

Envelhecer feminino no cinema brasileiro contemporâneo: outras narrativas, novos olhares

Maria Luiza Martins de Mendonça¹
Clarissa Raquel Motter Dala Senta²

Recibido: 2012-09-20

Aceptado: 2012-10-30

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Mendonça, M., L. M., Senta, C. R. M. D. Diciembre de 2012. O envelhecer feminino no cinema brasileiro contemporâneo: outras narrativas, novos olhares. Palabra Clave 15 (3), 571-593.

Resumo

Em uma cultura de consumo essencialmente visual, as representações cinematográficas compõem um imaginário social e integram um universo simbólico que incide nas práticas socioculturais. A partir dessa perspectiva, este artigo desenvolve um estudo investigativo e reflexivo sobre a representação do envelhecimento feminino no cinema brasileiro contemporâneo, destacando matrizes de resistência em narrativas audiovisuais que contestam práticas hegemônicas. Espera-se, assim, oferecer olhares plurais, criativos e subversivos sobre a temática, dentro de possibilidades de libertação feminina e de diálogos com o masculino.

Palavras-chave

Cinema, representação, cinema brasileiro, envelhecimento feminino.

1 Universidade Federal de Goiás. Brasil. claris.motter@gmail.com

2 Universidade Federal de Goiás. Brasil. ma.luisa@terra.com.br

Envejecer femenino en el cine brasileño contemporáneo: otras narrativas, nuevas miradas

Resumen

En una cultura de consumo esencialmente visual, las representaciones cinematográficas componen un imaginario social e integran un universo simbólico que incide en las prácticas socioculturales. Desde esa perspectiva, este artículo desarrolla un estudio investigativo y reflexivo sobre la representación del envejecimiento femenino en el cine brasileño contemporáneo, destacando matrices de resistencia en narrativas audiovisuales que contestan prácticas hegemónicas. Se espera, así, brindar miradas plurales, creativos y subversivos sobre la temática, dentro de posibilidades de liberación femenina y de diálogos con lo masculino.

Palabras clave

Cine, representación, cine brasileño, envejecimiento femenino.

Aging women in contemporary Brazilian cinema: other narratives, new looks

Abstract

In a consumer culture essentially visual, cinematic representations make up a social imaginary and integrate a symbolic universe that affects cultural practices. From that perspective, this article develops a research study and reflection on the representation of the aging female in contemporary Brazilian cinema, highlighting matrices of resistance in audiovisual narratives that respond to hegemonic practices. It is expected, nevertheless to provide plural, creative and subversive views about the subject, within women's liberation and possibilities of dialogue with the masculinity.

Keywords

Film, Representation, Brazilian Cinema, Aging Female.

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 e incidem 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 também 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”³ constitui um “espaço imaginário” no qual o público projeta seus desejos, aspirações, receios, necessidades, ou seja, onde é possível que o espectador se veja, identifique-se e reelabore-se.

É nessa busca por uma identificação entre filme e espectador que as produções cinematográficas passam, em maior ou menor grau, pela utilização de códigos convencionais, por mecanismos narrativos que sejam familiares ao público. São esses códigos e mecanismos narrativos que, muitas vezes, acabam por promover recortes/classificações/simplificações na construção de personagens, simplificações essas capazes de descrever certa hierarquia na construção dos protagonismos da trama.

Portanto, no que se refere especificamente às representações do envelhecimento feminino no cinema, percebe-se atravessamentos de gênero em classificações geralmente relacionadas ao universo dos mais velhos(as),

3 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.

tais como: a do(a) “velho(a) solitário(a)”, tido(a) como um peso para a família; por outro lado, a do(a) “velho(a) ativo(a)”, com tempo, condição física e financeira para o lazer. Assim, ao apontar para as possíveis 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 promovem, grande parte das vezes, 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 centra, sobretudo, em um discurso patriarcal e consumista que ajuda a definir certos padrões de comportamento, posicionando a mulher em relações de subordinação e dependência à figura masculina.

