson Secco

Produção Executiva: Petra Costa

Montagem: Ava Rocha, Petra Costa

**Dados técnicos:**

Captação: super 8 e HD exibição - HDCAM, 35mm, BETACAM, DVCAM som Dolby SRD

Metragem: 550m / 1 rolo / composite print frame rate 24fps janela 1,85

Título inglês: Undertow Eyes

Título espanhol: Ojos de Resaca

Título francês: Yeux de Resac

**Prêmios**

Prêmio Melhor Curta Metragem, Festival do Rio 2009

Prêmio Especial do Juri, Festival de Gramado, 2009

---

<sup>57</sup> Fonte: Porta Curtas Petrobras <[http://www.portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=olhos\\_de\\_ressaca](http://www.portacurtas.org.br/filme/default.aspx?name=olhos_de_ressaca)>.

Prêmio Melhor Curta Metragam do Juri dos Estudantes de Cinema, Festival de Gramado, 2009

Prêmio SescTv para diretores estreantes, Mostra Internacional de Curtas de São Paulo

Prêmio aquisição Espaço Unibanco, Mostra Internacional de Curtas de São Paulo

Prêmio dez favoritos do público, Mostra Internacional de Curtas de São Paulo

Prêmio Melhor Filme do Mostra de Curtas de Goiânia, 2009

Prêmio Melhor Roteiro no Festival Internacional de Cinema de Itu, 2009

Prêmio ASCINE-RJ no festival Curta Cinema, Rio de Janeiro, 2009

Prêmio Melhor Montagem no festival de Vitoria Cinevideo, Vitoria, 2009

Best Short Documentary – 13th Cine Las Americas International Film Festival

Cinequest Film Festival 20 – Official Selection

ANEXO B – Ficha técnica do filme *Casa de Areia*<sup>58</sup>**Ficha técnica**

Diretor: Andrucha Waddington

Produção: Leonardo Monteiro de Barros, Pedro Buarque de Hollanda, Pedro Guimarães, Andrucha Waddington

Roteiro: Elena Soarez, Luiz Carlos Barreto, Andrucha Waddington

Fotografia: Ricardo Della Rosa

Trilha Sonora: Carlo Bartolini, João Barone

Duração: 103 min.

Ano: 2005

País: Brasil

Gênero: Drama

Cor: Colorido

Estúdio: Conspiração Filmes / Columbia TriStar Filmes do Brasil / Globo Filmes / Lereby

Produções / Quanta Centro de Produções Cinematográficas / Teleimage

Elenco:

Fernanda Montenegro (D. Maria / Áurea – 1942 a 1969 / Maria – 1969)

Fernanda Torres (Áurea – 1910 a 1919 / Maria – 1969)

Ruy Guerra (Vasco de Sá)

Seu Jorge (Massu – 1910 a 1919)

Luiz Melodia (Massu – 1942)

Enrique Diaz (Luiz – 1919)

Stênio Garcia (Luiz – 1942)

Emiliano Queiroz (Chico do Sal)

João Acaiabe (Pai de Massu)

Camilla Facundes (Maria – 1919)

Haroldo Costa (Capataz)

Jorge Mautner (Cientista)

Nélson Jacobina (Cientista)

---

<sup>58</sup> Fonte: Site Cineclick. < <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/casa-de-areia/id/12177>>.

ANEXO C – Ficha técnica do filme *Chega de Saudade*<sup>59</sup>**Ficha técnica:**

Direção: Laís Bodanzky

Produção: Gullane Filmes e Buriti Filmes

Co-produção: Miravista e Globo Filmes

Roteiro: Luiz Bolognesi

Fotografia: Walter Carvalho

Direção de arte: Marcos Pedroso

Montagem: Paulo Sacramento

Preparação de atores: Sergio Penna

Coreografia: J.C. Violla

Produção de elenco: Vivian Golombek

Trilha Sonora: Eduardo Bid

Figurino: André Simonetti

Som direto: Geraldo Ribeiro e João Godoy

Edição de som: Alessandro Larocca

Mixagem: Armando Torres

Duração: 92 min.

