



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

Nayara Helou Chubaci Güércio

Imaginários do Envelhecimento Feminino no Cinema

Brasília - DF

2018

NAYARA HELOU CHUBACI GÜÉRCIO

Imaginários do Envelhecimento Feminino no Cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de mestre. Linha de Pesquisa: Imagem, Som e Escrita.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Tânia Siqueira Montoro.

Brasília - DF

2018

GN331i Gúercio, Nayara Helou Chubaci
Imaginários do Envelhecimento Feminino no Cinema /
Nayara Helou Chubaci Gúercio; orientador Tânia Siqueira
Montoro. -- Brasília, 2018.
260 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Comunicação) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. Cinema. 2. Envelhecimento. 3. Gênero. 4. Imaginário.
5. Corpo, Espaços do Habitar e Temporalidades. I. Siqueira
Montoro, Tânia, orient. II. Título.

NAYARA HELOU CHUBACI GÜÉRCIO

Imaginários do Envelhecimento Feminino no Cinema

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de
Comunicação da Universidade de Brasília e defendida
sob a avaliação da Banca Examinadora constituída por:

Prof^a. Dr^a. Tânia Siqueira Montoro
Presidente e Orientadora — Faculdade de Comunicação — FAC/UnB

Prof^a. Dr^a. Selma Regina Nunes Oliveira
Membro interno — Faculdade de Comunicação — FAC/UnB

Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Martins de Mendonça
Membro externo — Faculdade de Informação e Comunicação — FIC/UFG

Prof^a. Dr^a. Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello
Suplente — Departamento de História — HIS/UnB

Brasília - DF

2018

*“Lá vai o meu trolinho,
Vai rodando de mansinho
Pela estrada além.*

*Vai levando pro seu ninho
Meu amor, o meu carinho
Que eu não troco por ninguém.*

*Upa! Upa! Upa!
Cavalinho alazão
Hê! Hê! Hê! Hê!
Não erre de caminho não.*

*Vai assim,
Vai assim,
Sempre assim, pra minha sorte
Não ter fim”.*

*(Música “Upa, Upa — Meu Trolinho”
Intérprete: Dircinha Batista.
Composição: Ary Barroso.
Ano: 1940).*

Para mamãe e vovó.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora e eterna mestra, a Professora Doutora **Tânia Montoro**, pela competência e disponibilidade em me guiar pelo mundo da pesquisa e da docência. Muito obrigada por ter aberto a janela pela qual, hoje, eu consigo vislumbrar o horizonte profissional que desejo. Espero, um dia, ser metade da pesquisadora que você é;

Às Professoras Dottoras **Selma Oliveira e Maria Luiza Mendonça**, inestimáveis membros da banca examinadora de defesa de dissertação de mestrado. Meus sinceros agradecimentos pela dedicação e por todas suas valiosas considerações. Agradeço imensamente às senhoras por dividirem comigo este momento tão importante e aguardado em minha vida;

À Professora Doutora **Thereza Negrão**, esta gigante acadêmica, grande mestra com quem tive o prazer de ter aulas na graduação. Também a agradeço por ter aceitado participar desta banca avaliadora como membro suplente;

À Professora Doutora **Rosa Berardo**, pela disponibilidade e pelas importantes ponderações feitas em minha banca de qualificação;

À minha maravilhosa mãe, **Nádia Chubaci**, para mim, a melhor pessoa do mundo. Obrigada por sua infinita paciência, constante renúncia e sublime capacidade de me trazer paz das formas mais delicadas e amorosas. Você me dá coragem na vida. Ser sua filha é o maior dos privilégios. *Reach out and find your Happily Ever After;*

A **Lucas Kato Felix**, meu amado, por ter me ajudado e me incentivado sempre que precisei com toda paciência e dedicação. Obrigada por ter ouvido meus monólogos monotemáticos nestes últimos dois anos e, claro, por ter chorado e rido comigo vendo os meus “filmes de velhinhos” com tanto carinho;

À **direção, coordenação e corpo docente do PPG-FAC/UnB** que acolheu o meu projeto de pesquisa e ofereceu as condições acadêmicas para o seu desenvolvimento;

A todos os **funcionários do PPG-FAC/UnB**. Pela diligência, meus afetuosos agradecimentos;

À ímpar **Universidade de Brasília**, que me recebeu mais uma vez. Serei eternamente grata e devedora à esta instituição pela qual sempre nutri muito amor. Que as universidades públicas possam ter o reconhecimento e o investimento que merecem por parte das autoridades governamentais;

À **CAPES**, pelo apoio financeiro que possibilitou a execução desta pesquisa;

Aos saudosos **alunos** da disciplina de graduação “Teoria Estética do Cinema e do Audiovisual” (TECA) do primeiro e do segundo semestre de 2016, que me acolheram e me auxiliaram a entrar neste caminho da docência no superior;

À **Bruna Bastos, Elizabeth França, Maressa Bastos e Mariana Muniz** pela revisão cuidadosa de minhas produções acadêmicas nestes últimos dois anos, que incluem: esta dissertação, o projeto apresentado na qualificação e os artigos escritos;

Aos meus queridíssimos **colegas mestrandos e doutorandos** do PPG-FAC/UnB, meus companheiros de vida acadêmica e, ocasionalmente, de vida social. Em especial, aos que se fizeram mais próximos, as queridas **Bárbara Cabral, Clarissa Motter, Patrícia Cunegundes, Silvana Sá e Vanessa Moraes** e aos queridos **Bruno Porto e Victor Cruzeiro**. Obrigada pela ajuda, pelos cafés, pelos bolos, pelas trocas de livros, pelas palavras de incentivo, pela convivência e pelo carinho;

A todos os meus **amigos de fora do programa**, por terem perdoado minha frequente ausência nestes últimos dois anos e por todo o amor que só é possível encontrar nas amizades;

Às amigas **Jeanne Ammirante e Glorinha Moura**, por terem acolhido a mim e à Nynah em suas casas para que eu pudesse estudar tranquilamente;

À pequena e linda **Nynah**, por todas as longas noites em que incansavelmente me fez companhia, deitada em meus pés, enquanto eu estudava e escrevia;

A André, Carla, Elias, Enzo M., Enzo P., Jamile, José, Maitê, Olin, Pedro, Sabrina e Wânia, por já terem me dado a oportunidade de fazer o que mais amo fazer: ensinar;

À prezada colega de mestrado **Maria Vanessa Veiga Esteves** (*i.m.*), pela oportunidade do convívio afetuoso e por ter me ensinado, ainda que sem querer, que basta uma palavra amiga para que sejamos lembrados para sempre;

Ao meu pai, **Miguel Güércio Filho** (*i.m.*), que me deixou tão cedo, mas que para sempre será lembrado com amor e saudade;

À **Mery Ganim** (*i.m.*), minha única avó e segunda mãe, minha eterna e amada “menina do trolinho”. A saudade me visita todos os dias, vovó, mas me impulsiona a ser uma pessoa melhor para que, um dia, — “nesta longa estrada da vida” — eu possa te reencontrar e te fazer orgulhosa de mim. *Ana bahebik!*

RESUMO

Corpos, espaços, temporalidades e questões de gênero se cruzam no eterno devir do envelhecimento urbano. O objetivo geral desta dissertação é analisar os imaginários construídos e/ou reproduzidos pelas protagonistas mulheres e idosas dos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa. Esta investigação acadêmica debruça-se sobre a hipótese de que os filmes selecionados apresentam, de maneira contemporânea, uma multiplicidade de imaginários que tangem a complexa relação entre corpo, temporalidades, envelhecimento e espaços do habitar no universo feminino na finitude. Observam-se duas propostas metodológicas, uma quantitativa e outra qualitativa, a saber: (1) um levantamento de filmes longas-metragens *live-action* de ficção, nacionais e internacionais, exibidos no circuito comercial brasileiro, dentro do período que compreende os anos entre 2001 e 2016, que trazem a figura do idoso como protagonista de suas narrativas fílmicas e; (2) análises de filmes conforme a proposta metodológica de Casetti e Di Chio (1998). A partir deste levantamento, foram definidos treze critérios a fim de nortear a precisão do *corpus* de pesquisa. Selecionou-se fragmentos fílmicos de três obras cinematográficas para análise detalhada: *Aquarius* (Brasil, Kleber Mendonça Filho, 146 min, 2016), *A festa de despedida* (Israel, Sharon Maymon/Tal Granit, 93 min, 2015) e *E se vivêssemos todos juntos?* (França, Stéphane Robelin, 96 min, 2012). O levantamento realizado conclui que foram exibidos 382 filmes no circuito comercial brasileiro que apresentam idosos como protagonistas de suas narrativas. Constata-se que os três longas-metragens analisados rompem com o imaginário social no tocante às relações entre temporalidades e espaços do habitar urbano que envolvem protagonistas femininas no período da finitude.

Palavras-chave: Cinema. Envelhecimento. Gênero. Imaginário. Corpo. Espaços do habitar e temporalidades.

ABSTRACT

Bodies, spaces, temporalities and gender issues are intertwined in the eternal process of aging in urban contexts. The main purpose of this Master's thesis is to analyze the imaginaries constructed and/or reproduced by the elderly female protagonists of the films analyzed in this research. This thesis focuses on the hypothesis that the films selected present a multiplicity of feminine imaginaries approaching, contemporaneously, the complex relationship between body, temporalities, aging and dwelling spaces of the feminine universe during the last phase of life. This research draws upon two methodological proposals, a quantitative and a qualitative one: a survey of national and international live-action fiction feature films distributed in the Brazilian commercial circuit within the period comprising the years of 2001 and 2016 that showcase elderly individuals as protagonists of their narratives; and film analyses that take upon Casetti and Di Chio's (1998) method. From this survey, thirteen criteria were delineated in order to establish the *corpus* of this research. Film fragments were selected from the three following cinematographic works for detailed analyses: *Aquarius* (Brazil, Kleber Mendonça Filho, 146 min, 2016), *The Farewell Party* (Israel, Sharon Maymon/Tal Granit, 93 min, 2015) and *All Together* (France, Stéphane Robelin, 96 min, 2012). From this inquiry was derived that 382 films which showcase the elderly as protagonists of their narratives were distributed in the Brazilian commercial circuit. This research concludes that the three feature films analyzed disrupt the social imaginary regarding the relations between temporalities and urban dwelling spaces that involve female protagonists during old age.

Key-words: Cinema. Aging. Gender. Imaginary. Body. Dwelling Spaces and Temporalities.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Filme <i>Philomena</i> (frame: 00:06:58)	10
Figura 02 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 00:46:02)	14
Figura 03 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 01:10:58)	14
Figura 04 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 01:37:34)	15
Figura 05 - Filme <i>Amor</i> (frame: 00:02:36)	18
Figura 06 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:47:35)	20
Figura 07 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:36:41)	27
Figura 08 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 00:51:13)	31
Figura 09 - Filme <i>Asas do desejo</i> (frame: 00:22:23)	33
Figura 10 - Filme <i>Minhas tardes com Margueritte</i> (frame: 01:06:31)	36
Figura 11 - Filme <i>Quando você viu seu pai pela última vez?</i> (frame: 01:23:10)	36
Figura 12 - Filme <i>O filho da noiva</i> (frame: 01:53:45)	39
Figura 13 - Filme <i>O outro lado da rua</i> (frame: 01:20:48)	39
Figura 14 - Filme <i>Alguém tem que ceder</i> (frame: 00:46:10)	43
Figura 15 - Filme <i>Elsa e Fred - Um amor de paixão</i> (frame: 01:25:49)	43
Figura 16 - Filme <i>Um moralista em apuros</i> (frame: 00:02:01)	48
Figura 17 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 01:18:59)	53
Figura 18 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:10:14)	128
Figura 19 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:17:01).....	128
Figura 20 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:17:08)	129
Figura 21 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 02:02:54)	129
Figura 22 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:31:41)	133
Figura 23 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:43:01)	133
Figura 24 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 01:24:40)	134
Figura 25 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 01:25:01)	135
Figura 26 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 01:27:52)	135
Figura 27 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 00:43:13)	138
Figura 28 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 00:39:56)	139
Figura 29 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 00:45:39)	139
Figura 30 - Regra dos terços na fotografia	144
Figura 31 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:22:05)	145

Figura 32 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:21:55)	145
Figura 33 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:26:21)	148
Figura 34 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:27:35)	148
Figura 35 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:26:47)	150
Figura 36 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:31:07)	155
Figura 37 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:31:09)	155
Figura 38 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:31:21)	156
Figura 39 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:48:27)	159
Figura 40 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:48:33)	159
Figura 41 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:48:46)	161
Figura 42 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:48:48)	161
Figura 43 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:48:42)	163
Figura 44 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:48:55)	165
Figura 45 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:49:02)	165
Figura 46 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:49:14)	168
Figura 47 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 00:58:50)	170
Figura 48 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 00:59:14)	170
Figura 49 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 01:21:09)	173
Figura 50 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 01:21:27)	173
Figura 51 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 01:21:43)	175
Figura 52 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 01:21:50)	175
Figura 53 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:47:17)	180
Figura 54 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:22:51)	180
Figura 55 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:50:21)	183
Figura 56 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:59:54)	183
Figura 57 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 00:38:52)	185
Figura 58 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 01:39:09)	185
Figura 59 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:57:52)	189
Figura 60 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:11:19)	189
Figura 61 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:11:30)	192
Figura 62 - Filme <i>E se vivéssemos todos juntos?</i> (frame: 00:53:32)	192
Figura 63 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 00:01:32)	196
Figura 64 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 01:04:30)	196
Figura 65 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 01:12:57)	198
Figura 66 - Filme <i>A Festa de despedida</i> (frame: 00:08:06)	198

Figura 67 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 01:05:50)	202
Figura 68 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 01:06:39).....	206
Figura 69 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 01:07:06).....	206
Figura 70 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 01:47:36).....	209
Figura 71 - Filme <i>Três homens em conflito</i> (frame: 02:43:54)	209
Figura 72 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 01:51:10)	214
Figura 73 - Filme <i>Aquarius</i> (frame: 01:53:35)	214
Figura 74 - Filme <i>E se vivêssemos todos juntos</i> (frame: 00:36:37)	218
Figura 75 - Filme <i>E se vivêssemos todos juntos</i> (frame: 00:36:58)	218
Figura 76 - Filme <i>Minhas tardes com Margueritte</i> (frame: 00:28:41)	220
Figura 77 - Filme <i>E se vivêssemos todos juntos</i> (frame: 00:47:08)	222
Figura 78 - Filme <i>E se vivêssemos todos juntos</i> (frame: 00:47:15)	222
Figura 79 - Filme <i>E se vivêssemos todos juntos</i> (frame: 00:47:25)	223
Figura 80 - Filme <i>E se vivêssemos todos juntos</i> (frame: 00:47:38)	223
Figura 81 - Filme <i>A Festa de Despedida</i> (frame: 00:01:00)	227
Figura 82 - Filme <i>A Festa de Despedida</i> (frame: 00:01:05)	227
Figura 83 - Filme <i>A Festa de Despedida</i> (frame: 01:19:57)	231
Figura 84 - Filme <i>A Festa de Despedida</i> (frame: 01:20:14)	231
Figura 85 - Filme <i>A Festa de Despedida</i> (frame: 01:20:29)	232
Figura 86 - Filme <i>A Festa de Despedida</i> (frame: 01:20:40)	232
Figura 87 - Cartazes dos filmes analisados	260

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 - Quadro-resumo da ficha técnica dos filmes que compõem o <i>corpus</i> de pesquisa	69
Tabela 02 - Levantamento de filmes longas-metragens <i>live-action</i> de ficção, nacionais e internacionais, distribuídos no circuito comercial brasileiro que apresentam idosos como protagonistas de suas narrativas entre os anos de 2001 e 2016	73-118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. IMAGEM, IMAGINÁRIO E CINEMA	07
1.1 Construções imagéticas	07
1.2 Criações imaginárias	22
1.3 Cinema e Imaginários	26
1.3.1 Cinema, Imaginário, Corpo e Velhice	34
1.3.2 Cinema, Imaginário, Corpo e Gênero	45
1.3.3 Cinema, Imaginário, Espaço e Habitar	52
1.3.4 Cinema, Imaginário e Temporalidades	58
1.4 Pesquisa em Cinema	62
1.4.1 Comunicação e Cinema como ciências	62
1.4.2 Definindo o <i>corpus</i> de pesquisa	65
1.4.3 Categorias de análise	69
1.4.4 Tipologia de pesquisa	71
2. LEVANTAMENTO FÍLMICO E ANÁLISE DOS DADOS	72
2.1 Tabela com o levantamento de filmes	72
2.2 Análise descritiva dos dados	119
3. TEMPORALIDADES E ESPAÇOS DO HABITAR DO ENVELHECIMENTO FEMININO NO CINEMA	124
3.1 Reflexões acerca das temporalidades e formas de habitar nos filmes que compõem o <i>corpus</i> desta pesquisa	124
3.1.1 Análises do filme <i>Aquarius</i> (Brasil, Kleber Mendonça Filho, 146 min, 2016)..	125
3.1.2 Análises do filme <i>E se vivêssemos todos juntos?</i> (França, Stéphane Robelin, 96 min, 2012)	131
3.1.3 Análises do filme <i>A festa de despedida</i> (Israel, Sharon Maymon/Tal Granit, 93 min, 2015)	136
3.2 Temporalidades e Espaços do Habitar Cinematográficos	142
3.2.1 Sequência: “Banho de mar” em <i>Aquarius</i> (Kleber Mendonça Filho, 2016) — Intervalo fílmico: 00:20:03 a 00:22:05	142

3.2.2 Sequência: “A construtora bate à porta de Clara” em <i>Aquarius</i> (Kleber Mendonça Filho, 2016) — Intervalo fílmico: 00:27:57 a 00:32:36	147
3.2.3 Sequência: “A escavadeira e a piscina” em <i>E se vivêssemos todos juntos</i> (Stéphane Robelin, 2012) — Intervalo fílmico: 00:47:51 a 00:48:52	158
3.2.4 Sequência: “Jogo de cartas” em <i>E se vivêssemos todos juntos</i> (Stéphane Robelin, 2012) — Intervalo fílmico: 00:48:53 a 00:49:56	164
3.2.5 Sequência: “Reunião na estufa — parte 1” em <i>A festa de despedida</i> (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) — Intervalo fílmico: 00:58:54 a 00:59:59	169
3.2.6 Sequência: “A morte de Levana” em <i>A festa de despedida</i> (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) — Intervalo fílmico: 01:21:08 a 01:23:20	172
4. RELAÇÕES SOCIAIS, AFETIVAS E SEXUAIS DO CORPO VELHO FEMININO	177
4.1 Reflexões acerca dos corpos velhos nos filmes que compõem o <i>corpus</i> desta pesquisa	178
4.1.1 Análises do filme <i>Aquarius</i> (Brasil, Kleber Mendonça Filho, 146 min, 2016).	178
4.1.2 Análises do filme <i>E se vivêssemos todos juntos?</i> (França, Stéphane Robelin, 96 min, 2012)	187
4.1.3 Análises do filme <i>A festa de despedida</i> (Israel, Sharon Maymon/ Tal Granit, 93 min, 2015)	195
4.2 Corpos velhos femininos e protagonistas em evidência	202
4.2.1 Sequência: “Mistura de velhinha com criança” em <i>Aquarius</i> (Kleber Mendonça Filho, 2016) — Intervalo fílmico: 01:05:50 a 01:11:45	202
4.2.2 Sequência: “Enfrentando Diego” em <i>Aquarius</i> (Kleber Mendonça Filho, 2016) — Intervalo fílmico: 01:47:18 a 01:53:49	208
4.2.3 Sequência: “Passeio no parque-cemitério” em <i>E se vivêssemos todos juntos</i> (Stéphane Robelin, 2012) — Intervalo fílmico: 00:36:29 a 00:39:01	216
4.2.4 Sequência: “Ainda sonho com você” em <i>E se vivêssemos todos juntos</i> (Stéphane Robelin, 2012) — Intervalo fílmico: 00:47:04 a 00:47:50	221
4.2.5 Sequência: “Reunião na estufa — Parte 2” em <i>A festa de despedida</i> (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) — Intervalo fílmico: 00:58:54 a 00:59:59)	226
4.2.6 Sequência: “O desejo final de Levana” em <i>A festa de despedida</i> (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) — Intervalo fílmico: 01:19:37 a 01:20:43	231
CONSIDERAÇÕES FINAIS	235

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	245
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	254
ANEXO 1	259
ANEXO 2	260

INTRODUÇÃO

*Hoje
Trago em meu corpo as marcas do meu tempo
Meu desespero, a vida num momento
A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo.
(Trecho da música "Hoje" de Taiguara)¹*

Corpos, espaços, temporalidades e questões de gênero se cruzam no eterno devir do envelhecimento. Mas o que é ser velho no contexto urbano? Um eterna batalha para subtrair os efeitos do tempo? Uma mera etapa que antecede a morte? Um momento de grande reinvenção? Muitas são as transformações que ocorrem no período final da vida, porém nem sempre são bem vindas. De acordo com a pesquisadora Eclea Bosi (2006), é importante frisar que os corpos velhos sofrem imensa opressão social. Segundo a autora, isso ocorre:

de múltiplas maneiras, algumas explicitamente brutais, outras tacitamente permitidas. Oprime-se o velho por intermédio de mecanismos institucionais visíveis (a burocracia da aposentadoria e dos asilos), por mecanismos psicológicos sutis e quase invisíveis (a tutela, a recusa do diálogo e a reciprocidade que forçam o velho a comportamentos repetitivos e monótonos, a tolerância de má-fé que, na realidade, é banimento e discriminação), por mecanismos técnicos (as próteses e a precariedade existencial daqueles que não podem adquiri-las), por mecanismos científicos (as "pesquisas" que desmontaram a incapacidade e a incompetências sociais do velho) (BOSI, 2006, p.18).

Estaria o corpo velho fadado à perpetuar sua opressão por meio do imaginário social? Como este corpo em processo de envelhecimento é contemplado pela indústria cinematográfica? Quais seriam, então, os imaginários sociais rompidos ou ratificados pelo cinema? Estes são alguns dos questionamentos que impulsionaram a realização desta pesquisa.

O estudo do envelhecimento vem ganhando espaço nas produções científicas, passando de coadjuvante à protagonista. Parte disso pode ser atribuída ao expoente crescimento da população anciã no Brasil², bem como ao aumento da expectativa de vida³ (sobretudo nos países "em desenvolvimento"). Conforme informações fornecidas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em

¹ TAIGUARA. **HOJE**. Intérprete: Taiguara. Brasil: Odeon, 1969. 1 LP.

² De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o número de idosos — por Lei, pessoas com mais de sessenta anos — no Brasil, dobrou nos últimos dez anos. Dados encontrados no endereço eletrônico: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/25072002pidoso.shtm>.

³ Dado fornecido pela OMS, retirado da pesquisa intitulada "Health Statistics 2017", encontrada no endereço eletrônico: <http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/255336/1/9789241565486-eng.pdf?ua=1>.

2050, um quinto da população mundial será formada por idosos. Ainda segundo o IBGE, até o ano de 2022, a população anciã do Brasil provavelmente ultrapassará a marca de 30 milhões de pessoas e deverá representar quase 13% da população ao final deste período.

No entanto, verifica-se que as pesquisas acadêmicas que tratam da temática do envelhecimento costumam trazer temas como a suposta “velhice ativa”, as enfermidades, a solidão, a aposentadoria, o abandono, a reposição hormonal, a prevenção de riscos, os remédios que retardam os efeitos do avanço da idade, os cosméticos, os cuidados físicos, as relações geracionais, os tratos com a higiene, a necessidade de companhia e as possibilidades de lazer para idosos. As pesquisas em cinema não apresentam um vasto arcabouço teórico-metodológico quanto à temática do envelhecimento e toda sua seara. Estas investigações, de maneira geral, ainda se mantêm à margem das pesquisas relacionadas ao cruzamento teórico entre gênero e envelhecimento.

No entendimento de Stam (2011), referindo-se ao cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein, “o cinema era acima de tudo transformador, catalisando, em sua forma ideal, não a contemplação estética, mas a prática social, ao submeter o espectador a um choque de consciência com relação aos problemas contemporâneos” (STAM, 2011, p.58). Neste viés, percebe-se a capacidade do cinema de sensibilizar, disseminar e tensionar questões a partir de uma linguagem própria. As professoras e pesquisadoras em cinema Tânia Montoro e Maria Luiza Mendonça (2015) salientam que:

as análises das narrativas audiovisuais de conteúdo e consumo oferecem um mapa cognitivo que orientam um horizonte teórico e metodológico, um mergulho que nos permite formular uma cartografia de significados e uma topografia do sistema representacional considerando as audiovisualidades como protagonistas da cena midiática cotidiana e contemporânea (MONTORO; MENDONÇA, 2015, p. 166).

Tendo isto em mente, a escolha por desenvolver uma dissertação de mestrado que estabeleça conexões entre os estudos de gênero e as pesquisas dos envelhecimentos dentro do universo cinematográfico parte do pressuposto de que se esteja oferecendo alguma contribuição às investigações do tema.

Conforme a ementa publicada no site⁴ da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, a linha de pesquisa “Imagem, som e escrita” é direcionada

⁴ Estas informações podem ser encontradas no seguinte sítio eletrônico: <http://ppgcom.fac.unb.br/projetos-de-pesquisa/>.

para as discussões teóricas e pontuais sobre estas três categorias e suas relações com as práticas sociais e experiências dos sujeitos na contemporaneidade. A linha de pesquisa privilegia a análise de linguagens e narrativas de veículos comunicacionais que circulam e são consumidos nas sociedades contemporâneas, como o cinema, por exemplo. Acredita-se que este trabalho dialogue com os fundamentos propostos pela respectiva linha de pesquisa da qual faz parte, uma vez que esta dissertação se propõe ao estudo cinematográfico das imagens, dos sons e da narrativa sob o prisma da análise fílmica. Por essa razão, esta investigação científica faz parte do grupo de pesquisa “Narrativas Audiovisuais e processos sócio-culturais e mediáticos” do programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília.

Esta pesquisa de mestrado dá continuidade à monografia intitulada “Os imaginários da velhice feminina no cinema contemporâneo”, realizada na Faculdade de Comunicação Social da Universidade de Brasília (UnB), defendida em julho de 2013, sob a orientação da Professora Doutora Tânia Siqueira Montoro, também orientadora desta investigação acadêmica. O trabalho de conclusão de curso de graduação, abordou as construções dos imaginários da velhice feminina dentro da cinematografia mundial contemporânea, tendo como *corpus* de pesquisa, os filmes: *Amor* (Alemanha/Áustria/França, Michael Haneke, 127 min, 2012)⁵ e *Elsa e Fred - Um amor de paixão* (Argentina/Espanha, Marcos Carnevale, 108 min, 2005)⁶.

O objetivo geral desta dissertação é analisar imaginários construídos e/ou reproduzidos pelas protagonistas idosas das obras cinematográficas que compõem o *corpus* desta pesquisa. Desta forma, busca-se aprofundar os estudos em cinema que tratem do recorte de gênero e de envelhecimento. Em consonância com o objetivo geral, os objetivos específicos desta investigação científica são:

1 — Investigar e aplicar conceitos de imagem, imaginário, cinema, gênero, envelhecimento, espaços e temporalidades;

2 — Identificar olhares e imaginários sociais acerca do envelhecimento de mulheres idosas protagonistas que estão presentes nas narrativas cinematográficas analisadas;

⁵ Título original da obra: *Amour*.

⁶ Título original da obra: *Elsa Y Fred*.

3 — Apontar de quais maneiras as diferentes unidades da linguagem cinematográfica, separadamente e em conjunto, ilustram o envelhecimento feminino em cada um dos filmes analisados.

4 — Descobrir quantas e quais obras cinematográficas, nacionais e estrangeiras, têm a figura do idoso, de qualquer gênero, como protagonistas de suas narrativas fílmicas.

A partir destes objetivos, a pesquisa aprofundou as propostas metodológicas em duas vertentes, uma quantitativa e outra qualitativa, a saber: (1) um levantamento de filmes no formato longa-metragem⁷, *live-action*⁸, de ficção, nacionais e internacionais, exibidos no circuito comercial brasileiro, dentro do período que compreende os anos de 2001 a 2016, que trouxessem idosos como protagonistas de suas narrativas; e (2) análises de filmes conforme a proposta metodológica de análise fílmica dos autores italianos Casetti e Di Chio (1998), descrita por Montoro (2006).

Finalizado o levantamento cinematográfico, foram definidos treze critérios⁹ a fim de nortear a precisão dos dados do *corpus* desta investigação acadêmica. Com base nestes critérios e no repertório de filmes inventariados, selecionou-se três longas-metragens para análise: *Aquarius* (Brasil, Kleber Mendonça Filho, 146 min, 2016), *A festa de despedida*¹⁰ (Israel, Sharon Maymon/Tal Granit, 93 min, 2015) e *E se vivêssemos todos juntos?*¹¹ (França, Stéphane Robelin, 96 min, 2012).

Na intenção de realizar a etapa qualitativa desta dissertação, foram apuradas categorias de análise que emergiram do material empírico e balizaram as reflexões teórico-metodológicas deste trabalho: “temporalidades e espaços do habitar do envelhecimento feminino” e “relações sociais, afetivas e sexuais do corpo velho feminino”. A cada uma delas, respectivamente, foram empregadas as seguintes subcategorias: (1) “relações de poder e de cumplicidade”, “pertencimento e inadequação”, “objetos temporais”, “trânsitos da memória”; e (2) “corpo visto *versus* corpo invisível, “relações intergeracionais”¹² e “cumplicidade feminina”.

⁷ Foram excluídos deste levantamento filmes longas-metragens que consistiam-se em uma coletânea de filmes curtas-metragens.

⁸ Palavra de origem inglesa que define trabalhos cinematográficos realizados com atores reais em oposição às animações.

⁹ Estes critérios estão descritos no capítulo “Imagem, imaginário e cinema”.

¹⁰ Título original da obra na língua hebraica: *Mita Tova*.

¹¹ Título original do filme no idioma francês: *Et si on vivait tous ensemble?*

¹² Relacionamentos afetivos e familiares entre gerações diferentes.

A fim de desenvolver esta pesquisa com o máximo de detalhamento possível, para cada categoria de análise, foram apontados alguns fragmentos narrativos, os quais são considerados pertinentes na representação da unidade da narrativa cinematográfica de cada obra fílmica analisada.

Dentre estes fragmentos, doze sequências¹³ foram selecionadas para análises detalhadas¹⁴. Para o longa-metragem *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), escolheu-se as cenas: (1) “Banho de mar” (intervalo fílmico: 00:20:03 a 00:22:05); (2) “A construtora bate à porta de Clara” (intervalo fílmico: 00:27:57 a 00:32:36); (3) “Mistura de velhinha com criança” (intervalo fílmico: 01:05:50 a 01:11:45); e (4) “Enfrentando Diego” (intervalo fílmico: 01:47:18 a 01:53:49).

Para o filme *E se vivêssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012), discriminou-se as sequências: (1) “A escavadeira e a piscina” (intervalo fílmico: 00:47:51 a 00:48:52); “Jogo de cartas” (intervalo fílmico: 00:48:53 a 00:49:56); (3) “Passeio no parque-cemitério” (intervalo fílmico: 00:36:29 a 00:39:01); e (4) “Ainda sonho com você” (intervalo fílmico: 00:47:04 a 00:47:50).

Para o longa-metragem *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015), foram selecionados os seguintes fragmentos narrativos: (1) “Reunião na estufa — parte 1” (intervalo fílmico: 00:58:54 a 00:59:59); (2) “A morte de Levana” (intervalo fílmico: 01:21:08 a 01:23:20); (3) “Reunião na estufa — Parte 2” (intervalo fílmico: 00:58:54 a 00:59:59); e (4) “O desejo final de Levana” (intervalo fílmico: 01:19:37 a 01:20:43).

Esta investigação científica debruça-se sobre a hipótese de que os filmes selecionados apresentam, de maneira contemporânea, uma multiplicidade de imaginários, que tangem a complexa relação entre corpo, temporalidades, envelhecimento e espaços do habitar do universo feminino na finitude¹⁵. Acredita-se que as respectivas obras interpelam a temática do envelhecimento como uma etapa da vida que sublinha tanto perdas, quanto ganhos, de forma a apontar matrizes imaginárias que conduzem a diferentes formas de representação do universo feminino no período final do envelhecimento.

¹³ Cabe frisar que, nesta dissertação, utilizam-se os termos cinematográficos “sequência” e “cena” como sinônimos. Depreende-se da obra “Roteiro de Cinema e Televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história” (2007) de Flávio de Campos, que os vocábulos podem ser tratados como sinônimos. Por essa razão, escolheu-se utilizar os respectivos termos desta maneira.

¹⁴ Os títulos das sequências são meramente ilustrativos, ou seja, não foram retirados de fontes oficiais das obras cinematográficas analisadas.

¹⁵ Os conceitos de “finitude” e “temporalidades” utilizados nesta dissertação serão explicados no capítulo seguinte.

Assim, o tensionamento principal desta pesquisa se orienta no sentido de identificar: como se constrói(em) o(s) imaginário(s) da velhice feminina nas narrativas audiovisuais do cinema contemporâneo no tocante às questões do corpo, das temporalidades e dos espaços do habitar?; Quais elementos imagéticos e sonoros ressoam das narrativas fílmicas e como singularizam a representação do(s) protagonismo(s) femininos dentro dos processos de envelhecimento?

Para que as elucidações propostas sejam apresentadas, esta dissertação divide-se em quatro capítulos: “1. Imagem, imaginário e cinema”, “2. Levantamento fílmico e análise dos dados”, “3. Temporalidades e espaços do habitar do envelhecimento feminino no cinema” e “4. Relações sociais, afetivas e sexuais do corpo velho feminino”.

No primeiro capítulo, articula-se o arcabouço teórico-metodológico desta pesquisa. Discute-se possíveis interpretações a respeito dos conceitos de imagem, imaginário e cinema. Ademais, discorre-se acerca do cruzamento entre a arte cinematográfica e questões de gênero, corpo, envelhecimento, espaços e temporalidades.

O segundo capítulo expõe e discute o levantamento de filmes longas-metragens *live-action* de ficção, nacionais e internacionais, exibidos no circuito comercial brasileiro, dentro do período que compreende os anos de 2001 e 2016, que trazem a figura do idoso como protagonista de suas narrativas.

O terceiro capítulo é reservado para as análises fílmicas dos três longas-metragens que compõem o *corpus* desta pesquisa, de forma a interpelar as temáticas dos espaços do habitar e das temporalidades que tensionam as narrativas e as protagonistas idosas das obras cinematográficas escolhidas.

O quarto capítulo também consiste nas análises fílmicas das três obras cinematográficas que pertencem ao *corpus* desta dissertação, porém, nesta etapa, reflete-se sobre questões que concernem a narrativa e as relações sociais, afetivas e sexuais do corpo velho feminino das protagonistas dos filmes selecionados.

O principal intuito desta pesquisa é centrar-se no esforço sistemático em contribuir — ainda que apenas minimamente — para o robustecimento dos estudos acerca do cruzamento teórico-metodológico entre cinema e imaginários de gênero e envelhecimento.

1. IMAGEM, IMAGINÁRIO E CINEMA

*Hoje
Trago no olhar imagens distorcidas
Cores, viagens, mãos desconhecidas
Trazem a lua, a rua às minhas mãos
(Trecho da música “Hoje” de Taiguara)*

1.1 Construções imagéticas

“[...] as imagens parecem vincular conceitos e explorar o humano de maneiras mais perturbadoras do que a lógica e a ética escritas” (CABRERA, 2006, p.13). A leitura e a interpretação de uma imagem não são feitas do mesmo modo de uma leitura e a interpretação de um texto. As imagens nem sempre requerem o texto escrito, mas o texto escrito inevitavelmente aciona imagens mentais.

As imagens sempre se fizeram presentes nas memórias individuais e coletivas das sociedades, de forma a serem um fenômeno anterior à invenção da tinta no papel. As imagens agem como pequenas sementes em um solo, onde o sujeito produz uma relação imagética na qual ele próprio reconstrói, desenvolve e ressignifica constantemente suas experiências, cultura, imaginação e, conseqüentemente, sua história. Seja por meio de pinturas nas cavernas, dos pixels na tela do celular, nas páginas de um álbum de fotografias ou de figurinhas, pelas ilustrações mentais de um livro sem gravuras, pelos relatos orais de família ou até mesmo no écran de uma sala de cinema.

Conceituar o termo imagem é uma tarefa árdua e de parco consenso. Recorrentemente, o conceito é atribuído à noção de *aliquid stat pro aliquo*¹⁶, que significa que a imagem nada mais é do que algo que determina um instante no tempo, ou seja, é sempre o produto e nunca a matéria-prima. A imagem é fruto da cultura da sociedade em que está inserida, é sensibilizada e modificada pelos corpos, pelo espaço e pela época em que se encontra. Assim, percebe-se que o termo e seus possíveis significados estão em incessante metamorfose e em permanente (re)construção. A imagem não é estática: é, ao mesmo tempo, criação e criadora tanto da história individual e coletiva, quanto de suas próprias narrativas.

¹⁶ Expressão em latim que significa: “algo que está em lugar de uma outra coisa”.

Cientes de sua natureza etérea, seria redutor determinar um significado *sui generis*¹⁷ para “imagem”. Acredita-se que esta seja mais do que mera representação, mas que esteja mergulhada em um manancial de significados. Crê-se que ela navegue com certa fluidez entre as noções de original e de reprodução.

Para Rodrigues (2007), a imagem é polissêmica, isto é, possui inúmeros significados. Estes, por sua vez, podem ser classificados em dois grupos, o grupo *denotativos* e o grupo *conotativos*¹⁸. “Os *denotativos* referem-se àquilo que a imagem representa com ‘certa precisão’, no seu sentido real; os *conotativos*, àquilo que a imagem pode ‘interpretar’ em um determinado contexto, em um sentido figurado e simbólico”. (RODRIGUES, 2007, p.69).

Os conceitos do autor podem ser utilizados como um eixo inicial para a reflexão a respeito do que seja a imagem, no entanto, percebe-se que o pensamento binário e a crença de que imagem é mera representação ainda prevalecem. Kamper (2012) aprofunda este tema, a fim de que o conceito seja mais explorado. De acordo com o autor¹⁹, a imagem pode assumir três funções diferentes: (1) a de presença mágica; (2) a de representação hábil; (3) a de simulação técnica.

Inicialmente, observa-se a imagem como presença mágica. Esta primeira função se refere à representação do divino, do misticismo e do poder da imagem, ao relacionar o sagrado e o profano. Grande parte do universo imagético diz respeito às imagens mágicas. Neste viés, Camargo (2016) ressalta que no passado a relação do sujeito com a imagem era essencialmente mágica. Porém, a presença mágica não se restringe apenas à esfera religiosa, mas também a imagens da natureza e dos objetos em si. O autor afirma que:

no passado, um pedaço de madeira utilizado para produzir fogo não poderia ser visto apenas em sua utilidade, mas, também em sua essência simbólica, mágica (um presente dos deuses?), afinal, entender que a fricção desse objeto em outro, produzindo calor a ponto de incendiar outros materiais só poderia ser compreendido como algo sagrado. [...] Desta forma, o homem coloca em primeiro plano a magia, a natureza pendular entre o real e o imaginário e, principalmente, a estética de tais objetos, deixando para segundo plano sua funcionalidade (CAMARGO, 2016, p.171).

O mágico está vinculado às diversas maneiras de olhar, às visualidades e ao estético. Semelhante a épocas passadas, o tempo atual permanece evocando o poder mágico das imagens, dessa maneira, é possível relacionar a presença mágica

¹⁷ Expressão em latim que significa: “único em seu gênero”.

¹⁸ Grifos do autor.

