Trânsitos imagéticos: a reconfiguração da velhice feminina no cinema brasileiro contemporâneo

Tania Siqueira Montoro
taniamontoro@unb.br
Universidade de Brasília, Brasil

Cecilia C.B. Cavalcanti
ceciliacbc@gmail.com
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: *Este artigo tem como objetivo estabelecer uma relação entre os estudos de gênero, cinema e imaginário no cinema ficcional contemporâneo brasileiro. O corpus da análise fílmica destacado para este artigo recai em três filmes de longa metragem que têm em comum as seguintes características: a) foram produzidos na mesma década; b) são representantes da nova cinematografia brasileira; c) possuem premiações internacionais e sucesso comercial e d) têm a velhice e os processos de envelhecimento feminino como principal mote do argumento narrativo. Para esta questão, os seguintes filmes foram selecionados: Chega de Saudades (2008) Lais Bodanszky, Durval Discos (2002) Ana Muylaert e Outro Lado da Rua (2004) de Mark Bernstein. Observa-se um crescimento do protagonismo feminino nos filmes dedicados a temática do envelhecimento feminino, que remetem a novos imaginários e formas de vivencia dos afetos e da conformação da imagem e identidade feminina da mulher madura.*

Palavras-chave: *cinema, imagem, velhice feminina*

Abstract: *This article aims to establish a relationship between gender studies, cinema and representations regarding the female starring aging processes in contemporary Brazilian cinema. The corpus of the analysis posted to this article falls into three feature films that have the same characteristics in common: a) were produced in the same decade; b) are representa-tives of the new Brazilian cinema; c) have international awards and commercial success and d) have the old age and the female aging process as the main theme of the narrative argument. For this question, the following films were selected: Stop Missing (2008) Lais Bodanszky, Durval Records (2002) Ana Muylaert e Across the Road (across the Street; 2004) Mark Bernstein. Growth of the female role is observed in the films dedicated to the theme of female aging, referring to new imagi-nary and ways of experiencing the affections and the conformation of the image and feminine identity of mature woman.*

Keywords: *Cinema, Image, Old Aged Woman*

Introdução[1]

Este artigo tem como objetivo central analisar a representação imaginária da velhice e dos envelhecimentos na narrativa cinematográfica contemporânea, problematizando essas singularidades nas construções da(s) identidade(s) de gênero. Suas preocupações estão ancoradas na estreita relação que se estabelece entre representação imagética e a construção das configurações de imaginários[2].

Parte-se de algumas premissas que justificam o objetivo desta pesquisa. Em primeiro lugar, a velhice e os processos de envelhecimentos são questões universais que perpassam as condições sociais e culturais de todas as sociedades. Entretanto, a velhice feminina tem significados específicos e individuais**,** que impedem qualquer homogeneização desta faixa etária (Beauvoir, 1990; Bosi, 1987; Butler, 2003). O cinema é um dos principais difusores de transformações de comportamentos das sociedades, contando com grande capacidade de abrangência temática e de simulação de realidades**,** por meio de sons e imagens em movimento (Aumont, 2004; Burch, 2006). Por último, o

[1] Este trabalho faz parte da pesquisa *Narrativas audiovisuais e processos sócio culturais e mediáticos***,** que se desenvolve no ambiente acadêmico do doutorado em comunicação - imagem e som - da Universidade de Brasília**,** e se constitui em grupo de pesquisa de professores**,** mestrandos e doutorandos do PPG da Faculdade de Comunicação.

[2] Define-se aqui imaginário social segundo Juremir Machado: *"o imaginário é uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas concreta ou virtualmente"* (p. 9) In: *As tecnologias do imaginário,* de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003, 211p.

Revista Internacional de Cultura Visual
Volume 1, Número 1 <http://sobreculturavisual.com>, ISSN 2530-4666
© Global Knowledge Academics. Tania Siqueira Montoro, Cecilia C.B. Cavalcanti.
Todos os direitos reservados. Permisos: soporte@gkacademics.com
Republicado de *Revista Internacional de la Imagen 1*(1), 2014 (pp. 55-66)

cinema brasileiro contemporâneo (chamado de cinema da retomada)**,** tem sido marcado por produções audiovisuais que abrangem narrativas que entrecruzam intimidade e cotidiano. Ao partir destas premissas e, considerando que, as vivências dos processos de envelhecimentos**,** tomaram visibilidades em grande parte das tramas dos filmes analisados neste artigo, foi possível a aproximação entre espectadores e personagens.

> A análise deste 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 e Montoro, 2006, p. 157)

Este cinema é uma fonte rica de estudos da sociedade brasileira contemporânea e das novas linguagens que permeiam as narrativas fílmicas. Neste artigo**,** singularizaram-se as dimensões que se constroem os imaginários da velhice. Busca-se identificar como as imagens em movimento conferem sentido(s) ao mundo e constroem imaginários dentro de um inventário de elementos imagéticos e sonoros que imprimem sentidos e significados aos processos em mutações da dinâmica realidade.

Como se constroem as relações de gênero nos filmes em que a maturidade é protagonista da trama discursiva audiovisual? Que elementos da linguagem audiovisual apresentam recorrências e frequências na construção das personagens em processo de envelhecimento? Como se estabelecem as formas de mediação entre as temporalidades na narrativa fílmica? Os protagonismos femininos remetem a novos imaginários sobre a construção da identidade feminina na velhice? Que novas identidades emergem nas personagens que ocupam as telas? Que diferenças substantivas são orientadas nas formas de construções imaginária da velhice para as relações de gênero?