Ano: 2008

País: Brasil

Gênero: Drama

Cor: Colorido

Elenco:

Betty Faria

Cássia Kiss

Clarisse Abujamra

Conceição Senna

Jorge Loredó

Leonardo Villar

Luiz Serra

---

<sup>59</sup> Fonte: Site do filme *Chega de Saudade*. < [http://chegadesaudadeofilme.uol.com.br/site#o\\_filme](http://chegadesaudadeofilme.uol.com.br/site#o_filme). >.

Marcos Cesana

Maria Flor

Marly Marley

Miriam Mehler

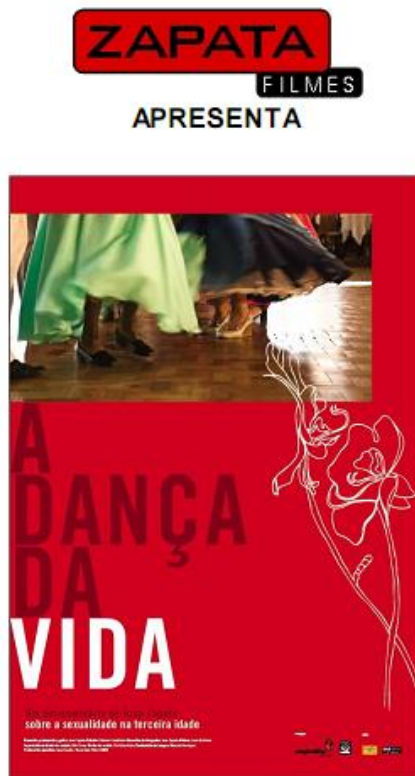
Paulo Vilhena

Selma Egrei

Stepan Nercessian

Tônia Carrero

Participações especiais: Elza Soares e Marku Ribas.

ANEXO D – *Press Book* de *A dança da vida*<sup>60</sup>

Classificação: 12 anos - 80 min/HD/cor

**Seleção oficial:**

*XXVI Festival Cinematográfico Internacional de Uruguai*  
*Festival internacional de cine EL OJO COJO, Madrid 2008*  
*Mostra paralela Festival Internacional de Cinema de Bogotá 2008*  
*Mostra paralela Festival Internacional de Cinema de Cartagena, 2009*  
*Festival Internacional de Viña Del Mar, 2009*  
*Mostra especial Festival Internacional de Tematica Sexual de Buenos Aires,*  
*2011*

*Lançado Comercialmente em cinemas de Brasil, Colômbia e Equador.*  
*Comercializado para TV (Canal Brasil e TVCOM)*  
*Comercializado por TERRA TV para Estados Unidos e America Latina.*

[www.zapatafilmes.com.br](http://www.zapatafilmes.com.br)  
 Porto Alegre - Brasil

<sup>60</sup> Fornecido pela Zapata Filmes.

## **A DANÇA DA VIDA**

Um documentário sobre a Sexualidade na Terceira Idade

## **THE DANCE OF LIFE**

A Documentary about sexuality in the third age

## **LA DANZA DE LA VIDA**

Un documental sobre la sexualidad en la tercera edad

### **SINOPSE / SYNOPSIS / SINOPSIS**

O documentário narra as percepções de distintos grupos de idosos sobre sua sexualidade, seus hábitos e os lugares que freqüentam. São apresentadas também as reflexões e os questionamentos que surgem com a chegada dessa etapa da vida.

The documentary shows the lifes of different groups of elders and their opinions about sexuality, their habits e the places they live. The reflections and question of this time of life are brought up unto the viewer.

El documental revela la percepción de distintos grupos de personas mayores de 60 años acerca de su sexualidad, sus hábitos, costumbres y su cotidiano; descubriendo reflexiones y cuestionamientos que surgen con la llegada de esta etapa de la vida.