Nesse sentido, a velhice 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 de aprisionar o olhar masculino. A realização feminina, conforme apresentada em grande parte dos filmes brasileiros, viria por meio da manutenção do corpo perfeito (livre de traços do envelhecimento) e da felicidade condicionada ao casamento.

Em contrapartida, outras narrativas culturais sobre o envelhecimento também vêm ganhando espaço no cinema, lançando novas contemplações sobre as identidades midiáticas femininas. Ao reconhecer então não só os valores e exercícios hegemônicos, como também matrizes de resistência/contestação, este artigo apresenta resultados de investigações sobre as relações entre representação cinematográfica e envelhecimento feminino, refletindo a respeito de produções da cinematografia brasileira contemporânea que trazem olhares plurais, criativos e subversivos a respeito da temática.

Dessa forma, confirma-se a importância do estudo do cinema como (re)construtor da realidade, tendo em vista o objeto de estudo da Comunicação como formado por práticas comunicacionais liberadas pela sociedade, as quais são “contextualizadas em certo tipo de organização social e que têm no emprego dos meios de comunicação sua expressão mais cons-

tante e evidente” (Martino, 2001, p.74). Procura-se, assim, não só instigar a formação de um espírito crítico por parte do espectador, como também evidenciar o papel das produções cinematográficas na redefinição de modelos simbólicos.

Envelhecer na cultura de consumo: atravessamentos de gênero

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 globalização⁴, e com ela a busca por uma “padronização” de comportamentos, a mídia configurou-se como um dos principais canais de transmissão de informações, ideias e estilos de vida dentro desse sistema simbólico, e estabeleceu 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 e se configura como um espaço no qual vários grupos lutam para impor seus comportamentos como os comportamentos legítimos. É nesse espaço que consumo e cultura se entrecruzam, em que 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.

4 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.

Ao aprofundar, percebe-se que 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, e funcionam de maneira invisível tendendo a impor a aceitação da uma ordem estabelecida como natural.

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. Kellner (2001), corroborando essa percepção, constata que a cultura dominante, na sociedade contemporânea, é a que o autor denomina de “cultura da mídia”. Para ele, especialmente com o advento da TV, a mídia se transformou em força dominante na cultura e interferiu fundamentalmente nas práticas sociais, podendo legitimar o domínio da classe, raça ou do sexo hegemônico.

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

Numa sociedade na qual relações patriarcais⁵ ainda se fazem presentes, a feiura 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 vendem a promessa de perfeição física e eterna juventude.

5 Brah (1996) define relações patriarcais como 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 em que 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.

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).

Assim, entendendo hegemonia como 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), percebe-se que, em uma sociedade de consumo, as grandes mídias operam, geralmente, dentro de condições hegemônicas, apropriando-se de mecanismos institucionais, educativos, narrativos e audiovisuais que permitem uma identificação entre produto cultural e espectador e legitimam determinados comportamentos tidos historicamente como convencionais. Essas representações trazem consigo modelos de conduta tomados como adequados, modelos esses suficientemente reconhecíveis e atraentes para poderem ser aceitos de forma consensual pelos receptores da mensagem midiática.

Segundo Freire Filho (2004), a questão que se problematiza é que o uso desses modelos/simplificações, também denominados de estereótipos, tende a excluir tudo aquilo que é diferente, o que mantém fronteiras simbólicas entre o que é normal e anormal, aceitável ou inaceitável, e funciona como uma forma influente de controle social.

Portanto, 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.

Nota-se então, na representação do feminino nas mídias, um discurso que geralmente coloca à disposição do público um repertório de imagens, identidades e simbolismos que compõe um universo ideológico no qual a mulher recebe um tratamento superficial e “parcial”, ou seja, estereotipado. Com isso, a mídia classifica e, portanto, recorta e fixa a imagem da mulher, estabelecendo simplificações que não levam em conta suas múltiplas identidades.

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 tornam-se ainda mais evidentes. Isso porque, como já colocado, as sociedades residualmente patriarcais tendem a rejeitar o envelhecimento na mulher e o tornam 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 (enfoque nas perdas).