Cinema e construções de imaginários

O cinema é um campo fecundo de construções imaginárias, uma vez que sua ontologia e linguagem possuem alto poder de simulacro do real em que significam e ressignificam as representações. A interpretação da realidade nasce com a compreensão do imaginário e são faces complementares. Como afirma Morin (2001, p. 55) "*o mundo se reflete no espelho do cinema. O cinema nos traz o reflexo, não só do mundo, mas do espírito humano*".

Jacques Aumont e Marie Michael, refletindo sobre as obras cinematográficas, enfatizam que, além de criações autorais, elas são frutos das sociedades que as produzem e, por isso, as refletem em narrativas ficcionais. Imagens que por sua vez são *"meios de comunicação e de representação do mundo, e tem seu lugar em todas as sociedades humanas"* (Aumont e Marie, 2004, p. 131).

Como um sistema de representação a narrativa audiovisual constitui "uma atividade que constrói significados por meio da materialidade das imagens e sons" (Montoro, 2009, p. 19). Este sistema de representação nos ajuda a conferir sentido à nossa experiência e auxilia no processo de construção identitária, além de nos permitir transitar pelas complexas redes contemporâneas de instituições, papéis e subjetividades.

As imagens, representações esparsas e fragmentadas da totalidade social, acabam construindo um todo coerente **-** o imaginário social - por meio do qual nós percebemos os "mundos", as "realidades vividas" dos outros e, imaginariamente, reconstruímos as suas vidas e as nossas, de modo inteligível, dentro de uma totalidade vivida e vivenciada.

Neste sentido, as análises das narrativas audiovisuais e cinematográficas oferecem um mapa cognitivo que se orienta como um horizonte teórico e metodológico, um mergulho que nos permite uma cartografia de significados e uma topografia do sistema representacional, considerando a presença marcante do audiovisual na cena midiática cotidiana e contemporânea.

Nesta perspectiva, as narrativas fílmicas, neste trabalho, são analisadas dentro de um esquema metodológico que prioriza análises qualitativas, com uso de fragmentos fílmicos, que associados à emergência de sujeitos e subjetividades, contextos e história passam a indicar possibilidades de significação. Ao conceber a imagem audiovisual no sentido proposto por Aumont (1995, p. 24) como aquela imagem delimitada por um quadro **–** limite físico da imagem – contém uma porção de espaço imaginário nele: o campo que nos transmite a ilusão de movimento e profundidade.

Três filmes analisados

O corpus da análise fílmica destacado para este artigo recai em três filmes de longa metragem que têm em comum as seguintes características: a) foram produzidos na mesma década; b) são representantes da nova cinematografia brasileira; c) possuem premiações internacionais e sucesso comercial; d) são filmes de ficção escritos para o cinema; e) dedicam-se a temas urbanos e personagens pertencentes à classe média (identificação clara com consumo e comportamento); f) apresentam o cotidiano como fio condutor do roteiro; g) tem a velhice e os processos de envelhecimento feminino como principal mote do argumento narrativo.

Aprofunda-se a análise em três longas metragens de ficção que marcam este momento do cinema brasileiro. Os filmes *Chega de Saudades* (2008), de Laís Bodansky; *Do outro lado da Rua* (2004) de Marcos Bernstein e *Durval Discos* (2002) de Ana Muylaert. – (Fig. 1).

Para análise recorreu-se a distintas ferramentas metodológicas que, associadas, produzem uma compreensão mais interdisciplinar da critica cinematográfica e sua interface com os estudos culturais (Hall, 2006; Jameson, 2006; Mulvey, 2005), estudos feministas e teoria do imaginário (Maffesoli, 2001; Morin, 1976; Kehl, 1996), aplicados aos estudos da narrativa cinematográfica. A metodologia adotada ancora a análise fílmica em três níveis delineados por Casetti e Di Chio (2001, p. 127):

> O primeiro destinado ao conteúdo do que é representado por meio das imagens e sons: os cenários, os figurinos, os personagens, os papéis e as ações que estruturam o drama, a forma como os objetos ocupam este ou aquele espaço no quadro. Um segundo nível é destinado à modalidade da representação – que aparece na forma peculiar seja por meio de um ou de alguns detalhes ressaltado, ou pelos enquadres dos personagens, pela opção do que e quem está em primeiro plano, ou ainda pela captação da subjetividade da representação. E, por último, o nível da representação pelo estabelecimento de nexos entre o que se vê o que se viu ou ouviu, os indivíduos/personagens, inaugurando novos comportamentos ou prosseguindo com suas ações. (Casseti e Di Chio, 2001, p. 127)

Figura 1: Da esquerda para direita: *Chega de saudades, Do outro lado da rua* e *Durval Discos*



Fontes (da esquerda para direita): Folha on line, http://www.interfilmes.com/filme_14786_O.Outro.Lado.da.Rua.html, http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u31718.shtml.

Um conjunto de dilemas (Lastoria, 1995) definidos a partir dos fragmentos fílmicos selecionados e da bibliografia pertinente foram identificados e dão forma as narrativas estudadas: O corpo como suporte da mulher/ debilidade física; vaidade feminina/ degradação física e problemas de saúde; longevidade/doenças e morte; conflitos geracionais com filhos/ necessidade da família; solidão /necessidade de companhia; redução da capacidade produtiva/ necessidade de renda; isolamento espacial (espaço privado) e vontade de pertencimento comunitário (espaço público); formas de sedução e sexualidade/ amarras sociais, etárias, culturais e religiosas; temporalidades/ amadurecimento e velhice; a casa/a cidade.