### **Produção / Production / Producción**

Estação Eletrica Filme e Vídeo

Zapata Filmes

### **Apoio / Support / Apoyo**

Armazém de Imagens

Kiko Ferraz Studio

**FICHA TÉCNICA**

Ano de produção: 2007

Idioma original: Português e espanhol

Legendas: português, inglês, espanhol

Duração: 80 min

Formato de captação: DV

Formato de exibição: HD, 35 mm

Produção executiva: Rene Goya Filho e Juan Zapata

Direção, roteiro e produção: Juan Zapata

Montagem: Fabiano Cavalheiro

Direção de Fotografia: Juan Zapata

Trilha: Lucio Dorfman

Supervisão de som: Kiko Ferraz

Edição de Som: Christian Vaisz

Finalização de imagem: Marcelo Henriques

Desenho gráfico: Guilherme Dable

Produção: Estação Elétrica filme e vídeo

Co-produção: Zapata Filmes

Apoio: Armazém de Imagens e Kiko Ferraz studios

Distribuição: Zapata Filmes ([www.zapatafilmes.com.br](http://www.zapatafilmes.com.br))

**TECHNICAL SPECIFICATIONS**

Production year: 2007

Original languages: Portuguese and Spanish

Subtitles: Portuguese, English and Spanish

Running time: 80 min.

Shooting format: DV

Exhibition format: HD, 35 mm

Executive producers: Rene Goya Filho and Juan Zapata

Direction, production and screenplay: Juan Zapata

Editing: Fabiano Cavalheiro

Director of photography: Juan Zapata

Music: Lucio Dorfman

Supervision of sound designer: Kiko Ferraz

Sound designer: Christian Vaisz

Finalization of image: Marcelo Henriques

Production: Estação Elétrica filme e vídeo

Co-production: Zapata Filmes

Support: Armazém de Imagens e Kiko Ferraz studios

Distribution: Zapata Filmes ([www.zapatafilmes.com.br](http://www.zapatafilmes.com.br))

**RELEASE** (Português)

**DOCUMENTÁRIO SOBRE TERCEIRA IDADE É LANÇADO EM QUATRO  
JANELAS COM SISTEMA DE DISTRIBUIÇÃO INÉDITO**

Há amor e sexo depois dos sessenta? Esta pergunta e, principalmente, lições de vida são o tema de *A Dança da Vida*, do diretor Juan Zapata. Realizado com recursos próprios e finalizado em 2007, o documentário já foi lançado em 2008 em Brasil, Equador, Guiana Francesa y Colômbia. O filme tem como temática principal a sexualidade na terceira idade. O trailer pode ser visto no site [www.zapatafilmes.com.br](http://www.zapatafilmes.com.br)

Trata-se do primeiro documentário Brasileiro e Latino americano lançado ao mesmo tempo em quatro mídias. A estratégia percebe a internet como parceria, não concorrente, como em geral tem feito a indústria cinematográfica mundo afora. Quando a pirataria começa a ameaçar o mainstream da indústria, estratégias como esta aponta um caminho para a sobrevivência comercial da produção audiovisual no futuro e - no presente momento - oferecem aos pequenos produtores um caminho para financiar seus filmes. Isso aponta para o futuro da indústria.

*A Dança da Vida* também marca o lançamento de uma rede de distribuição internacional de filmes e será exibido progressivamente em 2009 e 2010 em países como Espanha, França, Argentina, Chile e Nicarágua.

O filme tem duração de 80 minutos e a classificação é de 12 anos.

## O FILME

### A IDÉIA

A idéia do filme nasceu da constatação da mudança dos paradigmas com relação ao universo emocional e sexual da terceira idade. Os avanços da medicina e o aumento da expectativa de vida, além da revolução sexual iniciada pelo Viagra, criaram uma nova realidade que envolve os medos e desafios para a população com mais de 60 anos. Zapata, ao investigar uma história do amor em um asilo de Porto Alegre para um roteiro de ficção em 2005, descobriu que não existiam referências documentais sobre o assunto e assim achou que o formato documental seria a melhor forma para mostrar esta realidade. Com entrevistas sensíveis, o filme revela um perfil atualizado desta faixa da população que tem um dia dedicado a ela: 1º. de outubro, dia internacional da terceira idade.