¹⁹ Kamper (2012, p.20-21).

da imagem ao contexto da moda. Além de seu sentido editorial contemporâneo, a moda compete aos processos pessoais de escolhas de indumentária — pode ser um despertar para o potencial de criar diversas realidades que antes só subsistiam no íntimo do sujeito. Oliveira (2014) elucida que:

[...] podemos deduzir que as *narrativas indumentárias* elevam a passarela e os editoriais de moda à condição de *axis mundi*²⁰, transmutando-os em sagrados, em pontos de encontro entre o céu, a terra e o inferno. Nesse sentido, vestimentas, acessórios, complementos, gestos e objetos adquirem um valor mágico e, ao fazerem isso, tornam-se reais, pois fazem parte de uma realidade que transcende a historicidade linear do nosso cotidiano (OLIVEIRA, 2014, p.41).

O universo do mundo da moda tem fundamento na correlação das formas que compreendem os ritos mágicos e religiosos, pois ambos são performáticos. Não há moda sem contemplação visual e não há contemplação visual sem performance. Esse princípio não é exclusivo das passarelas e desfiles de alta-costura, é voltado também aos aspectos que tornam uma pessoa empoderada, assim como as poses das modelos de revistas, o ato de olhar no espelho sob diversos ângulos antes de sair de casa, as escolhas de vestuário etc.. A contemplação visual não seria possível sem uma imagem para lhe servir de objeto de apreciação. A imagem é quem divulga a performance.

A imagem de presença mágica tem o potencial de influenciar objetos e pessoas, bem como o de (re) criar ideias. A presença mágica é intrinsecamente fascinante, a ponto de ser capaz de fazer o indivíduo se sentir em destaque e, simultaneamente, inserido em determinada cultura ou grupo social. Técnicas de encantamento e sedução são os sustentáculos do mundo da moda, tal como do universo mágico e religioso. Não basta conquistar o indivíduo, é preciso mantê-lo deslumbrado. O objeto está no símbolo e o símbolo está no objeto.

Dessa forma, entende-se que no contexto histórico, cultural e social constroem-se bens materiais e bens alegóricos, no qual estão intimamente conectados. Não é possível produzir algo tido como concreto sem que este objeto manifeste referências simbólicas, que são, obviamente, frutos de um contexto social e da historicidade. Nem mesmo o dito factual está isento do arcabouço do simbólico.

A título de exemplificação traz-se um *frame*²¹ do filme *Philomena* (Reino Unido/EUA/França, Stephen Fears, 98 min, 2013), em que observa-se a presença mágica da imagem por intermédio da atribuição de valor a um objeto, neste caso,

²⁰ Centro ou pilar do mundo (nota e grifo da autora).

²¹ Palavra de origem inglesa que significa “quadro” ou “fragmento fílmico”.

uma fotografia²². A personagem titular, Philomena — interpretada pela atriz octagenária, Judi Dench — perde seu filho ainda pequeno em função de um acordo de “adoção compulsória” estabelecido entre seu pai e as freiras de um convento que se propuseram a “cuidar” de crianças e jovens mães em “situações de escândalo”²³ no país da Irlanda dos anos 1950. Tudo que resta de seu filho é uma fotografia tirada dias antes da violenta partida do menino.

Figura 01 - Filme *Philomena* (Stephen Fears, 2013) - *Frame*: 00:06:58.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Philomena* (Stephen Fears, 2013).

A fotografia do pequeno garoto é o símbolo mágico de uma imanência que desperta o afeto materno, a imagem da criança é a representação de sua existência concreta que ultrapassa os limites da memória de Philomena e do caráter efêmero do tempo. Para a mãe, a imagem do menino é divina, mesmo que em seu sentido concreto não seja, mas por essência a figura se torna religiosa, pois o retrato tem valor mágico, que transcende a materialidade do objeto e permite a esta mãe a união com seu filho, o reencontro com seu sagrado particular.

Neste sentido, os objetos pessoais, quando contemplados, são cheios de memórias e de afetos. Bosi (2006) afirma que, mais do que um sentimento puramente estético ou utilitário, os objetos estabelecem ao sujeito uma posição no mundo, além de proporcionar uma sensação de identidade e de pertencimento. “Mais do que da ordem e da beleza, falam à nossa alma em sua doce língua

²² Figura 01.

²³ Termo utilizado pela própria personagem ao descrever ocasiões de gravidez extra-matrimonial que ocorriam no meio do século passado em seu país de origem.

natal” (BOSI, 2006, p.441). Os objetos são como um portal que permite ao indivíduo navegar entre o tempo concreto e o tempo da memória.

A segunda função, representação hábil, é definida por Kamper (2012), como uma imagem não objetiva da representação das ideias ou da verdade em sentido absoluto, mas a representação artística dos fenômenos. Sendo assim, a obra de arte plástica, cênica ou cinematográfica não deve ser encarada como mera imitação, mas como criação artística que interpreta algo ou alguém. Um exemplo são os quadros renascentistas, em que figuras retratadas parecem estar imortalizadas em uma fotografia ao invés de em uma pintura colorida a pincel. Apesar da imagem em tela tentar traçar fielmente a realidade humana, as peculiaridades do artista estarão sempre presentes, como a escolha do ângulo, iluminação, figurino, expressão facial etc., são atribuições do artista. É a interpretação da realidade do artista estampada em um quadro, não uma mera cópia.

A palavra “representar” é um paradigma quando a imagem é interpretada como um produto de outra já existente, entretanto, Kamper (2012) entende exatamente o oposto: a imagem, ainda que classificada como mera representação pré-existente, possui a originalidade da interpretação. Sendo, assim, a “simulação técnica”, ainda que se assemelhe à “representação hábil”, possui o diferencial da tecnologia. As imagens se manifestam por meio do aparato técnico e são vinculadas em frenética velocidade.

Depreende-se que Kamper (2012) confere à imagem grande poder. O autor não se limita às categorias citadas acima, voltando-se também ao estudo da influência da imagem na sociedade atual. A reflexão do autor é a respeito da capacidade de criação psíquica que a imagem oferece, partindo do princípio de que o sujeito experimenta o universo das imagens mentais no campo em que o próprio sujeito cria e projeta.

A imagem de fato navega entre o concreto e o abstrato, quando há percepção que o abstrato pode ser tão real quanto o material dentro da psique humana. Se o indivíduo vive a imagem que cria, esta imagem molda a vida do homem, pois imaginar é trazer a existência uma vida.

O mais difícil é, sem dúvida alguma, a existência sem imagem. Ter-se-ia a impressão de não existir, de não se estar aqui. [...] A existência sem imagem é um fracasso, uma renúncia, uma insistência na incomensurabilidade. Seria uma ancoragem na palavra — falada ou ouvida —, surgida no limite do insensato; uma ancoragem na materialidade da voz, e não no que ela diz (KAMPER, 2012, p.24).

Um mundo construído de maneira individual ou coletiva sem a presença de imagens — sejam elas mentais ou concretas — seria um mundo sem originalidade, que não se (re)inventa, que não tensiona, que não causa impacto e conseqüentemente não produz memórias, seria um mundo visto, porém não interpretado.

Pensar em um mundo não vivido é pensar sobre a morte. Para Joly (1994), um dos sentidos de *imago*²⁴ indica a máscara mortuária²⁵ levada nos funerais na antiguidade romana. Neste sentido, a imagem não está apenas relacionada à representação do que seria a alma do falecido em cortejo, mas também aos ritos funerários em si. A imagem é como um manto que cobre e revela a figura inexorável da morte, a figura que jamais se esquece de visitar a todos, ainda que suas visitas venham acompanhadas de lamentações.

O temor da morte não é uma experiência inédita, mas uma sensação que perpassa a história desde seus primórdios. Muitos acreditam que esse temor seja um dos aspectos mais fascinantes da humanidade, já que o sujeito percebe a impossibilidade de evitar a morte, mas, ao mesmo tempo, vive como se a morte nunca fosse capaz de alcançá-lo. Independente da cultura, da religião, da crença ou até mesmo da época, o ser humano sempre se inquietou com o desconhecido. Talvez o maior mistério que habita na imaginação humana seja o que acontece no “outro lado do caminho”²⁶.

Diante deste cenário, ao longo da história do cinema, muitos filmes tensionaram a temática da morte e do pavor que esta provoca. Da mesma maneira, outras obras cinematográficas se propuseram a tangenciar a incansável, embora frívola, busca humana pela eterna juventude. Como exemplo, pode-se citar os longas-metragens *O sétimo selo* (Suécia, Ingmar Bergman, 96 min, 1957), *Cocoon* (EUA, Ron Howard, 117 min, 1985), *Fonte da vida* (EUA/Canadá, Darren Aronofsky, 96 min, 2006), *A partida* (Japão, Yojiro Takita, 130 min, 2008), *O curioso caso de Benjamin Button* (EUA, David Fincher, 166 min, 2008) e *A incrível história de Adaline* (EUA/Canadá, Lee Toland Krieger, 112 min, 2015). Ademais, vale ressaltar as animações *O túmulo dos vagalumes* (Japão, Isao Takahata, 89 min, 1988), *O rei leão* (EUA, Roger Allers e Rob Minkoff, 88 min, 1994), *Up - Altas aventuras* (EUA,

²⁴ Segundo a autora, *imago* é, em latim, a etimologia da palavra imagem.

²⁵ Ressalta-se que, neste caso, a imagem é esculpida.

²⁶ “Do outro lado do caminho” é um trecho do poema “A morte não é nada” escrito pelo padre inglês Henry Scott-Holland (1847-1918). O poema completo pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <https://www.pensador.com/frase/ODY3NDly/>.

Pete Docter e Bob Peterson, 96 min, 2009) e *Enrolados* (EUA, Nathan Greno e Byron Howard, 100 min, 2010).

A pretensão da imortalidade é notória em obras cinematográficas que trazem vampiros como seus protagonistas, bem como os filmes que centram suas narrativas na prática da clonagem humana. A título de exemplificação, se destacam os filmes *Deixa ela entrar* (Suécia, Tomas Alfredson, 115 min, 2008) e *A ilha* (EUA, Michael Bay, 136 min, 2005) respectivamente. Kamper (2012) convida o leitor a pensar sobre a relação entre imagem e finamento, a fim de aproximá-lo de uma decodificação da imagem. O autor propõe dois axiomas muito simples: “enquanto imagem, os homens são imortais; sem imagens, eles poderiam ser mortais. [...] os homens sofrem sua morte antes mesmo de morrerem” (KAMPER, 2012, p.22). Isso significa que o único reconforto que o sujeito aparentemente possui em face à fatalidade da morte é a produção de imagens.

Os três filmes, base do *corpus* desta pesquisa de dissertação de mestrado, trazem a reflexão acerca da produção de imagens como uma estratégia de sobrevivência simbólica. Na obra cinematográfica *A festa de despedida* (Israel, Sharon Maymon/Tal Granit, 93 min, 2015) os personagens e o público acompanham os depoimentos finais dos idosos enfermos nas gravações que antecedem à prática do “homicídio piedoso”²⁷. Os vídeos não são apenas uma espécie de “resguardo jurídico” para o procedimento ilegal²⁸ executado pelos personagens, mas são igualmente uma forma de mumificar aquele instante, o tornando recordável, com o propósito de reconfortar os familiares do doente quanto ao fato de que a escolha de interromper a própria vida partiu da própria decisão dos pacientes²⁹.

A obra cinematográfica *E se vivêssemos todos juntos?* (França, Stéphane Robelin, 96 min, 2012) ressalta o diário do protagonista Albert (interpretado por Pierre Richard), personagem que sofre de uma doença degenerativa relacionada à memória. O respectivo objeto serve de gatilho para ativar as lembranças do idoso. O

²⁷ O termo é utilizado no livro “Princípios de ética biomédica” (2002), escrito por Tom L. Beauchamp e James F. Childress. O homicídio piedoso equipara-se, na prática, ao suicídio assistido. Conforme o site do departamento de bioética da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), atualizado pelo professor doutor José Roberto Goldim, o suicídio assistido consiste em auxiliar uma pessoa, que não consegue concretizar sozinha sua intenção de morrer após diagnóstico de uma doença ou condição irreversível. “A assistência ao suicídio de outra pessoa pode ser feita por atos (prescrição de doses altas de medicação e indicação de uso) ou, de forma mais passiva, através de persuasão ou de encorajamento. Em ambas as formas, a pessoa que contribui para a ocorrência da morte da outra, compactua com a intenção de morrer através da utilização de um agente causal” (GOLDIM, 2004, s/p). Este sítio eletrônico encontra-se disponível em: <https://www.ufrgs.br/bioetica/suicass.htm>.

²⁸ Em Israel, assim como no Brasil, a eutanásia e o suicídio assistido são práticas ilegais.

²⁹ Figura 02.

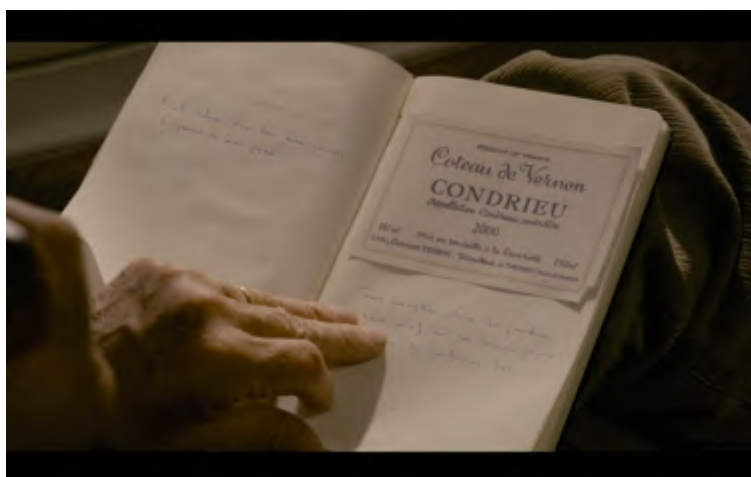
personagem recorre ao diário frequentemente, na intenção de não escapar de si mesmo, ou seja, de não se permitir morrer em vida. A narrativa fílmica acentua o silencioso sofrimento do idoso diante da sua inevitável morte antes mesmo de morrer³⁰.

Figura 02 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 00:46:02.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Figura 03 - Filme *E se vivéssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 01:10:58.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012).

Na obra cinematográfica *Aquarius* (Brasil, Kleber Mendonça Filho, 146 min, 2016), destaca-se o álbum de fotografias de família de Clara (Sônia Braga). O arquivo pessoal da protagonista ultrapassa o sentido da imagem e do papel como mera documentação, passando a simbolizar a viabilidade do resgate do passado por

³⁰ Figura 03.

parte do presente. Esta viagem no tempo permite uma vitória momentânea perante a morte. É possível singularizar esta ocasião ainda mais ao destacar o instante em que os personagens contemplam a foto da personagem Tia Lúcia (Thaia Perez), matriarca da família, quando Clara solta o comentário: “Essa quebraram a fôrma”³¹. A imagem da bela mulher de cabelos brancos impressa no papel de Polaroid é o momento que não se apaga, o alento à possibilidade do reencontro com aqueles que agora só vivem nas nas fotografias e nas lembranças³².

Figura 04 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 01:37:34.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

No filme *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015), os personagens vivem em função do desejo conjunto de encerrar o sofrimento de um amigo querido que está terminalmente enfermo e, por isso, anseia pelo fim de seus dias. Já no longa-metragem *E se vivéssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012), a união acontece mediante a decisão coletiva de compartilharem o mesmo logradouro. Percebe-se que tanto na obra fílmica de Maymon e Granit (2015), quanto no longa-metragem de Robelin (2012), é abordado o tema da inexorabilidade da morte, levando os personagens a aproximação com velhos amigos.

A partir desta breve análise dos três filmes, parte-se do entendimento que a vida e a morte estão intimamente ligadas ao sentido de eternidade e a fatigante busca por alcançá-la. Mesmo que a razão humana recorde que essa missão é naturalmente impossível, a mente gera mecanismos que procuram criar essa

³¹ Fala proferida pela protagonista Clara do filme *Aquarius* (Brasil, Kleber Mendonça Filho, 146 min, 2016) na sequência que desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 01:33:07 a 01:39:28.

³² Figura 04.

eternidade, com intuito de trazer algum reconforto. As imagens atuam como ferramentas de combate à finitude da vida, “salvar-se da efemeridade da vida através da perenização dos instantes” (BAZIN,1991, p.28).

De ora em diante, depois de perpassar a imagem como um objeto de ressignificação, eternidade e memória, este trabalho passa a aumentar as percepções e pensar a imagem como instrumento de poder. Para isso, os estudos do antropólogo Christoph Wulf na obra “Imagem e Fantasia” (2012) colaboram para este entendimento. Wulf (2012) afirma que, no interior do sujeito, o mundo imagético é condicionado pelo imaginário coletivo de sua cultura, tal como, pela singularidade e inconfundibilidade das imagens derivadas de sua história pessoal e pela recíproca superposição e penetração de ambos os mundos imagéticos.

O autor organiza seis tipos de imagens pertencentes ao mundo imagético interior, são elas: (1) imagens como reguladoras do comportamento; (2) imagens orientadoras; (3) imagens miméticas; (4) imagens arquetípicas; (5) imagens de memória e; (6) imagens de desejo. Esta parte do estudo percorre as quatro últimas classificações preconizadas por Wulf (2012), posto que estas relacionam-se com mais propriedade às análises fílmicas dos longas-metragens que pertencem ao *corpus* desta pesquisa³³.

As imagens miméticas, terceira classificação elaborada pelo autor, estão intimamente ligadas às relações de poder, pois estas imagens imitam o que já existe frente ao olhar, isto é, as imagens podem ser facilitadoras para a continuação e concepção de modelos imaginários. A escolha do que será mostrado e ocultado nas imagens é uma estratégia para estabelecer relações de poder e formas de controle, assim como os procedimentos de exclusão vigentes na sociedade, que podem ser convertidos em imagens e conformados em imaginários.

Tendo em mente os procedimentos de exclusão, resgata-se o filósofo francês Foucault (1970, 1978) e suas obras: “A ordem do discurso” (1970) e “A história da loucura” (1978). Para o autor existem três grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso: (1) a palavra proibida; (2) a segregação da loucura e (3) a vontade de verdade. A fim de discutir os procedimentos de exclusão, será abordado o segundo sistema, *a segregação da loucura*, que acontece em decorrência da separação e da rejeição da ideia ou do sujeito desaprovado pela sociedade, em que

³³ As imagens miméticas podem ser observadas na sequência em que a construtora Bonfim bate à porta da protagonista Clara no filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

o direito de existir é negado ao sujeito, de maneira completa, sem poder ser livre em sua essência.

Foucault (1970, 1978) aborda exemplos dos médicos e dos loucos em suas análises. No entendimento do autor, o médico tem o aval da sociedade para ditar as regras que dizem respeito à saúde física e mental de um paciente, é o médico quem tem o direito e o poder de estudar, analisar e diagnosticar. Já o paciente, ainda que seja ele o maior interessado na circunstância, é preterido e silenciado, por não fazer parte do grupo no qual as verdades são aceitas e confirmadas.

A protagonista Levana (Levana Finkelsteinno) do filme *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) é tratada por Ziva (Idit Teperson), a diretora da residência para aposentados, como incapaz, a ponto de combalida não ter o direito a cortesia da comunicação direta. Na segunda parte da sequência da estufa³⁴, Ziva discute o estado da idosa com os amigos da própria Levana na presença da mesma, a descartando da conversa, silenciando sua voz e discurso, enquadrando a protagonista no arquétipo da “velha louca”.

A quarta classificação de Wulf (2012) se trata justamente das *imagens arquetípicas*, e o louco — mais especificamente, a “velha louca” — nada mais é do que o arquétipo do excluído. De antemão, cabe frisar a diferença entre “arquétipo” e “imagem arquetípica”. Os arquétipos são os conteúdos do inconsciente coletivo³⁵, e a “imagem arquetípica” é uma representação do arquétipo. Por exemplo, a imagem de um corpo sendo velado em um caixão não configura um arquétipo em si, mas traduz o arquétipo da morte, pois seus rituais fazem parte do inconsciente coletivo das mais diferentes organizações culturais e sociais, dadas suas respectivas singularidades³⁶.

De exemplo, traz-se um *frame* do início do filme *Amor* (Áustria/França/Alemanha, Michael Haneke, 127 min, 2012), em que se pode observar o arquétipo da morte sendo representado pela personagem Anne (Emmanuelle Riva) em sua

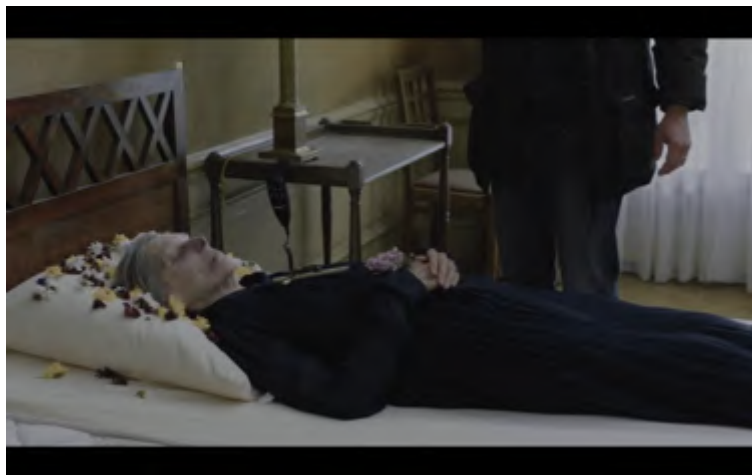
³⁴ Esta sequência será analisada no terceiro capítulo desta dissertação.

³⁵ Jung (2000, p.53) define o *inconsciente coletivo* como sendo “uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos*”.

³⁶ Vale ressaltar que os símbolos utilizados ao redor do globo são polissêmicos e variam de acordo com a cultura a qual estão submetidos.

cama³⁷. Apesar da protagonista não estar em um caixão, outros códigos fúnebres podem ser identificados na cena, como o acolchoado branco que acomoda seu corpo sem vida, as flores em suas mãos e as pétalas de rosas que circundam sua cabeça.

Figura 05 - Filme *Amor* (Michael Haneke, 2012) - *Frame*: 00:02:36



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Amor* (Michael Haneke, 2012).

A cor branca no filme *Amor* (Michael Haneke, 2012) é semelhante à cor branca utilizada no filme *A partida* (Japão, Yojiro Takita, 130 min, 2008). O branco é a cor do luto no Oriente, ao contrário do preto do Ocidente. A cor é uma imagem simbólica do não dito, do silêncio. O branco traz uma sensação de ausência e representa o ato de deixar de existir no mundo material. Ambos os filmes retratam o respeito pela partida e a importância dos ritos de passagem pelos quais passam os entes queridos ao se despedirem de seus mortos.

Na obra cinematográfica *E se vivéssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012), a protagonista Jeanne (Jane Fonda), personagem mais próxima da morte dentre os outros protagonistas do filme, se traça de preto na sequência em que a escavadeira começa a abrir espaço no terreno da residência para a piscina. Diferente da personagem Jeanne, a protagonista Leavana, do longa-metragem *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015), a que mais esta próxima da morte dentre os outros protagonistas, se apresenta vestindo figurinos de cor branca com mais frequência que os outros personagens idosos.

³⁷ Figura 05.

As imagens arquetípicas são construídas também mediante as imagens da memória, uma vez que o acesso às construções arquetípicas se realiza por meio da consciência e dos armazenamentos que a mente conserva. As imagens de memória, segundo Wulf (2012), se referem ao caráter específico de uma pessoa, à sua história e às escolhas que o indivíduo fez para manter, ou não, aquela imagem guardada em sua mente. As imagens da memória pessoal estão relacionadas às memórias coletivas e compartilhadas. “É preciso reconhecer que muitas de nossas lembranças, ou mesmo de nossas ideias, não são originais: foram inspiradas nas conversas com os outros” (BOSI, 2006, p.407).

As imagens de memória não são apenas registros ou testemunhos do passado, mas uma reinterpretação da experiência singular e coletiva. Elas são como um filme que, apesar de ter sua narrativa definida, está à mercê da cognição do espectador, que poderá viver uma experiência diferente daquela pretendida pelo cineasta. Do mesmo modo, o sujeito, ao transcender o tempo, identificará novas formas de reviver e traduzir as imagens resgatadas por sua mente. Por mais que a lembrança pareça nítida e verdadeira aos fatos, a imagem que o sujeito guarda não é exatamente igual à vivida na época dos eventos. Relembrar os fatos na sua veracidade não é possível, porque o tempo e o sujeito estão em constante mudança por todos os vértices de suas identidades, nas suas ideias, juízos, valores, desejos etc. Mesmo que as imagens sejam pessoais e intransferíveis, cada vez que o sujeito as resgata, ele as reinterpreta e as ressignifica, dependendo do contexto atual, emocional e histórico no qual estivera inserido.

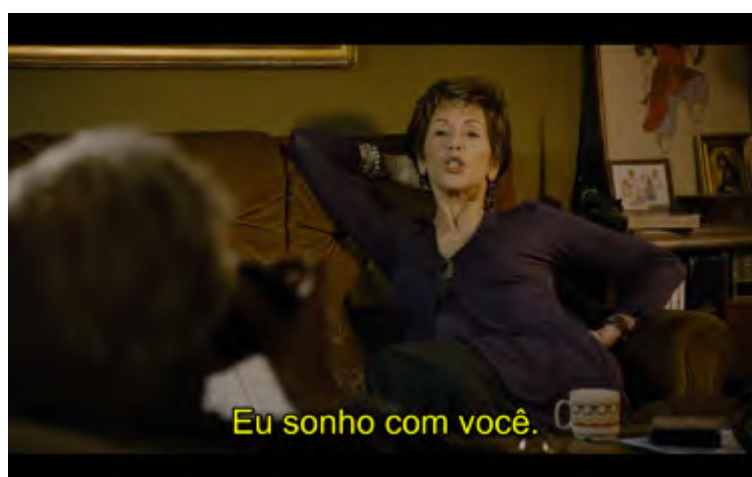
No filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), a protagonista Clara contempla a foto da personagem Tia Lúcia, revivendo em sua mente as experiências que dividiu com a matriarca, mesmo assim, a perspectiva diante dos fatos passados, não é a mesma, agora, aos sessenta e sete anos. Provavelmente, a Tia Lúcia com quem a protagonista conviveu em sua juventude lhe pareça uma figura de mais nuances, em diferentes tons, menos idealizada, uma pessoa com quem provavelmente Clara, agora, se identifique.

A memória não está unicamente associada a uma série de eventos que aconteceram no passado, mas também ao leque de possibilidades emocionais que ela traz. Para algo ser lembrado, é preciso que lhe sejam atribuídos sentidos, estabelecer relações sensoriais e provocar estímulos, a fim de que as imagens sejam armazenadas e recordadas.

De acordo com Bosi (2004), mesmo que a memória remeta a lembranças, o esquecimento é o ponto central na discussão sobre as imagens da memória. As elipses do pensamento propiciam o livre percurso da consciência, permitindo as múltiplas possibilidades de rememoração e interpretação das imagens. O sujeito guarda o que lhe traz impacto, e, da mesma maneira, não retém o que nada lhe provoca. No entanto, a memória arquiva os fatos que possuem significados pessoais, isto é, a memória arquiva os grandes significados em longo prazo. Para isto, o nível de desejo define se o sujeito conseguirá produzir ou resgatar as imagens na memória.

As imagens de desejo são as criações mentais, conscientes ou inconscientes, que estabelecem alguma satisfação perante as vontades e os sonhos humanos, um reconforto diante da impossibilidade de concretizá-los no plano material.

Figura 06 - Filme *E se vivêssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:47:35.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivêssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012).

A protagonista Jeanne (Jane Fonda), no longa-metragem *E se vivêssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012), explicitamente revela seu perene desejo sexual pelo co-inquilino e ex-amante, o protagonista Claude (Claude Blanchard), enquanto ele a fotografa na primeira noite em que todos passam juntos no novo endereço³⁸. Ela sussurra as palavras “Eu sonho com você”³⁹, ele responde “eu

³⁸ Esta sequência será analisada no quarto capítulo desta dissertação, intitulado “Relações sociais, afetivas e sexuais do corpo velho feminino”.

³⁹ Esta frase é proferida pela protagonista Jeanne no seguinte intervalo fílmico: 00:47:34 a 00:47:35 na respectiva sequência. Figura 06.

também”. A imagem de Jeanne é o desejo de Claude, que se manifesta em meio a sessão fotográfica. A imagem de Claude é o desejo de Jeanne, que se manifesta em sua memória quando ela se toca eroticamente, fantasiando cenas sensuais com o ex-parceiro⁴⁰.

Os desejos, por sua vez, são imagens mentais não realizadas em sua concretude. Porém, não significa que não são reais. Como foi o caso da personagem Jeanne se tocando, uma vez que o conceito de “real” difere-se do conceito de “realidade”. O real está relacionado ao objeto em sua concretude, já a realidade está relacionada a experiência como objeto, seja mental ou física, coletivamente ou individualmente.

O psicólogo e teórico da tradição formativa do cinema, Hugo Münsterberg, argumenta que a imagem deveria possuir as três características primárias da realidade: tempo, espaço e causalidade⁴¹. Apesar de se referir exclusivamente ao cinema, o autor exemplifica como acontece a formação de imagens em decorrência de outras imagens. Para Münsterberg os processos mentais são quem de fato constroem os significados das imagens visualizadas, as imagens mentais são percebidas como reais, ainda que articuladas dentro do próprio inconsciente.

Portanto, pensar a imagem especificamente como representação fiel do real, é reduzi-la e enclausurá-la no mero conceito do concreto, de modo que a imagem exista exclusivamente no universo material. Entretanto, a realidade transpassa o plano material e imaginário, uma vez que, a imagem passada na mente repetida vezes, logo é transformada em imaginário. Nisto, seria um equívoco conceituar imagem sem a associação com o imaginário. Da mesma forma que, seria impossível pensar o imaginário sem analisá-lo no âmbito social. Montoro (2012) afirma que:

a imagem criada como parte do ato de pensar é, por outro lado, balizada nas informações obtidas pelas experiências anteriores dos indivíduos. Ela contém significados que não são universais, pertencentes a um inconsciente coletivo baseado em arquétipos. Neste processo de significações as imagens criadas se remetem a estruturas do inconsciente, do imaginário do indivíduo. Assim, a imagem, ao mesmo tempo, é produto e produtora do imaginário, pois ao mesmo tempo em que se vale dos elementos que povoam o inconsciente para ser criada, ela se alimenta do imaginário com novas experiências, correlações e repertórios discursivos (MONTORO, 2012, p.200).

⁴⁰ A protagonista Jeanne compartilha com o personagem Dirk (Daniel Brühl) este aspecto de sua intimidade durante na cena em que os dois passeiam com Oscar, o cachorro do casal. Esta sequência é analisada no quarto capítulo desta dissertação.

⁴¹ Informação encontrada em ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro - RJ: Jorge Zahar, 2002, p.33.

De acordo com a autora, imagem e imaginário possuem uma relação mútua. As imagens compõem o imaginário, e o imaginário compõe as imagens, num contexto individual ou coletivo baseado em arquétipos.

1.2 Criações imaginárias

O imaginário, geralmente, é compreendido como obra da imaginação, uma vez que é a imaginação que estabelece a presença ou a ausência de algo na mente. Não é errado pensar desta forma, desde que não limite o conceito de imaginação literalmente a ficção mental. A imaginação é mais que exclusivamente ficção, ela está relacionada ao real e ao que há de mais profundo no labirinto mental.

A palavra imaginação está atribuída a um valor mais amplo, o significado de imaginação está relacionado a reflexões de imagens reunidas coletivamente. A imaginação seria a versão mental do ecrã da sala de cinema onde se manifestam as imagens construídas por uma equipe, mas assistidas e interpretadas por outros sujeitos. Motivo no qual as imagens — ainda que visionadas e analisadas individualmente — são produtos de uma construção imaginária proveniente de um conjunto de imagens criado pela coletividade.

O contexto social é cheio de sentidos que criam o processo de construção das imagens individuais. Estas podem até ser materializadas no ecrã da imaginação individual, mas não sem terem adquirido referências no universo externo, pelo convívio social e pela época, nisto, o imaginário é também uma composição histórica. Pesavento (2003) também entende o imaginário como parte da construção coletiva. Segundo a autora, o imaginário é um saber-fazer que organiza o mundo, é como um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os indivíduos construíram em todas as épocas da história, dando sentido às experiências individuais e coletivas. “O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social” (PESAVENTO, 2003, p.43).

O caráter social do imaginário, de acordo com Maffesoli (2001), é algo que não se limita ao indivíduo, mas que faz parte do coletivo.

O imaginário pós-moderno, por exemplo, reflete o que chamo de tribalismo. Sei que a crítica moderna vê na atualidade a expressão mais acabada do

individualismo. Mas não é esta a minha posição. Pode-se falar em “meu” ou “teu” imaginário, mas, quando se examina a situação de quem fala assim, vê-se que o “seu” imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual se encontra inserido. O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual (MAFFESOLI, 2001, p.76).

O imaginário tem o potencial de revelar e criar convergências e divergências entre pensamentos e entre pessoas. O imaginário social é formado por meio de uma rede de consciências e de vínculos entre sujeitos. A partir desse entendimento, partimos do pressuposto de que cada indivíduo tem a própria interpretação das imagens. Por meio da repetição, a estruturação do coletivo constrói o imaginário.

Entende-se que a experiência social produz referências ao sujeito que serão armazenadas na imaginação. Na repetição do olhar coletivo são gerados os arquétipos, que se preservam no cotidiano. Em seguida, a partir dos imaginários sociais, é gerada a identidade de um grupo. Para Baczko (1985):

é assim que, através dos seus imaginários sociais, uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de “bom comportamento”, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do “chefe”, o “bom súbdito”, o “guerreiro corajoso”, etc. (BACZKO, 1985, p.309).

Os imaginários constroem paradigmas, compõem e decompõem códigos, produzindo, produzindo um saturamento de imagens capazes de estabelecer perfis ou papéis sociais que se multiplicam ao longo do tempo. Deste modo, é possível observar que arquétipos, conceitos e imagens difundidas em larga escala, passam a fazer parte da consciência coletiva e, após certo tempo, tornam-se imaginário social.

A construção de imaginários pressupõe trocas simbólicas, mediante práticas e valores que se organizam em narrativas coletivas. Isso significa que os imaginários são edificados nas construções imagéticas, mitológicas e arquetípicas que servirão de base para a contínua formação cultural e identitária de uma sociedade. “O imaginário revela os aspectos profundos da realidade, desafiando qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são apenas criações aleatórias da psiquê”. (CASTRO, 2012, p.13-14).

Neste viés, o sistema produtor e estimulador de um imaginário social não está apenas relacionado à gênese histórica, mas também à promoção atual de modelos formadores que possuem profunda predisposição à autopropetuação. Todos os integrantes de um determinado grupo, seja ele no sentido micro ou no sentido macro, são participantes na criação dos imaginários. Os indivíduos, na

condição de integrantes de uma sociedade, têm o potencial de conservar, modificar ou até mesmo de destruir os pilares do pensamento coletivo.

Com base em Santaella (2001), depreende-se que o corpo é a fronteira que media as interações do sujeito com o mundo, o corpo é quem demarca a realidade concreta e a realidade virtual mental. O corpo sente, deseja, interpreta e age apropriadamente. As sensações e os sentimentos têm a importante capacidade de ocupar grande parte do campo da consciência, por isso o imaginário é um aspecto essencial da experiência humana, pois está centrado na sensível e no sensório. Ao compreender o que está no interior e no exterior das fronteiras do imaginário, o indivíduo se torna capaz de modificar e movimentar a realidade que o rodeia.

“Em certa medida, é verdade que o imaginário não trata da realidade, mas de níveis de realidade: revela as suas máscaras. Neste sentido, não se opõe ao real, mas o complementa, critica, consoma e realimenta”. (CASTRO, 2012, p.13). Isso significa que o imaginário se relaciona tanto ao pensamento, como à vida concreta. Em vista disso, o imaginário, assim como a imagem, não é apenas uma espécie de *mise-en-scène*⁴² da realidade concreta, mas também um reflexo do próprio imaginário, como um espelho. O imaginário transforma o olhar e, por isso, torna-se um potencial de mudança, de forma praticar a constante reinvenção de si mesmo.

Baczko (1985) argumenta que a capacidade transformadora do imaginário não é fixa, ou seja, não age sob os mesmos eixos ou sob os mesmos sistemas de amparo. “Aquilo que constitui atualmente um lugar de encontro pode amanhã transformar-se numa encruzilhada de que partem caminhos divergentes” (BACZKO, 1985, p.298). O que, certa vez, foi ratificado, posteriormente, poderá ser — e provavelmente será — retificado.

A comunicação é um mecanismo excepcionalmente astucioso quanto à conservação, a disseminação de paradigmas e imaginários. A influência da comunicação pode estar associada à sua ampla abrangência, bem como à sua capacidade de reinvenção e representação de arquétipos visuais, valores impostos, discursos difundidos, situações corriqueiras e imagens verdadeiras que são facilmente reconhecidas pela sociedade.

Quanto a métodos, objetos e fontes, o estudo do imaginário revela-se definitivamente interdisciplinar, no cruzamento da antropologia, da história, da linguística, da psicanálise, da psicologia social, da sociologia, etc. Se o seu domínio principal é a iconografia, a produção e atuação das imagens nas

⁴² Termo francês frequentemente utilizado pelo cinema e pelas artes performáticas, que significa “atuação” ou “representação”.

formações sociais, não podemos excluir do estudo do imaginário a produção de imagens no discurso. Neste sentido, a imagem é texto, e o texto, a materialização do discurso. [...] O imaginário que aflora nos mais diferentes tipos de discursos é um forjador de sentidos, de identidades, de (in)coerências. [...] Nesta perspectiva, o domínio da comunicação, a mídia em nossa época, são um *locus*⁴³ privilegiado de produção do imaginário social e seu corolário, o poder, em suas mais diferentes modalidades — jornais, rádio, televisão, vídeo, cinema, música, etc., criando todo tipo de representação, imagem, sentidos, reelaborando ou ressemantizando enunciados, ou introduzindo novos valores, costumes, esperanças, ideais. (SWAIN, 1994, s/p).

A autora argumenta que são criados conjuntos de representações que se disseminam por intermédio dos meios de comunicação e seus diferentes tipos de linguagem, como os textos escritos e iconográficos, os discursos orais e gestuais, e as imagens fixas e em movimento, como o cinema. Esses recursos de comunicação podem determinar à sociedade, fronteiras e classificações irreais, moldando e exigindo da sociedade a reprodução de arquétipos.

O cinema, posto que é, simultaneamente, meio de comunicação, linguagem, espaço físico e suporte técnico, é eficaz em estabelecer uma relação com o imaginário e em contribuir no fortalecimento, na produção e na desconstrução de imagens simbólicas que alojam-se no imaginário social. É precisamente em função de seu caráter imaginário que o cinema torna-se um poderoso agente produtor e disseminador de emoções.

As idiossincrasias⁴⁴ inerentes ao cinema possuem uma grande capacidade de abrangência temática e de simulação de realidades por meio de imagens e sons. “As películas alargam o conhecimento sobre o que se passa no mundo, como também introduzem novos hábitos comportamentais e valores culturais e de consumo”. (PESAVENTO, 2003, p.67).

As imagens em movimento são um meio de expressão particular, dotado de linguagem própria e fundamentado em conceitos teóricos e estéticos organizados dentro de um complexo arcabouço de códigos tecnológicos e sociais. A imagem representa o visível. O imaginário, por sua vez, é o invisível que envolve este visível e, por meio dele, consegue se manifestar.

A partir deste momento, dando seguimento às reflexões acima, o imaginário será pensando especificamente sob a ótica do cinema, esboçando um breve contexto histórico.

⁴³ Grifo da autora.

⁴⁴ Esta palavra foi utilizada neste momento, na intenção de personificar a figura do Cinema.

1.3 Cinema e Imaginários

Definir o que é cinema não é uma tarefa simples. Como mencionado anteriormente, ele não é apenas a arte cinematográfica, mas também o local onde a obra é projetada. O crítico francês Gérard Betton, em sua *Esthétique du cinéma* (1987), busca definir em poucas palavras o que é o cinema.