O filme *Chega de saudades* e a construção de imaginários e temporalidades

O filme *Chega de Saudades* é o segundo longa metragem da diretora Laís Bodanzky e apresenta um baile de pessoas maduras realizado no salão de festa União Fraterna, no centro da maior cidade brasileira – São Paulo. Inaugurado na década de 30, o salão preserva tradições e marcas da história. É desta estética que se nutre o espaço cênico do filme ao revelar um pé direito alto, pisos de tacos de madeira trabalhado e muito encerado, grandes janelas e colunas adornadas compondo um cenário em que o tempo parece ter parado. Desta forma, o salão torna-se protagonista da narrativa. A partir deste cenário, o longa metragem retrata toda a duração de uma baile, desde a chegada dos convidados até o fechamento da porta principal. E são estas seis horas da vida destes personagens que são contadas em aproximadamente 90 minutos de filme. A narrativa, portanto, se dá quase no tempo real de duração das ações e a montagem não conta com grandes saltos temporais.

Nas cenas iniciais entram os créditos sob-ruídos de conversas e passos e sons diegéticos, vindos da rua em frente o salão de baile. Desde o inicio, o expectador é colocado como participante do evento, alguém que escuta o que os personagens escutam e vê o que eles veem. O visível e o audível para o expectador é também para os personagens. Com muitos movimentos de *handcam,* operada pelo premiado diretor de fotografia Walter Carvalho[3], planos detalhes e closes evidenciam as marcas, manchas e rugas características dos processos de envelhecimentos. Segundo a diretora, sua intenção era mostrar outra estética "de beleza com rugas" e afirma que foi influenciada pelo livro *Velhice* de Simone de Beauvoir e, por isso, fugiu da ideia de mostrar o velho como o outro, da velhice imposta pelo olhar estranho a ela. A intenção do filme era ser familiar à velhice e por isso os enquadramentos colocam o espectador na posição de um observador participante do baile. Observa-se que há muitos planos de pés dos dançarinos e planos nos quais a câmera dança junto aos atores que contribuem para a entrada do espectador na intimidade dos personagens.

A paisagem sonora de *Chega de Saudades* é composta por diálogos, ruídos e músicas que se confundem neste emaranhado de estilos, origens e temporalidades. O eclético repertório musical vem do som eletrônico e da banda fictícia "Luar de Prata", composta por músicos atores com destaque para a cantora Elza Soares[4] e Marku Ribas. Forró, bolero, tango, samba, baladas internacionais dos anos 70, misturadas a marchinhas de carnaval, rumba, *foxtrote* perambulam pelo espaço sonoro do filme.

Destacamos para esta análise um fragmento do filme em que um casal formado pela premiada atriz veterana (Tônia Carrero) e Álvaro (Leonardo Villar) (Fig.1), ambos próximos de completarem 90 anos de idade. Eles chegam de taxi ao baile e dividem o valor da corrida, um comportamento moderno, no qual mostra a independência financeira da mulher. O taxista, mesmo sendo bem mais jovem do que o casal, estranha a situação.

Álvaro está com pé direito imobilizado com uma tala. Alice chega com os sapatos de salto bem altos na mão. E travam o seguinte diálogo:

> Álvaro: Você já devia sair de casa arrumada
> Alice: A minha escada é de azulejo, ai.
> Álvaro: E o que tem escada de azulejo?
> Alice: Eu tenho medo que escorregue.
> Álvaro: Que mania de velha, achar que tudo escorrega.
> Alice: Calma, viu, eu agora vou buscar ajuda para gente, espera um pouco... (Chega de saudades, 2008, 02:27-02:46)

O reconhecimento de suas limitações e fragilidades físicas é evidenciado logo na sequência de abertura do filme. Enquanto Álvaro, mesmo com um dos pés imobilizado, permanece negando auxi-

[3] Walter Carvalho recebeu mais de 40 prêmios, dos quais destacam-se os troféus em festivais internacionais voltados para fotografia, como o Camera Image, na Polônia, em que recebeu o Golden Frog por *Central do Brasil*, e o Festival da Macedônia, onde recebeu a Câmera de Prata por *Terra estrangeira* e duas Câmeras de Ouro, por *Central do Brasil* e *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho. Por este filme recebeu ainda os troféus de melhor fotografia nos festivais de Cartagena e Havana, o prêmio da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC) e o Grande Prêmio BR do Cinema Brasileiro.

[4] Elza Soares tem 77 anos.

lio oferecido em favor de um orgulho masculino, Alice pede ajuda para um conhecido frequentador do baile – Eudes - para subir as escadas que conduzem ao salão; Álvaro acaba aceitando a ajuda, mas mostra–se extremamente irritado pela situação de dependência em que se encontra.

São nítidas as degradações físicas características destes corpos envelhecidos (Xavier, 2007) e a diferente relação com esta situação vivenciada por personagens masculinos e femininos. Enquanto Alice está resignada e aceita a ajuda com tranquilidade, o seu parceiro resiste e reluta, permanecendo reclamando praticamente em todas as cenas deste núcleo dramático. Contraditoriamente à sua agressividade, Álvaro demonstra compaixão por sua companheira, Alice, que apresenta sinais de esquecimento e se aflige e angustia.

Este comportamento pode ser observado, na cena em que Alice sai da mesa para buscar um analgésico a pedido de Álvaro, este percebe sua demora e nota que a parceira está no meio do salão e se esqueceu do motivo de haver se levantado. Álvaro discretamente pede ao garçom que a entregue o analgésico para que assim, ela não perceberia esquecimento. O garçom carrega consigo uma farta opção de remédios, o que sugere que há recorrência na solicitação de medicamentos pelos frequentadores do baile, tratando-se de um baile para pessoas maduras e, portanto, com mais fragilidades físicas e maior dependência de medicamentos. Observa-se aqui uma associação de senescência com senilidade, ou seja, velhice e doença.