Realizado com recursos do diretor e produzido com um orçamento muito baixo, o documentário foi filmado durante 3 anos e 90% das imagens foram captadas pelo próprio diretor. Um dos diferenciais para que os personagens tivessem a liberdade e intimidade que tiveram para falar foi justamente a equipe, na maior parte do filme formada apenas pelo diretor, que em alguns momentos contou com a ajuda de amigos e profissionais da área para realizar o documentário.

### A DISTRIBUIÇÃO

A Dança da Vida marca também uma estratégia diferenciada de lançamentos em cinema não apenas para este público/temática como para o gênero dos documentários no Brasil. Além de cinemas de diversos países da América Latina y Europa (Argentina, Equador, Colômbia, Chile e Francia), o filme foi exibido na TV (Canal Brasil e TVCom), internet (portal Terra para Estados Unidos e América Latina) e também em salas de cinema digitais brasileiras, Colombianas e Equatorianas. Também foi lançado simultaneamente em DVD.

A Dança da Vida é o primeiro filme lançado através da rede de distribuição da Zapata Filmes, que no próximo ano deverá incluir todos os países da América Latina, criando circuitos alternativos para exibição de filmes feitos na região.

Mais informações sobre o filme, a programação e a produtora podem ser acessadas em: [www.zapatafilmes.com.br](http://www.zapatafilmes.com.br)

## PRENSA / PRESS

ZEIRO HORA • PORTO ALEGRE, TERÇA-FEIRA, 25/02/2007

# O tempo de amar é sempre

Documentário gaúcho "A Dança da Vida" aborda o sexo na terceira idade



Estação Elétrica, produção

O chaveiro José Arduin, 67 anos, é um dos 26 entrevistados do documentário que tem hoje sessão de pré-estreia no Cine Santander

O aumento da expectativa de vida reformulou o conceito de velhice. E o fato comprovado pelas estatísticas tem reflexo nos temas que passaram a fazer parte do cotidiano da chamada terceira idade: sexo, prazer e diversão.

O documentário *A Dança da Vida*, que tem sessão de pré-estreia hoje no Cine Santander, às 19h30min, registra essa mudança comportamental com relatos de quem está e de quem se prepara para chegar à terceira idade como mais uma etapa da vida, que parece bem distante de ser a última.

*A Dança da Vida* é o primeiro longa-metragem de Juan Zapata, diretor colombiano radicado em Porto Alegre, que estará presente à sessão para debate com o público. A entrada é franca, com distribuição de senhas a partir das 18h30min.

A produção traz depoimentos de 26 pessoas, entre 46 e 91 anos, solteiras, casadas, separadas, viúvas, de variadas profissões e classes sociais, aposentadas ou ainda na

ativa. Em comum, elas manifestam uma enorme paixão pela vida e festejam curtir agora uma liberdade que não tiveram tempos atrás. Por pudor, por falta de tempo, pela preocupação com família e trabalho, muitos deles redescobrem – ou até mesmo conhecem – na maturidade o prazer do sexo, da diversão e da busca por uma companhia.

Do casal sexagenário que garante que a vida sexual está melhor do que nunca e aberta a novidades ao senhor que surpreende filhos e netos com a disposição para dançar, namorar e frequentar bailes, Zapata registra o alto astral dos personagens. Ao contrário de lamentos sobre o tempo perdido, o tom é de otimismo pelo aprendizado constante e pelo futuro que ainda vislumbram. Tem quem busque um novo casamento, os que só querem um chamego e os mais fogosos, que defendem o sexo sem grandes compromissos, em que, ressaltam, a qualidade importa mais que a quantidade.