Antes de mais nada, uma arte, um espetáculo artístico. É também uma linguagem estética, poética ou musical – com uma sintaxe e um estilo; é uma escrita figurativa, e ainda uma leitura, um meio de comunicar pensamentos, veicular ideias e exprimir sentimentos. Uma forma de expressão tão ampla quanto as outras linguagens (literatura, teatro, etc.), bastante elaborada e específica. [...] Com coisas e não com palavras, numa linguagem que cabe a nós decifrar, o cineasta oferece-nos uma visão pessoal, insólita e mágica do mundo. [...] um mundo que se organiza em narrativa (BETTON, 1987, p.01).

O cinema, então, seria um mundo comunicante, imaginativo, que exhibe suas imagens em movimento podendo ou não utilizar-se de sonoplastia, palavras ou atores, aspectos nos quais, fazem parte de sua “sintaxe” ou “estilo”. O cinema tem a capacidade de incorporar as outras artes e, também por isso, é aceito, atualmente, como um gênero artístico.

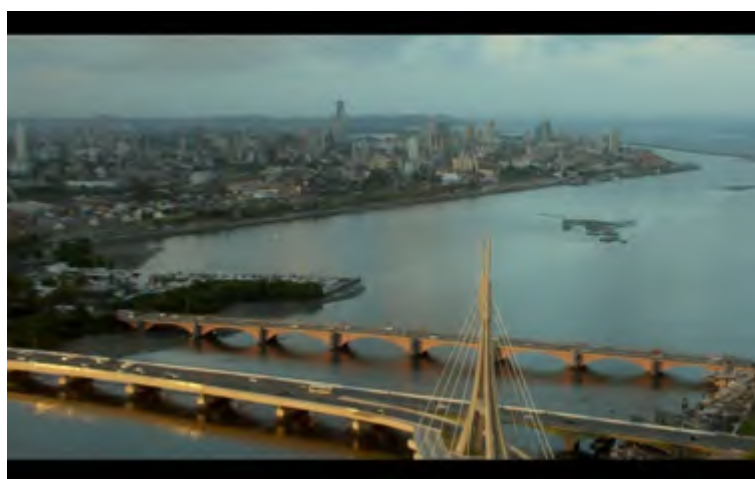
Andrew (2012) esclarece que, ao contrário do que é considerado hoje, o *status* de arte não foi conferido ao cinema desde seu surgimento. Anteriormente, o cinema tinha o *status* de entretenimento, distração e registro, mas nunca como arte. Cineastas pertencentes às vanguardas artísticas conhecidas como Impressionismo Francês, Surrealismo e Expressionismo Alemão, se preocupavam com o baixo prestígio que o cinema tinha diante do público e de críticos de arte. Por essa razão, os cineastas aprimoraram seus tratados, livros e produções visuais, para demonstrar e outorgar o valor artístico da sétima arte.

A desvalorização do cinema enquanto arte mostra a falta de reconhecimento do trabalho do cineasta e os envolvidos. Entretanto, à medida em que o cinema foi expandido artisticamente, o interesse pela equipe atrás das câmeras começou a crescer exponencialmente. O artista oferece sua criação por meio das habilidades que domina: o ator com seu corpo e voz, o pintor com suas tintas e telas e o cineasta com sua montagem de planos. É assim, por intermédio de visualidades específicas, que os autores do filme traduzem sensações, emoções e sentimentos.

Cada etapa criativa de uma produção de cinema costuma⁴⁵ passar por vários olhares, dependendo de cada categoria da equipe cinematográfica. Todas as escolhas criativas devem ser aprovadas pelo diretor, isso significa que o filme é elaborado sob várias perspectivas sensíveis, imagéticas e imaginárias, coletivas ou individuais, a fim de executar tanto a narrativa, quanto os discursos do filme.

Assim como as imagens de memória propostas por Wulf (2012), as imagens cinematográficas expõem não apenas aquilo que é mostrado, mas igualmente o que é ocultado. É precisamente por intermédio das escolhas do cineasta que o espectador é estimulado a transcender a imagem e buscar significações além do campo visual. O espectador assiste a um recorte, mas a interpretação e a reflexão imaginária vão além dos recortes visuais. No interstício entre o visível e o invisível é que se realiza a contemplação visual, a interpretação das ideias e a fruição do pensamento.

Figura 07 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:36:41.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

A fim de exemplificar estas reflexões, recorre-se ao filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016). A obra pernambucana, bem como seu realizador, ficaram conhecidos internacionalmente por serem politicamente engajados devido a uma

⁴⁵ Cientes de que cada processo de idealização e produção cinematográfica têm suas particularidades, utiliza-se a palavra “costuma” a fim de não generalizar uma atividade que nem sempre é planejada ou executada dentro de moldes pré-estabelecidos. A título de exemplificação, cita-se o “cine-olho” do cineasta e documentarista russo Dziga Vertov.

polêmica internacional⁴⁶. A sequência em que a protagonista Clara e seu sobrinho Tomás (Pedro Queiroz) estão no carro, a caminho da casa do jovem, é encerrada com um plano geral aéreo de grande parte da cidade de Recife-PE⁴⁷.

Nesta sequência⁴⁸, é apresentado o cais de Santa Rita, todavia, os edifícios Pier Maurício de Nassau e Pier Duarte Coelho⁴⁹ — popularmente conhecidos como “torres gêmeas” — não estão presentes no plano. A opção por retirar as construções da montagem final do filme foi de seu diretor, uma opção que levou Mendonça Filho, julgar a atitude como um ato político⁵⁰.

Identificar e entender os discursos, os contextos, as linguagens e as mensagens que estão por trás das imagens é não somente pertinente, mas essencial. No entanto, analisar um filme se difere da busca exclusiva pelas intenções originais do cineasta. O cinema vai além do sujeito-da-câmera⁵¹, ele transcende seus realizadores. Montoro (2006) aponta que:

[...] os significados dos filmes são produzidos, entre outras coisas, pelas diferentes leituras que as pessoas e grupos fazem da obra, pois o público dá sentido (s) aos filmes e não meramente reconhece significados ocultos ou intencionais. [...] nesta perspectiva, os filmes são agentes significantes, produtores de sentidos, que não apenas reproduzem a realidade, mas também a definem. Representação implica o trabalho de selecionar, de estruturar e dar forma: não simplesmente de transmitir um significado já existente, mas o trabalho ativo de fazer as coisas significarem. Os significados não são produzidos pelos sistemas de representação, são resultados de práticas significantes (MONTORO, 2006, p.17-22).

⁴⁶ O longa-metragem causou polêmica internacional no Festival de Cinema de Cannes, em maio de 2016, em função do protesto conduzido por membros do elenco e da equipe do filme, que levantaram placas de papel denunciando um suposto golpe que sofreria a chefe de Estado do Brasil na época, Dilma Rousseff, durante seu processo de impedimento.

⁴⁷ Figura 07.

⁴⁸ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:34:01 a 00:36:47.

⁴⁹ Os edifícios em questão foram construídos em um sítio histórico da cidade de Recife - PE. De acordo com o site do Ministério Público Federal (MPF), as obras estão localizadas na vizinhança de inúmeros bens tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e afetam negativamente a visibilidade e ambiência destes bens, devido à sua altura desproporcional. A construção foi iniciada sem a autorização prévia do IPHAN, em desacordo com o que estabelece a legislação. No início de dezembro de 2007, a Justiça Federal de primeira instância acatou os argumentos do MPF e proferiu sentença determinando a demolição das obras dos edifícios, no entanto, os prédios permanecem erguidos. Informações disponíveis em: <http://www.prpe.mpf.mp.br/internet/index.php/internet/Casos/Duas-Torres-Cais-de-Santa-Rita>

⁵⁰ Arguição proferida durante a palestra “Direção cinematográfica” ministrada pelo realizador Kleber Mendonça Filho, mediada pela Professora Doutora Tânia Montoro, na tarde do dia 26 de setembro de 2016, no auditório Minas Gerais do Kubitschek Plaza Hotel, em Brasília, como parte das atividades do 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

⁵¹ Termo utilizado por Fernão Pessoa Ramos em: RAMOS, F.P. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

Uma das características principais do cinema é o potencial de tornar concreto as criações mentais do imaginário, como discursos, memórias, sonhos, ideias etc., assim, o cinema é uma oportunidade de expor as imagens da mente. Pode-se afirmar que o cinema é um universo paralelo e verdadeiro, que se apresenta diante do espectador, numa perspectiva espaço-temporal. Dessa maneira, o público é capaz de sonhar sem sair da realidade.

Assim como o imaginário, o cinema navega por duas dimensões. Ainda que o diretor construa uma narrativa com seus conceitos particulares, é no público que reside a potência interpretar as imagens ilustradas. O teórico Münsterberg se preocupava com a participação do espectador na construção da narrativa cinematográfica. O autor defendia que o cinema utilizava os recursos da mente humana nas produções, para reproduzir no écran os processos mentais⁵².

O cinema tem caráter real, pois tem capacidade de despertar emoções verdadeiras. Entretanto, as imagens do cinema não são literalmente reais, mas, assim como o imaginário, o cinema tem varias imagens perspectivadas, sejam elas individuais ou coletivas. As obras cinematográficas despertam emoções nos espectadores, pois, as conexões mentais não estão envolvidas apenas na produção do filme, mas também em seu produto final. As emoções são o objetivo do cineasta e a essência de sua obra.

O sujeito-da-câmera pensa a obra de tal maneira que permite a imersão do espectador nas situações dos personagens como se fossem pessoas reais. O artista não passa no écran a realidade em si, mas compõe a obra mediante a montagem de fragmentos pertinentes à tradução do fílmico.

Sobre a ação da montagem, resgata-se o cineasta e teórico construtivista Sergei Eisenstein⁵³. Conforme Andrew (2002), para Eisenstein, a montagem não deveria ser a tradução imediata do real, mas a ideação de uma outra realidade essencialmente cinematográfica, que elaborasse ideias ao invés de histórias, se opondo, ao cinema “homeopático”⁵⁴ e imperialista de Hollywood.

⁵² Informações encontradas em: ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (pp. 28-29).

⁵³ Eisenstein nasceu em 1898, em Riga, na Letônia. O cineasta é apontado como um dos mais influentes teóricos da história do cinema, além de ter também sido realizador e montador cinematográfico.

⁵⁴ Foi escolhida a palavra “homeopático” para definir um tipo de cinema que atua como um tipo de medicação (no sentido de fuga da realidade ou de anestesiamento), mas que é vendida como algo alternativo.

Influenciado pela psicologia de Ivan Petrovich Pavlov⁵⁵, Eisenstein acreditava que, por meio do sentido do filme, seria possível guiar o olhar do espectador para além das imagens, a organização do cineasta na montagem estrutural dos filmes, é o princípio para que esse efeito aconteça. Segundo Eisenstein *apud* Mascarello (2002)⁵⁶:

de meu ponto de vista, a montagem não é um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim um pensamento que *nasce* do choque de duas partes, uma independente da outra (...) Como na hieroglífica japonesa, na qual dois signos ideográficos independentes (quadros), justapostos, *explodem* em um conceito novo (2002, p.132).

A obra cinematográfica deve ter uma estrutura narrativa e técnica, capaz de promover significados. Para Eisenstein, a expressão máxima da criação do diretor é a montagem. O teórico e cineasta esclarece que a montagem, assim como o imaginário, relacionava a experiência real ao mundo das ideias, essa montagem não se constitui apenas do que é visível, mas no que não está retratado pelas imagens: no contexto social, na herança histórica e nas metáforas.

De acordo com Andrew (2002), Eisenstein acreditava que nenhum elemento tem significado próprio se retirado de contexto, o conjunto é quem transmite a mensagem. Por isso, o teórico criou o conceito de “neutralização”, que é desmembramento das unidades fílmicas sem definição de qualquer ordem de significação hierárquica. Este conceito pode ser seccionado às funções de “transferência” e “sinestesia”.

A função de “transferência” mostra que uma emoção pode ser provocada por diversas técnicas cinematográficas. Por exemplo, as imagens em movimento podem transmitir o sentimento de culpa por meio de planos escuros, mas também mediante a iluminação de alto contraste, como acontece no longa-metragem *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015)⁵⁷. Nenhum elemento fílmico tem significado próprio se retirado de contexto.

A função de “sinestesia” apresenta a combinação de um conjunto de elementos que permite ao espectador uma experiência multissensorial sinestésica. A

⁵⁵ Pavlov foi um fisiologista russo famoso por seu trabalho conhecido como “reflexo condicionado” ou “condicionamento clássico”.

⁵⁶ Esta citação de Eisenstein foi retirada por Mascarello da página 87 da seguinte referência bibliográfica: ALBERA, F. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

⁵⁷ A fotografia de alto contraste do filme *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) é discutida no capítulo “Temporalidades e espaços do habitar do envelhecimento feminino no cinema” desta dissertação.

união dos elementos, determinam a sensação do espectador. A sensação de dissociação⁵⁸, por exemplo, pode ser aplicada meio a combinação de luz, cenografia, diálogo etc.

Em uma sequência do filme *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015)⁵⁹, a personagem Levana, junto à sua neta Libby (Mia Katan), apresenta uma cena sinestésica onde Levana e Libby estão do lado de fora da residência onde moram, comendo um pedaço de pizza velha retirado do lixo. Esta cena leva o espectador a experimentar junto à personagem Levana a experiência da dissociação pela qual ela está passando.

Figura 08 - Filme *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 00:51:13.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

A imagem não apresenta grande profundidade de campo, que por meio do desfoque, traz uma sensação de anestesia sensorial, que pode ser sentida não apenas por Levana, mas igualmente por quem assiste ao filme. A indumentária da personagem também reporta à esta sensação de anestesia, uma vez que suas vestes apresentam uma miscelânea de códigos contradizentes: o avental faz parte do acervo do vestuário caseiro, ao passo que os brincos e o colar de pérolas compõem o figurino de um traje elegante, frequentemente utilizado em eventos formais.

⁵⁸ Pessoas que passam pelo processo da dissociação, frequentemente apresentam dificuldades em sentir e lembrar dos fatos que lhe ocorrem. “Dissociação significa cisão, repartição, divisão. Os transtornos dissociativos são classificados como [...] um estado de divisão do consciente da pessoa, um período de tempo onde ela vivencia coisas e não lembra do que ocorreu; tais vivências ocorrem em um estado de consciência paralela”. Informações encontradas na página profissional do psiquiatra Alexandre Loch que fica no seguinte endereço eletrônico: http://www.psiq.med.br/index.php?opcao=ver_noticia&id_not=10

⁵⁹ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:51:08 a 00:51:46.

As cores escurecidas do pedaço de pizza aludem à podridão, o que remete ao cheiro que a decomposição dos alimentos exala. A personagem parece estar vivendo em um mundo que nunca presenciou, um cenário que não lhe parece real, como se ela existisse dentro de um filme no qual apenas atua como figurante. Esta sequência é uma metalinguagem do processo pelo qual o próprio espectador passa. Por essa razão, o recurso da sinestesia, nesta cena, torna-se ainda mais completo e evidente. Da mesma forma, é perceptível os diversos imaginários que permeiam o cotidiano de maneira multissensorial. O imaginário, assim como a respectiva característica da “neutralização”, é constituído mediante o conjunto de elementos imagéticos e não por unidades isoladas.

Toda essa reflexão acerca do imaginário, remete ao debate sobre a arte cinematográfica. Os autores supracitados fundamentam a respeito do papel do cinema como agente divulgador de informação e modificador de hábitos e reminiscências. Assistir a um filme não é apenas uma experiência estética ou de entretenimento, mas também uma forma de perceber e compreender o mundo. Na sala de cinema, o espectador se permite vivenciar sensações que não pertencem ao seu contexto emocional. O espectador, por meio de filmes, amplia e atualiza seu repertório de sensações, pensamentos e atitudes.

Morin (1980,1984) apresenta a teoria de que o sujeito é capaz de vivenciar uma experiência projetando-se nela ou identificando-se com ela. “O imaginário é um sistema projetivo que se constitui no universo espectral e que permite a projeção e a identificação mágica, religiosa ou estética” (MORIN,1984, p.81).

A projeção feita pelo espectador implica fantasiar⁶⁰, e ter ligação com o personagem. “As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se, não só no vácuo, em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres” (*idem*, p.105). Por sua vez, a identificação é o reconhecimento de si no personagem. O sujeito se percebe no outro quando encontra similaridades entre ele e o personagem. A partir do momento que ocorre a identificação, o vínculo afetivo entre espectador e personagem torna-se indissociável, podendo estender-se por um período muito além do tempo de exibição da obra.

O fascínio pela arte cinematográfica é proporcional à pulsão humana de autoperpetuação, à busca de como assimilar a fugacidade da vida e à infinita

⁶⁰ Vale ressaltar que a palavra “fantasiar” não se limita apenas à situações prazerosas, podendo referir-se igualmente à circunstâncias desagradáveis.

tentativa de expulsão da morte mediante o ato de ouvir e de contar histórias. Bosi (2004, p.48) elucida que “o velho narrador está aprendendo a morrer”. Acrescenta-se, então, que não somente quem narra histórias está aprendendo a morrer, mas também quem as ouve.

O filme *Asas do desejo* (Alemanha/França, Wim Wenders, 128 min, 1987) conta a história do protagonista Homer (Curt Bois), um poeta idoso que lamenta não ter mais ninguém a quem contar suas histórias, apesar da humanidade, mais do que nunca, necessitar delas. “Com o tempo, os ouvintes tornam-se leitores”⁶¹, diz o personagem, e os leitores mantêm vivas a história de um lugar, a tradição de um povo e a esperança do futuro.

Figura 09 - Filme *Asas do desejo* (Win Wenders, 1987) - Frame: 00:22:23.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Asas do desejo* (Win Wenders, 1987).

Bosi (2006) afirma que a arte da narração não está confinada nos livros, como costumamos acreditar, seu veio épico na verdade é oral. “O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que escutam”. (BOSI, 2006, p.85). Contar histórias é uma tentativa de imortalizar pessoas e acontecimentos, indica selecionar fragmentos de informações, montar um quebra-cabeças que une memórias e sinapses, para que os sujeitos possam reproduzir a história, transformando-as em uma nova experiência. “A narração é uma forma artesanal de comunicação” (*idem*, p.88).

Pensar em narração com base nos estudos de cinema é também pensar em recortes e cruzamentos. Assim como a montagem de um filme sutura imaginários ao

⁶¹ *Asas do desejo* (Alemanha/França, Wim Wenders, 128 min, 1987) - Intervalo fílmico: 00:21:31 a 00:21:37.

écran, ela também tece diferentes temas em uma sequência de imagens em movimento. As questões de gênero, idade, corpo, tempo e espaço, são alguns destes temas que emergem dos imaginários que são representadas nas salas de cinema.

1.3.1. Cinema, Imaginário, Corpo e Velhice

Como mencionado anteriormente, o corpo media as interações do sujeito com ambiente que o circunda, ele é a margem que separa a realidade do mundo da virtualidade mental; É no corpo que os desejos, ações e sentimentos são manifestados. O corpo é o invólucro pelo qual os espaços são ocupados, as problemáticas de gênero identificadas e parte da passagem do tempo percebida.

Santaella (2004, p.10) afirma que “o corpo tornou-se um nó de múltiplos investimentos e inquietações”. O corpo se recusa a ser silenciado: o corpo fala, não apenas por meio do som ou dos gestos, mas também por intermédio de suas marcas, de suas atitudes, de seus posicionamentos e da forma como se manifesta diante do olhar de terceiros, bem como de seus próprios olhos.

O corpo está sujeito aos acontecimentos do tempo. O corpo envelhece e é submetido a diversos processos individuais e coletivos, entre eles, o da definição de um novo lugar social e de uma nova forma de caracterização. Conforme Goldfarb (2009, p.90), a maior dificuldade para caracterizar a velhice está no fato dela não ser exclusivamente um estado, “mas um constante e sempre inacabado processo de subjetivação onde a maior parte do tempo não existe um ‘ser velho’ e sim, um ‘ser envelhecendo’”.

Bourdieu (1983), por sua vez, aponta que as divisões sociais por idade são criações arbitrárias. Assim, a velhice não deve ser entendida como uma linha padronizada em que há um lugar de partida pré-definido. A velhice é mais do que progressão de anos ou estado de saúde, a velhice é um ponto de vista interno e externo, bem como uma vivência identitária individual e intransferível.

Para Goldfarb (2009), a experiência psicológica do tempo é resultado de um labor psíquico, o qual estrutura a identidade pessoal. Por isso, “envelhecer não é seguir um caminho já traçado, pré-determinado, mas é a construção de algo novo, e este é o grande trabalho do tempo: a construção da subjetividade. Neste caso, a construção de uma nova subjetividade, a de ‘ser velho’”. (GOLDFARB, 2009, p.96).

O “velho” é, antes de mais nada, assim determinado por estar passando

pela experiência da finitude da vida. A noção de finitude não é apenas uma questão de calendário, mas de sentimento. Finitude é um sinônimo de envelhecer, porém não implica apenas a aceção do verbo, mas também a reflexão sobre o processo final da vida humana.

No entendimento de Beauvoir (1976), o corpo envelhecido, assim como o corpo feminino, sempre foi designado ao papel de marginalizado, à imagem do “outro”. Para a autora, o velho é visto na sociedade como um super-homem ou um sub-homem sendo uma figura honrada apenas verbalmente, mas na prática, é rejeitado. “Impotente e inútil, ele é ao mesmo tempo intercessor, magico e sacerdote: acha-se aquém ou além da condição humana e, com frequência, as duas situações simultaneamente” (BEAUVOIR, 1976, p.95).

A finitude é sentida pela pessoa velha, antes dos sinais biológicos. Ser idoso não é uma doença, mas é frequentemente visto como uma “condição”. O tratamento inferior atribuído aos velhos faz com que muitos deles se sintam insultados quando qualificados como idosos. Alguns “preferem acreditar que estão doentes e não velhos” (BEAUVOIR, 1970b, p.10). Contudo, alguns idosos percebem seus limites físicos, mas enxergam na velhice uma oportunidade de liberdade singular. Assim, os vários significados de finitude são sentidos e percebidos por aspectos como o espaço — micro e macro — e o tempo — cronológico e sentido.

Por essa razão, acredita-se que refletir a respeito de algumas obras cinematográficas, que apresentem protagonistas idosas diversas, advindas de diferentes nacionalidades, seja uma pertinente diretriz para compor um cenário acerca das representações imagéticas do envelhecimento feminino no cinema.

A partir do panorama levantado nesta pesquisa⁶², foram selecionados alguns filmes considerados importantes para o estudo da finitude no cinema. Destacam-se os seguintes longas-metragens para uma breve análise reflexiva neste capítulo: *Minhas tardes com Margueritte* (França, Jean Becker, 82 min, 2010), *Quando você viu seu pai pela última vez?* (Inglaterra/Irlanda, Anand Tucker, 92 min, 2007), *O filho da noiva* (Argentina/Espanha, Juan José Campanella, 123 min, 2001) e *O outro lado da rua* (Brasil/França, Marcos Bernstein, 98 min, 2004), *Alguém tem que ceder* (EUA, Nancy Meyers, 128 min, 2003) e *Elsa e Fred - Um amor de paixão* (Argentina/Espanha, Marcos Carnevale, 108 min, 2005).

⁶² Este panorama pode ser encontrado no quarto capítulo desta pesquisa.

Figura 10 - Filme *Minhas tardes com Margueritte* (Jean Becker, 2010) - Frame 01:06:31.



Fonte: DVD do filme *Minhas tardes com Margueritte* (Jean Becker, 2010).

Figura 11 - Filme *Quando você viu seu pai pela última vez?* (Anand Tucker, 2007) - Frame 01:23:10.



Fonte: DVD do filme *Quando você viu seu pai pela última vez?* (Anand Tucker, 2007).

No filme *Minhas tardes com Margueritte* (França, Jean Becker, 82 min, 2010)⁶³, o personagem Germain (Gérard Depardieu) é um homem de meia idade, obtuso, que possui muitos traumas pessoais e grande dificuldade para ler. Mas é sentando em um banco de um parque, ao lado de Margueritte (Gisèle Casadesus), uma senhora de noventa e cinco anos apaixonada por livros, que o faz descobrir uma nova forma de enxergar a literatura e a vida. É neste singelo banco, ao ar livre, que uma relação de afeto intergeracional é construída. Nesta obra, é ressaltada a importância do espaço como marcador e construtor das relações sociais, o parque é o universo lúdico dos encontros, um espaço de acolhimento, de troca, que permite a fruição de pensamentos e de sensações.

⁶³ Figura 10.

A personagem Margueritte representa a figura materna que Germain nunca teve, uma vez que a verdadeira mãe não teve afeição pelo filho, tanto que o tratava como objeto, apelidando-o de “coisa”. A protagonista idosa representa um arquétipo da velhice, o de “contadora de histórias”, assim como o personagem Homer do longa-metragem *Asas do desejo* (Wim Wenders, 1987). Margueritte se sente feliz com a atenção de Germain quando conversa sobre diversas literaturas, lhe fazendo um elogio, “você é um excelente leitor, Germain, ler também é escutar. Veja as crianças, por exemplo. Quando você as ensina a ler, está lendo em voz alta para elas. Se você ler bem e elas escutarem bem, ficarão querendo mais”⁶⁴.

Margueritte não é apenas uma contadora de histórias, mas é também a chance de um recomeço, é a esperança de novos tempos nunca antes imaginados por Germain. Margueritte é a triste lembrança de que, tal qual seus livros, tudo tem um final. Primeiro, Germain acompanha o termo da visão da amiga, depois, sua liberdade, no fim, ele a resgata do Lar de idosos onde foi internada antes que possa ser testemunha de sua morte.

Vale ressaltar que a Europa é um continente que está envelhecendo rapidamente. Segundo o Gabinete de Estatísticas da União Europeia, Eurostat⁶⁵, em 2050, pelo menos um terço da população europeia será composta por idosos acima de 65 anos. Por essa razão, a protagonista idosa como Margueritte em filmes europeus, é a um meio de representação da realidade do local. A relação intergeracional estabelecida entre Germain e Margueritte também pode ser compreendida como um acontecimento que venha a ser natural no continente, diante as mudanças que vão acontecendo.

O longa-metragem europeu *Quando você viu seu pai pela última vez?* (Reino Unido/Irlanda, Anand Tucker, 92 min, 2007)⁶⁶ aborda o tema das relações intergeracionais sob o parâmetro do conflito. O filme mostra a relação entre o pai, Arthur Morrison (Jim Broadbent), e seu filho, Blake (Bradley Johnson/Matthew Bird/Colin Firth). A narrativa perpassa, paralelamente, três fases distintas⁶⁷ da vida dos personagens, cada uma delas revela as nuances que compõem os relacionamentos

⁶⁴ Esta fala é proferida pela protagonista Margueritte no seguinte intervalo fílmico: 00:28:43 a 00:28:59.

⁶⁵ Esta informação pode ser encontrada no seguinte endereço eletrônico: http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/People_in_the_EU_-_statistics_on_an_ageing_society. Os dados desta pesquisa do Gabinete de Estatísticas da União Européia foram extraídos em junho de 2015.

⁶⁶ Figura 11.

⁶⁷ O ator Bradley Johnson interpreta Blake na infância; Matthew Bird vive o personagem na adolescência e, por fim, Colin Firth atua como Blake adulto.

familiares, e os paradigmas aos quais estas relações são submetidas durante e após a morte dos pais.

O filme de origem ibérica, *O filho da noiva* (Argentina/Espanha, Juan José Campanella, 123 min, 2001)⁶⁸, também trata de relacionamentos familiares, entre pai e filho. Rafael Belvedere (Ricardo Darín) é um homem de quarenta e dois anos, recém divorciado, que enfrenta problemas financeiros. Seu pai, Nino Belverde (Héctor Alterio), insiste para que Rafael visite sua mãe, Norma Belverde (Norma Aleandro), que vive em uma casa de repouso por causa do Mal de Alzheimer⁶⁹. Apesar da idade, Nino é um homem com espírito jovial, mas guarda um grande arrependimento, o de não ter esposado Norma em uma celebração religiosa, e para superar este sentimento, Nino pede a seu filho Rafael para ajudá-lo a realizar o sonho de sua companheira. O longa-metragem de Campanella (2001) passa a reflexão mais profunda acerca da finitude parental.

Pensar nas questões do envelhecimento é refletir a respeito daqueles que tradicionalmente foram e são marginalizados. Paralelamente às ideias defendidas por Foucault (1970), percebe-se que Norma é vista pela sociedade como o “outro”, aquele que pertence a um lugar fora da sociedade, um lugar onde não tenha participação ou compartilhamento, um espaço próprio, inadequado à esfera coletiva.

Em *O filho da noiva* (Juan José Campanella, 2001) o espaço urbano é determinante para a ambientação da trama, e a crise econômica da Argentina é o plano de fundo para a maioria dos conflitos pelos quais os personagens passam. As relações de afeto são o fio condutor da trama, que se constrói em “relações intergeracionais” e “relações românticas”. Na trama, o tema sexualidade, pertence apenas ao universo dos adultos maduros, porém não faz parte da realidade dos adultos idosos, a sexualidade não se faz presente nem nos relances das memórias de Nino, que traçam uma linha temporal da juventude até a descoberta da doença de Norma.

Já no filme nacional *O outro lado da rua* (Brasil/França, Marcos Bernstein, 98 min, 2004)⁷⁰, a sexualidade na velhice é bem explorada pela protagonista Regina (Fernanda Montenegro), uma mulher de sessenta e cinco anos que vive sozinha no bairro de Copacabana no Rio de Janeiro. A fim de ocupar seus dias, a personagem participa de um serviço de investigação em que aposentados denunciam à polícia

⁶⁸ Figura 12.

⁶⁹ O Mal de Alzheimer é uma enfermidade de caráter neurodegenerativo que afeta a memória.

⁷⁰ Figura 13.

pequenos delitos que venham a ocorrer na vizinhança. Em uma noite de espionagem, por meio de binóculos, Regina testemunha um possível assassinato conjugal, em seguida Regina chama a policia, mas é desacreditada pelos investigadores, o que a incentiva a provar por conta própria os eventos da daquela noite. Assim, Regina passa a investigar Camargo (Raul Cortez), o suposto vizinho assassino, embora a personagem acaba se envolvendo romanticamente com o suspeito.

Figura 12 - Filme *O filho da noiva* (Juan José Campanella, 2001) - *Frame* 01:53:45.



Fonte: DVD do filme *O filho da noiva* (Juan José Campanella, 2001).

Figura 13 - Filme *O outro lado da rua* (Marcos Bernstein, 2004) - *Frame* 01:20:48.



Fonte: DVD do filme *O outro lado da rua* (Marcos Bernstein, 2004).

Fica evidente, no desenrolar da trama, o desejo sexual que a protagonista pretende explorar junto ao amante. Entretanto, Regina não se deita na cama ao lado de Camargo com rapidez ou tranquilidade, a personagem sente vergonha das

marcas do tempo que contornam seu corpo e teme estar infringindo alguma regra oculta de comportamento social para idosas.

De acordo com Mendonça (2016), a importância de se ter um corpo permanentemente jovem exerce um papel substancial na construção do imaginário, nas representações midiáticas e na subjetividade das mulheres. Segundo a autora, pesquisas apontam tanto a insatisfação feminina com o seu próprio corpo, quanto suas tentativas em modificá-lo. “Insatisfação que aumenta proporcionalmente à idade. E a percepção da própria aparência interfere diretamente nas relações afetivas, na auto-estima e numa presumida capacidade de atração e sedução” (MENDONÇA, 2016, p.03).

A sociedade patriarcal leva a mulher a crer que seu corpo é imperfeito desde a juventude até a velhice porém, nesta última há um agravante: além de imperfeito, o corpo feminino é inadequado, o que significa que os sinais da idade devem ser evitados a todo custo. Assim, dissemina-se a falácia da incansável busca por uma beleza inatingível e por uma juventude eterna, a busca pelo elixir do tempo consome violentamente o imaginário feminino. A mulher caracterizada como feia e a mulher velha são figuras desprezíveis aos olhos da sociedade. Beauvoir (1970a, p.202) afirma que “a mulher velha, a mulher feia, não são somente objetos sem encantos: suscitam um ódio impregnado de medo”.

A protagonista Regina aceita cautelosamente que ainda é possível seduzir e se permitir ser seduzida. Mesmo a personagem tendo praticado o ato sexual, a sequência é marcada pelo velamento dos corpos envelhecidos, tanto o de Regina quanto o de Camargo. A cena sexual acontece na penumbra, Regina permanece vestindo sua camisola durante todo o ato e ambos os personagens são enquadrados apenas da cintura para cima. O sexo é explorado pela narrativa, mas não ganha destaque visual.

Gannon (1999) elucida que a cultura ocidental tem uma perigosa polarização que envolve as representações imagéticas da velhice: de um lado, o estereótipo da “mama italiana”, a avó matrona, um pouco acima do peso, que ocupa seu tempo fazendo tricô ou cozinhando para os netos, e do outro, o da velha encarquilhada, irritada, deprimida, que ocupa seu tempo se intrometendo na vida alheia. Ambos estereótipos pressupõem a ausência de sexualidade, ou seja, a figura idosa já cumpriu seu papel na sociedade, tornou-se mãe e avó, e já não tem desejos sexuais. A velha encarquilhada sempre foi e continua sendo uma mulher sexualmente insatisfeita, ora ridiculamente despudorada, ora miseravelmente frígida.

De acordo com Gannon (1999), pesquisas científicas⁷¹ conduzidas por profissionais de saúde concluíram que, ao contrário da crença popular, mulheres em idades avançadas (acima dos sessenta e cinco anos), no geral, declaram não apresentar qualquer mudança em suas libidos apesar do climatério ou da menopausa. Logo, a redução do apetite sexual feminino na finitude não está necessariamente associada às alterações hormonais em decorrência do processo de envelhecimento.

Vale ressaltar que lascívia não é sinônimo de frequência sexual. O fato da libido não sofrer modificações com a idade avançada, não implica dizer que a frequência sexual se mantém a mesma, a regularidade do ato sexual parece ganhar mais destaque nas ciências médicas, do que o desejo sexual.

Atualmente, a indústria farmacêutica produz anualmente milhares de remédios que prometem acabar com a insuficiência sexual na maturidade, como os repositores hormonais (principalmente para as mulheres), pílulas para disfunção erétil, lubrificantes vaginais etc. No entanto, há alguns fatores que escapam do âmbito da fisiologia, que veemente contribuem para o decréscimo da prática sexual: preocupações com a saúde, doenças físicas e psicológicas, baixa autoestima, vergonha, preconceitos, mudanças na rotina, ausência de afeto, poucas demonstrações de carinho, pouco interesse do parceiro etc..

Gannon (1999) acolhe os entendimentos de Goldstein e Teng (1991)⁷² para mostrar a frequência que mulheres de meia e idade e idosas mantêm relações sexuais com seus parceiros a partir da capacidade que os companheiros sustentam as ereções. Sendo assim, o desejo dessa classe de mulheres não é determinante para a realização da atividade sexual. Da mesma maneira, o orgasmo feminino não define a duração do sexo: a medida que estipula o tempo total em que o ato será praticado é a capacidade do homem em manter sua ereção.

No filme *Alguém tem que ceder* (EUA, Nancy Meyers, 128 min, 2003)⁷³, as diferenças entre homens e mulheres na velhice quanto à sexualidade são patentes. O protagonista Harry Sanborn (Jack Nicholson) é um idoso rico que demonstra interesse sexual exclusivamente por mulheres bem mais novas do que ele, por isso,

⁷¹ Umas das pesquisas as quais a autora se refere pode ser encontrada na seguinte referência bibliográfica: LEIBLUM, S.R.; SWARTZMAN, L.C. "Women's attitudes toward the menopause: an update". Revista **Maturitas** (8), (1986, p.47–56).

⁷² GOLDSTEIN, M.K.; TENG, N.N.H. "Gynecologic factors in sexual dysfunction of the older woman". In: **Clinics in Geriatric Medicine** (7), (1991, p.41–61).

⁷³ Figura 14.

o personagem é celebrado e admirado por todos a sua volta. Por outro lado, sua sogra, a protagonista Erica (Diane Keaton), não recebe a mesma consideração da família ao apresentar o namorado vinte anos mais novo.

No início do longa-metragem, o protagonista Harry sofre um ataque cardíaco na casa de sua sogra e é levado às pressas ao hospital. O médico que o socorre, o personagem Julian Mercer (Keanu Reeves), pergunta ao idoso se ele faz uso de algum remédio para disfunção erétil, apenas para ouvir do paciente um sólido “não”. No entanto, quando o profissional explica à Harry que a reação entre medicamentos de disfunção erétil e o lenitivo para aliviar as dores cardíacas podem ser fatais, o idoso rapidamente retira o acesso de suas veias. Apesar da cena cômica, é notória a exigência social para que o homem continue viril.

Assim como a personagem Regina em *O outro lado da rua* (Marcos Bernstein, 2004), a protagonista Erica sente grande insegurança quanto a atratividade de seu corpo envelhecido, porém ela não se preocupa com sua performance sexual tanto quanto Harry e se permite desfrutar da intimidade com o jovem parceiro com mais afeto e atenção ao prazer compartilhado.

Erica diz não se sentir velha quando está com o jovem namorado. Swain (2003) argumenta que, para o senso comum, não há problema algum envelhecer, desde que o sujeito permaneça com “juventude de espírito”. Para a autora, sentir-se jovem é estar “de novo no grupo vencedor, aquele que dirige o mundo, que usufrui da vida, que ri e ama, já que o jovem é belo, portanto desejável, com uma alta cotação no mercado das sensações” (SWAIN, 2003, s/p).

Neste contexto, não há como discutir a sexualidade da velhice sem relacionar as instituições de poder vigentes. As performances⁷⁴ dos corpos são influenciados pelos imaginários sociais. Tanto a protagonista Regina do filme *O outro lado da rua* (Marcos Bernstein, 2004) quanto a personagem Erica da obra *Alguém tem que ceder* (Nancy Meyers, 2003) temem o relacionamento na idade avançada, bem como a exposição de seus corpos nu diante do olhar masculino. Tudo em decorrência da performatividade etária e de gênero que se espera da mulher na velhice.

⁷⁴ O conceito de performance utilizado nesta dissertação é o de Judith Butler em “Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade” (2010), em que a autora postula uma performance como uma iteração constante e coletiva que transforma uma ação em uma realidade.

Figura 14 - Filme *Alguém tem que ceder* (Nancy Meyers, 2003) - Frame 00:46:10.



Fonte: DVD do filme *Alguém tem que ceder* (Nancy Meyers, 2003).

Figura 15 - Filme *Elsa e Fred - Um amor de paixão* (Marcos Carnevale, 2005) - Frame: 01:25:49.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Elsa e Fred - Um amor de paixão* (Marcos Carnevale, 2005).

A partir disso, resgata-se no cinema clássico, o filme *Old Wives for New*⁷⁵ (EUA, Cecil B. DeMille, 60 min, 1918), que conta a história de Charles Murdock (Elliott Dexter), um homem de negócios que negligencia sua esposa obesa e preguiçosa, Sophy Murdock (Sylvia Ashton) e a troca para ficar pela jovem amante, Juliet Raeburn (Florence Vidor). Apesar da obra parecer distante dos temas trabalhados nesta pesquisa, reporta-se à frase frequentemente pronunciada por Charles ao se referir à Juliet: “aquela mulher fresca e nova”. A palavra “fresca” é uma tradução do vocábulo “fresh” de origem inglesa. No idioma inglês, a palavra denota uma mulher “jovem”, mas há também outra conotação, a de mulher asseada, que

⁷⁵ “Velhas esposas por novas” (tradução nossa).

cuida de sua aparência com grande devotamento. Assim, percebe-se na narrativa o reforço da ideia de que a mulher velha⁷⁶ é desmazelada, pouco higiênica e, portanto, não é digna de despertar o afeto ou o desejo sexual masculino.