Álvaro tenta esconder de Alice que sabe de seus esquecimentos (sinais de Alzheimer) para não constrangê-la. Quando ela retorna à mesa, Álvaro a sugere o uso de uma cadernetinha para que anote o que acha importante não esquecer. Porém, as provocações e injúrias de Álvaro recomeçam e chegam a um ponto em que Alice se sente agredida e se afasta, passando a maior parte do baile o observando de longe, sentada em outras mesas e mesmo dançando com outros homens presentes. Álvaro se remoeu com suas memórias (de quando dançava maravilhosamente bem no salão; do péssimo pai que foi; do péssimo marido e tal) que o oprimem a ponto de o fazerem tentar ir embora sozinho, como um fugitivo de suas lembranças. Alice o interpela no meio das escadas e o chama de volta. Ela diz que um cavalheiro não largaria sua parceira no meio do salão, desta forma, Alice chama seu parceiro a agir como homem e não como um covarde:

> Alice: A dama largada no salão, depois de tantos anos de prestígio. É isso que você vai deixar? Deselegante e covarde. Volta e dança comigo! Eles então finalmente dançam e sorriem respeitando as dificuldades que possuem. Após a dança, ambos saem juntos, se despedindo diante de aplausos dos demais que os assistem com admiração e certo encantamento.

Embora Alice afirme (como em conversas com outras pessoas na mesa) que há coisas que só podem ser feitas na juventude, ela se coloca como uma companheira vigorosa, que exige uma postura de seu namorado e, enquanto dança com Álvaro, se declara, diz que o ama e sorri.

A escolha dos dois atores emblemáticos do cinema brasileiro para protagonizar esta cena, Leonardo Villar e Tônia Carrero é significativa para a construção imaginária dos processos de envelhecimentos. A atriz foi musa do cinema brasileiro na década de 50, participando de vários filmes nacionais particularmente da Cinédia.

Durval Discos: entre o velho e o novo

Durval Discos, de 2002, é o primeiro filme dirigido por Anna Muylaert. O longa-metragem trava um diálogo entre o velho e o novo: entre tecnologias (LP e CD), entre a cidade de São Paulo, maior do país (casa e edifício) e entre as idades do jovem (Durval), da velha (Carmita) e da criança (Kiki). Durval (Ary França) e sua mãe Carmita (Etty Fraser) vivem há muitos anos na mesma casa, onde funciona a loja *Durval Discos*, que já foi muito conhecida no passado, mas hoje vive uma fase de decadência devido à decisão de Durval em não vender CDs e se manter fiel aos discos de vinil. Cabe ressaltar que, o "jovem" Durval parece um personagem retirado dos anos 1960s ou 70s, datado assim como suas preferências musicais. Após perceber que a mãe estava esquecendo-se de como se prepara certas comidas, além de apresentar dificuldades físicas para arrumar a casa sozinha, Durval

decide contratar uma empregada. A mãe contrariada aceita, mas decide pagar muito pouco, na esperança de não conseguir ninguém.

Mas, o baixo salário acaba atraindo Célia (Letícia Sabatella), uma estranha candidata que chega junto com Kiki (Isabela Guasco), uma pequena garota. Após alguns dias de trabalho Célia simplesmente desaparece, deixando Kiki e um bilhete avisando que voltaria para buscá-la dentro de três dias. Durval e Carmita ficam surpresos com tal atitude, mas acabam cuidando da garota. Até que, ao assistir o telejornal, eles descobrem que a menina havia sido sequestrada por Célia, que acaba morrendo em tiroteio com a polícia sem dizer o paradeiro da criança.

A partir deste momento, a narrativa sofre uma radical reviravolta. A virada do filme pode ser comparada ao Lado B de um disco de vinil que, como explica Durval, pode surpreender o ouvinte. Vamos dizer que a atriz Etty Fraser, nascida em 1931 e grande dama do Teatro Paulista, na verdade sua personagem D. Carmita, é a grande responsável pela mudança da narrativa [5]. Etty Frazer é conhecida como a "Gordinha Risonha" e, como D. Carmita, ela representa a típica "vovó" ou aquela mãe superdedicada. É esta a personagem que aparece no primeiro momento do filme. Além do mais, a primeira parte narra uma história simples e rotineira, de um cotidiano de poucos clientes, refeições entre mãe e filho, conversas com a atendente de uma loja de sorvetes da vizinhança.

A segunda metade do filme recorre a uma narrativa *nonsense*, marcada pelas "loucuras" de Carmita para manter Kiki na casa. Ao saber que a menina era louca por cavalos e, a certa altura não podendo sair a rua com Kiki para não ser reconhecida, Camita resolve comprar um cavalo e o coloca dentro de casa, para deleite do imaginário da menina. Carmita ainda veste Kiki com uma fantasia de bailarina com uma varinha "mágica". Elas percorrem a casa, agora cheia de brinquedos, brincam de personagens fantásticos (Fig. 1), às vezes com a participação de Durval.

Em profunda agonia, sem saber lidar com a demência da mãe, Durval tenta em vão convencer a mãe a levar Kiki até a polícia. As vizinhas começam a desconfiar que alguma coisa está errada. E, ao entrar na casa e ver a menina, a atendente da loja vizinha se surpreende ao reconhecer Kiki da imagem da televisão e ameaça ir à polícia, para desespero de D. Carmita. Abalada e sem saber o quê fazer, completamente transtornada com a possibilidade de não mais poder "cuidar" da menina, ser útil e sair da ação de apenas servir ao filho, que a deixa numa profunda solidão, D. Carmita desfecha um tiro na atendente e a mata.