Segundo Montoro (2009), é nas relações sociais e culturais de cada sociedade que a imagem da velhice se edifica. Essa imagem resulta, muitas vezes, da negação do envelhecimento e acaba por apresentar um modelo de beleza no qual a juventude corporal é excessivamente valorizada.

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, tomado como elemento de valorização de um modelo veiculado e revelado no domínio de novas tecnologias de gênero, que vão de cirurgias plásticas a processos de mudanças de cor (bronzamentos, branqueamentos) e/ou de sexo, processos transformadores que passam a ser acessíveis a uma massa de consumidores/público/telespectadores, contribuindo para que cada vez mais, no mundo todo, pessoas mais jovens (fenômeno observado no mundo ocidental) busquem intervenções cirúrgicas de natureza exclusivamente estética (Montoro, 2009, p. 193).

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 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: novos contextos sociais implicam novas leituras e novas produções de sentido (Hall, 1997b).

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.

O envelhecimento feminino no cinema brasileiro contemporâneo

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.

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.

Portanto, 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.

Assim, se é possível identificar um eixo patriarcal na representação do feminino dentro das produções cinematográficas brasileiras contemporâneas, é igualmente importante ressaltar a existência de grupos sociais que não se identificam com as orientações hegemônicas. Esses grupos, enquanto produtores audiovisuais, passam então a reivindicar novos posicionamentos diante da orientação intelectual a que se colocam contrários. Assim, sobretudo a partir da Retomada do cinema brasileiro, abre-se um espaço para representações que tentam substituir o olhar patriarcal característico do discurso dominante por produções nas quais o universo feminino possa ser efetivamente retratado (em suas singularidades, múltiplas identidades e/ou em seu diálogo com o universo masculino).

É nesse contexto que novas formas de ser e estar no mundo são criadas, e concepções sobre as relações sociais são refeitas. Barros (2006) coloca que, nesse sentido, a representação do envelhecimento 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.

A nova visão sobre a velhice e o envelhecimento como um período adequado a novas experiências, tal como apresentada em alguns filmes brasileiros contemporâneos, contrapõe-se à velhice como um período de isolamento e abandono e apresenta-se, para as mulheres conscientes e autônomas, como uma oportunidade de liberação e/ou realização pessoal.

É a partir dessa perspectiva que a análise contradiscursiva proposta neste estudo busca identificar em obras cinematográficas brasileiras contemporâneas elementos ideologicamente contrários à direção intelectual hegemônica. Entende-se aqui, a partir das reflexões de Foucault (1979), que a resistência pode funcionar na hegemonia ou a partir de condições hegemônicas. 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. “[...] E como onde há poder há resistên-

cia, não existe propriamente o lugar da resistência, mas pontos móveis e transitórios que também se distribuem por toda a estrutura social” (Foucault, 1979, p. 14).

Portanto, é possível observar a circulação de outros sentidos na construção audiovisual sobre o envelhecimento feminino, seja nas produções independentes ou nas produções comerciais. 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.

São essas novas formas de representação resistentes 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 e ao levar 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.

Metodologia

Com o intuito de realizar reflexões pontuais sobre as novas narrativas audiovisuais que retratam o envelhecimento feminino, foram selecionados para compor o *corpus* deste artigo três filmes brasileiros contemporâneos, a saber: o curta-metragem *Olhos de Ressaca* (2009), de Petra Costa; o lon-

ga-metragem de ficção *Casa de Areia* (2005), de Andrucha Waddington, e o documentário *A Dança da Vida* (2008), de Juan Zapata.

Para o estudo dos filmes, definiu-se como metodologia a Análise Fílmica e optou-se pelas obras de Casetti e Di Chio (2007) e Vanoye e Goliot-Lété (2005) para nortear as reflexões desenvolvidas neste artigo. Esses autores oferecem métodos de estudo que permitem não só identificar os códigos cinematográficos utilizados nas obras analisadas (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.

Focou-se, então, no 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. Buscou-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.