Segundo Mendonça; Senta (2013), com o avanço do processo de envelhecimento, a imagem do feminino nas produções cinematográficas tende a direcionar-se ao papel de “esposa-mãe”. Isso significa que determinados comportamentos proibidos à mulher tornam-se ainda mais desagradáveis na velhice. O afeto na finitude passa a orientar-se exclusivamente para o cuidado com a família e com os netos, muito mais que para o exercício da atividade sexual ou até mesmo para a vaidade despretenciosa, isto é, aquela que não se preocupa com o olhar masculino.

Além do sobrepeso, a protagonista Sophy do filme *Old Wives for New* (Cecil B. DeMille, 1918), é também preguiçosa, característica vetada às mulheres do lar, principalmente as idosas, posto que estas precisam servir de exemplo às próximas gerações de mulheres, para que nada fuja ao controle do patriarcado. O comportamento recatado, imposto às mulheres desde a infância, se agrava na finitude, uma vez que, agora, além da conduta moral já esperada do gênero feminino, agrega-se também o valor da sabedoria. Uma mulher velha deverá ser uma mulher sabia, caso contrário, será taxada como louca ou inapropriada.

Conforme Goldfarb (2009), o gênero na idade avançada tem grande influência no comportamento dos idosos. A autora faz menção as avosidades⁷⁷ para explicar que a função de avó costuma dar maior importância às mulheres e não aos homens, isto porque as avós são participantes ativas na vida dos netos. As avós costumam se dedicar para auxiliá-los em frentes mais subjetivas e delicadas, como aspectos emocionais e de saúde, enquanto os avôs estão mais envolvidos com o lazer, e são representantes dos perfis de trabalhador, provedor e ditador.

Um filme que subverte o arquétipo de avó recatada e sábia é a coprodução ibérica *Elsa e Fred - Um amor de paixão* (Argentina/Espanha, Marcos Carnevale,

⁷⁶ A protagonista Sophy Murdock tem por volta de cinquenta anos no filme *Old Wives for New* (EUA, Cecil B. DeMille, 60 min, 1918). Apesar desta idade, nos tempos contemporâneos, não enquadrar a personagem como idosa, é possível considerá-la como tal, posto que, segundo reportagem da EBC, que tomou como base pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no início do século XX, a expectativa de vida era de 33,7 anos. Essas informações podem ser encontradas no seguinte endereço eletrônico: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-08/ibge-expectativa-de-vida-dos-brasileiros-aumentou-mais-de-75-anos-em-11>.

⁷⁷ Diferentes formas de se exercer a tarefa de avó ou avô.

108 min, 2005)⁷⁸. A narrativa é centrada em dois personagens idosos que vivem sozinhos, Elsa (China Zorrilla) e Fred (Manuel Alexandre). Os protagonistas encaram a velhice de maneiras distintas: Elsa é uma senhora divorciada, alegre, que compreende sua finitude e busca vivê-la intensamente sem se importar com imposições sociais. Fred, por outro lado, é um viúvo hipocondríaco e solitário, que acredita que nada mais lhe resta a não ser temer a fatídica chegada da morte.

Na trama, Elsa inicia o flerte entre os dois, e Fred, a princípio, se sente um pouco desconfortável com as investidas de sua vizinha nada ortodoxa. O viúvo não compreende como uma septuagenária seja capaz de desejar viver experiências novas, mas ele acaba se deixando encantar pelo charme de Elsa. As atitudes espontâneas e transgressoras da idosa, como sair de um restaurante sem pagar, fato constrangedor a Fred, passam ser as causas da paixão por Elsa. A protagonista quebra diversos tabus e permite um olhar mais generoso quanto ao envelhecimento feminino. Elsa é uma mulher livre, que reconhece e celebra sua finitude, ela explora a abraça seu corpo idoso com afeto, enquanto produtor de pensamentos e aventuras, sem se deixar submeter a pressão de ser uma senhora tradicional, se permitindo ser uma mulher velha, inteligente e dona de si.

1.3.2 Cinema, Imaginário, Corpo e Gênero

Os corpos femininos, por muito tempo, permaneceram aprisionados às paredes do lar, às amarras sociais e até mesmo aos cordões dos apertados espartilhos. No entanto, ao decorrer dos anos, o lugar feminino foi expandindo, a ponto de ter seu lugar de fala.

As questões voltadas ao corpo feminino ultrapassam o teor estético intra/extra pessoal, uma vez que tangem a produtividade laboral, intelectual e emocional, bem como, as afetividades e o silenciamento social que marcam os processos da mulher. “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher, nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade, é o conjunto da civilização que elabora esse produto”⁷⁹. A lendária citação da filósofa francesa Simone de Beauvoir, em seu livro “O Segundo

⁷⁸ Figura 15.

⁷⁹ (BEAUVOIR, 1980, p.9).

Sexo” (1970a) — muito problematizado por autoras⁸⁰ do movimento feminista — foi precursora na polinização do pensamento e do sentimento de uma época, em que a teoria feminista ainda ensaiava a troca de seus primeiros passos.

No século XIX, com a estabilização do capitalismo como sistema econômico dominante no ocidente, as mudanças no ramo trabalhista repercutiram na mão-de-obra feminina. Em alguns países, como os Estados Unidos, em decorrência da primeira e da segunda guerra mundial (1914 – 1918 e 1939 – 1945), muitas mulheres tiveram a oportunidade de assumir cargos que, até aquele momento, eram exclusivamente destinados aos homens. Com isso, as mulheres passaram a assumir um importante papel nas movimentações econômicas e sociais e, portanto, adquiriram uma maior visibilidade política. Todavia, caminhando junto aos primeiros passos da emancipação feminina, surgem as primeiras tentativas de repressão. De acordo com Stam (2011), os produtos cinematográficos produzidos entre as décadas de 1950 e 1970, utilizavam discursos narrativos e coercitivos com intuito de atentar as espectadoras mulheres, dos perigos da mobilidade social, lembrando-as de seus “respectivos” lugares na sociedade.

O autor esclarece que desde o primeiro cinema, as mulheres lideram ou sustentam histórias dos mais diversos gêneros narrativos⁸¹. Todavia, essas protagonistas ou coadjuvantes nem sempre tiveram a oportunidade de serem retratadas de maneira honesta no que tange suas nuances, singularidades e identidades próprias. No cinema clássico, por exemplo, as personagens femininas eram apresentadas de forma engessada, ou seja, não como uma figura completa ou versátil, mas como mulheres unilaterais, predestinadas à felicidade, caso se enquadrassem dentro da lógica patriarcal, ou desafortunadas, caso fugissem aos moldes impostos pela sociedade. Essas visões polarizadas limitavam o plural espectro que comportam as imagens femininas e negavam suas subjetividades.

A figura feminina era apresentada nas telas de modo a satisfazer a contemplação alheia — mais especificamente, o olhar masculino —, de forma

⁸⁰ Pode-se destacar Judith Butler (2010, p.162) que retoma em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2010), a colocação de Beauvoir ao afirmar que: “a frase é curiosa, até mesmo um pouco absurda, pois como tornar-se mulher se não se é mulher desde o começo? E quem se torna mulher? Há algum ser humano que se torne de seu gênero em algum ponto do tempo?”. Butler reconhece, todavia, que apesar da “equivoco” de Beauvoir, a autora francesa estava apenas se posicionando quanto a construção cultural que permeava as noção de gênero como uma condição natural ao invés de naturalizada.

⁸¹ Como exemplo, destacam-se os seguintes filmes: *Les résultats du féminisme* (França, Alice Guy, 7 min, 1906), *Shoes* (EUA, Lois Weber, 60 min, 1916), *Suspense* (EUA, Phillips Smalley/Lois Weber, 10 min, 1912) e *The Telephone Girl and the Lady* (EUA, D.W. Griffith, 17 min, 1913).

sexualizada, objetificada, escopofílica⁸², como sugeriu Laura Mulvey em seu ensaio “Visual pleasure and narrative cinema” (1975)⁸³. As personagens femininas eram retratadas de maneira fragmentada, isto é, como partes de um todo. As protagonistas que fugiam do estereótipo — por exemplo, mulheres que não almejavam o matrimônio ou a maternidade; que enfrentavam os homens em seus discursos e atitudes; que ousavam morar sozinhas; que detinham algum cargo de chefia em seus respectivos trabalhos; ambiciosas ou que buscavam o sucesso profissional; que não seguiam uma doutrina cristã; que atreviam-se a transitar desacompanhadas pelas ruas das metrópoles; que eram sexualmente ativas; que viviam uma sexualidade fluida⁸⁴ etc — eram, comumente, as vilãs, as quais deveriam implorar pela absolvição divina ou aguardar a terrível punição (de Deus, da Lei e do espectador) pelos seus atos de imoralidade e subversão, que, geralmente, remetiam em abandono ou numa trágica morte.

A título de exemplificação, destacam-se algumas personagens representaram o papel independente e fora dos padrões sociais: a teimosa e mimada Scarlett em *E o vento levou* (EUA, Victor Fleming, 238 min, 1939); a vampira lésbica em *A filha de Drácula* (EUA, Lambert Hillyera, 71 min, 1939); a destemida governanta, senhora Danvers, em *Rebecca - a mulher inesquecível* (EUA, Alfred Hitchcock, 130 min, 1940), a chefe competitiva e “desmasculinizadora” Katharine Parker em *Uma secretária de futuro* (EUA, Mike Nichols, 113 min, 1988) e a executiva “mandona” em *Assédio Sexual* (EUA, Barry Levinson, 128 min, 1994). Há também, exemplos em filmes contemporâneos, como a prestigiada editora-chefe da revista de moda *Vogue*, Miranda Priestly, controladora e temida no trabalho, mas infeliz em sua vida familiar e afetiva no filme *O diabo veste Prada* (EUA, David Frankel, 109 min, 2006) e Lucille Sharpe, a manipuladora dona da mansão *Crimson Peak* que mantinha relações sexuais incestuosas com o irmão em *A Colina Escarlata* (EUA/Canadá, Guillermo del Toro, 119 min, 2015).

⁸² De maneira sucinta, compreende-se que a escopofilia exprime uma curiosidade e um prazer visual ao observar uma parte do corpo de outra pessoa, em geral, de uma mulher.

⁸³ Título do ensaio no idioma português: “Prazer visual e cinema narrativo”.

⁸⁴ O termo “sexualidade fluida” corresponde a vivência sexual que fuja do padrão monogâmico heteronormativo.

Nas animações, as personagens de mulheres empoderadas são direcionadas às vilãs. Por exemplo, a rancorosa e vingativa feiticeira Malévola⁸⁵ em *A bela adormecida* (EUA, Clyde Geronimi, 75 min, 1959), a presunçosa e extravagante empresária Cruela Cruel em *101 Dálmatas* (EUA, Clyde Geronimi e Hamilton Luske, 103 min, 1961), a poderosa e ambiciosa bruxa do mar, Ursula, em *A pequena sereia* (EUA, Ron Clements e John Musker, 83 min, 1989) e a inteligente e vaidosa Mamã Gothel do filme — ora mencionado — *Enrolados* (EUA, Nathan Greno e Byron Howard, 100 min, 2010)⁸⁶, que sequestra e encarcera em uma torre a protagonista Rapunzel ainda criança para que seus longos e mágicos cabelos mantenham Gothel sempre jovem e bela.

Figura 16 - Filme *Um moralista em apuros*⁸⁷ (Giorgio Bianchi, 1959) - Frame: 00:02:01.



Fonte: *Print screen* do trailer do filme *Um moralista em apuros* (Giorgio Bianchi, 1959) disponível no site [youtube.com](https://www.youtube.com).

As comédias italianas das décadas de 1950 e 1970 são um exemplo de representação dicotômica acerca da figura feminina no cinema. Em geral, as mulheres eram representadas em duas formas: a primeira como mães, esposas ou donzelas imaculadas, não sexualizada, por outro lado, mulheres sensuais, de vida

⁸⁵ É pertinente mencionar que os estúdios Walt Disney lançaram, em 2014, um filme, que se propunha a ser uma releitura *live-action* da emblemática vilã. A obra dirigida por Robert Stromberg não é tão maniqueísta como a animação original e apresenta uma Malévola menos maquiavélica e mais complexa e humana. A personagem demonstra pensamentos e atitudes tanto bondosos quanto maldosos.

⁸⁶ O filme *Enrolados* (Nathan Greno e Byron Howard, 2010) é uma readaptação do conto de fadas “Rapunzel”, escrito pelos irmãos Grimm.

⁸⁷ O filme *Um moralista em apuros* (Itália, 1959), dirigido por Giorgio Bianchi, acompanha vida de Augustino (Alberto Sordi), que trabalha durante o dia como Secretário Geral da “União da Moralidade Social”, conquanto, de noite, ele gerencia populares clubes de striptease na cidade de Roma.

“desregrada”, prostitutas ou moças interesseiras. Natalie Fullwood, em seu livro “Cinema, Gender and Everyday Space — Comedy, Italian Style”⁸⁸ (2015), defende que, na espacialidade dos filmes de comédia italianos, as mulheres representavam a sexualidade e, por isso, lhes restavam apenas duas alternativas: serem contidas ou escaladas como coadjuvantes do masculino ou assumirem o centro do palco, nuas ou semi-nuas sob as luzes dos holofotes, para poderem ser “admiradas” pelo olhar fetichista do público⁸⁹. Um fetichismo que ofende a figura feminina, isto é, uma forma de violência simbólica.

Bourdieu em sua obra “O poder simbólico” (1989) desenvolveu o conceito de violência simbólica para definir as violências invisíveis sofridas por grupos socialmente e historicamente vulneráveis. A violência acontece por meio da incorporação e da legitimação de discursos disseminados pela sociedade — principalmente por intermédio de veículos comunicacionais — de modo a marginalizar e desempoderar minorias político-sociais, como a mulheres. O cinema exerce um importante papel na disseminação de discursos taxativos.

A partir do entendimento de que narrativa e discurso são indissociáveis, a teoria e a crítica cinematográfica feminista começam a ganhar forma e força. Compreender as questões de gênero por trás de um filme é o primeiro passo rumo à subversão dos padrões imagéticos e das normas sociais vigentes. De acordo com Stam (2011), o maior objetivo do movimento feminista era verificar e compreender as articulações de poder e as normas de organização da sociedade patriarcal em que estão inseridas, com o propósito de denunciar as relações de hierarquia da sociedade como um todo. Isso significa que a teoria cinematográfica feminista não se afasta do feminismo social, apoiando o interesse do público feminino.

O axioma defendido pelas teóricas da teoria e crítica feminista era o de o pessoal é também político. Beauvoir (1976) elucida que o privado compõe a natureza do público e o público interfere na vivência do privado. Neste viés, os estudos feministas viabilizaram um olhar de alteridade ao público com relação às personagens subalternas e, conseqüentemente, permitiram que esses estudos alçassem posto nas ciências.

A professora e pesquisadora italiana Teresa de Lauretis, em sua obra “A tecnologia do gênero” (1994), discorre sobre a tese de que os estudos de gênero, por essência, se respaldam na construção por meio da desconstrução. Para que

⁸⁸ “Cinema, Gênero e Espaço Cotidiano — Comédia, Estilo Italiano” (*tradução nossa*).

⁸⁹ Figura 16.

novos olhares sejam empregados, é necessário o dismantelamento das velhas perspectivas. A pesquisadora preocupava-se em compreender a noção de gênero a partir da interseccionalidade.

O fundamento da autora De Lauretis é semelhante aos estudos de Foucault (1970,1978), que entende o discurso como um instrumento de efeito social. As imagens em movimento também estruturam ou desestruturam normas sociais sobre os corpos que as observam ou que por ela são representados nas telas. Assim, o cinema, enquanto tecnologia de gênero, constrói diferentes painéis de representação capazes de moldar as interpretações dos corpos segundo critérios centrados nas disputas por poder. Alguns filmes esforçam-se em subverter a construção simbólica patriarcal, identificando outras formas de viver a experiência feminina.

Como exemplo, aponta-se o longa-metragem *Alexandra* (Rússia, Aleksandr Sokurov, 95 min, 2007), inventariado no levantamento cinematográfico realizado por esta pesquisa⁹⁰. A idosa Aleksandra (Galina Vishnevskaya) decide sair da Rússia para visitar seu neto, o tenente Denis (Vasily Shevtsov), que está em uma missão estratégica em um campo militar na Chechênia. Assim que a protagonista chega no local, ela se depara com o modo de vida da área, marcada pelo patriarcado e pela exaltação da masculinidade, em que o espaço público e privado é dominado e ditado por homens e para os homens. A situação incomoda a idosa, o que a leva a desobedecer as regras impostas por aqueles que estão no poder. Aleksandra é uma mulher que escapa aos modelos tradicionais de feminilidade e de idade: a protagonista não se preocupa com sua aparência, questiona a autoridade masculina e não cumpre com o papel abnegado de avó puramente dedicada à família e ao neto. O filme articula aspectos diversos que envolvem o corpo feminino e seu espaço físico e simbólico na sociedade patriarcal.

Outro exemplo é o longa-metragem soviético *O Longo Adeus* (URSS, Kira Muratova, 97 min, 1971) que, além de ser dirigido por uma mulher é também protagonizado por uma. Apesar deste filme não fazer parte do levantamento cinematográfico desenvolvido nesta pesquisa⁹¹, acredita-se que seja importante citá-lo. A narrativa gira em torno de Yevgeniya Vasilyevna (Zinaida Sharko), uma mãe de

⁹⁰ Este levantamento faz parte da metodologia proposta por esta pesquisa, que será detalhada posteriormente neste capítulo. A tabela completa com os filmes inventariados encontra-se no segundo capítulo desta dissertação.

⁹¹ O levantamento cinematográfico realizado nesta pesquisa apenas inventaria filmes lançados dentro do período que compreende os anos de 2001 e 2016.

meia-idade⁹² dedicada que cria sozinha seu filho adolescente, Sasha. No entanto, em um verão, o menino segue viagem para visitar seu pai do outro lado do país e, quando o jovem retorna, a protagonista descobre que o rapaz pretende se mudar para viver junto ao pai, a deixando devastada. Inicialmente, a história leva a crer que Yevgeniya é apenas uma mãe exageradamente zelosa e possessiva, todavia, a narrativa aborda a turbulenta realidade soviética da época, os conflitos entre gerações, a alienação do feminino nas sociedades patriarcais e as dificuldades familiares em diferentes formas de habitar.

Os dois filmes citados acima projetam em suas imagens relações de poder extremamente conflituosas, geradas pelas assimetrias de gênero em organizações sociais marcadas pelo patriarcado. O fato de as personagens não serem jovens é um fator de complicação. Montoro; Mendonça (2015, p.173) afirmam que “às assimetrias de gênero somam-se as da idade. Ou seja, com a idade agravam-se as desigualdades e os preconceitos contra a mulher”. Ambos os filmes constroem suas narrativas dentro do recorte de gênero tensionando as diferentes formas de habitar. Percebe-se que a questão espacial é um fator determinante para o desenvolvimento das personagens, bem como para a elaboração e resolução de seus conflitos.

Retomando as reflexões acerca da teoria e crítica cinematográfica feminista, ratifica-se que uma das principais contribuições feitas por estas teóricas foi a de conectar a vida feminina pública com a privada. Assim, as autoras também contribuíram para o debate das especialidades em validar ou contestar as relações desiguais de gênero nas sociedades. Segundo Bourdieu (2002):

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: [...] é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembléia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo (BOURDIEU, 2002, p.06).

Os espaços são importantes demarcadores sociais de dominação masculina. Os esquemas que estruturam as assimetrias de gênero também desenvolvem-se nas espacialidades, estipulando hierarquias conforme posicionamentos físicos — como locais de divisão entre feminino e masculino — ou imaginários — como a distribuição e organização do trabalho formal e doméstico —.

Fullwood (2015, p.26) cita a socióloga Martina Löw (2006, p.129), conhecida por estudar as relações de gênero sob o âmbito da espacialidade. Para Löw (2006),

⁹² A personagem tem mais de quarenta e cinco anos.

“espaço e gênero tradicionalmente compartilham o mesmo destino, no sentido de que, no contexto da filosofia ocidental, espaço e gênero são concebidos como substâncias materiais e naturalizados e estabelecidos como imutáveis⁹³”.

A fim de alertar o desafio estratégico e prático de uma pesquisa que pretenda analisar a relação entre espaço e gênero enfrenta, Löw (2006) *apud* Fullwood (2015) ressalta que o analista deve pensar sob a ótica da relacionalidade e, tão importante quanto, sob a perspectiva da processualidade. No entanto, nada é definitivo, tudo é parte de um processo, o pensamento da autora defende que as duas noções de estudos caminham juntas, sujeitas à constantes movimentações e mutações, que ocorrem precisamente devido a relação de ambas.

Dessa forma, depreende-se que as representações cinemáticas⁹⁴ do espaço não são neutras quanto às questões de gênero ou as relações de poder. Milton Santos (2014) afirma que todo espaço é importante efetivamente ou potencialmente para se pensar nas hierarquias de utilização dos lugares. Há estruturas de poder e de concorrência entre os agentes que utilizam um mesmo espaço. O autor (2008) enfatiza que a competitividade parece bastar-se a si mesma, não necessitando de qualquer fundamentação ética, como qualquer outra forma de violência. “A competitividade é outro nome para a guerra” (SANTOS, 2008, p.32). Em meio a estas disputas por poder marcadas pela violência física e simbólica, encontram-se as relações de gênero.

1.3.3 Cinema, Imaginário, Espaço e Habitar

O espaço filmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões : ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem.
(BETTON, 1987, p.29).

Em primeiro lugar, é essencial pensar a respeito das nomenclaturas que envolvem o assunto “espaço”. Santos (2014) salienta que o espaço é uma realidade

⁹³ *Tradução nossa.* “Space and gender traditionally share the same fate in that, in the context of occidental philosophy, both are conceived as material substances and accordingly naturalized and posited as immutable” (trecho original).

⁹⁴ Apesar de o vocábulo “cinemático” originalmente referir-se ao ramo da física que estuda a descrição dos movimentos dos corpos, nesta dissertação, apropria-se da respectiva palavra a fim de empregá-la como um sinônimo de “cinematográfico”. Dessa forma, acredita-se estar enfatizando as relações de movimento existentes nas discussões acerca dos espaços presentes na realidade e na virtualidade fílmica.

relacional, ou seja, deve ser compreendido como um conjunto indissociável de certo arranjo de objetos geográficos, naturais e sociais, e da vida que os preenche e os anima, isto é, a sociedade em movimento. O espaço é “um conjunto de formas contendo frações da sociedade em movimento. No entanto, a sociedade seria o ser, e o espaço seria a existência”. SANTOS (2014, p.31-32).

Com relação específica ao cinema, o espaço aponta diferentes vetores dentro do plano cartesiano⁹⁵ da existência. O espaço existe de maneira extra-fílmica e intra-fílmica. Os lugares extra-fílmicos são aqueles que extrapolam os limites da tela cinematográfica, ao passo que os espaços intra-fílmicos correspondem às imagens que são vislumbradas dentro quadro.

Entre os lugares extra-fílmicos está: a locação/estúdio em que o filme foi rodado e; o local de recepção da obra, ou seja, as salas de cinema ou os lugares destinados ao visionamento audiovisual nos domicílios. Entre os espaços intra-fílmicos está: o cenário onde se desenvolve determinada sequência, a geometria onde se localizam os objetos de cena, os lugares ocupados pelos personagens, bem como suas trajetórias dentro das cenas e dos planos e os limites das molduras destes planos. Além dessa dicotomia, existe o espaço que une extra-fílmico e intra-fílmico, que é a locação/estúdio onde o filme foi rodado. A locação/estúdio compõe tanto o recorte imagético quanto o todo espacial que possibilita a captação das imagens.

Como exemplo desses conceitos, resgata-se novamente o longa-metragem *E se vivêssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012), por meio da cena do jantar⁹⁶, que se desenrola dentro da piscina vazia no quintal da residência dos protagonistas⁹⁷.

Nesta sequência filmográfica, o espectador já está ciente de que a narrativa desenvolve-se na França, mais especificamente, em um bairro de Paris (espaço extra-fílmico: o todo geográfico), bem como que todos os protagonistas habitam a mesma casa (espaço extra-fílmico e intra-fílmico: a locação em que o filme foi rodado). Nesta sequência, avista-se grande parte da piscina vazia (espaço intra-fílmico: cenário onde se desenvolve a sequência). Quanto à fotografia, identifica-se

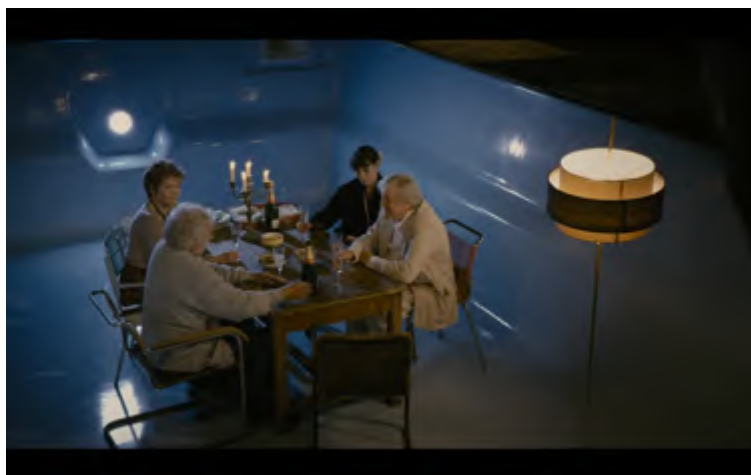
⁹⁵ O plano cartesiano é um sistema que consiste em dois eixos perpendiculares: (1) o horizontal, intitulado eixo das abscissas (x) e (2) o vertical, conhecido como eixo das ordenadas (y). No plano cartesiano é possível localizar pontos num determinado espaço. Informações encontradas no seguinte endereço eletrônico: <https://pt.khanacademy.org/>.

⁹⁶ Figura 17.

⁹⁷ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 01:18:59 a 01:20:46.

que se trata de um plano geral (espaço intra-fílmico: moldura do plano), em que todos os protagonistas encontram-se sentados (espaço intra-fílmico: lugares ocupados pelos personagens) e que os objetos de cena se encontram entre os atores — com exceção da luminária ao lado — e compõem o quadro de forma interativa, ou seja, estão sendo utilizados pelos protagonistas de maneira direta (espaço intra-fílmico: a geometria em que se localizam os objetos de cena).

Figura 17 - Filme *E se vivéssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 01:18:59.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012).

Santos (2014) entende que há uma diferença lexical entre “espaço” e “lugar”. Apesar do posicionamento do autor, os dois vocábulos serão utilizados como sinônimos, já que nesta pesquisa o espaço não implica apenas as demarcações extra-tela ou os limites de um quadro, mas todos os vetores apontados acima. Ainda que a discriminação entre “espaço” e “lugar” seja importante do ponto de vista geográfico, esta distinção pode dificultar as análises dentro da perspectiva cinematográfica proposta por esta dissertação.

Wojcik (2010) *apud* Fullwood (2015) esclarece que espaço e lugar são muito mais do que apenas escolhas lexicais, são também agentes significantes, historicamente determinados, e carregam enorme peso ideológico no que tange às discussões de gênero, classe, etnia, sexualidade, individualidade, trabalho, comunidade, família, corpo entre outras coisas. Todas estas questões estão concatenadas e fazem parte da base que movimenta as organizações geográficas, culturais, políticas e de poder presentes nos espaços coletivos. Com isso, depreende-se que pensar as relações espaciais dentro do recorte etário e de gênero nos estudos em cinema é algo relevante.

Com base nos autores supracitados, entende-se que os espaços coletivos são o terreno dos encontros, das tribos e das organizações de movimentos sociais. As grandes manifestações e conflitos acontecem no espaço coletivo. E neste mesmo espaço coletivo são expostas as matizes das diferenças, bem como os traços do reconhecimento e da união. Cabe frisar que um espaço unificado não necessariamente implica um espaço unido. Unir é agregar sob o manto da congruência, unificar é juntar pedaços divergentes diante de um cenário desigual de relações de poder.

Além dos espaços coletivos, os espaços privados também fazem parte da sociedade. Segundo Santos (2008), o espaço do homem nunca foi tão importante para o destino da história, não apenas os lugares das grandes comunidades, mas também os lugares das pequenas tribos e das habitações individuais. O cotidiano é o grande responsável por mediar as interações sociais intra e extra-grupos. Assim, com base em Santos (2014), pode-se afirmar que o cotidiano tornou-se a quinta dimensão espacial⁹⁸.

O cotidiano é a arte da repetição. Assim como os filmes, o cotidiano pode ser visto e revisto diariamente, trazendo para a superfície novas performances e interpretações. É no cotidiano que se manifestam os imaginários, os posicionamentos políticos, as contradições. É no cotidiano que o privado se relaciona com a esfera pública, e vice-versa. Nas relações cotidianas dos espaços, ocorrem as práticas mentais e as vivências coletivas, em que são estabelecidos os fluxos imagéticos, os quais são traduzidos na forma de impressões, sentimentos, conflitos, memórias e imaginários, ou seja, o cotidiano se revela nas diferentes formas de habitar.

À luz de Santos (2014), entende-se que existem diversas formas de habitar um espaço. O ato de habitar um lugar relaciona-se ao compartilhamento de histórias e às relações humanas que lá são formadas. Habitar um espaço urbano não significa apenas morar em determinado lugar, mas também abrir a janela ou cruzar a soleira da porta para ver o outro. Habitar uma cidade é fomentar as experiências individuais e intensificar as trocas coletivas, de forma que ultrapasse as fronteiras materiais, sociais e simbólicas que separam os grupos e os indivíduos, assim, habitar é também comunicar-se.

⁹⁸ Segundo a ciência física, o espaço é composto por três dimensões: largura, altura e profundidade. Mais tarde, com o auxílio das teorias de Albert Einstein, o espaço-tempo recebeu a chancela de quarta dimensão espacial.

O autor defende que “a rede urbana tem um papel fundamental na organização do espaço, pois assegura a integração entre fixos e fluxos, isto é, entre a configuração territorial e as relações sociais” (SANTOS, 2014, p.120). Podem, as máquinas, destruir as ruas, os edifícios, as casas, os jardins, as pedras, as praças, mas nunca o vínculo que as pessoas cultivaram com esses lugares. Podem, as máquinas, reconfigurar o concreto, isto é, os espaços físicos, todavia, o sentimento provocado pela memória do lugar não há como ser cimentado.

A partir dessas reflexões, traz-se a pesquisa de doutorado de Denise Moraes “Cinema de ficção contemporâneo e os modos de habitar transitórios” (2014), que relata os modos de habitar presentes nas dinâmicas urbanas, sob a perspectiva das experiências narrativas cotidianas dentro dos universos íntimos. A autora sustenta que as reflexões acerca dos modos de habitar também estão intimamente vinculadas à relacionalidade e à processualidade. Moraes salienta que (2014, p.63-65):

[...] em filmes ficcionais, os modos de habitar só existem enquanto topografia, na interseção entre espaço, lugares e personagens, e entre filme e espectador. [...] A topografia fílmica se apresenta como uma estratégia narrativa para criar espaços em um sentido de totalidade, a partir de uma abordagem relacional. [...] Para concretizar a topografia de um filme, pressupõe-se um caminho de mão-dupla: *considerando os modos de habitar como descrições de lugares, e ao mesmo tempo, assumindo-os enquanto percursos de espaço*⁹⁹. Fundar uma topografia fílmica é perceber objetos e lugares descritos em suas dimensões e aparências, e deles compor uma narrativa¹⁰⁰ (MORAES, 2014, p.64-65).

A partir das ponderações acima, compreende-se que o mundo apresenta ao público múltiplas narrativas, porém, é no limite de um percurso, de um lugar, de uma tribo, de uma coleção de objetos ou de uma experiência individual que as narrativas ganham vida e significados. Em outras palavras, o universo coletivo tem inúmeras lógicas e situações, mas é apenas em sua relação com o contexto particular que este universo é interpretado.

Além das obras cinematográficas analisadas nesta pesquisa, destaca-se o filme *O ciclo da vida/Caravana da amizade*¹⁰¹ (China, Zhang Yang, 104 min, 2012). O longa-metragem narra a história de uma mulher e de sete homens idosos que rompem a monótona rotina de uma casa de repouso na China ao fugirem juntos em

⁹⁹ Grifo nosso.

¹⁰⁰ A autora baseia suas colocações nas obras de André Gardies “Le Récit fílmique” (1993), “L’espace au cinéma” (1993) e “Architecture, décor et cinéma” (1995).

¹⁰¹ Nas salas de cinema, o filme foi distribuído no Brasil sob o título *O ciclo da vida*. Contudo, ao chegar ao mercado de DVDs, foi intitulado como *Caravana da amizade*.

um ônibus rumo ao outro lado do país. A aventura parte da vontade conjunta de participar de um concurso promovido por um programa de televisão. O filme é uma comédia do tipo *road movie*¹⁰², e discute os modos de habitar (fixos e transitórios) de forma a traçar um paralelo entre a jornada real (a viagem de ônibus) e a simbólica (o envelhecimento e a morte). Assim como dois dos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa — *E se vivéssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012) e *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015), —, a respectiva obra cinematográfica de Zhang Yang levanta o debate acerca das relações fraternas e coletivas entre idosos que compartilham o mesmo endereço.

Moraes (2014) entende que a transformação de aspectos quantitativos e qualitativos do espaço habitado revela o dinamismo da vida societária. “Antes associado à solidez e inércia, o espaço agora nos toma pela diluição de fronteiras, forma e função encontram-se alforriadas. O espaço não se prende, permuta; flui, transborda, vaza; é liquidez, se dissolve; é transitoriedade ambulante” (MORAES, 2014, p.10). Narrar o espaço habitado (público e privado)¹⁰³ é — como os estudos de gênero — dar voz a um recorte que permeia críticas sociais. Um único espaço habitado é um microcosmos do todo que o comporta. Um mesmo lugar evoca e abrange diversos modos de habitar.

Fazer cinema é transformar em arte a manipulação dos espaços, em particular, os espaços habitados. As narrativas são espaciais à mesma proporção em que os espaços são narrativos. O que une o espaço habitado e os sujeitos no cinema, é a narrativa. Tendo isto em mente, compreende-se que analisar o modo como personagens — em especial, protagonistas — habitam espaços coletivos e individuais em narrativas fílmicas, é como lapidar uma pedra que esconde uma gama de significados condensados.

Os objetos que compõem uma casa têm seu próprio discurso. Uma soleira pode ser apenas uma soleira, mas também pode ser a linha que separa o conforto do desconforto. Uma porta pode ser apenas uma demarcação territorial, mas também pode ser a fronteira entre relações de poder em diferentes temporalidades. Uma janela pode ser apenas um objeto de uma casa, mas também pode ser um lugar onde muitos fatos foram vistos, vividos e narrados. Apesar dos objetos serem confeccionados com o intuito de atender finalidades específicas, o valor simbólico

¹⁰² *Road movie*, também conhecido como “filme de estrada”, é um gênero fílmico em a narrativa se desenvolve durante uma viagem.

¹⁰³ Segundo Santos (2014, p.41), o espaço habitado está desde o lugar privado até as grandes metrópoles.

que lhes são atribuídos, os tornam narrativos, ou seja, biográficos, e quando os utensílios ganham significados, se tornam portais imagéticos que permitem atravessar o tempo.

Bosi (2006) argumenta que os objetos são mais que utilitários ou estéticos, os objetos também são marcadores da identidade e motivadores do sentimento de pertencimento e de permanência. “Só o objeto biográfico é insubstituível: as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade” (BÓSI, 2004, p.26).

1.3.4 Cinema, Imaginário e Temporalidades

O sujeito imagina, preenche, constrói e modifica os espaços que compõem a existência exterior e a vivência interior sob o amparo do tempo. O escritor português José Saramago afirmou que “fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória”¹⁰⁴.

A relação de oposição existente entre tempo e espaço tem se encurtado cada vez mais. De acordo com Foucault (1980)¹⁰⁵, o espaço era tratado como o morto, o fixo, o não-dialético, o imóvel. O tempo, ao contrário, era a riqueza, a fecundidade, a vida, a dialética. Todavia, tempo e espaço estarão sempre coligados. O tempo é percebido por meio do espaço, assim como o espaço é ressignificado em função do tempo, em outras palavras, a “geografização” do tempo é o que o torna assimilável, da mesma forma que o espaço deposita sua história e valor no fluxo do tempo. Santos (2008) acentua que:

[...] a espacialização chama-se temporalização prática, pois todos os atores estão incluídos através do espaço banal, que leva consigo todas as dimensões do acontecer. Ora, o acontecer é balizado pelo lugar, e nesse sentido é que se pode dizer que o tempo é determinado pelo espaço (SANTOS, 2008, p.35).

O objeto e o espaço são relevantes quando associados aos acontecimentos. O acontecimento torna o objeto biográfico¹⁰⁶ e atemporal, o tempo se torna

¹⁰⁴ Esta citação de José Saramago pode ser encontrada no site oficial da Fundação Oswaldo Cruz, que se encontra no seguinte endereço eletrônico: <http://www.epsjv.fiocruz.br/upload/d/miolo25anos.pdf>

¹⁰⁵ “Space was treated as the dead, the fixed, the undialectical, the immobile. Time, on the contrary, was richness, fecundity, life, dialectic” (*Tradução nossa*).

¹⁰⁶ O termo “objeto biográfico” consta na obra literária “L’object biographique” (1969) de Violette Morin, citada diversas vezes por Bosi (2004, 2006).

psicológico. Cada objeto representa um ponto diferente na escala temporal, ou seja, cada peça tem uma história, que contém diferentes narrativas, dependendo do momento que o objeto está sendo utilizado. O tempo orienta as narrativas dos objetos biográficos, assim como o próprio tempo é o responsável pela definição dos valores pessoais, históricos e monetários.

O tempo vivido é diferente do tempo medido, a percepção temporal nem sempre tem relação com a marcação coletiva regrada em horas, dias, meses, anos ou séculos. Por exemplo, ser velho vai além da questão cronológica, ser velho envolve a sabedoria pessoal e social. De acordo com Santos (2014), as formas envelhecem tanto sob o aspecto físico, como social.

As formas envelhecem por inadequação física, quando, por exemplo, ocorre desgaste dos materiais. Já o envelhecimento social corresponde ao desuso ou desvalorização, pela preferência social por outras formas. [...] o envelhecimento moral não é tão previsível, muda de acordo com o quadro político, econômico, social e cultural (SANTOS, 2014, p.76).

O tempo é visto e medido por meio dos objetos, das pessoas e dos lugares. No filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), o edifício *Aquarius*, no ver da construtora Bomfim, é um edifício velho, no sentido antiquado, porém para a personagem Clara, o prédio é velho no sentido de relíquia.

O tempo não é uma grandeza material, mas está tão presente na vida cotidiana quanto o espaço. Entende-se que esta grandeza é uma das dimensões mais enigmáticas, uma vez que, o tempo é presente, constante e intocável, apesar de ser possível senti-lo. Cada sujeito experimenta o tempo de maneira diferente, pois a sensação de passagem do tempo depende de fatores como o espaço, a companhia ou a atividade em que esteja envolvido.

Goldfarb (2009) sublinha que a temporalidade humana se constrói sobre uma linha temporal que, com auxílio do presente, avalia o passado e projeta o futuro. “Esse é o movimento da historicidade humana, que cria a subjetividade e preserva a identidade, dando um sentido de permanência” (GOLDFARB, 2009, p. 96). A reminiscência e o recobrimento do tempo são os responsáveis por viabilizar a permanência do homem na terra após o fim da vida.

As narrativas imagéticas ou orais da humanidade se desenvolveram sob o alicerce do tempo: explorando, comentando, e dando ao tempo aspectos subjetivos, como um lugar existente e uma dimensão no espaço. Cada indivíduo retém e resgata suas memórias à sua maneira. Assim reporta a clássica frase de

Heráclito¹⁰⁷: “ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou”. Essa metáfora do tempo, aduz que o tempo é único, e não interage da mesma maneira mais de uma vez. Nisto, o tempo não assume uma única forma, tampouco se manifesta equitativamente entre os sujeitos, ele é capaz de adotar e exprimir ritmos¹⁰⁸ e durações¹⁰⁹ diferentes.