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

> **Durval:** Oh mãe, deixa eu falar uma coisinha. Você não pensa em colocar a uma moça para trabalhar aqui?
> **Carmita:** (gritando e assustada) Eu nunca pensei. (toma vários comprimidos)
> **Carmita:** Fala! Pode falar!
> **Durval:** Mãe você já está velhinha, olha esta casa, deste tamanhão, é muita coisa. Qualquer hora, escuta bem o que vou te falar, qualquer hora você pode ter um troço, viu.
> **Carmita** (com a boca cheia) Mais que tipo de troço?
> **Durval:** Troço de idade mãe, não sei um troço.

A câmera fica fixa em um primeiro plano que enquadra Carmita e Durval sentados à mesa, guarnecida com panelas, copos, talheres e pratos. Com este enquadramento a direção fílmica posiciona os espectadores junto à mesa da cozinha, como cúmplices desta conversa e torna visível o que considera importante para a narrativa. Carmita, ao longo do filme, vai dando sinais de esquecimentos e falhas na memória, nunca menciona nada de seu passado recente ou longínquo. Não há as marcas do tempo na casa, não há fotos, que poderiam ser marcas da história. O passado dos prota-

[5] Depois de estrear profissionalmente em "A Incubadeira" (1959), fundou o Teatro Oficina com a peça: "A Vida Impressar em Dólar" (1961) com direção de Zé Celso Martinez Correa. Participou de grandes montagens do Teatro Brasileiro. No cinema a veterana atriz participou de mais de 10 filmes, entre eles Durval Discos

gonistas é invisível ao espectador. A aparência de Carmita é frágil, anda inclinada e corcunda. Para Xavier (2007, p. 86),

> A velhice se manifesta através do corpo, sendo que a relação com o tempo é vivida de forma diferente, segundo um maior ou menor grau de deterioração corporal, sobretudo, segundo a cultura dominante. Não se trata de uma realidade bem definida, mas de um fenômeno biológico com consequências psicológicas. Se mudar é a lei da vida, o envelhecimento, porém se caracteriza por uma mudança irreversível. Trata-se de um declínio que invariavelmente desemboca na morte.

Carmita apresenta marcas físicas e psicológicas do típico "corpo envelhecido" descrito por Xavier. O corpo que traz o peso da impossibilidade de corresponder aos padrões estéticos e de vida estabelecidos pela mídia. Marginalizados, os corpos envelhecidos, sofrem a sensação da decadência física e com a dependência do outro, e ainda, como o fato de que não são mais vistos como corpos desejáveis, mas pelo contrário, são vistos, como corpos indesejáveis. Observa-se ainda que a relação entre novo e velho está condensada na narrativa dentro de um processo de perdas constantes e abruptas: de vitalidades, de saúde, de memória, de espaço, de relações afetivas e comunitárias e de sua utilidade e produtividade e ainda, de seu papel de mãe em relação ao filho, que passa a cuidar mais dela do que o inverso. Kiki, ao contrário, está em processo de ganhos, tem saúde, está em fase de crescimento físico e psicológico, desenvolvimento cognitivo e possui a vida toda pela frente. Kiki representa, portanto, a vida para Carmita, que se encontra mais perto da morte.

Anna Muylaert leva o filme de uma trágica-comédia, narrando à vida daqueles personagens presos ao passado e no espaço de um sobrado. Com isso, a diretora usa como ferramentas os sebos, onde aficionados podem ainda encontrar em São Paulo[6]. A diretora buscou, desde o princípio, marcar estas diferenças entre o velho e o novo. A começar pelos créditos de abertura: com um plano-sequência que vai e vem pela Rua Teodoro Sampaio (um dos redutos musicais de São Paulo), a câmera exibe os nomes do elenco e da equipe técnica impressos em máquinas de *pinball*, camisas de futebol, cardápios de boteco, lambe-lambes de poste, até chegar ao sobrado onde a história acontece. E, nos créditos finais, aquele sobrado vai sendo demolido.

O outro lado da rua: Copacabana e a solidão na cidade personagem

A direção de Marcos Bernstein e a fotografia de Toca Seabra dão a dimensão exata (sem exageros) da solidão que a velhice provoca. O elenco principal é composto de grandes nomes do teatro, cinema e televisão no Brasil: Fernanda Montenegro, Raul Cortez e a participação especial da veterana Laura Cardoso. Todos os atores têm mais de 60 anos quando realizaram o filme. Dos cerca de 10 prêmios que o filme recebeu, destacam-se dois prêmios no Grande Prêmio Cinema Brasil, nas categorias de "Melhor Atriz" (Fernanda Montenegro) e "Melhor Atriz Coadjuvante" (Laura Cardoso), em 2005; Festival de San Sebástian – Mostra Horizontes, "Melhor Atriz" (Fernanda Montenegro), em 2004; Santa Bárbara, USA, Nueva Vision de "Melhor Filme Latino", em 2005 e ACIE – Associação dos Correspondentes de Imprensa Estrangeira no Brasil- "Melhor Filme", "Melhor Atriz" (Fernanda Montenegro), "Melhor Roteiro", em 2005.

Regina (Fernanda Montenegro) é uma mulher de 65 anos de sinceridade excessiva e ironia incontida, que vive em Copacabana com sua velha cachorrinha vira-lata. Possui um filho e um neto, que logo de inicio da narrativa, o expectador fica sabendo que mãe e filho tem péssima relação. O bairro de Copacabana é também conhecido como "bairro dos velhos", onde se podem encontrar mesas de pedras para jogos de dominó, "purrinha" ou damas, além de senhoras tricotando ou passeando com seus cachorros na praia.