– O ponto de partida para o documentário foi uma conversa entre amigas minhas sobre

a avó de uma delas que estava namorando – diz Zapata. – Foi a campo e comprovei o que as pesquisas acadêmicas e as estatísticas mostram. Foi um trabalho bem tranquilo. Com alguns entrevistados eu demorava um pouco para chegar ao tema. Com outros, ia direto ao ponto.

Zapata começou a produzir o documentário em março de 2005 e registrou o último depoimento em março passado – no total, ele conversou com 68 pessoas. O diretor, que vive na Capital há três anos, e morou também em Cuba, vê no comportamento dos idosos brasileiros uma particularidade em relação a outros países:

– Aqui a questão sexual é mais latente que em outros países da América Latina ou na Espanha, por exemplo.

Com produção da Estação Elétrica, *A Dança da Vida* tem previsão de estreia comercial em 2008. Segundo Zapata, o documentário terá distribuição também em países de línguas espanhola e inglesa e cumprirá um circuito de festivais no Brasil e no Exterior.

## A EMOÇÃO DO CINEMA VEM DE SUA MONTAGEM

28 de outubro de 2007

CINEMANIA

com Eron Fagundes



**Apresentação: A dança da vida** é o primeiro filme de longa-metragem dirigido pelo colombiano Juan Zapata. O realizador, natural da Colômbia, está radicado em Porto Alegre há alguns anos e é hoje um cineasta gaúcho, assim como Hector Babenco, argentino, é um cineasta brasileiro. **A dança da vida** teve até agora exibições experimentais no Rio Grande do Sul e entrará no circuito comercial em 2008. O texto abaixo é um avant-première das discussões que o filme poderá provocar.

Cinema é montagem: este é um de seus conceitos fundamentais. O documentário cinematográfico exacerba esta dependência do filme para com a montagem. Escolher do material filmado o que vai ficar na tela e o que vai sobrar nos esquecidos arquivos de imagens. Em **A dança da vida** (2007), o realizador colombiano radicado no Rio Grande do Sul Juan Zapata entrevista várias pessoas para uma amostragem da realidade e das expectativas sexuais de indivíduos que se encaminham para a reta final da existência. Foram setenta horas de material filmado para um filme enxutíssimo, exato, oitenta minutos de projeção. O estreado montador Fabiano Cavalheiro, citando Giba Assis Brasil, um dos nomes básicos da montagem cinematográfica brasileira e que neste ano completou meio século de vida e foi homenageado com matéria e entrevista no número 11 da revista de cinema porto-alegrense *Teorema*, lembra que o montador não deve comparecer ao set de filmagem, o que criaria um envolvimento íntimo com o que foi filmado; o trabalho do montador deve ater-se ao filme e esquecer a sentimentalidade de filmar. Orson Welles era o diretor e o montador de seus filmes; mas isto é lá com Welles, que detinha um distanciamento estético único; certamente o colombiano Juan não teria esta arrogância de Welles, fez bem em arrecadar um especialista para sua montagem.

**A dança da vida** trata do sexo na velhice. O sexo é um tema comercial. Mas a velhice não. É um documentário de entrevistas. Mas trata as pessoas de que se vale, de personagens. Personagem é a pessoa de ficção. Como disse o cineasta brasileiro (moçambicano?) Ruy Guerra em entrevista a *Teorema* número 11, o documentário é também uma encenação e as distinções dele para com a ficção estão apagadas. O que ocorre mesmo num documentário é que se parte de figuras reais para criar figuras ficcionais. Numa ficção o sentido pode ser profundamente real, até mais do que num documentário muitas vezes, mas o realizador cria uma parede entre o real e o inventado; esta parede vai abrir crostas simbólicas que iluminam ou obscurecem o universo inventado.