Respeitar-se a natureza fluídica do tempo é o potencial pelo qual é possível enxergá-lo, por isso, a palavra “temporalidades” será o termo adotado nesta pesquisa para discutir o assunto com maior propriedade e abrangência. As temporalidades estão presentes por toda parte: nos cotidianos, nos espaços, nos objetos, nas memórias, nos veículos de comunicação e também no cinema. Há diversos ângulos pelos quais pode-se refletir acerca das temporalidades no cinema.

Para Mary-Ann Doane em “The Emergence of Cinematic Time” (2002, p.30), o tempo fílmico adota três diferentes perspectivas. A primeira é a “temporalidade propriamente dita”, isto é, o tempo linear em que se passa a história contada pelo filme. A segunda é a “temporalidade da diegese”, ou seja, a maneira com que o tempo é representado pelas imagens em movimento: há saltos para o futuro? São utilizadas digressões ao passado? O recurso elipse foi utilizado? E a terceira a “temporalidade de recepção”, que nada mais é do que o tempo de duração do filme, ou seja, sua minutagem.

Assim como um filme é concebido sob diferentes espaços, sendo estes extra-fílmicos e intra-fílmicos, crê-se que ele também seja construído por temporalidades diversas. A partir disso, criou-se as classificações a seguir. Entre as temporalidades extra-fílmicas estão: o tempo em que compreende-se todo o processo de concepção de um filme, desde sua pré-produção até sua finalização; o tempo em que este filme permaneceu em cartaz; o contexto em que este filme foi rodado (ano, tecnologias disponíveis, momento político-econômico etc); e o tempo de fruição do pensamento por parte do público, ou seja, o período em que a obra

¹⁰⁷ Heráclito de Éfeso foi um filósofo pré-socrático conhecido pela História da Filosofia por ser o "Pai da dialética".

¹⁰⁸ Entende-se como “ritmo” a configuração métrica do equilíbrio entre tensão e relaxamento provocada pela montagem do filme.

¹⁰⁹ Compreende-se por “duração” a noção Bergsoniana do tempo como extensão externa e interna: tempo real coletivo *versus* tempo do indivíduo.

audiovisual ecoa na mente do espectador, provocando nele uma série de reflexões¹¹⁰.

Entre as temporalidades intra-fílmicas estão: o período histórico¹¹¹ em que se passa a narrativa; o recorte temporal em que se desenvolve a trama (horas, dias, meses, anos etc); a ordenação dos instantes (linear/não linear); o(s) recurso(s) de montagem utilizados (câmera lenta, câmera rápida etc), o(s) tipo(s) de montagem utilizados (métrica, rítmica, tonal; atonal, intelectual etc¹¹²); a temporalidade visual aparente¹¹³ dos personagens, dos cenários, dos figurinos e dos objetos de cena; e as diferentes percepções que fazem os personagens do tempo presente (temporalidade de presencialidade) e do tempo rememorado (temporalidade de rememoração).

Junto aos espaços fílmicos, há também a temporalidade que se configura como extra-fílmica e intra-fílmica: a minutagem da obra. Acredita-se que a duração do filme corresponda à temporalidade intra-fílmica pois ela está atrelada à obra audiovisual, independente do momento em que esta esteja sendo contemplada. Além do mais, o período relativo à minutagem é o responsável por abrigar todas as temporalidades intra-fílmicas que compõem a obra. O tempo de duração de um filme é também o tempo necessário para a visualização por parte do público, portanto, a minutagem da obra também é uma temporalidade extra-fílmica.

No contexto didático, refletir sobre os aspectos temporais e espaciais, é refletir como categorias distintas, entretanto, não dicotimizá-las é o mais conveniente, a vista que a existência do tempo e espaço estão concatenadas. Segundo Santos (2008), falar em “período” é já qualificar o tempo como uma forma espacial. O espaço é o casamento indissolúvel entre os objetos e as ações que acontecem ao longo do tempo. Este, por sua vez, é o invisível que se manifesta nos espaços materiais e virtuais, isto é, nas coisas e nas memórias.

¹¹⁰ Esta temporalidade é imensurável, mas não menos real do que as outras.

¹¹¹ Qual o século em que a obra se desenvolve? Por qual momento político passava este período?

¹¹² Estilos de montagem elaborados e discutidos por Eisenstein (1990a,1990b).

¹¹³ Considera-se a visualidade aparente pois, para pensar temporalidade, nesta dissertação interessa propriamente o código visual aparente dos personagens, cenários e objetos e não o que são no mundo extra-fílmico. Isso significa que, por exemplo, se um jovem ator interpretar um personagem envelhecido, para este tipo de temporalidade, interessa sua representação no filme e não sua aparência no universo da realidade.

Assim, compreende-se que expressões como “no meu tempo” — termo utilizado frequentemente por idosas e idosos¹¹⁴ — nada mais é do que a espacialização do tempo, já que esta frase qualifica um acontecimento, logo o acontecimento é o ponto de convergência entre tempo e espaço. O espaço é a embarcação que navega entre as águas do tempo, capazes de unir e separar os mundos dos vivos e dos mortos. Os imaginários são os caminhos pelos quais esta embarcação pode navegar, e o cinema é o retrato que imortaliza esta jornada.

Adiante, será especificada a base metodológica abordada nas análises fílmicas desta pesquisa.

1.4. Pesquisa em Cinema

1.4.1 Comunicação e Cinema como ciências

A investigação da pesquisa científica está no vínculo entre o pesquisador e seu objeto, apoiado no diálogo entre autores, na interpretação de dados e nas reflexões desenvolvidas a partir deste processo. O pilar da pesquisa científica é questionamento, no entanto, todo processo científico carece de discussão metodológica. O pesquisador precisa ter intimidade com seu tema e com a área na qual sua pesquisa está inserida. Santaella (2001, p.131-132) elucida que:

para realizar uma pesquisa em comunicação, por exemplo, é necessário estudar minimamente o desenvolvimento histórico da área, conhecer o que os comunicólogos estão fazendo, inteirar-se de suas teorias, familiarizar-se com os métodos que empregam e das diferentes situações em que os empregam, contribuir, através da competência que o tempo e a dedicação trazem, com a transformação e o aperfeiçoamento desses métodos através de pesquisas próprias, enfim, tornar-se o membro de uma comunidade de pessoas que idealmente deveriam unir-se em torno de um interesse comum: promover o crescimento e a excelência das pesquisas na área em que atuam (SANTAELLA, 2001, p.131-132).

Conforme Braga (2011a), os intercâmbios entre diferentes pesquisadores e entre as diversas áreas de conhecimento, podem estabelecer trocas produtivas de experiências teórico-metodológicas e promover uma pesquisa excelente. “Não basta apenas ‘conhecer a teoria’ — é preciso acioná-la a serviço de nossa pesquisa” (BRAGA, 2011a, p.19). O diálogo entre áreas e entre pesquisas de um

¹¹⁴ Segundo Goldfarb (2009, p.99), “quando um velho diz ‘no meu tempo’, está dizendo que não tem presente, que só pode existir em relação ao passado, que o tempo atual não lhe pertence, e menos ainda o futuro”.

mesmo campo nada mais é do que um processo comunicativo. É inerente a este processo a busca pelo desenvolvimento do ser humano, das pesquisas, dos comportamentos, da sociedade e dos imaginários que a permeiam.

Braga (2011b, p.64) pontua que é preciso perceber as articulações entre o campo da Comunicação e as diferentes áreas científicas. Para o autor, o objeto do estudo em Comunicação é observar como a sociedade conversa com ela mesma. Sendo assim, a Comunicação contém uma ampla possibilidade de material para as pesquisas científicas, diante a sua:

[...] extraordinária diversidade de temas, objetos, questões, ângulos, conceitos, paradigmas e teorias que hoje são acionados, conforme as escolas, as áreas de interesse e as linhas de pesquisa. A solicitação de transferência do que seja aprendido, de uma questão para outra, é mais ampla, talvez, do que em outras disciplinas humanas e sociais. (BRAGA, 2011a, p.03).

A Comunicação é, de fato, um mecanismo que tem a capacidade de conservar, ou desconstruir paradigmas e imaginários. Ter a Comunicação como objeto de pesquisa é procurar, na sua complexidade, temas e conceitos que se relacionam com outros campos da ciência. Neste viés, este trabalho encontrou na comunicação os estudos das imagens no Cinema.

Ao contrário do antigo público do cinema, onde trabalhavam os irmãos Louis e Auguste Lumière, o atual espectador é composto por senso crítico, em geral, o atual espectador não reage às imagens cinematográficas da maneira inocente na ocasião da exibição de *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (1886)¹¹⁵. Razão na qual, o processo de leitura e interpretação de filmes tem se tornado cada vez mais acessível ao público, conduzindo o estudo cinematográfico para o interesse acadêmico.

Verifica-se, então, que a análise de uma obra fílmica contribui para a investigação do pensamento de uma época e dos discursos e imaginários por ela envolvidos e disseminados. À vista disto, decidiu-se por utilizar a análise fílmica como método de trabalho desta pesquisa.

Andrew (2002) entende que a análise fílmica é o estudo da interpretação de um filme, que se desenvolve metodologicamente sob a classificação de categorias de análise previamente determinadas. Já que a sistematização do processo científico também vale para os estudos da análise fílmica.

¹¹⁵ Aqui, a palavra “pueril” faz referência à primeira sessão pública comercial de um filme, em que foi exibida a película *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (“A chegada do trem na estação”) no ano de 1886. Este dia tornou-se emblemático na história do cinema em função da reação do público que, acreditando estar em perigo, fugiu de frente da tela ao observar a imagem do trem que seguia seu caminho em direção à câmera. Essas informações podem ser encontradas em Mascarello (2006, p.31).

Ao dar início ao estudo interpretativo de um filme, é imprescindível que o analista se posicione na categoria de receptor da mensagem, uma vez que o cinema transcende seus realizadores. “Estudar as circunstâncias históricas da criação de uma obra para melhor a compreender pode ser necessário, mas nada tem a ver com a descoberta das *intenções* do autor”. (JOLY, 1994, p.49). Por essa razão, as disposições originais do autor devem ser reconhecidas como um possível trajeto de análise, no que tange à compreensão do contexto histórico da obra e da experiência pessoal do realizador, mas não como método impositivo.

Defende-se que a interpretação de uma obra cinematográfica corresponda à exploração de um trajeto desconhecido, que não revela seu destino de antemão. Entretanto, reconhece-se que explorar um novo caminho demanda algumas estratégias. Por essa razão, optou-se pela proposta metodológica de Casetti e Di Chio (1998), descrita por Montoro (2006), que observa três níveis nas camadas narrativas:

[...] o primeiro é destinado ao conteúdo do que é representado por meio das imagens e sons: os cenários, os figurinos, os personagens, os papéis e as ações que estruturam o drama, a forma como os objetos ocupam este ou aquele espaço no quadro. Um segundo nível é destinado à modalidade da representação – que aparece de forma peculiar, seja por meio de um ou de alguns detalhes ressaltados, ou pelos enquadres dos personagens, pela opção do que e quem está em primeiro plano, ou ainda pela captação das subjetividades da representação. E, por último, o nível da representação pelos estabelecimentos de nexos entre o que se vê, o que se viu ou ouviu, os indivíduos/personagens inaugurando novos comportamentos, ou os indivíduos/personagens prossequindo com suas ações. (...) *el nivel de los nexos que, en la representacion cinematografica, unen una imagen con la otra que la precede o que la sigue.* (CASSETTI E DI CHIO, 1998, p.126 *apud* MONTORO, 2006, p.22).

O método acima sinaliza que a desconstrução da obra é essencial, consistindo em um processo de separação das unidades da totalidade para, em seguida, examiná-las como um conjunto formador de um só sentido. Para isso, o pesquisador deve observar o objeto como um fragmento, e em seguida como um conjunto, para que a sua interpretação não seja um mero equívoco do que a obra parece ser.

1.4.2 Definindo o corpus de pesquisa

Realizou-se um levantamento de filmes no formato longa-metragem¹¹⁶, *live-action*¹¹⁷, de ficção, nacionais e internacionais, exibidos no circuito comercial brasileiro, dentro do período que compreende os anos de 2001 a 2016, que têm a figura do idoso como protagonista das narrativas. Para tal, foram consultados, basilarmente os arquivos da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e do Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição (SADIS)¹¹⁸. Como aporte de pesquisa, foram averiguados os arquivos virtuais do Diário Oficial da União¹¹⁹ e dos sites interfilmes.com e imdb.com dentro do período que compreende os anos de 2001 a 2016.

Este corte temporal teve como objetivo selecionar filmes que atendessem às finalidades desta pesquisa no que tange aos processos de representação audiovisual na construção e circulação de imaginários da velhice na contemporaneidade¹²⁰.

Definiu-se como “idosos”, protagonistas que fossem identificados pelos demais personagens ou pela sinopse do filme como tal. Em ocasiões em que, na narrativa, não houvesse uma clara definição acerca da etapa de vida do personagem, utilizou-se como parâmetro a idade do ator que interpretava o protagonista do filme.

Definiu-se como “protagonistas” os personagens em torno dos quais a trama fílmica se constrói. Vale ressaltar que o protagonismo dos personagens idosos não precisa ocupar a maior parte do tempo intra-fílmico, quando comparados aos outros personagens que compõem a obra cinematográfica, basta que a análise os apresente como um dos centros da narrativa.

¹¹⁶ Foram excluídos do levantamento filmes longas-metragens que consistiam-se em uma coletânea de filmes curtas-metragens.

¹¹⁷ Reitera-se que esta palavra é de origem inglesa e define trabalhos cinematográficos realizados com atores reais em oposição às animações.

¹¹⁸ Os dados referentes aos anos de 2015 e 2016 foram compilados pela ANCINE na data de 06/03/2017. Os dados referentes ao intervalo temporal de 2009 a 2014 foram compilados na data 27/12/2016. A divulgação destes dados foi publicada pela Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual - COB/SAM/ANCINE na data de 26/06/2017. Estes dados podem ser encontrados no seguinte endereço eletrônico: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2121.pdf>.

¹¹⁹ O Diário Oficial da União foi utilizado para conferir se alguns filmes foram realmente lançados no circuito comercial brasileiro ou apenas no mercado de vídeos. Os arquivos do DOU podem ser encontrados no seguinte endereço eletrônico: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/>.

¹²⁰ Entende-se como contemporaneidade os anos que conjecturam o século XXI, com exceção do ano de 2017, uma vez que esta dissertação propôs-se a finalizar-se antes do término do respectivo ano.

O principal intuito deste levantamento foi construir um panorama de filmes a fim de realizar uma sistematização de natureza quantitativa. Em seguida, fez-se uma breve análise estatística descritiva dos dados descobertos.

A partir do prévio levantamento dos filmes, percebe-se que as temáticas abordadas possuem diferentes matizes. Em decorrência destas reflexões preliminares, definiram-se treze critérios a fim de nortear a precisão do corpus de nossa pesquisa. Os filmes deveriam:

1. Ser de ficção, pois o gênero documentário possui linguagem própria, que diverge da proposta de investigação desta pesquisa;

2. Ser de longa-metragem¹²¹, para que a problemática do envelhecimento pudesse ser mais profundamente trabalhada;

3. Ser do circuito comercial e fora da exclusividade do circuito alternativo ou das produções televisivas, para que fosse possível refletir acerca dos possíveis imaginários sociais de maior prescrição nas coletividades;

4. Ser enquadrados como filmes *live-action*¹²² pois, para esta pesquisa, a análise de atores reais é imprescindível. Isso significa animações cinematográficas não foram contempladas nesta pesquisa.

5. Ter alcançado saldo positivo na bilheteria internacional. Dessa forma, crê-se que seja possível uma reflexão mais abrangente acerca dos possíveis impactos culturais que os filmes possam ter ocasionado;

6. Possuir nacionalidades diferentes, a fim de que as conclusões das análises não se respaldassem nas características culturais singulares de um país;

7. Ter idiomas distintos, para que a compreensão dos diálogos não seja exclusivamente linguística;

8. Ter suas produções datadas dentro dos últimos dez anos, a fim de que não houvesse grande variação entre os contextos sócio-históricos;

9. Possuir pelo menos, uma personagem feminina idosa¹²³ como protagonista da trama;

¹²¹ Um filme é considerado “longa-metragem” quando sua duração ultrapassa os sessenta minutos.

¹²² Palavra de origem inglesa que define trabalhos cinematográficos realizados com atores reais em oposição às animações.

¹²³ Reconhece-se como “idoso” nesta dissertação, o personagem que revelar ou indicar possuir idade igual ou maior que 60 anos. A Lei 10.741, de 3 de outubro de 2003, conhecida como Estatuto do Idoso, regula os direitos das pessoas com 60 anos de idade, ou mais. Trata-se de uma lei ordinária, eminentemente declaratória. Ela resultou dos projetos de lei nº 3.561/97 e nº 57/03. O Estatuto do Idoso pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <http://www.sdh.gov.br/assuntos/pessoa-idosa/publicacoes/estatuto-do-idoso-dignidade-humana-como-foco>.

10. Exibir protagonistas complexas, retratadas de modo vertical¹²⁴;

11. Retratar protagonistas idosas que vivam no meio urbano, pois o meio rural escapa à linha de reflexão quanto às questões do habitar no cinema propostas nesta pesquisa;

12. Salientar os questionamentos a respeito das diferentes temporalidades e formas de habitar;

13. Discutir as relações entre corpo e envelhecimento feminino;

Com base no repertório de filmes inventariados e na seleção dos critérios acima, foram selecionados três obras cinematográficas para o *corpus* de pesquisa: *Aquarius* (Brasil, Kleber Mendonça Filho, 146 min, 2016), *A festa de despedida* (Israel, Sharon Maymon/Tal Granit, 93 min, 2015) e *E se vivêssemos todos juntos?* (França, Stéphane Robelin, 96 min, 2012).

O longa-metragem *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) apresenta a protagonista Clara (Sônia Braga), uma jornalista e crítica musical já aposentada, sobrevivente de um câncer de mama nos anos 1970, viúva há dez anos e mãe de três filhos adultos: dois homens e uma mulher. Clara é dona de um dos apartamentos do edifício *Aquarius*, localizado na Avenida Boa Viagem, em Recife. O apartamento da protagonista pertence à família há gerações e foi palco de diversas aventuras femininas, como as experiências sexuais, as festas de aniversário, as perdas de entes queridos, os encontros entre gerações e a luta contra o câncer. A construtora Bonfim, dona de quase todo o edifício, quer demolir o velho prédio *Aquarius* e construir um outro arranha-céu no mesmo local. Com intuito de convencer a idosa, a construtora passa assediá-la em diferentes ângulos, de modo mais intenso e perturbador, pressionando-a a vender o apartamento, o que impede a empresa de dar seguimento aos seus planos de especulação imobiliária. Clara, todavia, se recusa a vender seu lar, estabelecendo o conflito que eiva a narrativa.

A obra cinematográfica *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) conta a história de um grupo de cinco protagonistas idosos¹²⁵, moradores de uma casa de aposentados em Jerusalém (Israel): o engenheiro Yehezkel (Ze'ev Revach), sua esposa Levana (Levana Finkelstein), Yana (Aliza Rosen), o veterinário Daniel (Ilan Dar) e o ex-policial Rafael/Raffi (Raffi Tavor). Os idosos constroem uma máquina de auto-eutanásia — também conhecida como “máquina de homicídio

¹²⁴ Entende-se por “personagem horizontal”, aquela que demonstra raras variações em suas interpretações, apresentando-se como plana e monocórdica.

¹²⁵ Nesta dissertação, serão utilizados os nomes dos personagens da maneira em que constam nos créditos do filme, isto é, no idioma original da obra.

piedoso” — com o propósito de interromper o sofrimento do paciente terminal, Max (Shmuel Wolf), marido de Yana, que desejava desesperadamente morrer. Quando os rumores da invenção começam a se espalhar pelo condomínio de idosos, outros moradores passam a buscar a ajuda dos protagonistas no intuito de acabar com a dor de seus entes queridos, embora a proposta desperte aos cinco amigos dilemas éticos, emocionais e psicológicos.

Já o filme *E se vivêssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012) apresenta cinco protagonistas idosos, os amigos Annie (Geraldine Chaplin), Jean (Guy Bedos), Jeanne (Jane Fonda), Albert (Pierre Richard) e Claude (Claude Rich). A protagonista Annie é uma psicóloga aposentada, dona de casa, que preza pela vida em família — em especial pelo convívio com os netos — e busca fazer do espaço domiciliar um ambiente de encontros. Por essas razões, Annie decide construir uma piscina em sua casa. Seu esposo, o protagonista Jean é um militante de causas sociais que sofre por não ser mais levado a sério por conta da idade avançada.

A protagonista Jeanne é uma professora universitária aposentada, que sofre com um câncer terminal e preocupa-se em deixar o marido em boas mãos após sua morte. Seu esposo, o protagonista Albert, convive com o início de uma demência que vem afetando cada vez mais sua memória, o que faz com que o personagem mantenha um caderno de registros cotidianos na tentativa de evitar o esquecimento dos acontecimentos por ele vividos. O protagonista Claude é um viúvo cardiopata, amigo de longa data dos dois casais, que teme que a velhice lhe tornará um homem solitário e incapaz de cumprir propriamente suas performances sexuais.

O personagem secundário, Dirk (Daniel Brühl), um doutorando de antropologia — que pesquisa o estatuto da velhice na Universidade de Nanterre em Paris — passa a viver com os protagonistas como parte de sua pesquisa de campo. Em troca, o jovem auxilia os idosos em algumas demandas, como passear com o cachorro, transportar móveis, lavar a louça, comprar remédios etc.

A seguir, há um quadro-resumo¹²⁶ de algumas informações presentes na ficha técnica dos filmes analisados nesta dissertação:

¹²⁶ As colunas estão ordenadas por ano de lançamento dos filmes no circuito comercial brasileiro, do mais recente ao mais antigo.

	Aquarius	A Festa de Despedida	E se vivêssemos todos juntos?
Título no idioma original	<i>Aquarius</i>	<i>Mita Tova</i>	<i>Et si on vivait tous ensemble?</i>
Ano de lançamento mundial	2016	2015	2012
Ano de lançamento no Brasil	2016	2015	2012
Direção	Kléber Mendonça Filho	Sharon Maymon e Tal Granit	Stéphane Robelin
Produção	Films de la Butte Les Rommel Film, Manny Films, Studio 37 e Home Run Pictures.	CinemaScópio Produções SBS Productions, Globo Filmes, VideoFilmes, Estudios Quanta, Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e BNDES.	Pie Films, 2-Team Productions, Twenty Twenty Vision Filmproduktion GmbH, United King Films e Pallas Film.
Distribuidora no Brasil	Vitrine Filmes	Imovision	Imovision
Origem	Brasil	Israel (co-produção da Alemanha)	França (co-produção da Alemanha)
Locações	Recife (Brasil)	Jerusalém (Israel)	Paris (França)
Número total de idosos protagonistas	1	5	5
Número de mulheres idosas protagonistas	1	2	2
Personagens femininas e suas intérpretes	Clara: Sônia Braga	Levana: Levana Finkelstein Yana: Aliza Rosen	Annie: Geraldine Chaplin Jeanne: Jane Fonda
Classificação de gênero	Drama	Comédia e Drama	Comédia e Drama
Classificação indicativa	16 anos	14 anos	14 anos
Mixagem de som	Dolby Digital	Dolby Digital	Dolby Digital
Cor/ P&B	Cor	Cor	Cor
Minutagem	146 minutos	93 minutos	96 minutos

1.4.3 Categorias de análise

Após sequenciado visionamento das obras escolhidas, foram conjugadas duas categorias de análise, definidas a partir da materialidade fílmica e da proposta em estabelecer um olhar aprofundado em relação ao envelhecimento das personagens femininas idosas no cinema contemporâneo nacional e mundial: (1)

“Temporalidades e espaços do habitar do envelhecimento feminino”; e (2) “Relações sociais, afetivas e sexuais do corpo velho feminino”.

A fim de aprofundar este estudo, tendo em vista o dispositivo de três níveis propostos por Casetti e Di Chio (1998), foram fracionadas as categorias acima em sub-divisões que servirão como capilares para as análises:

a) Quanto à “temporalidades e espaços do habitar do envelhecimento feminino”, serão abordadas as seguintes sub-categorias: (1) relações de poder e de cumplicidade; (2) pertencimento e inadequação; (3) objetos temporais e; (4) trânsitos da memória.

b) Quanto à “Relações sociais, afetivas e sexuais do corpo velho feminino”, serão abordadas as seguintes sub-categorias: (1) corpo visto *versus* corpo invisível; (2) relações intergeracionais e; (3) cumplicidade feminina.

Na categoria (a), entende-se que os espaços e as temporalidades são importantes marcadores históricos e sociais de idade e de gênero. Por essas razões, a importância de analisar as relações entre temporalidades e as formas de habitar no envelhecimento feminino, é importante para a construção imagética cinematográfica.

Na categoria (b) o corpo não é apenas uma fronteira física, mas o ser como um todo: o sujeito em si. A palavra “corpo” nesta categoria de análise entende o indivíduo como animador da matéria. O corpo é dotado de um ímpeto próprio que não atende apenas a ordem biológica ou fisiológica, mas também a ordem psíquica, afetiva e social. Um ímpeto em se movimentar, no sentido de pertencer a um local e a um grupo familiar, com o propósito de existir. Em vista disso, há uma importância em analisar a relação entre o corpo feminino no processo de envelhecimento sob as perspectivas acima.

De acordo com os autores Aumont e Marie (2003, p.268), a sequência de uma obra cinematográfica é “[...] um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário”. Assim, a fim de se realizar este estudo com o máximo de detalhamento possível, para cada categoria de análise foram discriminados alguns fragmentos narrativos, os quais foram considerados pertinentes na tradução do todo da materialidade fílmica.

1.4.4 Tipologia de pesquisa

Com fulcro em Andrade (1993,1995) e Bastos (1999, p.64-73), Santaella (2001, p.146-147) apresenta uma classificação detalhada das categorias que abrangem a prática da pesquisa científica. Os tipos de pesquisa se dividem conforme: (1) sua natureza; (2) seus objetivos; (3) seus procedimentos e (4) seu(s) objeto(s). Santaella (2001) argumenta cada categoria da seguinte maneira:

[...] quanto à natureza, as pesquisas se dividem em trabalho científico original e não original. Quando aos objetivos, a pesquisa pode ser exploratória, descritiva ou explicativa. A exploratória é uma espécie de prévia da pesquisa que tem por finalidade ampliar as informações do pesquisador sobre o assunto de sua pesquisa, tendo em vista seu aprimoramento rumo à elaboração de um projeto de pesquisa. A descritiva limita-se a descrever, analisar e classificar fatos, sem que o pesquisador neles interfira. A explicativa busca fundamentalmente o porquê das coisas. Quanto aos procedimentos, as pesquisas recorrem a fontes de papel ou a fontes de pessoas. Quanto ao objeto, a pesquisa pode ser bibliográfica, de laboratório ou de campo (SANTAELLA, 2001, p.147).

Com base na autora, destaca-se que esta pesquisa tem perfil esclarecedor, visto que, busca entender como se constroem os imaginários da velhice feminina nas narrativas audiovisuais do cinema contemporâneo. Os procedimentos metodológicos utilizados nesta dissertação recorrem a fontes bibliográficas e audiovisuais.

Quanto ao objeto, esta pesquisa se define como bibliográfica, filmográfica e indutiva, já que o método utilizado busca efetuar análises a partir da leitura de livros e da observação de eventos particulares da realidade concreta, neste caso, os filmes que compõem o *corpus* deste trabalho. “A indução é o argumento que confronta a realidade, mas suas conclusões são apenas provisórias” (SANTAELLA, 2001, p.121). De acordo com esta afirmação, a indução avalia uma probabilidade objetiva, passível de alterações futuras.

Fundamentada nos procedimentos teórico-metodológicos evidenciados neste capítulo, esta dissertação enquadra-se, portanto, no grupo de pesquisas “Narrativas Audiovisuais e processos sócio-culturais e mediáticos” do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, com foco em cinema, corpo, gênero e envelhecimento.

Nos próximos capítulos, há o levantamento cinematográfico realizado para esta pesquisa e as análises fílmicas dos filmes *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) e *E se vivêssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012).

2. LEVANTAMENTO FÍLMICO E ANÁLISE DOS DADOS

*Mas hoje,
As minhas mãos enfraquecidas e vazias
Procuram nuas pelas luas, pelas ruas
Na solidão das noites frias por você
(Trecho da música “Hoje” de Taiguara)*

Neste capítulo, há o levantamento de filmes longas-metragens *live-action* de ficção, nacionais e internacionais, exibidos no circuito comercial brasileiro, dentro do período que compreende os anos de 2001 e 2016, que têm a figura do idoso como protagonista de suas narrativas, bem como uma descrição dos dados levantados para esta pesquisa. O principal intuito deste levantamento foi fazer um primeiro esforço para construir um panorama de filmes a fim de realizar uma sistematização de investigação de natureza quantitativa.

Para tal, foram consultados, basilarmente os arquivos da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e do Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição (SADIS)¹²⁷. Os dados referentes ao ano de 2007 foram divulgados pela ANCINE na data de 19/12/2008. Os dados referentes ao ano de 2008 foram divulgados pela ANCINE na data de 30/06/2009. Os dados referentes ao intervalo temporal de 2009 a 2014 foram compilados pela ANCINE na data 27/12/2016. Os dados referentes aos anos de 2015 e 2016 foram compilados na data de 06/03/2017. Todos estes dados foram publicados pela Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA) — COB/SAM/ANCINE na data de 26/06/2017. Como aporte de pesquisa, foram explorados os arquivos virtuais do Diário Oficial da União (DOU), bem como dos sítios eletrônicos interfilmes.com e imdb.com dentro do período que compreende os anos de 2001 a 2016¹²⁸.

Abaixo, há a tabela com o panorama dos filmes levantados nesta pesquisa. Os dados estão em ordem cronológica de ano de lançamento no Brasil¹²⁹.

2.1 Tabela com o levantamento de filmes

¹²⁷ Estas informações podem ser encontrados nos documentos divulgados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), que estão disponíveis no seguinte endereço eletrônico: <https://oca.ancine.gov.br/>.

¹²⁸ Os arquivos dos sítios eletrônicos divulgados pelo DOU e pelos sites interfilmes.com e imdb.com foram especialmente utilizados entre os anos de 2001 e 2006, visto que, para este período, faltaram algumas informações a respeito dos lançamentos internacionais nos arquivos oficiais da ANCINE.