A personagem Regina representa as mazelas dos processos de temporalidades. Para esquecer a solidão e se distrair, participa de um serviço da polícia, no qual aposentados denunciam pequenos delitos. Às noites que ficava em casa, "fiscalizava" com seu binóculo o que acontece nos prédios do

[6] Matéria do Jornal O Globo de 18/8/2013 - Roteiro do vinil tem 'galeria exclusiva' e sebos com caçadores de LPs em SP - http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/08/roteiro-do-vinil-tem-galeria-exclusiva-e-sebos-com-cacadores-de-lps-em-sp.html

outro lado da rua. Numa dessas noites, ela, presencia o que lhe parece ser um homem, Camargo (Raul Cortez), matando sua mulher com uma injeção letal. Ela chama a polícia, mas o óbito é dado como morte natural. Desmoralizada, Regina resolve provar que estava certa e acaba se envolvendo com o suposto assassino. Ao longo da narrativa, Regina descobre que Camargo é também um homem solitário e abalado pela doença da esposa, um câncer terminal, que perdurou por vários anos levando-a a falecer. O encontro entre Regina e Camargo propicia que os dois reavaliem suas experiências de vida.

Sendo um filme intimista a direção priorizou os planos próximos, médios e de conjunto, usando em poucos momentos planos gerais, apenas quando a câmera protagoniza com o olhar subjetivo de Regina, olhando da janela para fora de seu apartamento ou em alguns raros planos de tomada dela caminhando nas ruas do bairro carioca. A direção de fotografia revela um filme de pouco contraste, fugindo-se da ideia de uma imagem ensolarada do Rio de Janeiro, mesmo nas sequencias externas diurnas, na rua e praia. É um filme que a fotografia tende para um clima mais sombrio, principalmente dentro das tomadas do apto de Regina. O silencio é parte da estratégia sonora do filme. No dizer de Orlandi, (2007, p. 13).

> (...) há uma dimensão do silencio, que remete ao caráter da incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer. Esta dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (a sua migração) a vontade do "um" (da unidade, do sentido fixo) o lugar do nonsense, o equivoco, a incompletude (lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não apreensível) não como meros acidentes de linguagem, mas como cerne mesmo, de seu funcionamento.

Este silêncio na narrativa fílmica é quebrado com o ruidoso das ruas e do trânsito infernal do Rio de Janeiro, onde as pessoas falam e se comunicam com um tom de voz extremamente alto; carros de som comercializam produtos; buzinas e freadas misturam-se a vozes e ruídos particularmente em Copacabana.

Novos imaginários das velhices femininas e masculinas estão presentes nas cenas urbanas cariocas do século XXI selecionadas em *O outro lado da rua*. O local, Copacabana, é representativo neste sentido, por ser o bairro com maior concentração de pessoas de maior idade em números absolutos do Brasil embora agregue diversas temporalidades. Segundo a atriz Fernanda Montenegro "a terceira idade não se sente desprestigiada"[7]. Regina encarna o espírito do próprio bairro de Copacabana, conhece a vizinhança, conversa com o jornaleiro, caminha pelas ruas sozinha, por vezes tarde da noite, e parece dominar o espaço e sentir um território familiar. Ao longo do filme, há um silêncio falante sobre suas relações de afetos, amizades ou relacionamento com outras pessoas próximas além de seu neto. Desta invisibilidade, deduz-se que Regina não possui intimidades familiares ou confidencias com amigos.

Em uma cena de metáfora visual encontrada pelo diretor para retratar a solidão da personagem, mostra em um plano geral, um cruzamento das ruas de Copacabana em que se vê Regina parada no centro do cruzamento, apesar de todas as ruas estarem vazias. Este plano mostra também a perturbação mental da personagem que, quando volta a si, está em uma rua muito movimentada, repleta de automóveis e pessoas, mas ela sente-se só. Regina não se identifica com os demais da sua idade e com o processo de envelhecimento e se sente diferente dos demais. Incomoda-se ao vê-los, pois se reconhece na sua situação. Regina é uma *outsider* por não se sentir mais jovem e nem ainda velha, embora enquadrada pelo olhar dominante. Na narrativa não há menção a profissão exercida por Regina antes da aposentadoria, mas observa-se que ela foi uma mulher trabalhadora, cidadã e independente financeiramente. Parece que a velhice encobre a singularidade dos sujeitos e marcas, *tornando-os uma massa hegemônica de aposentadas, avós ou enfermas* (Montoro, 2010).

Em encontro na praia, nas mesas de dominós, Regina (que usa o codinome Branca de Neve) encontra outra senhora (Laura Cardoso) tricotando, quando descobre que ela também participa do Programa da Polícia, sob o codinome Patolina. Regina resume, então, como ela interpreta a velhice:

[7] Disponível em: http//noticias.uol.com.br/agencia 2011/07/01. IBGE - Copacabana – e- o – bairro – mais – idoso – do-país.

> Regina: A solidão não é pelo fato de estar só, mas de não fazer nada, não ser útil, ficar sentada esperando a morte.

Ou, sem dizer nenhuma palavra, o filme narra o mesmo sentido da frase acima: Regina sentada no sofá de sua casa, com a cadela aos seus pés, mantém um olhar distante, vazio, enquanto a luz do dia que vem da janela vai marcando a passagem do tempo.

A cena de Regina olhando pelo binóculo nos faz, imediatamente, lembrar o filme "*A Janela Indiscreta"* (1954), de Hitchcock, que utiliza o binóculo como uma segunda tela, outra maneira de "ver". No outro lado da rua, o binóculo se torna mais do que uma ferramenta que aproxima a imagem, mas que é capaz de introduzir àquele que observa dentro da cena, interpretando as ações, possibilitando uma teia de ações e significados para a trama, até o final do filme.