**A dança da vida** adota uma objetividade distanciada para suas amostragens sócio-sexuais; o narrador (a câmara) é neutro e deixa as personagens fluírem sem se envolver com ela. Não age como Eduardo Coutinho, que cada vez mais se torna personagem de seus próprios filmes. Mas nos créditos finais cenas em pequenos quadros ao lado dos letreiros mostram entrevistas em off onde vemos a preparação destas pessoas-atores para começar a falar para a câmara como personagens-pessoas e onde algumas vezes o próprio diretor é questionado (por que você está interessado na sexualidade dos velhos brasileiros? porque você é de outro país e achou isto por aqui diferente de seu país?). Ai se revela que uma aparência de objetividade neutra sentida ao longo do filme é desmanchada por um envolvimento do realizador com seu tema e suas personagens que está mesmo em cada fotograma documental que vemos bater na tela.

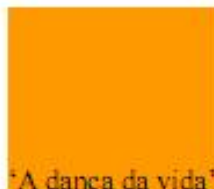
Amor e sexo na velhice no cinema brasileiro? No final de **Chuvras de verão** (1978), de Carlos Diegues, um plano dos corpos nus de Jofre Soares e Miriam Pires, ele debruçado sobre ela no chão duma casa, é um dos grandes momentos de erotismo da imagem cinematográfica nacional. **O outro lado da rua** (2004), de Marcos Bernstein, descreve com muita sutileza o relacionamento sentimental que se estabelece entre as personagens de Raul Cortez (já falecido) e Fernanda Montenegro; como a criatura de Miriam nos anos 70, a de Fernanda no filme recente também tem bloqueios e dificuldades para aceitar os avanços sexuais do homem. **A dança da vida** se inscreve nesta linha de nobreza e dignidade.

Por Eron Fagundes

## O Globo

Longe de dar um baile

Carlos Alberto Mattos



'A dança da vida'. Menos quantidade, mais qualidade, eis a estatística do sexo na terceira idade. Pelo menos é o que diz a maioria dos idosos ouvidos no documentário, que estréia hoje também no Canal Brasil e na internet. A sexualidade após os 60 anos pode ficar mais "tranquila", "experiente" e outros tantos adjetivos eufemísticos que se queira usar, mas não desaparece. Muito menos da imaginação.

**Distribuição de documentário**

O documentarista Juan Zapata, ex produtor gráfico Zapata Filmes, organiza uma rede ainda sem nome para a distribuição de documentários da qual fazem parte realizadores de Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Uruguai, Colômbia, Espanha, Nicarágua e Espanha. Segundo Zapata, a rede foi concebida em reuniões de setembro durante o Documenting em Buenos Aires. O objetivo é estimular os realizadores participantes a buscar circuitos em seus países para a exibição de filmes de gênero produzidos em todos os países participantes. O documentário que inaugurou a rede de distribuição foi "Dança da Vida", de Zapata Filmes, sobre sexualidade na terceira idade, que esteve em 3 de outubro, simultaneamente em cinemas do Brasil, Uruguai, Colômbia, Chile, México e Espanha. "Queremos trabalhar com outros países também. A exibição do filme também foi organizada com Canal Brasil, TVGaúcha em um local do Rio Grande do Sul e portal Terra, além de vendas em DVD", diz Zapata, acrescentando que também trabalhando com outros países, uma das intenções da rede será promover uma campanha para estimular o público de documentários em cinema, pela América Latina é de 15 espectadores por sessão. "Quero ter sempre um documentário produzido em um dos países integrantes no circuito de exibição. Sempre fizemos a lista para a primeira vez da rede de distribuição e depois de "Dança da Vida", trabalhamos com outro documentário, sobre o final de carreira e começo de documenho", conta o documentarista. No final, já estão no documentário argentino "Forjado en el Silencio" e "M", e o colombiano "Querido García".

Tela Viva





**DOCUMENTAL**

## Una mirada al sexo después de los 60 años



**Juan Zapata**, 47 años, documentalista

Muchos adolescentes no imaginan que su abuelo tenga más sexo que ellos. Eso fue el punto de partida que Juan Zapata tuvo para pensar en rodar un documental acerca de la sexualidad en la tercera edad.

La idea se concretó tiempo después, cuando Zapata se había ido a vivir a Brasil. "Allá conocí la historia de una pareja de ancianos de un año que vivió una fértil relación hasta en el sexo", recuerda el país al que hace cinco años le puso lo de la canción "La brasileña" de Escalona, y terminó en el vecino país por culpa del amor. "Pero que en Brasil era un amor terrible que la de Escalona", siempre cuenta.