¹²⁹ A segunda coluna da tabela contém a sigla “P.O.”, que significa “país de origem”.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosas Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosas	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2001	2001	A PROMESSA	THE PLEDGE	EUA	SEAN PENN	124'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	POLICIAL, DRAMA, SUSPENSE	Policial presta a se aposentar investiga um último crime.
2001	2001	COPACABANA	COPACABANA	BRASIL	CARLA CAMURATI	90'	ELIMAR	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Relações do habitar, tempo e amizade, sexualidade na velhice.
2001	2000	ENCONTRANDO FORRESTER	FINDING FORESTER	EUA	GUS VAN SANT	136'	COLUMBIA TRISTAR	1	1 HOMEM	DRAMA	Relacionamento de amizade intergeracional. Racismo.
2001	2001	FIDELIDADE	TEMPTED	AUSTRÁLIA /FRANÇA/ EUA	BILL BENNETT	95'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	SUSPENSE	Homem de negócios, sexo, traição.
2001	2001	MEMÓRIAS PÓSTUMAS	MEMÓRIAS PÓSTUMAS	BRASIL/ PORTUGAL	ANDRÉ KLOTZEL	101'	LUMIÈRE	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Biografia, excentricidade.
2001	2001	NA TEIA DA ARANHA	ALONG CAME A SPIDER	EUA/ ALEMANHA /CANADA	LEE TAMAHORI	104'	PARA-MOUNT PICTURES	1	1 HOMEM	SUSPENSE	Investigação policial.
2001	2001	O ASSALTO	HEIST	CANADÁ/ EUA	DAVID MAMET	109'	WARNER BROS.	1	1 HOMEM	POLICIAL, DRAMA, SUSPENSE	Crime. Relacionamento com mulher mais jovem sedutora.
2001	2001	OS EXCÊNTRICOS TENENBAUMS	THE ROYAL TENENBAUMS	EUA	WES ANDERSON	110'	BUENA VISTA	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Relacionamentos de família.
2002	2002	8 MULHERES	8 FEMMES	FRANÇA/ ITALIA	FRANÇOIS OZON	111'	FLASH-STAR	2	2 MULHERES	COMÉDIA, SUSPENSE, MUSICAL	Investigação da morte de um homem.
2002	2002	A SOMA DE TODOS OS MEDOS	THE SUM OF ALL FEARS	EUA/ ALEMANHA	PHIL ALDEN ROBINSON	124'	PARA-MOUNT PICTURES	1	1 HOMEM	AÇÃO, DRAMA, SUSPENSE	Intrigas políticas.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosas Protagonistas	Gênero dos idosas protagonistas	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2002	2001	CHEGADAS E PARTIDAS	THE SHIPPING NEWS	EUA	LASSE HALLSTRÖM	111'	IMAGEM FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Relações do habitat. Homem tenta reconstruir sua vida em um novo ambiente.
2002	2001	DIRIGINDO NO ESCURO	HOLLYWOOD ENDING	EUA	WOODY ALLEN	112'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, ROMANCE	Conflitos na profissão.
2002	2002	DIVINOS SEGREDOS	DIVINE SECRETS OF THE YA-YA SISTERHOOD	EUA	CALLIE KHOURI	116'	WARNER BROS.	4	4 MULHERES	DRAMA, COMÉDIA	Relações familiares.
2002	2002	DURVAL DISCOS	DURVAL DISCOS	BRASIL	ANNA MUYLAERT	96'	MAM/ EUROPA FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA, MUSICAL, SUSPENSE	Relação com a mãe possessiva.
2002	2002	EM MÁ COMPANHIA	BAD COMPANY	EUA/ REPÚBLICA CHECA	JOEL SCHUMACHER	116'	DISNEY/ BUENA VISTA	1	1 HOMEM	AÇÃO, AVENTURA, SUSPENSE, COMÉDIA	Espionagem.
2002	2002	ESTRADA PARA PERDIÇÃO	ROAD TO PERDITION	EUA	SAM MENDES	117'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	POLICIAL, DRAMA, SUSPENSE	Crime, relação pai e filho.
2002	2002	INSÔNIA	INSOMNIA	EUA/ CANADÁ	CHRISTOPHER NOLAN	118'	PLAYARTE FILMES	2	2 HOMENS	DRAMA, SUSPENSE	Investigação policial.
2002	2001	IRIS	IRIS	EUA/REINO UNIDO	RICHARD EYRE	91'	PLAYARTE FILMES	1	1 MULHER	DRAMA BIOGRÁFICO	Alzheimer, amor romântico.
2002	2002	K-19: THE WIDOWMAKER	K-19: THE WIDOWMAKER	REINO UNIDO/ ALEMANHA /EUA/ CANADÁ	KATHRYN BIGELOW	138'	PARAMOUNT PICTURES	1	1 HOMEM	DRAMA, SUSPENSE, ÉPICO, GUERRA	Honra e sacrifício pela nação.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2002	2002	LUGARES COMUNS	LUGARES COMUNES	ESPAÑA/ ARGENTINA	ADOLFO ARISTARAIN	108'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Reinvenção de um casal após conflitos com filhos e aposentadoria.
2002	2002	MINHA MÃE GOSTA DE MULHERES	A MI MADRE LE GUSTAN LAS MUJERES	ESPAÑA	DANIELA FÉJERMAN /INÉS PARÍS	96'	EUROPA FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Homossexualidade feminina intergeracional. Conflitos de família.
2002	2002	MORRA, SMOOCHY, MORRA	DEATH TO SMOOCHY	EUA/REINO UNIDO/ ALEMANHA	DANNY DEVITO	109'	WARNER BROS.	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA, POLICIAL	Intrigas de trabalho.
2002	2002	O ARTICULADOR	PEOPLE I KNOW	EUA/ ALEMANHA	DANIEL ALGRANT	100'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, POLICIAL	Homens poderosos envolvidos em crimes.
2002	2001	O ESCORPIÃO DE JADE	THE CURSE OF THE JADE SCORPION	EUA/ ALEMANHA	WOODY ALLEN	103'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, SUSPENSE	Sátira, investigação criminal.
2002	2001	O FILHO DA NOIVA	EL HIJO DE LA NOVIA	ARGENTINA/ ESPANHA	JUAN JOSÉ CAMPANELLA	123'	EUROPA FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, COMÉDIA, ROMANCE	Alzheimer, relações intergeracionais, amor romântico e familiar.
2002	2002	RETRATOS DE UMA OBSESSÃO	ONE HOUR PHOTO	EUA	MARK ROMANEK	96'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, SUSPENSE	Solidão na velhice e obsessão.
2003	2003	A CONFISSÃO	THE STATEMENT	CANADÁ/ FRANÇA/ REINO UNIDO	NORMAN JEWISON	120'	PLAYARTE FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, SUSPENSE	Investigação e religião.
2003	2003	A FILHA DO CHEFE	MY BOSS'S DAUGHTER	EUA	DAVID ZUCKER	86'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, ROMANCE	Conflitos de família e amor.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosas protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2003	2003	ALIGA EXTRAORDINÁRIA	THE LEAGUE OF EXTRAORDINARY GENTLEMEN	EUA/ ALEMANHA /REINO UNIDO/ REPUBLICA TCHECA	STEPHEN NORRINGTON	110'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	AÇÃO, AVENTURA, FANTASIA	Luta contra o crime.
2003	2002	A MÁFIA VOLTA AO DIVÁ	ANALYZE THAT	EUA/ AUSTRÁLIA	HAROLD RAMIS	96'	WARNER BROS.	1	1 HOMEM	COMÉDIA, POLICIAL	Máfia e saúde mental.
2003	2003	ARMADILHA INTERNACIONAL	QUICKSAND	REINO UNIDO/ ALEMANHA/ FRANÇA	JOHN MACKENZIE	95'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, POLICIAL, SUSPENSE	Suborno, corrupção.
2003	2002	AS CONFISSÕES DE SCHMIDT	ABOUT SCHMIDT	EUA	ALEXANDER PAYNE	125'	PLAYARTE FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Propósitos na finitude, problemas de relacionamento afetivo e em família, autodescoberta.
2003	2003	DEUS É BRASILEIRO	DEUS É BRASILEIRO	BRASIL	CARLOS DIEGUES	110'	COLUMBIA	1	1 HOMEM	COMÉDIA, AVENTURA	Redescoberta de um propósito. Amizade intergeracional.
2003	2002	O AMERICANO TRANQUILO	THE QUIET AMERICAN	ALEMANHA / EUA / REINO UNIDO / AUSTRÁLIA / FRANÇA	PHILLIP NOYCE	101'	WALT DISNEY PICTURES	1	1 HOMEM	DRAMA, ROMANCE, SUSPENSE, GUERRA	Fim de carreira, investigação.
2003	2003	O JURI	RUNAWAY JURY	EUA	GARY FLEDER	127'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, SUSPENSE	Crime e investigação.
2003	2003	PACTO DE JUSTIÇA	OPEN RANGE	EUA	KEVIN COSTNER	139'	WALT DISNEY PICTURES	1	1 HOMEM	AÇÃO, WESTERN	Assassinato. Amizade entre homens.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2003	2003	SIMPLESMENTE AMOR	LOVE ACTUALLY	REINO UNIDO/ EUA/ FRANÇA	RICHARD CURTIS	135'	UNIVERSAL PICTURES	2	2 HOMENS	DRAMA, ROMANCE, COMÉDIA	Amor romântico, amor de família, luto, separação, traição, reencontros.
2003	2003	TRATAMENTO DE CHOQUE	ANGER MANAGEMENT	EUA	PETER SEGAL	106'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	COMÉDIA	Convivência e personalidade
2004	2003	ALGUÉM TEM QUE CEDER	SOMEONE'S GOTTA GIVE	EUA	NANCY MEYERS	128'	WARNER BROS.	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Romance entre gerações, sexualidade na velhice.
2004	2004	A OBSESSÃO	THE KEEPER	CANADÁ/ REINO UNIDO	PAUL LYNCH	95'	CASA-BLANCA FILMES	1	1 HOMEM	POLICIAL, DRAMA, SUSPENSE	Ex-policiaid idoso captura e deixa mulher jovem em cativeiro.
2004	2004	A PONTE DE SAN LUIS REY	THE BRIDGE OF SAN LUIS REY	REINO UNIDO/ ESPAÑA/ FRANÇA	MARY MCGUCKIAN	120'	IMAGEM FILMES	5	3 HOMENS 2 MULHERES	DRAMA, ROMANCE	Limites da religião. Amor romântico.
2004	2004	A QUEDA — AS ÚLTIMAS HORAS DE HITLER	DER UNTERGANG	ALEMANHA/ ÁUSTRIA/ ITÁLIA	OLIVER HIRSCHBIEGEL	156'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, GUERRA	Histórico. Homem no poder, guerra.
2004	2003	AS GAROTAS DO CALENDÁRIO	CALENDAR GIRLS	EUA/REINO UNIDO	NIGEL COLE	108'	UNIVERSAL PICTURES	2	2 MULHERES	COMÉDIA	Problematização do corpo feminino velho, beleza na velhice.
2004	2004	BENDITO FRUTO	BENDITO FRUTO	BRASIL	SÉRGIO GOLDENBERG	91'	PARIS FILMES/ RIO FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA	Sedução. Questões raciais e de classe.
2004	2003	CASA DE AREIA E NÉVOA	HOUSE OF SAND AND FOG	EUA	VADIM PERELMAN	126'	WARNER BROS.	1	1 HOMEM	DRAMA, SUSPENSE	Perdas e lutas financeiras.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2004	2003	CONFIDENCE — O GOLPE PERFEITO	CONFIDENCE	EUA/ CANADÁ/ ALEMANHA	JAMES FOLEY	97'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	SUSPENSE, POLICIAL	Máfia. O maior mafioso é o idoso.
2004	2004	DANÇA COMIGO	SHALL WE DANCE	EUA	PETER CHELSOM	106'	BUENA VISTA	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Romance e sexualidade na velhice. Conflitos de casamento. Redescoberta de desejos.
2004	2004	DIÁRIO DE UMA PAIXÃO	THE NOOTEBOOK	EUA	NICK CASSAVETES	123'	PLAYARTE FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, ROMANCE	Alzheimer, amor romântico.
2004	2003	DIVISÃO DE HOMICÍDIOS	HOLLYWOOD HOMICIDE	EUA	RON SHELTON	116'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	AÇÃO, POLICIAL, SUSPENSE, COMÉDIA	Investigação de assassinato. Policiais amigos (homens).
2004	2003	ENCONTROS E DESENCONTOS	LOST IN TRANSLATION	EUA/JAPÃO	SOFIA COPPOLA	101'	UNIVERSAL PICTURES	1	1 HOMEM	DRAMA	Relações do habitar. Relacionamentos afetivos. Reencontros e separações.
2004	2003	LIÇÕES PARA TODA A VIDA	SECOND-HAND LIONS	EUA	TIM MCCANN-LIES	111'	PLAYARTE HOME VIDEO	2	2 HOMENS	COMÉDIA, DRAMA, FAMÍLIA	Amizade entre idosos. Cuidado. Relações do habitar.
2004	2004	NARRADORES DE JAVÉ	NARRADORES DE JAVÉ	BRASIL/ FRANÇA	ELIANE CAFFÉ	100'	LUMIÈRE	3	3 HOMENS	DRAMA	Relações do habitar. Memórias.
2004	2004	O DIÁRIO DA PRINCESA 2: CASAMENTO REAL	THE PRINCESS DIARIES 2: ROYAL ENGAGEMENT	EUA	GARRY MARSHALL	113'	DISNEY/ BUENA VISTA	1	1 MULHER	COMÉDIA, AVENTURA, ROMANCE	Avosidade, realeza, relações diplomáticas.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2004	2002	O MAIS BELO DIA DE NOSSAS VIDAS	IL PIÙ BEL GIORNO DELLA MIA VITA	ITÁLIA/REINO UNIDO	CRISTINA COMENCINI	100'	EUROPA FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Diferentes visões sobre relações de família, sexo, homossexualidade e amor.
2004	2004	ONDE ANDA VOCÊ	ONDE ANDA VOCÊ	BRASIL	SÉRGIO REZENDE	103'	UP	1	1 HOMEM	DRAMA, COMÉDIA	Viagem. Redescobertas. Novas amizades na velhice.
2004	2004	O OUTRO LADO DA RUA	O OUTRO LADO DA RUA	BRASIL/FRANÇA	MARCOS BERNSTEIN	98'	COLUMBIA	2	1 HOMEM 1 MULHER	SUSPENSE, DRAMA	Solidão, sexualidade e afetividade na velhice.
2004	2004	O VIOLINISTA QUE VEIO DO MAR	LADIES IN LAVENDER	REINO UNIDO	CHARLES DANCE	113'	IMAGEM FILMES	2	2 MULHERES	DRAMA, ROMANCE	Amizade e disputa entre mulheres idosas por causa de um homem.
2004	2004	REFÉM DE UMA VIDA	THE CLEARING	EUA/ALEMANHA	PIETER JAN BRUGGE	95'	FOX FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, SUSPENSE	Sequestro de idosos.
2004	2003	REVELAÇÕES	THE HUMAN STAIN	EUA/ALEMANHA/FRANÇA	ROBERT BENTON	106'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, ROMANCE, SUSPENSE	Relacionamento proibido (homem velho e mulher jovem).
2004	2004	SEGREDOS DE FAMÍLIA	AROUND THE BEND	EUA	JORDAN ROBERTS	85'	WARNER BROS.	2	2 HOMENS	COMÉDIA, DRAMA	Relacionamento familiar intergeracional. Quatro gerações de homens da mesma família.
2004	2003	UMA AMIZADE SEM FRONTEIRAS	MONSIEUR IBRAHIM ET LES FLEURS DU CORAN	FRANÇA	FRANÇOIS E DUPEYRON	95'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Amizade intergeracional, amizade intercultural.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2004	2004	WHISKY	WHISKY	URUGUAI/ ARGENTINA/ ALEMANHA /ESPAÑA	JUAN PABLO REBELLA / PABLO STOLL	94'	IMOVISION	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Relacionamento afetivo na velhice (homem velho e mulher madura). Relacionamento entre irmãos.
2005	2004	ADORÁVEL JÚLIA	BEING JULIA	CANADÁ/ EUA/ HUNGRIA/ REINO UNIDO	ISTVÁN SZABÓ	104'	PARIS FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Amor na terceira idade. Mulher madura e homem idoso.
2005	2005	AMIGO OCULTO	HIDE AND SEEK	EUA/ ALEMANHA	JOHN POLSON	101'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	SUSPENSE, TERROR	Relacionamento entre pai e filha. Problemas psicológicos.
2005	2005	CÃO DE BRIGA	UNLEASHED	FRANÇA/ EUA/REINO UNIDO	LOUIS LETERRIER	103'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	ACÇÃO, POLICIAL, DRAMA, SUSPENSE	Idoso é um treinador de artes marciais.
2005	2003	DESDE QUE OTAR PARTIU	DEPUIS QU'OTAR EST PARTI	FRANÇA/ BÉLGICA/ GEÓRGIA	JULIE BERTUCCELLI	103'	EUROPA FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Relações familiares (filha, mãe e avó).
2005	2005	EM SEU LUGAR	IN HER SHOES	EUA/ ALEMANHA	CURTIS HANSON	130'	FOX FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Relacionamento avó e netas.
2005	2004	ENTRANDO NUMA FRIA MAIOR AINDA	MEET THE FOCKERS	EUA	JAY ROACH	115'	UNIVERSAL PICTURES	4	2 HOMENS 2 MULHERES	COMÉDIA, ROMANCE	Conflitos de família. Máfia.
2005	2004	FAMILIA RODANTE	FAMILIA RODANTE	ARGENTINA/ BRASIL/ ESPANHA/ FRANÇA/ ALEMANHA / REINO UNIDO	PABLO TRAPERO	103'	EUROPA FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Relações intergeracionais. Avó é o centro. Roadmovie.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2005	2005	FLORES PARTIDAS	BROKEN FLOWERS	EUA/ FRANÇA	JIM JAR- MUSCH	106'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE, SUSPENSE	Um velho Don Juan descobre que talvez tenha um filho e vai atrás das ex-namoradas.
2005	2003	FORA DO MAPA	OFF THE MAP	EUA	CAMPBELL SCOTT	108'	CALI- FORNIA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Família, recomeço.
2005	2004	MENINA DE OURO	MILLION DOLLAR BABY	EUA	CLINT EAST- WOOD	132'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA BIOGRÁFICO	Amizade e relação paterna intergeracional.
2005	2005	O DITADOR	LA FIESTA DEL CHIVO	REPÚBLICA DOMINI- CANÁ/ ESPANHA/ REINO UNIDO	LUIS LLOSA	132'	FLASH- STAR	2	2 HOMENS	DRAMA	Homens corajosos, luta contra o poder.
2005	2004	O MERCADOR DE VENEZA	THE MERCHANT OF VENICE	EUA/REINO UNIDO/ ITALIA/ LUXEM- BURGO	MICHAEL RADFORD	138'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	DRAMA, ROMANCE	Tribunal. Idoso é o réu. Agiotagem. Peça de Shakespeare.
2005	2004	O SEGREDO DE VERA DRAKE	VERA DRAKE	REINO UNIDO/ FRANÇA	MIKE LEIGH	125'	CALI- FORNIA FILMES	1	1 MULHER	DRAMA, CRIME.	Aborto. Luta feminina. Investigação masculina.
2005	2005	QUEM É MORTO SEMPRE APARECE	THE BIG WHITE	ALEMANHA /CANADA/ NOVA ZELÂNDIA/ EUA	MARK MYLOD	100'	IMAGE FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA, POLICIAL	Falta de dinheiro. Fraude de seguro. Homem provedor de família.
2005	2005	RAINHAS	REINAS	ESPANHA/ HOLANDA/ ITALIA	MANUEL GÓMEZ PEREIRA	107'	WARNER BROS.	4	4 MULHERES	COMÉDIA, ROMANCE	Relacionamento entre mães e seus filhos homossexuais.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2005	2005	TAPAS — VOCÊ NUNCA SABE O QUE VEM DEPOIS	TAPAS	ESPAÑA/ ARGENTINA/ MÉXICO	JOSÉ CORBACHO/ JUAN CRUZ	94'	PARIS FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Multipot. Idosa vende drogas no restaurante de tapas e tem medo de perder o marido por isso.
2005	2001	VOU PARA CASA	JE RENTRE À LA MAISON	FRANÇA/ PORTUGAL	MANOEL DE OLIVEIRA	90'	MAIS FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, COMÉDIA	Sentimento de deslocamento do idoso. Relacionamento com o neto.
2006	2006	A PANTERA COR DE ROSA	THE PINK PANTHER	EUA/ REPÚBLICA CHECA	SHAWN LEVY	93'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	AVENTURA, COMÉDIA, POLICIAL	Homem velho investigador.
2006	2005	A PROVA	PROOF	EUA	JOHN MADDEN	100'	DOWNTON	1	1 HOMEM	DRAMA, SUSPENSE	Homem idoso sendo cuidado pela filha. Pai genial.
2006	2005 (festivais)	DEPOIS DAQUELE BAILE	DEPOIS DAQUELE BAILE	BRASIL	ROBERTO BOM-TEMPO	108'	MAIS FILMES	3	2 HOMENS 1 MULHER	COMÉDIA, ROMANCE	Amor romântico entre idosos. Amizade e redescobertas.
2006	2005	EDISON — PODER E CORRUPÇÃO	EDISON	EUA/ ALEMANHA	DAVID J. BURKE	99'	CALIFORNIA FILMES	1	1 HOMEM	AÇÃO, POLICIAL, DRAMA, SUSPENSE	Luta contra corrupção na policia. Idoso jornalista.
2006	2005	ELSA E FRED — UM AMOR DE PAIXÃO	ELSA Y FRED	ARGENTINA/ ESPAÑA	MARCOS CARNEVAL E	108'	EUROPA FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Amor e sexo na velhice, subversão e realização de sonhos.
2006	2006	FIREWALL — SEGURANÇA EM RISCO	FIREWALL	EUA/ AUSTRÁLIA	RICHARD LONCRAN E	105'	WARNER BROS.	1	1 HOMEM	POLICIAL, DRAMA, SUSPENSE	Pai idoso tentando proteger sua família de um sequestro usando a inteligência matemática.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2006	2005	GAROTA DA VITRINE	SHOPGIRL	EUA	ANAND TUCKER	106'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, ROMANCE	Romance entre gerações, sexualidade na velhice.
2006	2006	IRMA VAP — O RETORNO	IRMA VAP — O RETORNO	BRASIL	CARLA CAMURATI	80'	DOWNTON	2	2 HOMENS	COMÉDIA	Montagem de uma peça teatral. Vários personagens interpretados por dois atores que são homens idosos.
2006	2005	MENTIRAS SINCERAS	SEPARATE LIES	REINO UNIDO	JULIAN FELLOWES	85'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, ROMANCE, SUSPENSE	Homem mais velho com mulher mais nova. Esposa o trai.
2006	2006	O MAIOR AMOR DO MUNDO	O MAIOR AMOR DO MUNDO	BRASIL	CARLOS DIEGUES	106'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	ROMANCE	Temporalidades da vida. Doença terminal. Redescoberta do passado (pais biológicos e sua história de amor).
2006	2003	PAI, FILHOS & ETC	PÈRE ET FILS	FRANÇA/CANADÁ	MICHEL BOUJENAH	95'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA	Roadmovie, família.
2006	2006	PEQUENA MISS SUNSHINE	LITTLE MISS SUNSHINE	EUA	JONATHAN DAYTON / VALERIE FARIS	102'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Roadmovie, família desajustada. Avô é a principal referência da criança.
2006	2006	SENTINELA	THE SENTINEL	EUA	CLARK JOHNSON	108'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	POLICIAL, AÇÃO, SUSPENSE	Agente do FBI tentando limpar seu nome.
2006	2005	SRA. HENDERSON	MRS HENDERSON PRESENTS	EUA/REINO UNIDO	STEPHEN FREARS	103'	DISNEY/BUENA VISTA	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA, MUSICAL	Idosa quer estrear um show com mulheres nuas. Problemática do corpo.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2006	2005	TUDO EM FAMÍLIA	THE FAMILY STONE	EUA	THOMAS BEZUCHA	103'	FOX FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Relacionamento de família.
2006	2005	UM LUGAR PARA RECOMEÇAR	AN UNFINISHED LIFE	ALEMANHA/EUA	LASSE HALLSTRÖM	108'	IMAGEM FILMES	2	2 HOMENS	DRAMA	Conflitos de família. Perdão.
2007	2007	A CASA DE ALICE	A CASA DE ALICE	BRASIL	CHICO TEIXEIRA	92'	IMOVISION	1	1 MULHER	DRAMA	Relações do habitat, conflitos de família. Conflitos geracionais.
2007	2005	A CORAGEM DE AMAR	LE COURAGE D'AIMER	FRANÇA	CLAUDE LELOUCH	103'	DREAM- LAND	1	1 HOMEM	DRAMA, COMÉDIA	Propósitos na finitude, afetos intergeracionais.
2007	2007	A GRANDE FAMÍLIA — O FILME	A GRANDE FAMÍLIA — O FILME	BRASIL	MAURÍCIO FARIAS	104'	MAM/ EUROPA FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA	Relações do habitat, conflitos de família.
2007	2006	A LESTE DE BUCARESTE	A FOST SAU N-A FOST?	ROMÊNIA	CORNELIU PORUMBOLIU	89'	PANDORA	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Aposentadoria, descaso financeiro com o idoso.
2007	2007	A LOJA MÁGICA DE BRINQUEDOS	MR. MAGORIUM'S WONDER EMPORIUM	EUA	ZACH HELM	94'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, AVENTURA	Fantasia, relação paternal com criança.
2007	2006	A RAINHA	THE QUEEN	REINO UNIDO/ EUA/ FRANÇA/ ITÁLIA	STEPHEN FREARS	103'	EUROPA FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Biografia, mulheres no comando.
2007	2006	AS LEIS DE FAMÍLIA	DERECHO DE FAMILIA	ARGENTINA/ ITÁLIA/ ESPAÑA/ FRANÇA	DANIEL BURMAN	102'	IMOVISION	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Relacionamento conflituoso entre pais e filhos. Busca por conexão.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de protagonistas idosos	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2007	2006	AS MÃOS	LAS MANOS	ARGENTINA/ITALIA	ALEJANDRO DORIA	119'	PANDA FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA	Religião e política.
2007	2006	ARMÊNIA	LE VOYAGE EN ARMÉNIE	FRANÇA	ROBERT GUÉDIGUIAN	125'	IMOVISION	1	1 HOMEM	DRAMA	Relacionamento entre pai e filha. Morte próxima do pai.
2007	2007	BAIXIO DAS BESTAS	BAIXIO DAS BESTAS	BRASIL	CLÁUDIO ASSIS	80'	IMOVISION	1	1 HOMEM	DRAMA	Prostituição. Homem velho abusador e aliciador.
2007	2006	BOBBY	BOBBY	EUA	EMILIO ESTEVEZ	120'	IMAGEM FILMES	2	2 HOMENS	DRAMA, ÉPICO	Multiplo. Vinte e dois protagonistas. Dois são idosos. Memória. Assassinato do presidente estadunidense JFK.
2007	2007	CONDUTA DE RISCO	MICHAEL CLAYTON	EUA	TONY GILROY	119'	IMAGEM FILMES	2	2 HOMENS	POLICIAL, DRAMA, SUSPENSE	Homens poderosos envolvidos em escândalos e política.
2007	2007	CONVERSAS COM MEU JARDINEIRO	DIALOGUE AVEC MON JARDINIER	FRANÇA	JEAN BECKER	109'	VIDEO FILMES	2	2 HOMENS	COMÉDIA, DRAMA	Amizade intergeracional, redescobertas.
2007	2007	ELA É PODEROSA	GEORGIA RULE	EUA	GARRY MARSHALL	113'	PLAYARTE FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Relacionamento conflituoso entre mãe e filha. Conflitos geracionais.
2007	2006	IMPÉRIO DOS SONHOS	INLAND EMPIRE	FRANÇA/ POLÓNIA/ EUA	DAVID LYNCH	179'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, SUSPENSE	Ficção X Realidade.
2007	2007	JUSTIÇA A QUALQUER PREÇO	THE FLOCK	EUA	WAI-KEUNG LAU	96'	CALIFORNIA FILMES	1	1 HOMEM	POLICIAL, DRAMA, SUSPENSE	Investigação, virilidade masculina.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2007	2007	LEÕES E CORDEIROS	LIONS FOR THE LAMBS	EUA	ROBERT REDFORD	92'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, SUSPENSE, GUERRA	Relações familiares, política, mulheres poderosas.
2007	2007	LICENÇA PARA CASAR	LICENSE TO WED	EUA	KEN KWAPIS	90'	WARNER	1	1 HOMEM	COMÉDIA, ROMANCE	Religião, moralidade, amizade.
2007	2006	LIÇÕES DE VIDA	DRIVING LESSONS	REINO UNIDO	JEREMY BROCK	98'	PARIS FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Mulher velha excêntrica, sábia, age como mãe.
2007	2006	MEDOS PRIVADOS EM LUGARES PÚBLICOS	COEURS	FRANÇA/ ITÁLIA	ALAIN RESNAIS	120'	PANDORA	1	1 HOMEM	DRAMA, ROMANCE	Guerra, amizade entre homens. Pai e filho.
2007	2007	MINHA MÃE QUER QUE EU CASE	BECAUSE I SAID SO	EUA	MICHAEL LEHMANN	102'	DOWNTON	1	1 MULHER	COMÉDIA, ROMANCE	Relacionamento entre mãe e filhas.
2007	2007	NO VALE DAS SOMBRAS	IN THE VALLEY OF ELAH	EUA	PAUL HAGGIS	121'	PARIS FILMES	1	1 HOMEM	CRIME, DRAMA, SUSPENSE	Conflitos do passado. Afetos, amizados.
2007	2006	NOTAS SOBRE UM ESCÂNDALO	NOTES ON A SCANDAL	REINO UNIDO	RICHARD EYRE	92'	FOX FILMES	1	1 MULHER	DRAMA, SUSPENSE	Amizade e disputas entre mulheres. Velha solitária em busca de cumplicidade. Conflitos morais.
2007	2004 (Festivais)	O DONO DO MAR	O DONO DO MAR	BRASIL	ODORICO MENDES	115'	PANDORA	1	1 HOMEM	DRAMA	Adaptação literária. Vida do presidente brasileiro José Sarney.
2007	2006	O EDIFÍCIO YACOUBIAN	OMARET YAKOBEAN	EGITO/ FRANÇA	MARWAN HAMED	161'	IMOVISION	2	2 HOMENS	DRAMA	Conflitos intergeracionais, homoafetividade, sexualidade, guerra.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de protagonistas idosos	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2007	2003	O TANGO DE RASHEVSKI	LE TANGO DES RASHEVSKI	BÉLGICA/LUXEMBURGO/FRANÇA	SAM GARBARSKI	90'	EUROPA FILMES	4	3 HOMENS 1 MULHER	DRAMA, ROMANCE	Morte da matriarca, reconstrução familiar.
2007	2005	O VIOLINO	EL VIOLÍN	MEXICO	FRANCISCO VARGAS	98'	MAIS FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, MUSICAL	Relacionamento entre pai e filho, Luta e resistência.
2007	2006	OS GIGOLÓS	THE GIGOLOS	REINO UNIDO	RICHARD BRACEWELL	95'	FILM CONNECTION	3	3 MULHERES	COMÉDIA	Sexualidade na velhice (mulheres velhas e homem jovem).
2007	2005	PEOPLE — HISTÓRIAS DE NOVA YORK	THE GREAT NEW WONDERFUL	EUA	DANNY LEINER	87'	DREAMLAND	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Relacionamento de amizade, amor familiares e românticos.
2007	2006	ROCKY BALBOA	ROCKY BALBOA	EUA	SYLVESTER STALLONE	102'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Superação, virilidade.
2007	2006	SCOOP — O GRANDE FURO	SCOOP	REINO UNIDO/EUA	WOODY ALLEN	96'	CALIFORNIA FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, SUSPENSE	Homem velho como mentor picareta.
2007	2007	UM CRIME DE MESTRE	FRACTURE	EUA/ALEMANHA	GREGORY HOBLIT	113'	PLAYARTE FILMES	1	1 HOMEM	POLICIAL, DRAMA, SUSPENSE	Amizade entre homens. Investigação.
2007	2006	VÊNUS	VENUS	REINO UNIDO	ROGER MICHELL	95'	EUROPA FILMES	2	2 HOMENS	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Amizade entre homens velhos. Relacionamento afetivo e sexual (homem velho e mulher jovem).
2008	2007	A BANDA	BIKUR HATIZMORET	ISRAEL/FRANÇA/EUA	ERAN KOLIRIN	87'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA, MUSICAL, ROMANCE	Amizade, superação de adversidades, conflitos culturais.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2008	2008	A CASA DA MÃE JOANA	A CASA DA MÃE MÃE JOANA	BRASIL	HUGO CARVANA	95'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA	Relações do habitar. Homens dividem apartamento, mas serão despejados. Um é idoso.
2008	2006	A FORÇA DA AMIZADE	BONNEVILLE	EUA	CHRISTOPHER N. ROWLEY	93'	PARIS FILMES	3	3 MULHERES	COMÉDIA, DRAMA	Amizade entre mulheres, liberdade.
2008	2008	AGENTE 86	GET SMART	EUA	PETER SEGAL	110'	WARNER BROS.	1	1 HOMEM	AVENTURA, COMÉDIA, AÇÃO	Chefe do FBI resolvendo crimes.
2008	2008	A GUERRA DOS ROCHA	A GUERRA DOS ROCHA	BRASIL	JORGE FERREIRO NANDO	77'	FOX FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA	Personagem idosa é interpretada por um homem, Ary Fontoura. Relações familiares conflituosas.
2008	2005	ALLEGRO	ALLEGRO	DINAMARCA	CHRISTOFER BOE	88'	PANDORA	1	1 HOMEM	DRAMA, ROMANCE, FICÇÃO CIENTÍFICA	Viagem no tempo, amor romântico.
2008	2007	ANTES DE PARTIR	THE BUCKET LIST	EUA/REINO UNIDO	ROB REINER	97'	WARNER BROS.	2	2 HOMENS	COMÉDIA, DRAMA, AVENTURA	Reconciliação, deseja na finitude.
2008	2007	AO ENTARDECER	EVENING	EUA/ALEMANHA	LAJOS KOLTAI	117'	EUROPA FILMES	1	1 MULHER	DRAMA, ROMANCE	Doença terminal da mãe. Recordações de amor romântico.
2008	2008	APPALOOSA — UMA CIDADE SEM LEI	APPALOOSA	EUA	ED HARRIS	115'	PLAYARTE FILMES	2	2 HOMENS	WESTERN, DRAMA, AVENTURA	Bandido e mocinho. Homens infringindo e defendendo a lei.
2008	2007	A QUASE VERDADE	LA VÉRITÉ OU PRESQUE	FRANÇA	SAM KARMANN	95'	PANDORA	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Afetos e sexualidade.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2008	2007	BANQUETE DO AMOR	FEAST OF LOVE	EUA	ROBERT BENTON	101'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, ROMANCE	Diferentes formas de afeto. Homem velho observa a narrativa.
2008	2008	BEZERRA DE MENEZES — DIÁRIO DE UM ESPÍRITO	BEZERRA DE MENEZES — DIÁRIO DE UM ESPÍRITO	BRASIL	GLAUBER FILHO / JOE PIMENTEL	75'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, ÉPICO	Médico caridoso que ajudava aos pobres. Biográfico.
2008	2007	CASAMENTO EM DOSE DUPLA	SMOTHER	EUA	VINCE DI MEGLIO	92'	CALI-FORNIA FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Mãe inconveniente, superprotetora.
2008	2008	CHEGA DE SAUDADE	CHEGA DE SAUDADE	BRASIL	LAÍS BODAN-ZKY	95'	COLUMBIA (SONY E DISNEY)	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, MUSICAL, ROMANCE	Samba de gafieira. Sexualidade e afetos.
2008	2007	EM PÉ DE GUERRA	MR. WOODCOCK	EUA	CRAIG GILLESPIE E DAVID DOBKIN	87'	PLAYARTE FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA, ROMANCE	Relacionamentos de família. Amor e casamento entre idosa e homem maduro.
2008	2008	ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO	ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO	BRASIL	JOSÉ MOJICA MARINS	94'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	TERROR	História do personagem Zé do caixão.
2008	2008	FATAL	ELEGY	EUA	ISABEL COIXET	112'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, ROMANCE	Relacionamento proibido (homem velho e mulher jovem).
2008	2006	LONGE DELA	AWAY FROM HER	CANADÁ/ EUA/REINO UNIDO	SARAH POLLEY	110'	MOVIE-MOBZ	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA	Alzheimer, afetos e companheirismo entre casal de idosos.
2008	2008	LOUCAS DE AMOR, VICIADAS EM DINHEIRO	MAD MONEY	EUA	CALLIE KHOURI	104'	CALI-FORNIA FILMES	1	1 MULHER	CRIME, POLICIAL, SUSPENSE	Dinheiro, revanche, amor.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2008	2007	MIL ANOS DE ORAÇÕES	A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS	EUA	WAYNE WANG	83'	IMOVISION	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, ROMANCE	Conflitos familiares (pai e filha); amor e sexualidade (homem mais velho e mulher mais nova), barreiras e descobertas culturais.
2008	2008	NOSSA VIDA NÃO CABE NUM OPALA	NOSSA VIDA NÃO CABE NUM OPALA	BRASIL	REINALDO PINHEIRO	104'	IMOVISION	1	1 HOMEM	DRAMA	Violência urbana e relações familiares. Pai morto (idoso).
2008	2007	O SEGREDO DO GRÃO	LA GRAINE ET LE MULET	FRANÇA	ABDEL-LATIF KECHICHE	151'	IMOVISION	1	1 HOMEM	DRAMA	Novos propósitos na velhice. Problemas financeiros. Relacionamento afetivo (homem mais velho e mulher mais jovem).
2008	2007	ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ	NO COUNTRY FOR OLD MEN	EUA	ETHAN COEN E JOEL COEN	122'	PARAMOUNT PICTURES	1	1 HOMEM	DRAMA, SUSPENSE, POLICIAL	Crime e conflitos internos.
2008	2008	PEQUENAS HISTÓRIAS	PEQUENAS HISTÓRIAS	BRASIL	HELVECIO RATTON	83'	IMAGEM FILMES	1	1 MULHER	AVENTURA	Multiplot. Idosa contadora de histórias.
2008	2008	POLARÓIDES URBANAS	POLARÓIDES URBANAS	BRASIL	MIGUEL FALA-BELLA	82'	COLUMBIA (SONY E DISNEY)	3	1 HOMEM 2 MULHERES	COMÉDIA, DRAMA	Vida urbana e conflitos familiares. Multiplot.
2008	2006	QUANDO ESTOU AMANDO	QUAND J'ÉTAIS CHANTEUR	FRANÇA	XAVIER GIANNOLI	112'	CALIFORNIA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, MUSICAL, ROMANCE	Relacionamento afetivo e sexual intergeracional (homem mais velho e mulher mais nova).