O casal, Regina e Camargo, acabam se envolvendo emocionalmente. Viajam juntos e Camargo tenta fazer amor com ela. Entretanto, Regina diz que não vai conseguir ficar nua na frente dele, com todas as "estrias e flacidez" do seu corpo à mostra. Camargo diz que, para ele, também não será fácil, mas questiona se o relacionamento está indo depressa demais:

> Camargo: - Você acha que é muito cedo?
> Regina: - Não, é tarde?

O casal vai fazer amor algum tempo depois, em um motel na beira da estrada. A cena é em luz muito baixa, em tom de vermelho alaranjado, muito sensível, em plano americano. Não se veem corpos, apenas beijos.

A negação da existência de sexualidade na velhice corrobora com a ideia da sexualidade como uma prática associada somente à juventude e imprópria para os maiores. Como afirma Xavier:

> Se a sociedade em que vivemos marginaliza o idoso em geral, as mulheres sofrem mais os efeitos dessa marginalização, uma vez que a cultura dominante impõe padrões de beleza e juventude. O corpo, produzido pela mídia, corrobora estes princípios, transformando a vida das mulheres idosas numa eterna frustração. Ao vincular sua autoestima aos padrões impostos, perdem-se de si próprias e mergulham num vazio existencial (2007, p. 85).

O ponto de vista da narrativa fílmica é o de Regina. Além das câmeras subjetivas que acompanham a perspectiva da personagem, em geral a câmera vê o que a protagonista indica. Há, portanto, uma perspectiva feminina na narrativa, embora se reproduza uma série de estigmas comumente associados ao feminino e à velhice e, estes estigmas estão associados à própria visão que a personagem feminina tem de si mesma.

E isto se deve, talvez, ao fato de que, procurando entender a materialidade simbólica e especifica do silencio, podemos alargar a compreensão da nossa relação com aas palavras. Assim, podemos passar das palavras para as imagens, das relações do verbal com as metáforas e metonímias visuais. O nosso imaginário destinou um lugar subalterno para o silêncio. O silencio, mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento resistem à pressão do controle exercida pela urgência da linguagem e possui significados de outras e muitas maneiras.

Considerações Finais

Na análise efetuada, foi possível retirar uma nova mirada sobre como a representação imaginária da velhice feminina é apresentada. Ou seja, quebrando moldes dos papéis e dos corpos, criando mutações representacionais com personagens femininas transgressoras, que apontam novas formas de viver a maturidade que se desloca do espaço doméstico para o espaço público e destacando as imagens de afetividades e cumplicidades como entidades produtoras de novos sentidos à memória, aos mitos e as historias de uma determinada geografia imaginária.

Passado, presente e futuro se ligam numa linha ininterrupta, em que as identidades femininas são construídas e reconstruídas, apontando um ecletismo nômade de identidades culturais.

Diferentes do ideal clássico, corpos femininos em transição apresentam novas imagens de beleza, que saltam do padrão hegemônico, acionando uma necessidade de reflexão sobre possíveis alterações estéticas, e que nos filmes, se apresentam nos vestuários, adereços, formas de sedução e presença, com exceção de *Durval Filmes*, onde a personagem idosa mantém-se com vestimentas e comportamentos preconcebidos como da terceira idade (vestidos largos, sapatos pretos fechados e sem maquiagem).

A identidade única e imutável da velha, avó, estorvo, incapaz, cede lugar a uma diversidade de possibilidades de novas vivências, descobertas e escolhas que demonstram um novo tipo de liberdade e autonomia para mulheres. Quer dizer que, esses filmes mostram uma realidade da velhice feminina, utilizando-se além dessas narrativas estereotipadas, as possibilidades que este novo corpo e mente ainda buscam a produtividade e a sexualidade. Ou seja, se nos filmes *Chega de Saudades e Do outro lado da rua* as personagens buscam as relações amorosas e atividades de lazer e trabalho, em *Durval Filmes*, a liberdade estaria na busca do (ainda) ser capaz de cuidar do outro.

Entretanto, observam-se nos três filmes analisados, as doenças psicológicas como memória frágil, o mal de Alzheimer e enfermidades que necessitam da ajuda de outros e provocam temores recorrentes. Também se sublinha recorrente o fato de se negar ou ter vergonha da doença e dos esquecimentos no cotidiano. Observa-se ainda, questões relativas a conflitos geracionais e convivência com pessoas mais novas, demonstrando o paradoxo comunicacional entre a necessidade da família e a dificuldade de comunicação com os entes queridos. O desconhecimento e domínio das novas tecnologias de comunicação demarcam este hiato entre os jovens e os mais velhos. Em comum, os três filmes apresentam a solidão como espaço temeroso de abandono, uma vez que as cidades e os espaços públicos não se apresentam como locus de pertencimento.

A finalidade de se analisar os imaginários da maturidade feminina no cinema contemporâneo vem, acima de tudo, da necessidade de dar visibilidade a este universo existencial do curso da vida. Pudemos perceber que as representações da maturidade feminina, no protagonismo de obras fílmicas têm sido mais plurais e frequentes também na cinematografia mundial, particularmente, na última década. Filmes como *Amor* (Michael Haneke, 2012), *Elsa e Fred – Um amor de paixão* (Marcos Caravale, 2005); *Et si onvivaittous ensemble?* (Stéphane Robelin, 2011); *O último amor de Ms. Morgan* (Sandra Nettelbeck: 2013) e tantos outros.