Os filmes trazem abordagens diferenciadas sobre a temática, mas em todos é possível notar que a originalidade com relação às práticas hegemônicas de alguma forma se faz presente. É a construção de novos olhares sobre o envelhecimento e o feminino que se evidencia na inventividade do novo cinema brasileiro.

Outras narrativas, novos olhares

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. Du-

rante essa mesma viagem, a diretora – uma das netas de Vera e Gabriel –, gravou depoimentos com as principais lembranças dos avós, os quais deram origem ao curta-metragem.

Em sua linguagem experimental, *Olhos de Ressaca* combina texto literário, imagens e som extradiegéticos e planos em *close* e *big close*, e consegue adentrar na intimidade de Vera e Gabriel, transformando o que poderia ser apenas um relato em uma experiência onírica e afetiva. O filme é inteiramente narrado pelo casal, alternando os depoimentos de um e de outro e entremeando antigos vídeos e fotografias de família. O casal passeia pelas lembranças divagando sobre as diferenças de personalidade entre os dois e apresentando suas visões sobre o amor e a morte na velhice.

Assim, a despeito de todas as limitações físicas e dos sinais corporais adquiridos com o envelhecimento, Vera e Gabriel reafirmam e resignificam o amor, evidenciando uma dualidade/complementaridade “feminino/masculino”. Como colocado pela protagonista em um de seus depoimentos, Vera se considera mais impetuosa e realista, enquanto vê Gabriel como um homem distraído, poético 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, e dá 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.

Ainda, é no constante uso do *close* e do *big close* que, mais uma vez, o filme define novas formas de manifestação simbólica dos gêneros, agora conjugadas aos novos sentidos dados à 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. Essa escolha cinematográfica, além de contribuir para a construção de uma

atmosfera onírica e poética, contrapõe-se à ideia de morte comumente associada à escuridão, inserindo o corpo feminino envelhecido em um ambiente suave e delicado.

A escolha dos enquadramentos íntimos e da iluminação clara no curta 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 sequência 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 feminino/masculino já evidenciada na obra. Ao cuidar de sua aparência ao mesmo tempo em que, em *off*⁶, 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 frequente transitoriedade dos amores contemporâneos, segue resistindo ao tempo, às rugas e aos cabelos brancos.

Olhos de Ressaca evidencia, portanto, uma relação dialógica entre os gêneros, em que 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. Edifica-se, assim, uma percepção a respeito da velhice que remete à vida, à alegria, aos ganhos e aos afetos possíveis no envelhecer.

Em *Casa de Areia*, dirigido por Andrucha Waddington e produzido pela Conspiração Filmes⁷, essa dualidade feminino-masculino também apa-

6 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.

7 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.

rece 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.

O filme, que tem início em 1910, narra a trajetória de Áurea (Fernanda Torres), então grávida, e sua mãe Dona Maria (Fernanda Montenegro), que chegam aos Lençóis Maranhenses acompanhadas de Vasco (Ruy Guerra), marido de Áurea. Após a morte de Vasco e o nascimento de Maria (Camilla Fagundes), o filme representa a passagem de 59 anos na região. Assim, é dentro da tensão e da luta às 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.

Ao se valer de metáforas⁸ 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, e o figurino, que explora o contraste branco/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.

Ao conceber a saída para a capital (a “luz”) como uma volta a um território predominantemente masculino 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, vista inicialmente como um conflito (a princípio, a luta pelo retorno ao espaço patriarcal se opõe e predomina com relação à construção de uma nova vivência feminina na região).

8 Vanoye e Goliot-Lété (2005) definem metáfora como uma figura de expressão verbal que se baseia 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.

Porém, 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. As areias, instáveis e transitórias, remetem então 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 ainda se percebe uma dificuldade feminina em viver fora dos padrões hegemônicos de comportamento. 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 por relacionar simbolicamente os Lençóis Maranhenses a um possível espaço de resistência feminina instável, ainda a ser colonizado e solidificado.