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2008	2007	QUANDO VOCÊ VIU SEU PAI PELA ÚLTIMA VEZ?	AND WHEN DID YOU LAST SEE YOUR FATHER?	REINO UNIDO/ IRLANDA	ANAND TUCKER	92'	COLUMBIA (SONY E DISNEY)	1	1 HOMEM	DRAMA	Relação pai e filho, arrendimentos. Temporalidades (fases diferentes da vida)
2008	2008	SEXO COM AMOR	SEXO COM AMOR	BRASIL	WOLF MAIA	99'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, ROMANCE	Relações de afeto e de sexualidade. Multiplot.
2008	2004	TODOS CONTRA ZUCKER	ALLES AUF ZUCKER!	ALEMANHA	DANI LEVY	95'	FILMES DA MOSTRA	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA	Relacionamento entre irmãos. Religião.
2008	2007	UM AMOR PARA TODA A VIDA	CLOSING THE RING	REINO UNIDO/ CANADÁ/ EUA	RICHARD ATTENBOROUGH	118'	PARIS FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, ROMANCE	Guerra, temporalidades (fases diferentes da vida).
2008	2008	UM CONTO DE NATAL	UN CONTE DE NOËL	FRANÇA	ARNAUD DESP. LECHIN	150'	IMOVISION	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Temporalidades da vida, morte. Arrendimentos e recomeço.
2008	2007	UM SONHO DENTRO DE UM SONHO	SLIPSTREAM	EUA	ANTHONY HOPKINS	96'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA, AVENTURA, SUSPENSE	Produtividade e saúde mental na velhice.
2008	2008	VALSA PARA BRUNO STEIN	VALSA PARA BRUNO STEIN	BRASIL	PAULO NASCIMENTO	88'	PANDA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Relações do habitar. Família e gerações. Filme sobre decisões.
2009	2008	A JANELA	LA VENTANA	ARGENTINA/ ESPANHA	CARLOS SORIN	85'	IMOVISION	1	1 HOMEM	DRAMA	Último dia de vida de um idoso que aguarda a visita do filho. Morte e reconexão.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2009	2009	ALGO QUE VOCÊ PRECISA SABER	QUELQUE CHOSE À TE DIRE	FRANÇA	CÉCILE TELERMAN	100'	IMOVISION	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA	Relações do habitar. Conflitos familiares, principalmente mãe e filha. Afetos.
2009	2008	ALMOÇO EM FAMÍLIA	PRANZO DI FERRAGOSTO	ITÁLIA	GIANNI DI GREGORIO	75'	IMOVISION	3	MULHERES	COMÉDIA, DRAMA	Relações do habitar. Família e gerações. Mamma italiana.
2009	2009	A PANTERA COR DE ROSA 2	THE PINK PANTHER 2	EUA	HARALD ZWART	92'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, AVENTURA	Homem velho investigador.
2009	2007	ALEXANDRA	ALEKSANDRA	RÚSSIA	ALEK-SANDR SOKUROV	95'	FILMES DO ESTAÇÃO	1	1 MULHER	DRAMA, GUERRA	Um conto sobre a avó que vai visitar o neto, um capitão do exército russo, em serviço na Chechênia. Relações do habitar.
2009	2008	ALGUNS MOTIVOS PARA NÃO SE APAIXONAR	MOTIVOS PARA NO ENAMORAR-SE	ARGENTINA	MARIANO MUCCI	90'	PANDA FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, ROMANCE	Relacionamento homem velho e mulher jovem.
2009	2008	BEIJO NA BOCA, NÃO!	PAS SUR LA BOUCHE	FRANÇA/SUÍÇA	ALAIN RESNAIS	115'	PANDORA	1	1 MULHER	COMÉDIA, MUSICAL, ROMANCE	Uma mulher com segredos. Segundo marido não sabe que já foi casada. Cumplicidade com a irmã.
2009	2007	CARAMELO	SUKKAR BANAT	LÍBANO/FRANÇA	NADINE LABAKI	96'	IMOVISION	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Amor na velhice.
2009	2007	CARO SENHOR HORTEN	O'HORTEN	NORUEGA/ALEMANHA / FRANÇA / DINAMARCA	BENT HAMER	90'	IMOVISION	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Um quase aposentado que reflete sobre vida. Solidão.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2009	2008	DÚVIDA	DOUBT	EUA	JOHN PATRICK SHANLEY	104'	DISNEY/BUENA VISTA	1	1 MULHER	DRAMA	Freira tentando descobrir casos de pedofilia.
2009	2009	EMBARQUE IMEDIATO	EMBARQUE IMEDIATO	BRASIL	ALLAN FITERMAN	90'	EUROPA FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA	Relacionamento mulher velha e homem jovem.
2009	2009	FILMEFOBIA	FILMEFOBIA	BRASIL	KIKO GOIFMAN	80'	POLI-FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, TERROR, SUSPENSE	Mockumentary. Jean-Claude Bernardet se interpreta.
2009	2008	FROST/NIXON	FROST/NIXON	EUA/REINO UNIDO/FRANÇA	RON HOWARD	122'	UNIVERSAL PICTURES	1	1 HOMEM	DRAMA, ÉPICO	Homem presidente. Disputa entre homens.
2009	2008	GRAN TORINO	GRAN TORINO	ALEMANHA/EUA	CLINT EASTWOOD	116'	WARNER BROS.	1	1 HOMEM	DRAMA	Preconceito e propósitos na velhice.
2009	2008	HANAMI — CEREJEIRAS EM FLOR	KIRSCHBLÜTE N — HANAMI	ALEMANHA	DORIS DÖRRIE	127'	FILMES DA MOSTRA	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, ROMANCE	Amor de longa data. Homem é doente terminal, mas quem morre é a mulher. Reconstrução da vida do homem e honra à mulher.
2009	2009	JK — BELA NOITE PARA VOAR	JK — BELA NOITE PARA VOAR	BRASIL	ZELITO VIANA	87'	UNIVERSAL PICTURES	1	1 HOMEM	DRAMA	Idoso presidente (JK)
2009	2009	JOGO ENTRE LADRÕES	THICK AS THIEVES	EUA/ALEMANHA	MIMI LEDER	104'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	POLICIAL, DRAMA	Experiente ladrão.
2009	2009	JULIE E JULIA	JULIE AND JULIA	EUA	NORA EPHRON	123'	SONY PICTURES	1	1 MULHER	DRAMA	Mulher idosa tenta uma nova carreira depois de velha em outro país.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2009	2007	O VISITANTE	THE VISITOR	EUA	TOM MCCARTHY	104'	MOVIE-MOBZ	1	1 HOMEM	DRAMA	Amizade intergeracional, amizade intercultural, redescobertas.
2009	2009	SEGREDOS DE UM FUNERAL	GET LOW	EUA/ ALEMANHA /POLÔNIA	AARON SCHNEIDER	103'	SONY PICTURES	3	2 HOMENS 1 MULHER	DRAMA, SUSPENSE	Segredos do passado, ganância, dinheiro.
2009	2009	SEMPRE AO SEU LADO	HACHI: A DOG'S TALE	EUA/ REINO UNIDO	LASSE HALLSTRÖM	93'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Afeto. Homem e cachorro.
2009	2009	TEMPOS DE PAZ	TEMPOS DE PAZ	BRASIL	DANIEL FILHO	80'	DOWNTON	1	1 HOMEM	DRAMA	História de Segismundo, ex-torturador da polícia política de Getúlio Vargas.
2009	2009	TERRITÓRIO RESTRITO	CROSSING OVER	EUA	WAYNE KRAMER	113'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Homem investigador. Imigração.
2009	2008	TINHA QUE SER VOCÊ	LAST CHANCE HARVEY	EUA	JOEL HOPKINS	93'	IMAGEM FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, ROMANCE	Amor romântico entre idosos.
2010	2010	A GUERRA DOS VIZINHOS	A GUERRA DOS VIZINHOS	BRASIL	RUBENS XAVIER	84'	POLI-FILMES	3	3 MULHERES	COMÉDIA	Velhas fofoqueiras recebem seus castigos.
2010	2006	A ILHA DO TERRÍVEL RAPATERRA	A ILHA DO TERRÍVEL RAPATERRA	BRASIL	ARIANE PORTO	80'	RAIZ FILMES	1	1 HOMEM	AVENTURA	Homem lidera aventura.
2010	2006	ANTES DA LUA CHEIA	NIWEMANG	IRÁ/ IRAQUE/ AUSTRIA/ FRANÇA	BAHMAN GHOBADI	107'	PANDORA	1	1 HOMEM	AVENTURA, DRAMA	Homem músico. Restaurar os ânimos da nação.
2010	2008 (festivais)	AO SUL DE SETEMBRO	AO SUL DE SETEMBRO	BRASIL	AMAURY TANGARÁ	80'	POLI-FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Homem sábio conta histórias para mulher jovem.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2010	2009	A ÚLTIMA ESTAÇÃO	THE LAST STATION	ALEMANHA /RUSSIA/ REINO UNIDO	MICHAEL HOFFMAN	112'	SONY PICTURES	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, ROMANCE	Amor de longa data. Doença e cuidado. História de Tolstoy.
2010	2010	CHICO XAVIER	CHICO XAVIER	BRASIL	DANIEL FILHO	124'	SONY/ DOWNTON	1	1 HOMEM	DRAMA	Biografia do médium Chico Xavier. Espiritismo.
2010	2009	CORAÇÃO LOUCO	CRAZY HEART	EUA	SCOTT COOPER	111'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, ROMANCE	Profissão, jornada interior.
2010	2009	DIÁRIO PERDIDO	MÈRES ET FILLES	FRANÇA/ CANADÁ	JULIE LOPES-CURVAL	105'	IMOVISION	1	1 MULHER	DRAMA	Relacionamento de família, segredos da avó.
2010	2010	DOIS IRMÃOS	DOIS HERMANOS	ARGENTINA	DANIEL BURMAN	105'	IMOVISION	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Relacionamento de família, conflitos entre irmãos idosos.
2010	2009	EM BUSCA DE UMA NOVA CHANCE	THE GREATES	EUA	SHANA FESTE	99'	PLAYARTE FILMES	1	1 MULHER	DRAMA, ROMANCE	Luto e relações familiares (casal e filhos). Mulher um pouco mais velha.
2010	2009	ERVAS DANINHAS	LES HERBES FOLLES	FRANÇA/ ITÁLIA	ALAIN RESNAIS	104'	IMOVISION	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, ROMANCE	Romance na velhice.
2010	2010	HOMENS EM FÚRIA	STONE	EUA	JOHN CURRAN	105'	IMOVISION	1	1 HOMEM	DRAMA, SUSPENSE	Policial prestes a se aposentar.
2010	2009	INVICTUS	INVICTUS	EUA	CLINT EASTWOOD	134'	WARNER BROS.	1	1 HOMEM	DRAMA, ÉPICO	História de Nelson Mandela.
2010	2008 (festivais)	JUVENTUDE	JUVENTUDE	BRASIL	DOMINGOS DE OLIVEIRA	85'	FILMES DO ESTAÇÃO	3	3 HOMENS	COMÉDIA, DRAMA	Amigos fazem um balanço da vida. Diferentes afetos.
2010	2009	LONDON RIVER — DESTINOS CRUZADOS	LONDON RIVER	REINO UNIDO/ FRANÇA/ ARGÉLIA	RACHID BOUCHAREB	88'	CALIFORNIA FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA	Amizade e cumplicidade. Pais em busca dos filhos perdidos.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2010	2010	O BEM AMADO	O BEM AMADO	BRASIL	GUEL ARRAES	107'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	COMÉDIA	Prefeito da cidade mulherengo.
2010	2010	O BOM CORAÇÃO	THE GOOD HEART	DINA-MARCA/ ISLÂNDIA/ EUA/ FRANÇA/ ALEMANHA	DAGUR KÁRI	99'	IMOVISION	1	1 HOMEM	DRAMA	Homem velho ajuda jovem que tentou suicídio. Relações intergeracionais.
2010	2009	OLHOS AZUIS — UM DUELO NA FRONTEIRA	OLHOS AZUIS — UM DUELO NA FRONTEIRA	BRASIL	JOSÉ JOFFILY	111'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Relações do habitar. Homem procurando redenção. Relações de imigração.
2010	2007 (Festivais)	O GRÃO	O GRÃO	BRASIL	PETRUS CARYRY	88'	USINA DIGITAL	1	1 MULHER	DRAMA	Avó prepara o neto para sua morte.
2010	2009	O SOLTEIRÃO	SOLITARY MAN	EUA	BRIAN KOPPELMAN / DAVID LEVIEN	90'	CALIFORNIA FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Sexualidade na velhice (homem velho e mulher jovem, depois com outra mulher mais jovem).
2010	2010	QUINCAS BERRO D'ÁGUA	QUINCAS BERRO D'ÁGUA	BRASIL	SÉRGIO MACHADO	104'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Velho boêmio.
2010	2010	RED: APOSENTADOS E PERIGOSOS	RED	EUA	ROBERT SCHWEN-TKE	111'	PARIS FILMES	4	3 HOMENS 1 MULHER	AÇÃO, COMÉDIA	Produtividade, amizade entre idosos.
2010	2010	REFLEXÕES DE UM LIQUIDIFICADOR	REFLEXÕES DE UM LIQUIDIFICADOR	BRASIL	ANDRÉ KLOTZEL		BRAS FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA	Idosa mata o marido com a ajuda do liquidificador que é personificado. Relações do habitar.
2010	2006	SEMPRE BELA	BELLE TOUJOURS	PORTUGAL /FRANÇA	MANOEL DE OLIVEIRA	68'	FILMES DA MOSTRA	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA	Reencontro na velhice. Romance e segredos antigos.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2010	2009	SIMPLESMENTE COMPLICADO	IT'S COMPLICATED	EUA	NANCY MEYERS	120'	UNIVERSAL PICTURES	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, ROMANCE	Relacionamento afetivo e sexual entre dois idosos.
2010	2010	SUPRESAS EM DOBRO	OLD DOGS	EUA	WALT BECKER	88'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	COMÉDIA	Amizade entre homens. Cuidar de crianças.
2010	2009	TUDO PODE DAR CERTO	WHATEVER WORKS	EUA	WOODY ALLEN	92'	CALIFORNIA FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, ROMANCE	Amor e amizade intergeracional (homem velho e mulher nova), relações paternais.
2010	2010	UM HOMEM QUE GRITA	UN HOMME QUI CRIE	REPÚBLICA DO CHADE/ FRANÇA/ BÉLGICA	MAHAMAT SALEH HAROUN	92'	BONFILM	1	1 HOMEM	DRAMA	Pai cuidando do filho em situação de guerra.
2011	2010	BRAVURA INDÔMITA	TRUE GRIT	EUA	ETHAN COEN E JOEL COEN	110'	PARAMOUNT PICTURES	1	1 HOMEM	AVENTURA, DRAMA, WESTERN	Honra, disputa entre homens.
2011	2011	LATE BLOOMERS — O AMOR NÃO TEM FIM	LATE BLOOMERS	BÉLGICA/ REINO UNIDO/ FRANÇA	JULIE GRAVAS	94'	SERENDIP	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA	Casados há 30 anos sentem o peso da idade. Problemas financeiros dele e demência dela.
2011	2010	MAMUTE	MAMMUTH	FRANÇA	BENOÎT DELÉPINE / GUSTAVE KVERN	92'	IMOVISION	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Homem em busca da aposentadoria. Temporalidades e Relações do habitat: reencontro com os lugares e amigos da infância.
2011	2010	MINHAS TARDES COM MARGUERITE	LA TÊTE EN FRICHE	FRANÇA	JEAN BECKER	82'	IMOVISION	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Redescoberta de um propósito. Amizade intergeracional.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2011	2011	NÃO SE PREOCUPE, NADA VAI DAR CERTO	NÃO SE PREOCUPE, NADA VAI DAR CERTO	BRASIL	HUGO CARVANA	99'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA	Relação pai e filho.
2011	2011	NOITE DE ANO NOVO	NEW YEAR'S EVE	EUA	GARRY MARSHALL	118'	WARNER BROS.	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, ROMANCE	Multiplo Relacionamentos.
2011	2011	O AMOR CHEGA TARDE	LOVE COMES LATELY	ALEMANHA /ÁUSTRIA/ EUA	JAN SCHÜTTE	86'	ESFERA FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Mudança de cidade aos 80 anos (habitar) e encontro de um novo amor.
2011	2010	O DIA EM QUE EU NÃO NASCI	DAS LIED IN MIR	ARGENTINA/	FLORIAN COSSEN	94'	SERENDIP	1	1 HOMEM	DRAMA	Homem vai a uma viagem com a filha e revela segredos familiares.
2011	2010	POESIA	SHI	CORÉIA DO SUL	CHANG-DONG LEE	139'	IMOVISION	1	1 MULHER	DRAMA	Redescoberta de um propósito de vida na poesia.
2011	2010	POTICHE — ESPOSA TROFÉU	POTICHE	FRANÇA	FRANÇOIS OZON	103'	IMOVISION	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA	Produtividade feminina, relacionamentos de família.
2011	2011	TRANSEUNTE	TRANSEUNTE	BRASIL	ERYK ROCHA	100'	VIDEO FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Vida pós aposentadoria. Relações do habitar — Cidade de São Paulo.
2012	2011	A DAMA DE FERRO	THE IRON LADY	REINO UNIDO/ FRANÇA	PHYLLIDA LLOYD	105'	PARIS FILMES	1	1 MULHER	DRAMA, ÉPICO	Histórico. Mulher líder.
2012	2011	ALBERT NOBBS	ALBERT NOBBS	REINO UNIDO/ IRLANDA	RODRIGO GARCIA	113'	PARIS FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Mulher se passa por homem para poder sobreviver.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2012	2011	A NEGOCIAÇÃO	ARBITRAGE	EUA/ POLÔNIA	NICHOLAS JARECKI	107'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Homem rico e poderoso, infiel, tenta cobrir seus crimes. Assassinato acidental da amante.
2012	2010	Apenas entre nós	NEKA OSTANE MEDJU NAMA	CROÁCIA/ SÉRVIA/ ESLO- VÊNIA	RAJKO GRLIC	87'	LUME	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Homem mulherengo. Dificuldades de relacionamento com o irmão.
2012	2010	AS QUATRO VOLTAS	LE QUATTRO VOLTE	ITÁLIA/ ALEMANHA /SUIÇA	MICHE- LANGELO FRAM- MARTINO	88'	FILMES DA MOSTRA	1	1 HOMEM	DRAMA	Habitar, ciclos da vida. Homem cuida de suas cabras sozinho.
2012	2011	BEI AMADAS	LES BIEN- AIMÉS	FRANÇA/ REINO UNIDO/ REPÚBLICA TCHECA	CHRISTO- PHE HONORÉ	139'	IMOVISION	1	1 MULHER	DRAMA, MUSICAL, ROMANCE	Discute temporalidades: como resistir ao tempo? Relacionamento de mãe e filha.
2012	2012	BUSCA IMPLACÁVEL 2	TAKEN 2	EUA/ FRANÇA	OLIVIER MEGATON	92'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	AÇÃO, POLICIAL, SUSPENSE	Ex-agente da CIA tentando escapar de um sequestro.
2012	2012	CANÇÃO PARA MARION	SONF FOR MARION	REINO UNIDO/ ALEMANHA	PAUL ANDREW WILLIAMS	93'	PARIS FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA, MUSICAL, ROMANCE	Amor romântico entre idosos. Cumplicidade e companheirismo.
2012	2008	CINCO DIAS SEM NORA	CINCO DIAS SIN NORA	MÉXICO	MARIANA CHENILLO	92'	ESFERA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Relações do habitar. Morte. Conflitos mal resolvidos com a ex-esposa que se matou.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2012	2012	E A VIDA CONTINUA	E A VIDA CONTINUA	BRASIL	PAULO FIGUEIREDO	98'	PARIS FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Espiritismo. Relações morte e vida.
2012	2011	E SE VIVÉSSEMOS TODOS JUNTOS?	ET S'ION VIVAIT TOUS ENSEMBLE?	FRANÇA/ALEMANHA	STÉPHANE ROBÉLIN	96'	IMOVISION	5	3 HOMENS 2 MULHERES	COMÉDIA, DRAMA	Relações do habitar, conflitos geracionais, amor romântico entre idosos. Cumplicidade e companheirismo.
2012	2012	GIRIMUNHO	GIRIMUNHO	BRASIL/ESPANHA/ALEMANHA	CLARISSA CAMPO-LINA / HELVECIO MARINS JR.	90'	VITRINE FILMES	2	2 MULHERES	DRAMA	Relações do habitar, ciclos da vida, relações geracionais (avosidades).
2012	2011	HABEMUS PAPAM	HABEMUS PAPAM	ITÁLIA/FRANÇA	NANNI MORETTI	102'	VINNY FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Religião e política.
2012	2011	HISTERIA	HYSTERIA	REINO UNIDO/FRANÇA/ALEMANHA/LUXEMBURGO	TANYA WEXLER	100'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, ROMANCE	Médicos tentam descobrir a cura para a doença dita "feminina" histeria.
2012	2012	HISTÓRIAS SÓ EXISTEM QUANDO SÃO LEMBRADAS	HISTÓRIAS SÓ EXISTEM QUANDO SÃO LEMBRADAS	BRASIL/ARGENTINA/FRANÇA	JÚLIA MURAT	98'	VITRINE FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Relações do habitar (cidade fantasma), ciclos da vida (idosa vive em função do marido morto), relações geracionais.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2012	2012	MÃE E FILHA	MÃE E FILHA	BRASIL	PETRUS CARYRY	80'	LUME	1	1 MULHER	DRAMA	Relações do habitar, conflitos geracionais, reencontro entre mãe e filha.
2012	2011	NOTA DE RODAPÉ	HEARAT SHULAYIM	ISRAEL	JOSEPH CEDAR	103'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Conflitos geracionais entre pai e filho. Competição.
2012	2011	O EXÓTICO HOTEL MARIGOLD	THE BEST EXOTIC MARIGOLD HOTEL	REINO UNIDO/ USA/ EMIRADOS ÁRABES	JOHN MADDEN	125'	FOX FILMES	7	3 HOMENS 4 MULHERES	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Relações do habitar, conflitos geracionais, amor romântico entre idosos, sexualidade, homoafetividade, cumplicidade e companheirismo entre idosos.
2012	2011	O MOINHO E A CRUZ	THE MILL AND THE CROSS	POLÔNIA/ SUÉCIA	LECH MAJEWSKI	92'	LUME	3	2 HOMENS 1 MULHER	DRAMA, ÉPICO	História de Pieter Brugel, pintor de "A Procissão para o Calvário". Relacionamentos e genialidade masculina.
2012	2011	O PORTO	LE HAVRE	FINLÂNDIA/ FRANÇA/ ALEMANHA	AKI KAURISMAKI	93'	IMOVISION	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Relações do habitar, amizade intergeracional. Questões de raça.
2012	2011	O VENDEDOR	LE VENDEUR	CANADÁ	SÉBASTIEN PILOTE	107'	LUME	1	1 HOMEM	DRAMA	Reinvenção de vida na velhice.
2012	2011	PARA ROMA COM AMOR	TO ROME WITH LOVE	EUA/ ITÁLIA/ FRANÇA	WOODY ALLEN	112'	PARIS FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, ROMANCE	Um arquiteto revive sua juventude.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de protagonistas idosos	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2012	2012	PODER PARANORMAL	RED LIGHTS	EUA/ ESPANHIA	RODRIGO CORTÉS	113'	CALIFORNIA FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA	Investigação, farsa e obsessão.
2012	2011	TRÊS HISTÓRIAS, UM DESTINO	DESTINY ROAD	EUA	ROBERT C. TREVEILER	100'	GARÇA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Pastor com ambição desenfreada.
2012	2012	UM DIVÁ PARA DOIS	HOPE SPRINGS	EUA	DAVID FRANKEL	100'	IMAGEM FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Relacionamento afetivo entre idosos casados há anos.
2012	2011	VIÚVAS	VIUDAS	ARGENTINA	MARCOS CARNEVALE	100'	IMOVISION	1	1 MULHER	DRAMA	Viúva passa a cuidar da jovem amante do falecido marido. Cumplicidade feminina e intergeracional.
2013	2013	A GRANDE BELEZA	LA GRANDE BELLEZZA	ITÁLIA/ FRANÇA	PAOLO SORRENTINO	142'	ALPHA-VILLE FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Um escritor em crise quer voltar a escrever. Lembranças da juventude.
2013	2013	ÁLBUM DE FAMÍLIA	AUGUST: OSAGE COUNTY	EUA	JOHN WELLS	121'	IMAGEM FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Conflitos em família. Mãe idosa doente.
2013	2010	ALMAS SILENCIOSAS	OVSYANKI	RÚSSIA	ALEKSEY FEDORCHENKO	78'	FILMES DA MOSTRA	1	1 HOMEM	DRAMA	Após a morte da esposa, homem pede ajuda de amigo para enterrá-la. Luto e cumplicidade intergeracional.
2013	2013	AMIGOS INSEPARÁVEIS — ELES NÃO FAZEM COMO ANTIGAMENTE	STAND UP GUYS	EUA	FISHER STEVENS	95'	PARIS FILMES	3	3 HOMENS	COMÉDIA, POLICIAL	Criminosos aposentados que se juntam uma última vez para matar.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2013	2012	AMOR	AMOUR	FRANÇA/ALEMANHA/AUSTRIA	MICHAEL HANEKE	127'	IMOVISION	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, ROMANCE	Morte e direito de morrer, cumplicidade e afeto.
2013	2012	ATRÁS DA PORTA	THE DOOR	HUNGRIA/ALEMANHA	ISTVÁN SZABÓ	97'	IMAGEM FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Amizade entre mulheres de diferentes gerações e classes sociais.
2013	2013	ELA VAI	ELLE S'EN VA	FRANÇA	EMMANUELLE BERCOT	116'	ESFERA FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Roadmovie, família, redescobrimto de propósitos.
2013	2013	ENDER'S GAME — O JOGO DO EXTERMINADOR	ENDER'S GAME	EUA	GAVIN HOOD	114'	PARIS FILMES	1	1 HOMEM	AÇÃO, AVENTURA	Futurista. Capitão treina crianças para ataques de aliens.
2013	2012	EU, ANNA	I, ANNA	REINO UNIDO/ALEMANHA/FRANÇA	BARNABY SOUTHCOMBE	93'	IMOVISION	1	1 MULHER	DRAMA	Divorciada se envolve com policial. Amor na terceira idade. Mulher um pouco mais velha que o homem.
2013	2013	GIOVANNI IMPROTTA	GIOVANNI IMPROTTA	BRASIL	JOSÉ WILKER	100'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	COMÉDIA	Magnata dos cassinos. Relacionamento com mulher mais nova.
2013	2012	HANNAH ARENDT — IDEIAS QUE CHOCARAM O MUNDO	HANNAH ARENDT	ARGENTINA/ISRAEL/LUXEMBURGO/FRANÇA	MARGARETHE VON TROTTA	113'	ESFERA FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Biografia de Hanna Arendt. Luta feminina.
2013	2012	HITCHCOCK	HITCHCOCK	EUA	SASHA GERVASI	98'	FOX FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA	Relacionamento entre Hitchcock e a esposa, Alma.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2013	2011	JUAN EA BAILARINA	LA SUBLEVACIÓN	BRASIL/ ARGENTINA	RAPHAEL AGUINAGA	95'	VILACINE	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, COMÉDIA, ROMANCE	Relações do habitar, amor romântico entre idosos, cumplicidade e companheirismo.
2013	2013	O CASAMENTO DO ANO	THE BIG WEDDING	EUA	JUSTIN ZACKHAM	89'	IMAGEM FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, ROMANCE	Família, afeto e divórcio.
2013	2012	O QUARTETO	QUARTET	REINO UNIDO	DUSTIN HOFFMAN	94'	DIAMOND FILMS	4	2 HOMENS 2 MULHERES	COMÉDIA, DRAMA, MUSICAL	Relações do habitar, amor romântico entre idosos, cumplicidade e companheirismo.
2013	2013	O QUE SE MOVE	O QUE SE MOVE	BRASIL	CAETANO GOTARDO	97'	LUME	1	1 MULHER	DRAMA	Luto e relações familiares.
2013	2013	OS BELOS DIAS	LES BEAUX JOURS	FRANÇA	MARION VERNOUX	94'	IMOVISION	1	1 MULHER	DRAMA	Vida pós aposentadoria. Redescobertas.
2013	2013	PEDALANDO COM MOLIÈRE	ALCESTE À BICYCLETTE	FRANÇA	PHILIPPE LE GUAY	104'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Vida pós aposentadoria. Amizades e auxílio.
2013	2012 (festivais)	PRIMEIRO DIA DE UM ANO QUALQUER	PRIMEIRO DIA DE UM ANO QUALQUER	BRASIL	DOMINGOS DE OLIVEIRA	85'	FORTE FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Amigos se encontram e dividem suas crises.
2013	2011	QUERIDA, VOU COMPRAR CIGARROS E JÁ VOLTO	QUERIDA VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO	ARGENTINA	MARIANO COHN / GASTÓN DUPRAT	80'	ESFERA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Viagem no tempo. Idoso pode refazer os últimos 10 anos de sua vida.
2013	2013	APOSENTADOS E AINDA MAIS PERIGOSOS	RED 2	EUA	DEAN PARISOT	117'	PARIS FILMES	3	2 HOMENS 1 MULHER	AÇÃO, COMÉDIA	Produtividade, amizade entre idosos.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2013	2011 (festivais)	RÉQUIEM PARA LAURA MARTIN	RÉQUIEM PARA LAURA MARTIN	BRASIL	PAULO DUARTE / LUIZ RANGEL	108'	FM PRODUÇÕES	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, ROMANCE, SUSPENSE	Relacionamentos afetivos. Homem se divide entre esposa velha e amante jovem.
2013	2013	R.I.P.D. — AGENTES DO ALÉM	R.I.P.D.	EUA	ROBERT SCH-SCHWENTKE	96'	UNIVERSAL PICTURES	1	1 HOMEM	AÇÃO, COMÉDIA, AVENTURA	Sobrenatural. Policial morto vem ajudar policial vivo.
2013	2012	SEJAM MUITO BEM VINDOS	BIENVENUE PARMINOUS	FRANÇA	JEAN BECKER	92'	IMOVISION	1	1 HOMEM	DRAMA	Idoso lida com depressão. Amizade com mulher jovem. Relação pai e filha. Viajam juntos.
2013	2012	TABU	TABU	PORTUGAL ALEMANHA /FRANÇA/ BRASIL	MIGUEL GOMES	118'	ESPAÇO FILMES	1	1 MULHER	DRAMA, ROMANCE	Amizade intergeracional, segredos, cumplicidade feminina.
2013	2011	TERRA FIRME	TERRAFERMA	ITÁLIA/ FRANÇA	EMANUELE CRIALESE	88'	ESFERA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Pai e filho ajudando imigrantes e tendo problemas com a Lei.
2013	2013	TREM NOTURNO PARA LISBOA	NIGHT TRAIN TO LISBON	ALEMANHA / SUÍÇA/ PORTUGAL	BILLE AUGUST	111'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, ROMANCE	Homem vai atrás de uma mulher mais jovem misteriosa.
2013	2013	ÚLTIMA VIAGEM A VEGAS	LAST VEGAS	EUA	JON TURTELTAUB	105'	PARIS FILMES	4	4 HOMENS	COMÉDIA, ROMANCE	Amizade entre homens, realização de sonhos.
2013	2012	UM FINAL DE SEMANA EM HYDE PARK	HIDE PARK ON HUDSON	REINO UNIDO	ROGER MICHELL	94'	PLAYARTE FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Relacionamento amoroso entre o presidente dos EUA, FDR, e sua prima mais jovem.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2013	2012	UMA DAMA EM PARIS	UNE ESTONNIENNE A PARIS	FRANÇA / BÉLGICA / ESTÔNIA	ILMAR RAAG	94'	ESFERA FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Cuidados com idosa. Amizade intergeracional entre duas mulheres. Redescoberta da sensualidade e do amor romântico.
2013	2012	UMA ESTRANHA AMIZADE	STARLET	EUA / REINO UNIDO	SEAN BAKER	103'	TUCUMAN FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Amizade intergeracional entre duas mulheres.
2013	2012	UMA PRIMAVERA COM MINHA MÃE	QUELQUES HEURES DE PRINTEMPS	FRANÇA	STÉPHANE BRIZÉ	108'	TUCUMAN FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Relacionamento entre mãe e filho. Reconexão afetiva em função do câncer da mãe.
2013	2013	VENDO OU ALUGO	VENDO OU ALUGO	BRASIL	BETSE DE PAULA	88'	EUROPA FILMES	2	2 MULHERES	COMÉDIA	Relações do habitar. Relações de família e de espaço.
2013	2013	VOVÔ SEM VERGONHA	JACKASS PRESENTS: BAD GRANDPA	EUA	JEFF TREMAINE	92'	PARA-MOUNT PICTURES	1	1 HOMEM	COMÉDIA	Roadmovie, família, relação avô e neto.
2014	2014	A 100 PASSOS DE UM SONHO	THE HUNDRED-FOOT JOURNEY	EUA	LASSE HALLSTRÖM	122'	DISNEY/BUENA VISTA	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Produtividade feminina, amizade intercultural
2014	2014	AMANTE A DOMICÍLIO	FADING GIGOLO	EUA	JOHN TURTURO	90'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA	Homem velho quer transformar amigo jovem em um "Don Juan".
2014	2014	AMAR, BEBER E CANTAR	AIMER, BOIRE ET CHANTER	FRANÇA	ALAIN RESNAIS	108'	IMOVISION	3	1 HOMEN 2 MULHERES	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Grupo de teatro amador fica abalado com amigo que tem doença terminal. Amizade.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2014	2013	ANTES DO INVERNO	AVANT L'HIVER	FRANÇA/LUXEMBURGO	PHILIPPE CLAUDEL	103'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Ainda dá tempo der revelar os subentendidos e os segredos depois da velhice?
2014	2014	AVANTI POPOLO	AVANTI POPOLO	BRASIL	MICHAEL WAHRMANN	72'	VITRINE FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Filho tenta reavivar a memória do pai traumatizado. Ditadura militar.
2014	2013	CORTINAS FECHADAS	PARDÉ	IRÁ	JAFAR PANAHI/KAMBUZIA PARTOVI	106'	ESFERA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Roteirista que vive isolado tem sua vida mudada com chegada de jovem.
2014	2012	CRÔNICA DO FIM DO MUNDO	CRÔNICA DEL FIN DEL MUNDO	COLÔMBIA	MAURICIO CUERVO	85'	TUCUMAN FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Idoso viúvo se preparando para o fim do mundo.
2014	2014	ELSA E FRED — UM AMOR DE PAIXÃO (*REMAKE)	ELSA&FRED	EUA	MICHAEL RADFORD	97'	DIAMOND FILMS	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	O mesmo que o filme original.
2014	2014	GATA VELHA AINDA MIA	GATA VELHA AINDA MIA	BRASIL	RAFAEL PRIMOT	89'	POLI-FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Velha escritora abre sua vida para uma jovem jornalista.
2014	2014	GETÚLIO	GETÚLIO	BRASIL	JOÃO JARDIM	101'	COPA-CABANA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	História do presidente brasileiro Getúlio Vargas em seus últimos dias.
2014	2012	GRANDES AMIGOS	AMITIÉS SINCÈRES	FRANÇA	STÉPHAN ARCHI-NARD/FRANÇOIS PRÉVÔT-LEYGONIE	104'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Amizade e conflitos familiares. Amor, traição, mentira e perdão.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2014	2014	IRMÃ DULCE	IRMÃ DULCE	BRASIL	VICENTE AMORIM	107'	DOWNTON	1	1 MULHER	DRAMA	História da freira irmã Dulce. Caridade, luta contra machismo.
2014	2010	MAIS UM ANO	ANOTHER YEAR	REINO UNIDO	MIKE LEIGH	129'	BRETZ VIDEO	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA	Relacionamento de família. Pais cuidando do filho problemático.
2014	2013	NEBRASKA	NEBRASKA	EUA	ALEXANDER PAYNE	115'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Relação pai e filho, arrependimentos
2014	2014	NOVEMBER MAN — UM ESPÍÃO NUNCA MORRE	NOVEMBER MAN	EUA/ REINO UNIDO	ROGER DONALDSON	108'	PLAYARTE FILMES	1	1 HOMEM	AÇÃO, POLICIAL, SUSPENSE	Ex-policial de idoso volta à ativa.
2014	2012	O GEBO E A SOMBRA	O GEBO E A SOMBRA	FRANÇA/ PORTUGAL	MANOEL DE OLIVEIRA	95'	FILMES DA MOSTRA	1	1 HOMEM	DRAMA	Trabalho na velhice. Conflitos de família. Filho ausente.
2014	2014	O JUIZ	THE JUDGE	EUA	DAVID DOBKIN	141'	WARNER BROS.	1	1 HOMEM	DRAMA, POLICIAL	Relação de pai e filho poderosos.
2014	2013	O MELHOR LANCE	LA MIGLIORE OFFERTA	ITÁLIA	GIUSEPPE TORNATORE	131'	PARIS FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, POLICIAL, SUSPENSE	Idoso excêntrico e gênio da arte.
2014	2013	O ÚLTIMO AMOR DE MR. MORGAN	MR. MORGAN'S LAST LOVE	ALEMANHA/ BÉLGICA/ EUA/ FRANÇA	SANDRA NETTELBECK	116'	TUCUMAN FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Reencontrar o prazer na vida após o luto da esposa. Amizade intergeracional.
2014	2012	O ÚLTIMO CONCERTO	A LATE QUARTET	EUA	YARON ZILBERMAN	105'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, MUSICAL	Um dos amigos do quarteto é diagnosticado com uma doença mortal e eles se juntam novamente. Afetos.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2014	2013	PHILOMENA	PHILOMENA	REINO UNIDO/ EUA/ FRANÇA	STEPHEN FREARS	98'	PARIS FILMES	1	1 MULHER	DRAMA BIOGRÁFICO	Descoberta dos mistérios do passado. Amizade intergeracional. Amor de mãe.
2014	2013	UMA FAMÍLIA EM TÓQUIO	TÓKYÓ KAZOKU	JAPÃO	YŌJI YAMADA	146'	ESFERA FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA	Idosos visitam a família e percebem que são negligenciados. Morte, reconexão de família.
2014	2010	UMA LIÇÃO DE VIDA	THE FIRST GRADER	REINO UNIDO/ EUA/ QUÊNIA	JUSTIN CHADWICK	103'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Dedicação de professor. Relações intergeracionais.
2014	2015	UM AMOR DE VIZINHA	AND SO IT GOES	EUA	ROB REINER	94'	PLAYARTE FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, ROMANCE	Amor e sexo na velhice, produtividade.
2015	2015	45 ANOS	45 YEARS	REINO UNIDO	ANDREW HAIGH	95'	IMOVISION	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, ROMANCE	Conflitos de relacionamento na finitude.
2015	2014	A DAMA DOURADA	WOMAN IN GOLD	REINO UNIDO	SIMON CURTIS	109'	DIAMOND FILMS	1	1 MULHER	DRAMA	Uma judia pretende processar o governo austríaco. Política.
2015	2014	A FESTA DE DESPEDIDA	MITA TOVA	ISRAEL/ ALEMANHA	SHARON MAYMON / TAL GRANIT	93'	IMOVISION	5	3 HOMENS 2 MULHERES	COMÉDIA, DRAMA	Relações do habitar, amor romântico entre idosos, homoafetividade entre homens, direito à morte, cumplicidade e companheirismo entre idosos.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2015	2014	A ILHA DO MILHARAL	SIMINDIS KUNDZULI	GEÓRGIA/ALEMANHA / FRANÇA/ REPÚBLICA CHECA/ CAZA-QUISTÃO/ HUNGRIA	GEORGE OVASHVILI	100'	ZETA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, GUERRA	Relações do habitar, relação de avô e neta. Temporalidades do rio e da vida dos que lá habitam.
2015	2015	APRENDEDO COM A VOVÓ	GRANDMA	EUA	PAUL WEITZ	79'	SONY PICTURES	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Aborto, transexualidade, afeto entre vó e neta.
2015	2015	A TERRA E A SOMBRA	LA TIERRA Y LA SOMBRA	COLÔMBIA/ FRANÇA/ PAISES BAIXOS/ CHILE/ BRASIL	CÉSAR AUGUSTO ACEVEDO	97'	PANDORA	1	1 HOMEM	DRAMA	Relações do habitar, homem retorna à sua antiga casa e tenta se reconectar com a família.
2015	2015	BUSCA IMPLACÁVEL 3	TAKEN 3	EUA/ FRANÇA	OLIVIER MEGATON	109'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	POLICIAL, AÇÃO, SUSPENSE	Ex-agente da CIA tentando escapar de um sequestro novamente.
2015	2013	CASADENTRO	CASADENTRO	PERU	JOANNA LOMBARDI	87'	ESFERA FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Habitar. Velha solitária é visitada pela filha e conhece sua neta. Conflitos familiares entre gerações de mulheres.
2015	2014	DIPLOMACIA	DIPLOMATIE	FRANÇA/ ALEMANHA	VOLKER SCHLÖNDORFF	84'	PANDORA	2	2 HOMENS	DRAMA	General alemão e côsul geral da Suécia discutem o destino final de Paris. Disputa de poder.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2015	2014	DÍVIDA DE HONRA	THE HOMESMAN	EUA/ FRANÇA	TOMMY LEE JONES	122'	CALIFORNIA FILMES	1	1 HOMEM	WESTERN, DRAMA	Homem velho rejeitado pela sociedade se une à mulher jovem considerada louca.
2015	2014	DÓLARES DE AREIA	DÓLARES DE ARENA	ARGENTINA, MÉXICO/ REPÚBLICA DOMINICANA	ISRAEL CÁRDENAS/ LAURA AMELIA GUZMÁN	84'	TUCUMAN FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Homossexualidade feminina entre diferentes idades.
2015	2015	EM TRÊS ATOS	EM TRÊS ATOS	BRASIL, FRANÇA	LUCIA MURAT	76'	IMOVISION	1	1 MULHER	DRAMA	Temporalidades da vida, morte e finitude, feminismo.
2015	2014	EM UM PÁTIO EM PARIS	DANS LA COUR	FRANÇA	PIERRE SALVADORI	97'	ALPHAVILLE FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Amizade intergeracional.
2015	2014 (festivais)	INFÂNCIA	INFÂNCIA	BRASIL	DOMINGOS DE OLIVEIRA	145'	FORTE FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Convivência em família liderada pela matriarca da família nos anos 1950.
2015	2015	JOGADA DE MESTRE	KIDNAPPING MR. HEINEKEN	REINO UNIDO/ BÉLGICA/ HOLANDA	DANIEL ALFREYSON	95'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	POLICIAL, DRAMA, SUSPENSE, AÇÃO	História real do sequestro do milionário Alfred Heineke. Conflitos com a polícia.
2015	2014	MINHA QUERIDA DAMA	MY OLD LADY	EUA/ FRANÇA/ REINO UNIDO	ISRAEL HOROVITZ	102'	CALIFORNIA FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Relações do habitar, amizade intergeracional.
2015	2015	NÃO OLHE PARA TRÁS	DANNY COLINS	EUA	DAN FOGELMAN	106'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Carreira em crise. Reatar relacionamento com filho adulto.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosas Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2015	2014	O AMOR É ESTRANHO	LOVE IS STRANGE	EUA/ FRANÇA/ BRASIL/ GRÉCIA	IRA SACHS	94'	PANDORA	2	2 HOMENS	DRAMA	homossexualidade masculina.
2015	2012	O CICLO DA VIDA / CARAVANA DA AMIZADE	FEI YUE LAO REN YUAN	CHINA	ZHANG YANG	104'	ESFERA FILMES	8	7 HOMENS 1 MULHER	COMÉDIA	Relações do habitar. Idosos fogem do asilo para realizar sonho de um deles. Desejos na finitude. Cumplicidade entre amigos idosos.
2015	2015	O CLUBE	EL CLUB	CHILE	PABLO LARRAÍN	98'	IMOVISION	4	4 HOMENS	DRAMA	Segredos de sacerdotes. Assassinato e religião.
2015	2015	O EXÓTICO HOTEL MARIGOLD 2	THE SECOND BEST EXOTIC MARIGOLD HOTEL	REINO UNIDO/USA	JOHN MADDEN	122'	FOX FILMES	7	3 HOMENS 4 MULHERES	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Relações do habitar, conflitos geracionais, amor romântico entre idosos, sexualidade, homoafetividade, cumplicidade e companheirismo entre idosos.
2015	2014	O HOMEM QUE ELAS AMAVAM DEMAIS	L'HOMME QU'ON AIMAIT TROP	FRANÇA	ANDRÉ TÉCHINÉ	116'	EUROPA FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Mulheres idosas produtivas e poderosas. Amizade entre mãe e filha. Afetos.
2015	2014	O ÚLTIMO ATO	THE HUMBLING	EUA/ ITALIA	BERRY LEVINSON	112'	CALIFORNIA FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, DRAMA	Idoso que perde seu talento como ator e se relaciona sexualmente com uma mulher jovem e lésbica.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2015	2012	O ÚLTIMO POEMA DO RINOCERONTE	FASLE KARGADAN	IRÃ/ IRAQUE/ TURQUIA	BAHMAN GHOBADI	88'	IMOVISION	1	1 HOMEM	DRAMA	Encarceramento do poeta iraniano Sadegh Kamangar e sua esposa, Mina.
2015	2014	PASOLINI	PASOLINI	FRANÇA/ BELGICA/ ITALIA	ABEL FERRARA	84'	IMOVISION	1	1 HOMEM	DRAMA	Últimos dias do cineasta Pasolini até seu assassinato.
2015	2014	RUTH E ALEX	5 FLIGHTS UP	EUA	RICHARD LON-CRAINE	92'	ALPHA-VILLE FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA	Relações do habitar, sexualidade e afeto na velhice.
2015	2015	SABOR DA VIDA	AN	JAPÃO, FRANÇA, ALEMANHA	NAOMI KAWASE	113'	CALI-FORNIA FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Produtividade, amizade intergeracional..
2015	2014	SR. KAPLAN	MR. KAPLAN	URUGUAI/ ALEMANHA /ESPANHA	ÁLVAR BRECHNER	98'	PANDORA	2	2 HOMENS	COMÉDIA, DRAMA, SUSPENSE	Homem irritado com a velhice tem novo propósito de vida: desmascarar o vizinho que suspeita ser nazista.
2015	2013	UM FIM DE SEMANA EM PARIS	LE WEEK-END	REINO UNIDO/ FRANÇA	ROGER MICHELL	93'	PANDORA	3	2 HOMENS 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA, ROMANCE	Amor romântico na velhice. Reencontros e novos planos.
2015	2015	UM SENHOR ESTAGIÁRIO	THE INTERN	EUA	NANCY MEYERS	109'	WARNER BROS.	1	1 HOMEM	COMÉDIA	Produtividade, amizade intergeracional. Velho sábio X velho infantilizado.
2015	2015	UMA LONGA JORNADA	THE LONGEST JOURNEY	EUA	GEORGE TILLMAN JR.	139'	FOX FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, ROMANCE	Idoso se acidenta e se vê abandonado. Passa a ver a mulher morta que faleceu nove anos atrás.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosas protagonistas	Gênero dos protagonistas idosas	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2016	2016	AQUARIUS	AQUARIUS	BRASIL	KLEBER MEN-DONÇA FILHO	145'	VITRINE FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Relações do habitar, sexualidade na velhice, memória.
2016	2015	A CORTE	L'HERMINE	FRANÇA	CHRISTIAN VINCENT	98'	CALIFORNIA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Juiz implacável se apaixona por mulher pouco mais jovem e se sensibiliza.
2016	2014	A DESPEDIDA	A DESPEDIDA	BRASIL	MARCELO GALVÃO	90'	GATACINE	1	1 HOMEM	DRAMA	Amor romântico entre gerações (homem velho, mulher nova).
2016	2015	A INTROMETIDA	A MEDDLER	EUA	LORENE SCAFARIA	100'	SONY PICTURES	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	Mãe que se intromete na vida pessoal da filha.
2016	2015	A JUVENTUDE	LA GIOVINEZZA	ITÁLIA/ FRANÇA/ SUÍÇA/ REINO UNIDO	PAOLO SORRENTINO	124'	FÊNIX FILMES	2	2 HOMENS	COMÉDIA, DRAMA	Relações do habitar, conflitos intergeracionais, novas amizades na velhice.
2016	2015	A PASSAGEIRA	MAGALLANES	ARGENTINA/ ESPAÑA/ PERU	SALVADOR DEL SOLAR	109'	ESFERA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Homem tenta ajudar mulher mais jovem. Ditadura.
2016	2015	A SENHORA DA VAN	THE LADY IN THE VAN	REINO UNIDO	NICHOLAS HYTNER	104'	SONY PICTURES	1	1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA BIOGRÁFICO	Relações do habitar, amizade intergeracional. Culpa e chantagem.
2016	2015	A ÚLTIMA LIÇÃO	LA DERNIÈRE LEÇON	FRANÇA	PASCALLE POUZADOUX	105'	ESFERA FILMES	1	1 MULHER	DRAMA	Conflitos familiares. Idosa decide quando irá morrer. Sobre direito de escolha na finitude.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2016	2015	A VIAGEM DE MEU PAI	FLORIDE	FRANÇA	PHILIPPE LE GUAY	110'	MARES FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA	Demência, liberdade na velhice, conflitos com os filhos.
2016	2015	A VISITA	THE VISIT	EUA	M. NIGHT SHYAMALAN	113'	UNIVERSAL PICTURES	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, TERROR	Relacionamento avós e netos.
2016	2016	AS CONFISSÕES	LE CONFESSIONI	ITÁLIA/ FRANÇA	ROBERTO ANDÓ	103'	MARES FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Poder, crime, igreja e segredos.
2016	2015	BODY	CIALO	POLÔNIA	MALGORZATA SZUMOWSKA	90'	SUPO MUNGAM FILMS	1	1 HOMEM	DRAMA	Relacionamento pai e filha. Dificuldades com o luto.
2016	2016	CONEXÃO ESCOBAR	THE INFILTRATOR	REINO UNIDO	BRAD FURMAN	127'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA, POLICIAL	Investigação, drogas.
2016	2015	DECISÃO DE RISCO	EYE IN THE SKY	REINO UNIDO/ ÁFRICA DO SUL	GAVIN HOOD	102'	PARIS FILMES	1	1 MULHER	DRAMA, SUSPENSE, GUERRA	Oficial da inteligência militar lutando contra terroristas.
2016	2016	ELVIS E NIXON	ELVIS E NIXON	EUA	LIZA JOHNSON	86'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, BIOGRAFIA	Política estadunidense.
2016	2016	ERA O HOTEL CAMBRIDGE	ERA O HOTEL CAMBRIDGE	BRASIL/ FRANÇA	ELIANE CAFFÉ	99'	VITRINE FILMES	4	2 HOMENS 2 MULHERES	DRAMA	Relações do habitar: imigração.
2016	2016	FAMÍLIA HOLLAR	THE HOLLARS	EUA	JOHN KRASINSKI	88'	SONY PICTURES	2	1 HOMEM 1 MULHER	COMÉDIA, DRAMA	doença, família, amor romântico.
2016	2016	FLORENCE — QUEM É ESSA MULHER?	FLORENCE FOSTER JENKINS	REINO UNIDO	STEPHEN FREARS	111'	IMAGEM FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA, MUSICAL, DRAMA, BIOGRÁFICO	Sonhos, amor, doença.
2016	2016	FOME	FOME	BRASIL	CRISTIANO BURLAN	90'	VITRINE FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Relações do habitar, conflitos urbanos, pobreza.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2016	2016	INVASÃO DE PRIVACIDADE	I.T.	IRLANDA/ FRANÇA/ EUA	JOHN MOORE	95'	IMAGEM FILMES	1	1 HOMEM	POLICIAL, DRAMA, SUSPENSE	Tecnologia e homem de negócios.
2016	2016	KÓBLIC	KÓBLIC	ARGENTINA	SEBASTIAN BORENS-ZTEIN	92'	PARIS FILMES	1	1 HOMEM	SUSPENSE, POLICIAL	Conflitos urbanos, investigação.
2016	2015	LA VANITÉ	LA VANITÉ	FRANÇA/ SUIÇA	LIONEL BAIER	75'	SUPO MUNGAM FILMS	1	1 HOMEM	DRAMA	Suicídio assistido. Homem escolhe morrer, mas nada parece dar certo.
2016	2016	MÁ CONDUITA	MISCONDUCT	EUA	SHINTARO SHIMO-SAWA	106'	UNIVERSAL PICTURES	2	2 HOMENS	DRAMA, SUSPENSE	Ganância, dinheiro, disputa por poder.
2016	2016	MAREZIA	MAREZIA	BRASIL	MARCOS GUTTMANN	89'	EHI PRODUÇÕES	1	1 HOMEM	DRAMA	Contar histórias, biografia, morte.
2016	2015	MEMÓRIAS SECRETAS	REMEMBER	CANADÁ/ ALEMANHA	ATOM EGOYAN	94'	DIAMOND FILMS	1	1 HOMEM	DRAMA, SUSPENSE	Homem quer vingar família morta pelo nazismo.
2016	2015 (festivais)	MEU AMIGO HINDU	MY HINDU FRIEND	BRASIL	HECTOR BABENCO	124'	EUROPA FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Homem tem leucemia e encontra conforto e amizade em um menino hindu de 8 anos. Amizade intergeracional.
2016	2015	MUNDOS OPOSTOS	ENASALLOS KOSMOS	GRÉCIA	CHRISTOPHER PAPA-KALITIS	113'	PLAYARTE FILMES	2	1 HOMEM 1 MULHER	DRAMA, ROMANCE	Amor romântico entre idosos. Questões de comunicação e imigração.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2016	2016	NEGÓCIO DAS ARÁBIAS	A HOLOGRAM FOR THE KING	REINO UNIDO/ EUA/ FRANÇA/ ALEMANHA / MEXICO	TOM TYKWER	98'	ALPHA-VILLE FILMES	1	1 HOMEM	DRAMA	Apuros financeiros. Redescoberta de novas culturas e novos amigos.
2016	2016	O AMOR NO DIVÃ	O AMOR NO DIVÃ	BRASIL	ALEXANDRE REINECKE	88'	VITRINE FILMES	1	1 MULHER	COMÉDIA, ROMANCE	Psicóloga de relacionamentos enfrenta crises no próprio relacionamento após 30 anos.
2016	2011	O CAVALO DE TURIM	A TORINÓI LÓ	HUNGRIA/ ALEMANHA / FRANÇA/ EUA/ SUÍÇA	BÉLA TARR/ ÁGNES HRANITZKY	145'	BRETZ VIDEO	1	1 HOMEM	DRAMA	Trabalhador rural tem que lidar com a morte de seu fiel cavalo. Relações do habitat, e ciclos da vida.
2016	2015	O HOMEM QUE VIU O INFINITO	THE MAN WHO KNEW INFINITY	REINO UNIDO	MATT BROWN	108'	DIAMOND FILMS	1	1 HOMEM	DRAMA	Amizade intergeracional. Dois gênios.
2016	2016	O IGNORANTE	LE CANCRE	FRANÇA	PAUL VECCHIALI	76'	SUPO MUNGAM FILMS	1	1 HOMEM	DRAMA	Romance, sexualidade (Ps.: várias idosas mulheres como coadjuvantes).
2016	2015	O VALE DO AMOR	VALLEY OF LOVE	FRANÇA/ BÉLGICA	GUILLAUME ENICLOUX	91'	IMOVISION	1	1 HOMEM	DRAMA	Homem e esposa tentando lidar com o luto e redescobrir seus afetos.
2016	2015	OS OITO ODIADOS	THE HATEFUL EIGHT	EUA	QUENTIN TARANTINO	187'	IMAGE FILMES	3	3 HOMENS	WESTERN, DRAMA	Combates entre homens.