Diante da análise fílmica, verifica-se que o tema da velhice está presente nas narrativas de autoria feminina. Observa-se também que personagens femininas parecem estar desconectadas com o contemporâneo, demarcando territorialidades na relação tecnologia e gênero. A improdutividade profissional, proporcionada pela aposentadoria, é colocada como natural à condição feminina na velhice e, em decorrência dela, a necessidade de comedimentos financeiros, particularmente no consumo, notados em suas vestimentas, acessórios e decorações.

Nas obras analisadas, a velhice é concebida como um processo de perdas, embora se registre interações com novas formas de vivência da afetividade, da espiritualidade e com o sagrado. O imaginário da velhice nos filmes analisados contribui para alusão a novas formas de convivências e formações familiares produzindo uma nova (re) configuração da família (mulheres como chefes da unidade doméstica) e colocando os processos de envelhecimento como uma fase em que a mulher pode desfrutar de liberdade e do ócio criativo, dedicando-se mais ao corpo, realizando outras atividades produtivas, particularmente de natureza artística e cultural. A condição econômica é fator determinante para o bem estar e a felicidade.

Determinante sublinhar que o corpo funciona como prisão para o imaginário da velhice feminina, uma vez que a supervalorização dos padrões estéticos e midiáticos vigentes determina uma invisibilidade a outros modelos de vivência da sexualidade, dos jogos de sedução que a dinâmica das temporalidades da vida requer.

Registra-se que a seleção dos atores, para determinadas personagens dos filmes, veteranos de teatro, cinema e televisão brasileira, imprimem autoria aos diálogos, uma vez que, ancorado na familiaridade com expectador, mobiliza o processo de projeção e identificação da relação cinema e imaginário.

REFERÊNCIAS

Aumont, J. (1995). *A estética do filme.* Campinas, São Paulo: Ed. Papirus.
— (2004). *O olho Interminável.* São Paulo: Cosac e Naify.
Aumont, J. e Michael, M. (2004). *Análise do filme.* Lisboa: Edições Texto e Grafia.
Beauvoir, S. (1990). *A Velhice.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
Bosi, E. (1987). *Memória e Sociedade. Lembranças dos velhos.* São Paulo: EDUSP.
Burch, N. (2006). *A Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
Caldas, R. e Montoro, T. (2006). *A Evolução do Cinema Brasileiro no século XX*. Brasília: Casa das Musas.
Casseti, F. e Di Chio, F. (2001). *Cómo Analizar um Film*. Barcelona: Paidós.
Hall, S. (2006). *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: ed. UFMG.
Jameson, F. (1991). *Posmodernism or the cultural Logic of late capitalism*. New Orleans: Tulane Press.
Kehl, M.R. (1996). Cinema e Imaginário. Em I. Xavier (org.), *O Cinema no Século.* Rio de Janeiro: IMAGO.
Lastoria, L.A.C.N. (1995). *Ética, estética e cotidiano*. Piracicaba: UNIMEP.
Maffesoli, M. (2001). O imaginário é uma realidade. *Revista Famecos, 15,* pp. 74-82.
Montoro, T. (2009). Velhices e Envelhecimentos na cinematografia mundial. Em M.L. Mendonça (org.), *Mídia e Diversidade Cultural.* Goiânia: Editora Casa das Musas.
Morin, E. (1976). *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editora.
— (2001). *El cine o hombre imaginário.* Barcelona: Paidós.
Mulvey, L. (2005). Reflexões sobre prazer visual e cinema narrativo. Em F. Rams (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema.* São Paulo: SENAC.
Orlandi, E.P. (2007). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora Unicamp.
Xavier, E. (2007). *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres.

SOBRE AS AUTORAS

Tania Siqueira Montoro: PHD em Comunicação Audiovisual pela Universidade Autonoma de Barcelona. Sua tese de doutorado ganhou o premio de Ciências do governo da Catalunya por apresentar metodologia original para mensurar a violência na televisão e cinema. Em 2010 realizou posdoc em cinema na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista da Capes e do Cnpq é professora do quadro permanente da Universidade de Brasília desde 1980 sendo responsável pelas disciplinas Teoria e Estética do Cinema e do Audiovisual; Comunicação e Gênero; Estudos da Imagem; Estudos Culturais da Comunicação; Seminário de Imagem e Som. Em 2002 criou com outros colegas a linha de pesquisa imagem e som no programa de pós-graduação da UNB. Realizadora de audiovisual premiado no Brasil e exterior. Fundadora do núcleo de estudos e pesquisa da mulher. Atualmente é conselheira do Conselho Universitário da Unb (Consuni). Autora de diversos livros e artigos sobre imagem e cultura contemporânea, ressalta-se: A evolução do cinema brasileiro (2005); De olho na imagem (2006); Imagem em Revista (2007); A cultura do Turismo (2008). Verbete sobre comunicação audiovisual para o Dicionário de termos técnicos de Comunicação (2009) e vários artigos em periódicos nacionais e internacionais. É membro da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema.

Cecilia C.B. Cavalcanti: Pesquisadora Prodoc bolsista da FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro) e DOUTORA em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ, com a tese O Conhecimento em Exposição: Novas linguagens da comunicação como cons-

trução multidirecional de conhecimento e de percepção do mundo contemporâneo. Formou-se em Comunicação Social - JORNALISMO em 1984, na PUC-RJ e MESTRE em Educação, Gestão e Difusão em Biociências, pelo Instituto de Bioquímica Médica, da UFRJ, em 2005. Experiência profissional com 30 anos de carreira em jornalismo, tendo atuado em cinema, produção e direção de vídeos publicitários. Destaca-se o fato de estar trabalhando com divulgação científica desde 2003, com experiência em metodologia científica, participando com trabalhos e coordenando diversos Congressos na área. É autora de diversos textos e artigos em revistas nacionais e internacionais.