No entanto, os sentimentos de isolamento, impotência e resistência sentidos pelas personagens nesse território simbolicamente feminino vão sendo transformados no decorrer da narrativa, sobretudo com o amadurecimento de Dona Maria e 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 na região e pela construção de uma nova história feminina, 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 com relação aos tradicionais papéis ainda representados pelas mulheres, inclusive 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”, com o qual se pode descobrir novos desejos, novos prazeres e novos valores.

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 do uso de metáforas, que *Casa de Areia* permi-

te uma visão crítica e polissêmica do lugar do feminino e representa, assim, um espaço simbólico de resistência.

A partir das questões e conflitos apresentados no decorrer da projeção, a obra trabalha a dualidade dos gêneros e a entende como um processo que pressupõe uma reconquista/renascimento do feminino, para que, a partir de então, se possa dialogar com o masculino. É ante as 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, no qual o amadurecimento encontra a liberdade.

É essa possibilidade de libertação feminina que também aparece no documentário *A Dança da Vida*, de Juan Zapata. Produzido pela Zapata Filmes⁹, o documentário evidencia, entre a realidade e a ficção, os contradiscursos presentes nas novas práticas e novas narrativas culturais sobre o envelhecimento feminino nas sociedades contemporâneas.

O documentário se destaca ao abordar, de forma objetiva e ao mesmo tempo intimista, questões relacionadas à sexualidade dos mais velhos, o que também coloca em jogo aspectos relativos ao corpo, à família, ao casamento e aos afetos que aparecem com a chegada do envelhecimento e da velhice.

De uma forma ou de outra, o que se ressalta na obra é a possibilidade de realização na velhice, constatando, sobretudo, uma mudança de paradigma no que se refere às antigas visões que relacionavam o velho à

9 Produtora porto-alegrense especializada em documentários e fundada em 2007 por Juan Zapata. A empresa oferece serviços de produção e distribuição para cinema, TV e internet. Disponibiliza também função de curadoria e atua 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* (2009).

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.

Essas novas práticas possíveis na “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 desses esses comportamentos, sobretudo para a mulher envelhecida.

Por se inserir no gênero documentário, o filme trabalha sua temática dentro de 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, as fotos e objetos íntimos dos entrevistados. A construção narrativa adotada na obra evidencia assim as afetividades transgressoras possíveis entre os mais velhos, sobretudo por meio de algumas personagens femininas.

Assim, Nora (solteira, 46 anos) desfaz o binarismo que se estabelece entre os gêneros ao revelar sua bissexualidade, demonstrando em sua fala que o fato de sentir-se atraída por outras mulheres não a impede de ser também feminina. Contrapondo-se às orientações que limitam a realização feminina à presença masculina, especialmente por meio do casamento, a personagem evidencia, assim, novas possibilidades de viver as afetividades.

Lourdes (79 anos), Nize (63 anos), Leopoldina (81 anos), Delfines (83 anos) e Adelina (67 anos) também demonstram, em seus depoimentos, transgressões aos comportamentos femininos normatizados. Ao capturar (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 filme

aguça o espírito crítico do espectador sobre comportamentos convencionalmente destinados às mulheres mais velhas: as senhoras começam a entrevista falando sobre masturbação. Ao abordar, entre corpos envelhecidos e hábitos femininos tradicionais (o “chá da tarde”, tradicional entre as mulheres a partir do século XVII), 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.

Corroborando as pesquisas de Goldenberg (2011), que destacam novas possibilidades de vivência feminina para mulheres que conseguem se liberar da ditadura da aparência e se preocupar mais com a saúde, qualidade de vida e bem-estar, *A Dança da Vida* apresenta personagens que priorizam os próprios desejos. O namoro e o espaço do baile para a “terceira idade”, representado no filme pelo 35CTG – *Centro de Tradições Gaúchas* –, aparecem então para as entrevistadas como alternativas de realização pessoal e afetiva. Assim, a preocupação com a apreensão do olhar masculino, que se apresenta entre algumas mulheres por meio de constantes intervenções estéticas, é substituída pela aceitação das marcas corporais do envelhecimento e pela valorização dos afetos, muitas vezes transgressores.

Portanto, 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.

Considerações finais

A partir das reflexões realizadas neste artigo, foi possível destacar 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 da temática.