Se trató de un trabajo documental, "La danza de la vida", hecho y charlas con 20 personas, entre las 150 que entrevistó, todas mayores de 60 años, en las que se dan detalles de cómo es su vida sexual, bien sea en parejas seriales, en encuentros esporádicos o compartiendo por los calles.

"En la cultura brasileña, la sexualidad se vive mucho más tarde. Es importante ver la fuerza que tienen las personas de la tercera edad. Para ellos es algo muy natural", comenta el director.

El próximo paso es que el documental se convierta en un largometraje.



El documental fue rodado con bajo presupuesto. **ROBERTO HERNÁNDEZ**

## PERFIL DO DIRETOR

### Perfil Breve

JUAN ZAPATA, diretor, roteirista e produtor formado na Escola de Cinema de Cuba, realizou os documentários *Fidelidad* (2004, 48 min, DV), *A Dança da Vida* (2007, 80 min, HD / 35 mm), *Em Branco* (2007, 28 min, DV) e *Ato de Vida* (2008, 56 min, HD – inédito -).

JUAN ZAPATA, Director, screenwriter and producer. Director of the documentaries *Fidelity* (2004, 48 min, DV), *The Dance of life* (2007, 80 min, HD / 35 mm), *Blank* (2007, 28 min, DV) and *Act of Life* (2008, 56 min, HD).

JUAN ZAPATA, Director, guionista y productor. Estudió dirección y guión en la Escuela de Cine de Cuba. Realizó los documentales *Fidelidad* (2004, 48 min, DV), *La Danza de la Vida* (2007, 80 min, HD / 35 mm), *En Blanco* (2007, 28 min, DV) y *Acto de Vida* (2008, 55 min, HD - inédito).

### Perfil Detalhado

Diretor, roteirista e produtor colombiano de 32 anos, radicado no Brasil desde 2004, começou a se dedicar às áreas de TV e cinema em 1997. cursou roteiro e direção na Universidade Jorge Tadeo Lozano em Bogotá e na Escola de Cinema de Cuba. Alcançou projeção com seu primeiro documentário, "Fidelidad" (2004). Em Latino-américa lançou o documentário em longa-metragem "A Dança da Vida" (2007, HD/35 mm, 80 min.) e atualmente esta em cartaz "Ato de Vida" (2009, HD/35 mm). Juan Zapata se encontra trabalhando nos longas-metragens "Histórias de Fronteira" (2010, HD / 35 mm) e sua primeira ficção "Simone" (2011, 35 mm).

## AS PRODUTORAS

### **Estação Elétrica**

A Estação Elétrica Produção de Cinema e Vídeo tem o know-how de mais de uma década dedicada à produção de conteúdo com um currículo vasto de documentários, DVDs musicais e séries de tevê exibidos no Brasil.

Sem nunca esquecer que conteúdo é um dos grandes diferenciais da equipe, a Estação Elétrica mantém o Núcleo de Projetos Especiais voltado para a gravação de shows, produção de DVDs, videoclipes, dramaturgia em televisão e projetos para cinema e tevê. A produtora ainda desenvolve projetos de co-produção para televisão, como a série Os Criadores do Brasil, exibida pelo canal GNT/Globosat. E este ano a série Na Trilha dos Rios, com cinco episódios, exibida pela RBS TV/Rede Globo.

[www.estacaoeletrica.com.br](http://www.estacaoeletrica.com.br)

### **Zapata Filmes**

Com tres anos de vida e quatro documentários finalizados, a Zapata Filmes já mostrou a que veio. Focada no gênero documentário lançou os filmes A Dança da Vida e Em Branco ainda em 2008. Para 2010 lança Ato de Vida, co-produze o filme Historias de Fronteira e prepara a produção do longa-metragem híbrido de documentário e ficção SIMONE.