Os três filmes selecionados para compor o *corpus* desta pesquisa representam, assim, esses novos e ecléticos olhares que emergem do cinema brasileiro contemporâneo, e demonstram um exercício cinematográfico contradiscursivo que se evidencia tanto em circuito alternativo quanto em circuito comercial.

Percebeu-se, então, a construção de novos sentidos e novas formas de manifestação simbólica na representação do envelhecimento, a partir dos quais se pode detectar uma libertação feminina com relação aos resíduos de práticas patriarcais que ainda se fazem presentes na cultura brasileira. Assim, formas contradiscursivas de sociabilidades e produtividades femininas nos espaços públicos e privados foram apresentadas, evidenciando também uma aceitação das marcas corporais adquiridas com o envelhecimento. 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 foi substituída pela relação dialógica entre os gêneros, por novas possibilidades de vivência feminina e/ou pelos afetos.

Dessa forma, procurou-se aqui apontar para novos horizontes que refletem a temática, entendendo 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.

É compreendendo o cinema como um espaço representativo no qual estética, práticas de consumo e narrativas culturais se encontram na (re) produção de discursos e de sistemas de representação social que, por fim, espera-se que os novos espaços abertos ao feminino nas sociedades contemporâneas possam crescer e se solidificar entre as produções cinematográficas nacionais.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2006). *A estética do filme*. Campinas: Papirus.
- Barros, M. M. L. (2006). Trajetória dos estudos da velhice no Brasil. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 52, pp.109-132.
- Bourdieu, P. (1998). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Brah, A. (2006). Diferença, diversidade, diferenciação. *Cad. Pagu*, 26. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332006000100014>. [Acesso em: 24 nov. 2011].
- Casetti, F; Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Tradução de Carlos Losilla. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, T. (2005). *A ideia de cultura*. São Paulo: Unesp.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Freire filho, J. (2010). Mídia, estereótipo e representação das minorias. Disponível em: www.pos.eco.ufrj.br. [Acesso em: 10 abril 2010].
- Goffman, E. (1985). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- Goldenberg, M. (2011). Corpo, envelhecimento e felicidade na cultura brasileira. *Contemporânea*, 2 (9). Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_18/contemporanea_n18_06_Mirian_Goldenberg.pdf. [Acesso em: 19 jan. 2012].
- Hall, S. (1997) Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. *Sage Publications*. Disponível em: <http://socioeconomia.univalle.edu.co/profesores/docuestu/download/pdf/EltrabajodelaR.StuartH.PDF>. [Acesso em: 22 nov. 2011].

- Ianni, O. (2005). *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Kaplan, E. A. (2001). *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco.
- Kellner, D. (2001). *A Cultura da Mídia*. Bauru: Edusc.
- Maciel, K (1998). O cinema brasileiro contemporâneo. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, 11, pp. 47-78.
- Martino, L. C. (2001). Elementos para uma epistemologia da comunicação. Em: A. F. Neto; J. L. A. Prado; S. D. Porto (Orgs.). *Campo da Comunicação: caracterização, problematizações e perspectivas* (pp. 51-75). João Pessoa: Editora Universitária/UFPB.
- Montoro, T. (2009). Velhices e envelhecimentos: dispersas memórias na cinematografia mundial. Em: M. L. M. Mendonça (Org.). *Mídia e Diversidade Cultural: experiências e reflexões* (pp. 191-205). Brasília: Casa das Musas.
- Narvaz, M. G.; Koller, S. H. (2006). Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. *Psicologia & Sociedade*, 18, 320-357.
- Rocha, S. (2010). Entre a ideologia, a hegemonia e a resistência: dos modos de endereçamento como diálogo entre a produção e a audiência de produtos audiovisuais. *Anais do 19 Encontro Anual Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação*, 98-114.
- Vanoye, F.; Goliot-Lété, A. (2005). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus.

Referências Cinematográficas

- A DANÇA, da Vida. Direção: Juan Zapata. Produção: Rene Goya Filho E Juan Zapata, 2008. 1DVD (80min).

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).

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].