Ano de lançamento no BR	Ano de lançamento no P.O.	Título do filme no Brasil	Título do filme no país de origem	Produção e co-produção	Direção	Minutagem	Distribuidora(s)	Nº de idosos Protagonistas	Gênero dos protagonistas idosos	Gênero(s) narrativo(s)	Tema Abordados
2016	2014	O QUE EU FIZ PARA MERECEER ISSO?	UNE HEURE DE TRANQUILLITÉ	FRANÇA	PATRICE LECONTE	79'	MARES FILMES	1	1 HOMEM	COMÉDIA	Relações familiares. Redescobertas.
2016	2016	PRISIONEIRAS NUNCA MAIS	CAGED NO MORE	EUA/ GRÉCIA	LISA ARNOLD	90'	GARÇA FILMES	1	1 MULHER	AÇÃO, DRAMA, SUSPENSE	Amor de avó.
2016	2016	RALÉ	RALÉ	BRASIL	HELENA IGNEZ	73'	PANDORA	3	2 HOMENS 1 MULHER	DRAMA	Sexualidade fluída. Relacionamentos entre artistas.
2016	2015	ROCK EM CABUL	ROCK THE KASBAH	EUA	BARRY LEVINSON	106'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	COMÉDIA, MUSICAL	Profissional que se dá mal no exterior. Amizade intergeracional.
2016	2016	SETE HOMENS E UM DESTINO	THE MAGNIFICENT SEVEN	EUA	ANTOINE FUQUA	133'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	AÇÃO, WESTERN	Honra, violência.
2016	2015	SR. HOLMES	MR. HOLMES	EUA/ REINO UNIDO	BILL CONDON	104'	SONY PICTURES	1	1 HOMEM	DRAMA, SUSPENSE	Sherlock Holmes está velho, aposentado, mas ainda resolverá um último caso.
2016	2016	SULLY — O HERÓI DO RIO HUDSON	SULLY	EUA	CLINT EASTWOOD	96'	WARNER BROS.	1	1 HOMEM	DRAMA	Heroísmo. História verdadeira.
2016	2016	TIRANDO O ATRASO	DIRTY GRANDPA	EUA	DAN MAZER	102'	DIAMOND FILMS	1	1 HOMEM	COMÉDIA	Sexualidade na velhice. Amizade com neto.
2016	2016	TRAGO COMIGO	TRAGO COMIGO	BRASIL	TATA AMARAL	84'	PANDORA	1	1 HOMEM	DRAMA	Dramaturgo aposentado. Memória, companheirismo.

2.2 Análise descritiva dos dados

Neste tópico, faz-se uma análise estatística puramente descritiva dos dados encontrados na etapa quantitativa desta pesquisa. Cabe frisar que as estatísticas abaixo são aproximadas, posto que as porcentagens descritas neste capítulo se estendem apenas até a segunda casa decimal.

A partir do levantamento realizado, constata-se que foram distribuídos 382 filmes no formato longa-metragem, *live-action*, de ficção, nacionais e internacionais, no circuito comercial brasileiro que trazem a figura do idoso como protagonista de suas narrativas, dos quais: 08 filmes foram exibidos no ano de 2001; 18 filmes no ano de 2002; 12 filmes no ano de 2003; 24 filmes no ano de 2004; 17 filmes no ano de 2005; 16 filmes no ano de 2006; 33 filmes no ano de 2007; 33 filmes no ano de 2008; 24 filmes no ano de 2009; 28 filmes no ano de 2010; 11 filmes no ano de 2011; 26 filmes no ano de 2012; 34 filmes no ano de 2013; 24 filmes no ano de 2014; 31 filmes no ano de 2015 e; 43 filmes no ano de 2016. Verifica-se que nos anos de 2013, 2015 e 2016, houve um aumento na produção de filmes que apresentam protagonistas idosos em suas narrativas.

Dentre os 382 filmes levantados, 70 são produções ou co-produções brasileiras, o que equivale a um total de 18,37%. Os Estados Unidos representam o maior índice das produções ou co-produções estrangeiras, somando 168 longas-metragens, uma soma de 43,97% do total. A França configura 101 das produções ou co-produções estrangeiras (26,43%); Reino Unido aparece com 63 filmes (16,49%); A Alemanha representa 51 dos longas-metragens (13,38%); Argentina e Itália configuram 21 das produções ou co-produções estrangeiras (5,51%); Espanha aparece com 16 longas-metragens (4,18%); Canadá representa 15 produções ou co-produções (3,92%); Bélgica está presente em 09 dos filmes (2,35%); Portugal configura 6 das produções ou co-produções estrangeiras (1,57%); Polônia aparece com 5 longas-metragens (1,31%); Austrália, Áustria, Hungria, Israel, México e Suíça mostram-se presentes em produções ou co-produções de 4 filmes (1,04%); Dinamarca, Grécia, Irã, Irlanda, Japão, República Checa e Rússia aparecem em 3 produções ou co-produções estrangeiras (0,78%); Chile, Colômbia, Geórgia, Iraque, Luxemburgo, Peru, República Dominicana e Uruguai participaram da produção de 2 longas-metragens do levantamento (0,52%); África do Sul, Argélia, Cazaquistão, China, Coreia do Sul, Croácia, Emirados Árabes, Estônia, Finlândia, Holanda,

Islândia, Líbano, Noruega, República do Chade e Sérvia estão presentes apenas em uma produção cinematográfica estrangeira do levantamento (0,26%).

342 cineastas diferentes aparecem nesta pesquisa quantitativa, dos quais 48 (14,03%) são mulheres e 294 (85,96%) são homens. Destes 342 realizadores, 272 (79,53%) não eram idosos¹³⁰ no ano em que suas obras cinematográficas foram lançadas no circuito comercial brasileiro, dos quais 42 (15,44%) são mulheres e 224 (82,35%) são homens. Do total de cineastas que apareceram neste levantamento, 71 (20,88%) já eram idosos no ano em que seus filmes foram exibidos no circuito comercial brasileiro, dos quais 6 (8,45%) são mulheres e 65 (91,54%) são homens.

Ressalta-se que a cineasta estadunidense Nancy Meyers pertence tanto ao grupo de diretores idosos quanto ao de não idosos, uma vez que a realizadora tinha menos de 60 anos quando seu filme *Alguém tem que ceder* (EUA, Nancy Meyers, 128 min, 2003) foi lançado no circuito comercial brasileiro, porém Meyers já havia ultrapassado a respectiva idade na ocasião da exibição dos longas-metragens *Simplesmente Complicado* (EUA, Nancy Meyers, 120 min, 2009) e *Um senhor estagiário* (EUA, Nancy Meyers, 109 min, 2015) no Brasil.

Dentre as quatro cineastas mulheres que aparecem mais de uma vez neste levantamento cinematográfico, três dirigiram um total de dois filmes com idosos protagonistas entre os anos de 2001 e 2016, são elas: as brasileiras Carla Camurati e Eliane Caffé e a estadunidense Callie Khouri. A realizadora estadunidense Nancy Meyers aparece com três produções diferentes nesta pesquisa. Isto significa que Meyers configura 0,78% do total de filmes levantados. As quatro realizadoras juntas representam 2,35% dos longas-metragens levantados.

O cineasta não idoso com maior incidência neste levantamento dirigiu um total de três produções cinematográficas, entre os anos de 2001 e 2016, que trazem idosos como protagonistas de suas narrativas: o sul-africano Roger Michell. Isto implica que o realizador dirigiu 1,57% dos filmes inventariados para esta pesquisa.

O cineasta idoso com maior ocorrência neste levantamento cinematográfico é o estadunidense Woody Allen, com um total de 5 filmes (1,3%). Com quatro produções cinematográficas encontradas nesta pesquisa estão o francês Alain Resnais, o estadunidense Clint Eastwood e o sueco Lasse Hallström. Isto significa que os três realizadores juntos representam 3,14% do total de filmes levantados.

¹³⁰ 59 anos ou menos. Utiliza-se o termo “não idoso” ao invés do vocábulo “adulto”, pois acredita-se que a palavra “adulto” também se aplique a indivíduos idosos.

Vale ressaltar que dos cinco filmes dirigidos pelo realizador Woody Allen, quatro são também estrelados pelo cineasta, à exceção do longa-metragem *Tudo pode dar certo* (EUA, Woody Allen, 92 min, 2009). Da mesma forma, sublinha-se que, dos quatro filmes dirigidos por Clint Eastwood, dois são também protagonizados pelo realizador, com exceção dos seguintes longas-metragens: *Invictus* (EUA, Clint Eastwood, 134 min, 2009), estrelado pelo ator estadunidense Morgan Freeman, e *Sully — O herói do rio Hudson* (EUA, Clint Eastwood, 96 min, 2016), protagonizado pelo também estadunidense, Tom Hanks¹³¹.

A primeira cineasta idosa a aparecer neste levantamento é Nora Ephron, que consta no ano de 2009 com o longa-metragem *Julie e Julia* (EUA, Nora Ephron, 123 min, 2009). A última realizadora, por sua vez, é a brasileira Helena Ignez, no ano de 2016, com sua obra cinematográfica *Ralé* (Brasil, Helena Ignez, 73 min, 2016).

Dos 382 filmes levantados, 229 (59,94%) trazem um ou mais idosos exclusivamente do sexo masculino como seus protagonistas. Destes 229 longas-metragens, 204 (89,08%) apresentam um único protagonista idoso em suas narrativas fílmicas.

Destaca-se que, das 382 obras cinematográficas inventariadas, 84 (21,98%) têm uma ou mais personagens idosas exclusivamente do sexo feminino como protagonistas. Destes 84 longa-metragens, 73 (86,9%) apresentam uma única protagonista idosa em suas narrativas fílmicas.

Do total de produções cinematográficas levantadas, 69 (18,06%) trazem tanto mulheres quanto homens idosos como protagonistas. Somam-se, portanto, 153 (40,05%) filmes que exibem mulheres idosas como protagonistas e 298 (78,01%) filmes que apresentam homens idosos como protagonistas de suas narrativas.

Conclui-se que os 382 longas-metragens levantados nesta pesquisa apresentam um total de 546 protagonistas idosos em suas narrativas fílmicas, dentre os quais, 186 (34,06%) são mulheres e 360 (65,93%) são homens.

Cabe salientar que o longa-metragem *A guerra dos Rocha* (Brasil, Jorge Fernando, 71 min, 2008) traz como sua personagem principal uma mulher idosa, Dina Rocha. A protagonista do filme, entretanto, é interpretada por um homem, o ator brasileiro Ary Fontoura.

¹³¹ Vale destacar que o ator Tom Hanks não havia ainda completado 60 anos no ano em que o filme *Sully — O herói do rio Hudson* (EUA, Clint Eastwood, 96 min, 2016) foi lançado em seu país de origem ou no circuito comercial brasileiro. Entretanto, Hanks interpreta o personagem Chesley “Sully” Sullenberger, um piloto de avião que, na narrativa, já havia ultrapassado a respectiva idade.

Apenas 1 (0,02%) filme do gênero cinematográfico “policial” traz uma mulher idosa como protagonista de sua narrativa, a saber: *Loucas de amor, viciadas em dinheiro* (EUA, Callie Khouri, 104 min, 2008).

Assim como os três longas-metragens que compõem o *corpus* de pesquisa, destacam-se alguns filmes presentes neste levantamento que também exploram ciclos de temporalidades dos corpos velhos nos espaços do habitar, a saber: *A senhora da van* (Reino Unido, Nicholas Hytner, 104 min, 2015); *As quatro voltas* (Alemanha/Itália/Suíça, Michelangelo Frammartino, 88 min, 2010); *Casadentro* (Peru, Joanna Lombardi, 87 min, 2013); *Copacabana* (Brasil, Carla Camurati, 90 min, 2001); *Elsa e Fred — Um amor de paixão* (Argentina/Espanha, Marcos Carnevale, 108 min, 2005); *Juan e a bailarina* (Argentina/Brasil, Raphael Aguinaga, 95 min, 2011); *Minha querida dama* (EUA/França/Reino Unido, Israel Horovitz, 107 min, 2014); *O cavalo de Turim* (Alemanha/EUA/França/Hungria/ Suíça, Béla Tarr/ Ágnes Hranitzky, 145 min, 2011); *O ciclo da vida/Caravana da amizade*¹³² (China, Zhang Yang, 104 min, 2012); *O exótico hotel Marigold* (Reino Unido/EUA/Emirados Árabes, John Madden, 125 min, 2011); *O quarteto* (Reino Unido, Dustin Hoffman, 94 min, 2012) e *Transeunte* (Brasil, Eryk Rocha, 100 min, 2011).

Algumas obras cinematográficas levantadas nesta dissertação exploram em suas narrativas a temática das relações intergeracionais. Dentre as que tratam de relações fraternas, destacam-se os seguinte longas-metragens: *Em um pátio em Paris* (França, Pierre Salvadori, 97 min, 2014); *Meu amigo hindu* (Brasil, Hector Babenco, 124 min, 2016); *Minhas tardes com Margueritte* (França, Jean Becker, 82 min, 2010), *O filho da noiva* (Argentina/Espanha, Juan José Campanella, 123 min, 2001); *O porto* (Alemanha/Finlândia/França, Aki Kaurismäki, 93 min, 2011); *O visitante* (EUA, Tom Mccarthy, 104 min, 2007); *Uma amizade sem fronteiras* (França, Françoise Dupeyron, 95 min, 2003) e *Uma dama em Paris* (Bélgica/Estônia/França, Ilmar Raag, 94 min, 2012).

Dentre as que abordam relações intergeracionais conflituosas, sobressaem as seguintes: *A guerra dos Rocha* (Brasil, Jorge Fernando, 71 min, 2008); *A intrometida* (EUA, Lorene Scafaria, 100 min, 2015); *Algo que você precisa saber* (França, Cécile Telerman, 100 min, 2009); *Body* (Polônia, Malgorzata Szumowska, 90 min, 2015); *Quando você viu seu pai pela última vez?* (Inglaterra/Irlanda, Anand

¹³² Nas salas de cinema, o filme foi distribuído no Brasil sob o título *O ciclo da vida*. No entanto, ao chegar ao mercado de DVDs, foi intitulado “*Caravana da amizade*”.

Tucker, 92 min, 2007) e *Um lugar para recomeçar* (Alemanha/EUA, Lasse Hallström, 108 min, 2005).

Tal qual os filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa, a sexualidade na finitude é interpelada pelos seguintes longas-metragens: *Alguém tem que ceder* (EUA, Nancy Meyers, 128 min, 2003); *Dólares de areia* (Argentina/México/República Dominicana, Israel Cárdenas/Laura Amelia Guzmán, 84 min, 2014)¹³³; *Minha mãe gosta de mulheres* (Espanha, Daniela Féjerman/Inés París, 96 min, 2002); *O amor é estranho* (Brasil/EUA/França/Grécia, Ira Sachs, 94 min, 2014); *O outro lado da rua* (Brasil/França, Marcos Bernstein, 98 min, 2004); *Os gigolôs* (Reino Unido, Richard Bracewell, 95 min, 2006) e *Tirando o atraso* (EUA, Dan Mazer, 102 min, 2016).

De acordo com o relatório da ANCINE publicado na data de 26/06/2017¹³⁴, elaborado pela Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA) — COB/SAM/ANCINE, foram distribuídos 5110 filmes nacionais e estrangeiros no circuito comercial brasileiro entre os anos de 2001¹³⁵ e 2016. Com base nos dados acima, verifica-se que, aproximadamente¹³⁶, das produções *live-action* de ficção nacionais e estrangeiras lançadas no circuito comercial brasileiro no intervalo temporal que compreende os anos de 2001 a 2016, apenas 7,47% apresentam personagens idosos como protagonistas de suas narrativas¹³⁷.

¹³³ Assim como o filme *E se vivéssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012), o longa-metragem *Dólares de areia* (Israel Cárdenas/Laura Amelia Guzmán, 2014) é também protagonizado pela atriz estadunidense Geraldine Chaplin.

¹³⁴ Este relatório encontra-se disponível no anexo I desta dissertação, bem como no seguinte endereço eletrônico: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2101_0.pdf.

¹³⁵ Os dados referentes ao ano de 2001 não estão disponíveis no respectivo relatório, tampouco nos arquivos virtuais da ANCINE. O *site* da OCA detém somente os lançamentos nacionais para o respectivo ano. Isto posto, fez-se necessário coletar estas informações individualmente por meio do sítio eletrônico interfilmes.com, com suporte dos arquivos fornecidos pelo DOU. Os números referentes aos lançamentos de filmes brasileiros constam em outro relatório, também publicado em 26/06/2017. Este relatório pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2103_0.pdf. Registra-se que 151 filmes foram distribuídos no circuito comercial nacional no ano de 2001, dos quais 30 são lançamentos brasileiros e 121 são internacionais.

¹³⁶ Estes dados são apenas aproximados, pois esta pesquisa excluiu do levantamento os filmes dos gêneros animação e documentário exibidos no circuito comercial brasileiro entre os anos de 2001 e 2016.

¹³⁷ Vale ressaltar que estes dados estão sujeitos à variações, posto que os critérios utilizados nesta pesquisa para definir “protagonistas” e “idosos” podem mudar em pesquisas futuras de mesmo tema.

3. TEMPORALIDADES E ESPAÇOS DO HABITAR DO ENVELHECIMENTO FEMININO NO CINEMA

*Hoje
Homens sem medo aportam no futuro
Eu tenho medo, acordo e te procuro
Meu quarto escuro é inerte como a morte.
(Trecho da música "Hoje" de Taiguara)*

Com base em Santos (2008), entende-se que as espacializações, inclusive os espaços do habitar, são uma forma prática da temporalização. As temporalidades plurais e singulares definem os imaginários acerca dos espaços do habitar e das formas de se vivenciar o envelhecimento e a finitude humana.

Envelhecer e morrer não são exclusividades do corpo humano, a natureza, o brilho das fotografias, as folhas dos diários, os degraus das escadas, as pilastras dos edifícios também estão sujeitos ao envelhecimento e ao fim. Este processo desenvolve-se sob o manto inexorável do tempo. Não apenas o tempo do calendário ou das horas, mas igualmente o tempo da importância do sujeito frente à cultura e à sociedade. O espaço está constantemente sendo ressignificado pelas gerações que se formam ao longo do tempo.

As diversas formas de representação das temporalidades e dos espaços e de seus objetos evocam os imaginários das relações assimétricas etárias e de gênero, que perpassam a história e a geografia dos lugares privados e públicos. Por essa razão, percebe-se que há uma necessidade de se refletir acerca das temporalidades e dos espaços intra e extra-fílmicos como veículos portadores e disseminadores de representações imagéticas.

Os filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa, *Aquarius* (Brasil, Kleber Mendonça Filho, 146 min, 2016), *A festa de despedida* (Israel, Sharon Maymon/Tal Granit, 93 min, 2015) e *E se vivéssemos todos juntos?* (França, Stéphane Robelin, 96 min, 2012) expõem ao público as delícias e os dissabores de vivenciar a finitude, de explorar as temporalidades e de se habitar o espaço urbano.

3.1 Reflexões acerca das temporalidades e formas de habitar nos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa

3.1.1 Análises do filme “Aquarius” (Brasil, Kleber Mendonça Filho, 146 min, 2016)

Recife, capital de Pernambuco e cidade natal de Kleber Mendonça Filho — diretor do longa-metragem *Aquarius* (2016) — é o espaço extra e intra-fílmico da obra cinematográfica em questão. A cidade atua como protagonista¹³⁸ de muitos de seus filmes como, por exemplo, *O som ao redor* (Brasil, Kleber Mendonça Filho, 131 min, 2012)¹³⁹ e *Recife frio* (Brasil, Kleber Mendonça Filho, 24 min, 2009). Estas obras retratam a capital pernambucana de forma afetiva, porém crítica. A primeira questiona a excessiva preocupação de moradores de classe média de um bairro recifense com serviços de seguranças particulares; a segunda discute as relações econômicas e sociais assimétricas que estão por trás do clima “quente”, festivo de todas as camadas sociais da cidade.

No longa-metragem *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), desde o início já é possível perceber a relação afetuosa que a protagonista Clara mantém com a cidade de Recife e, particularmente, com o edifício *Aquarius* e as paisagens que o avizinham. O ano é 1980, Clara, ainda jovem¹⁴⁰, passeia de carro com alguns parentes e amigos pela praia de Boa Viagem. O fato de o espaço privado do carro apressar-se a percorrer as areias públicas da praia evidencia o primeiro indício fílmico da relação simbiótica entre a protagonista e a cidade de Recife. Este espaço coletivo é cenário da narrativa de Clara e, assim como a personagem, pertence à memória do lugar.

Paralelamente ao conteúdo discutido no capítulo “Imagem, imaginário e cinema”, os espaços coletivos são terreno de encontros, onde se manifestam os embates e os reconhecimentos dos pares. É na ocupação do espaço público urbano que a cidade torna-se palco e personagem das histórias individuais e coletivas.

À luz de Fullwood (2015), entende-se que, enquanto espaços domésticos — como a cozinha — e espaços comunitários de lazer — como a praia — são frequentemente vinculados ao feminino, o carro é um lugar constantemente associado ao masculino. O veículo representa uma forma socialmente aceita de dominação, a privatização momentânea de um espaço público. Ainda que o carro

¹³⁸ Destaca-se que o filme *Copacabana* (Brasil, Carla Camurati, 90 min, 2001) retrata o bairro de Copacabana também como uma espécie de protagonista da trama. O longa-metragem tem como protagonista um idoso, interpretado pelo ator Marco Nanini.

¹³⁹ Assim como em *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 131 min, 2012) é dividido em três atos, a saber: “Cães de guarda”, “Guardas noturnos” e “Guarda-costas”.

¹⁴⁰ A personagem “Clara jovem” é interpretada pela atriz Bárbara Colen.

esteja sendo conduzido por um homem, quando Clara ocupa um espaço tipicamente feminino por meio de uma alegoria masculina, ela está subvertendo a consciência patriarcal hegemônica. Esta primeira quebra de paradigma é a responsável por definir a orientação da narrativa fílmica.

A música selecionada pela protagonista para ambientar a ação, *Another one bites the dust*¹⁴¹ do grupo inglês *Queen*¹⁴², é uma escolha profundamente simbólica para a personagem. “Mais um que come poeira” seria a tradução para o português do título original da música. “Comer poeira” popularmente significa ser deixado para trás, ser vencido. Assim, a música emoldura a paisagem sonora do filme e da narrativa, ela representa o triunfo de Clara sobre o câncer de mama que a acometeu no ano anterior. A personagem entoia os versos “*and another one gone, and another one gone*”¹⁴³, que traduzem precisamente o sentimento de vitória da protagonista pela superação da doença.

O filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) traz em sua narrativa uma conexão simbiótica entre paisagens visuais e sonoras. A música “Hoje” do cantor e compositor Taiguara introduz as primeiras imagens exibidas ao público: fotografias de arquivo da cidade de Recife. O “hoje” associado ao ontem introduz o fluxo entre temporalidades e a relação entre espaço e tempo que compõe a narrativa fílmica. O “hoje” é resultado do ontem e germe do amanhã. Não há como escapar ou negar os efeitos do tempo, tampouco é possível ignorar suas repercussões futuras. A canção de Taiguara também encerra o filme de Mendonça Filho (2016), concluindo um período que configura um recorte temporal da história da protagonista Clara, do edifício *Aquarius* e da cidade de Recife. A repetição da música “Hoje” no início e no fim da obra fílmica representa a conjuntura circular da narrativa, o eterno cruzamento entre velho e novo, em que o passado habita o presente que, no futuro, também se tornará passado.

Após a sequência do carro na praia, Clara retorna ao apartamento, onde estão celebrando o aniversário de setenta anos da personagem Tia Lúcia (Thaia

¹⁴¹ A música *Another one bites the dust* faz parte do álbum *The Game* da banda *Queen*. Foi composta por John Deacon e lançada mundialmente em 1980.

¹⁴² *Queen* foi uma banda britânica de rock que se formou nos anos 1970 na cidade de Londres. O grupo era formado por Freddie Mercury (vocalis, piano), Brian May (guitarra, vocalis), John Deacon (baixo) e Roger Taylor (bateria, vocalis). A banda teve enormes sucessos como os *singles Bohemian Rhapsody, We Will Rock You, We Are the Champions, Crazy Little Thing Called Love, I Want to Break Free* e *Another One Bites the Dust*. O grupo já havia alcançado grande notoriedade no Brasil na década de 1970, mas esteve presente no país pela primeira vez somente em 1981, apresentando-se no estádio do Morumbi na cidade de São Paulo - SP.

¹⁴³ “e mais um já foi, e mais um já foi” (tradução nossa).

Perez). Enquanto os filhos da protagonista, ainda crianças, declamam um discurso em homenagem à querida tia, a personagem se distrai, fazendo com que o público seja transportado — por meio do recurso de montagem *flashback*¹⁴⁴ — ao passado da aniversariante. A temporalidade intra-fílmica acompanha os devaneios da personagem, rompendo com a linearidade narrativa.

Neste passado (temporalidade de rememoração), uma jovem Tia Lúcia¹⁴⁵ protagoniza cenas sexuais ao lado de um homem misterioso que, posteriormente, é identificado como Augusto, amante da personagem por trinta anos. A memória dos momentos de paixão com o companheiro, para Tia Lúcia, representa a liberdade, a “revolução sexual”¹⁴⁶. Esta memória está cravada simbolicamente em uma cômoda¹⁴⁷ que descansa encostada em uma das paredes da sala do apartamento. Conforme explanado no capítulo “Imagem, imaginário e cinema”, em geral, a jornada temporal psicológica ocorre devido a um gatilho, no caso específico da idosa Tia Lúcia, este gatilho foi o móvel recostado.

A memória é capaz de navegar pelas águas do tempo, de forma a ser uma jornada emocional que produz e reproduz significados ao indivíduo que a resgata. Os flashes das recordações afetivas de Tia Lúcia representam um fluxo entre temporalidades distintas que passam a habitar o mesmo espaço: o novo adentra a seara do velho, assim como o velho penetra o campo do novo. A lembrança do corpo jovem invade o corpo velho, que habita o atual momento da narrativa. Do mesmo modo, a velha lembrança (temporalidade intra-fílmica de rememoração) penetra o tempo atual da narrativa (temporalidade intra-fílmica de presencialidade). Assim, percebe-se um cruzamento de temporalidades em que o novo e o velho se encontram e se entrelaçam.

Santos (2014, p.106) ressalta que “tanto o novo como o velho são dados permanentes da história; acotovelam-se em todas as situações”. As lembranças de Tia Lúcia permitem o “acotovelamento” de temporalidades intra-fílmicas. A personagem evoca as imagens em sua memória e, por meio da montagem, o espectador divide com ela os momentos de paixão vividos pelo casal.

¹⁴⁴ O respectivo recurso quebra com a linearidade da trama, trazendo a narrativa para o passado.

¹⁴⁵ A personagem “Jovem Tia Lúcia” é interpretada pela atriz Joana Gatis.

¹⁴⁶ Esta frase é proferida pela personagem Tia Lúcia no seguinte intervalo fílmico: 00:01:11 a 00:01:13.

¹⁴⁷ Figura 01.

Figura 18 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:10:14.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Figura 19 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:17:01.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Ao final desta sequência do aniversário da personagem Tia Lúcia, ocorre uma elipse temporal, de forma que a narrativa passa a se desenrolar nos tempos atuais. Mais uma vez, as temporalidades se misturam na narrativa fílmica. Gradualmente, a cena dos anos 1980 dá lugar à contemporaneidade¹⁴⁸. O cenário e a trilha sonora movimentam a transição entre as duas cenas, criando uma ambientação intimista entre os diferentes momentos temporais que se desenvolvem no mesmo espaço.

Quanto às sonoridades, a transição acontece por meio da canção “Toda Menina Baiana” (1979) de Gilberto Gil, de maneira que o som das vozes cantantes

¹⁴⁸ Figuras 19 e 20.

dos convidados da festa é substituído pelo ressoar do vinil. No que tange à imagem, o recurso de transição utilizado é o *cross dissolve*¹⁴⁹. O enquadramento mantém-se o mesmo, um plano geral da sala de estar do apartamento de Clara. A cômoda — o móvel afetivo de Tia Lúcia — permanece no apartamento da protagonista, ultrapassando todas as temporalidades da narrativa.

Figura 20 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:17:08.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Figura 21 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 02:02:54.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Conforme reflexões anteriores, o tempo é quem dirige as (re)significações das narrativas dos objetos biográficos, da mesma forma em que é o responsável por delinear os valores que compreendem o objeto, sejam eles de caráter econômico,

¹⁴⁹ Este recurso configura-se em uma sobreposição de imagens: enquanto a primeira gradativamente desaparece, a segunda surge gradualmente.

histórico ou pessoal. O tempo traduz e manifesta os imaginários presentes nos objetos biográficos. Santos (2008) defende que os objetos são dotados de discursos que se fazem presentes desde a estrutura e a funcionalidade, até o poder de sedução das memórias que suscitam. Compreende-se, portanto, que a cômoda de Tia Lúcia é mais do que um símbolo da liberdade sexual da personagem, o móvel é também uma alegoria do tempo, um portal que permite a navegação do sujeito por diferentes temporalidades.

O objeto afetivo é o único que perpassa as quatro temporalidades apresentadas na narrativa: (1) o passado longínquo, em que ocorrem os *flashbacks* de Tia Lúcia; (2) o passado da década de 1980, em que o edifício *Aquarius* era habitado por diversas famílias; (3) o presente, tempo em que a trama principal se desenvolve; e (4) o futuro, em que o apartamento da protagonista Clara está vazio e aparentemente abandonado¹⁵⁰.

Apesar de Clara demonstrar ter grande apego ao passado e seus registros, as transições entre as temporalidades intra-fílmicas — guiadas pela cômoda de Tia Lúcia — não se pautam propriamente na ânsia por findar o curso do tempo ou por enaltecer cegamente o passado mas, na verdade, correspondem a um desejo patente de conservação da memória como narradora de histórias e agente construtora de identidades. Bosi (2006) pontua que:

se a mobilidade e a contingência acompanham nosso viver e nossas interações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto de objetos que nos rodeiam. Nesse conjunto amamos a quietude, a disposição tácita mas expressiva. (BOSI, 2006, p.441).

O velho dá espaço ao novo que, eventualmente, também será velho e cederá seu lugar para um outro novo em um ciclo contínuo, representando a conjuntura circular da vida. Clara envelheceu, mas já foi jovem, assim como a saudosa Tia Lúcia também o foi um dia. As duas personagens são mulheres que viajaram no tempo com suas memórias, duas mulheres que compreendem com clareza e lucidez a capacidade do espaço de testemunhar e narrar temporalidades, vivências e histórias individuais e compartilhadas.

¹⁵⁰ Figura 21.

3.1.2 Análises do filme “E se vivêssemos todos juntos?” (França, Stéphane Robelin, 96 min, 2012)

No filme *E se vivêssemos todos juntos?* (França, Stéphane Robelin, 96 min, 2012), o público é levado a explorar os novos arranjos de vida de seus personagens principais na cidade de Paris na França, espaço intra e extra-fílmico da narrativa. O filme se desenvolve de maneira linear, em um recorte temporal narrativo que se desenrola ao longo de meses.

O personagem Jean (Guy Bedos) é quem sugere aos amigos que passem a habitar o mesmo endereço na residência que divide com sua esposa, Annie (Geraldine Chaplin)¹⁵¹. A moradia compartilhada não ocorre de imediato, principalmente em função dos protestos de Annie, que acredita que a proposta do marido seja uma má ideia. Entretanto, após a traumática internação de Claude (Claude Rich) — um dos protagonistas do filme — em uma clínica geriátrica, os idosos acabam tomando a decisão de compartilharem o mesmo logradouro.

A prática da moradia compartilhada entre pessoas idosas como uma nova forma de habitar vem ganhando força no mundo inteiro, já sendo possível encontrar condomínios inteiros especializados nesta nova forma de habitar, *cohousing*. A título de exemplificação, destacam-se os países Espanha¹⁵², Inglaterra¹⁵³ e até mesmo Brasil¹⁵⁴. Esta nova realidade está se fazendo presente também no cinema, como é possível perceber a exemplo do filme em questão.

A obra cinematográfica de Stéphane Robelin (2012) se diferencia de outros longas-metragens que também retratam outras de formas de habitar na velhice por meio de um grupo de protagonistas como, por exemplo, *O quarteto* (Reino Unido, Dustin Hoffman, 94 min, 2012) e *O exótico hotel Marigold* (Reino Unido/EUA/ Emirados Árabes, John Madden, 125 min, 2011).

¹⁵¹ Esta frase é pronunciada no seguinte intervalo fílmico: 00:09:37 a 00:09:41.

¹⁵² Ressalta-se o complexo de casas e apartamentos chamado “Vida Linda” na Espanha. O *site* da iniciativa pode ser encontrado no seguinte endereço virtual: <http://www.vidalinda.org.ar/>.

¹⁵³ Frisa-se o conjunto de apartamentos exclusivo para mulheres idosas chamado “Older Women’s Cohousing” na Inglaterra. O *sítio eletrônico* da iniciativa pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <http://www.owch.org.uk/>.

¹⁵⁴ Sublinha-se as organizações habitacionais criadas por velhos paulistanos que são discutidas na reportagem de Cláudia Collucci, intitulada “De apartamento a vila de idosos, quatro paulistanos contam como vivem na terceira idade” para a página eletrônica do jornal Folha de São Paulo publicada em 25 de maio de 2017. A matéria pode ser encontrada no seguinte endereço virtual: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2017/05/1885307-grupos-de-idosos-planejam-comunidade-para-manter-autonomia-e-evitar-solidao.shtml>.

No filme *O quarteto* (Dustin Hoffman, 2012), os idosos moram juntos em um asilo para músicos aposentados. Eles não possuem liberdade de escolha, tendo que obedecer às regras impostas pela casa de repouso, que limitam o trânsito dos inquilinos e estabelecem as atividades cotidianas. O modo de vida inglês determina a rotina do espaço, uma vez que tudo é cronometrado, até mesmo a hora do chá.

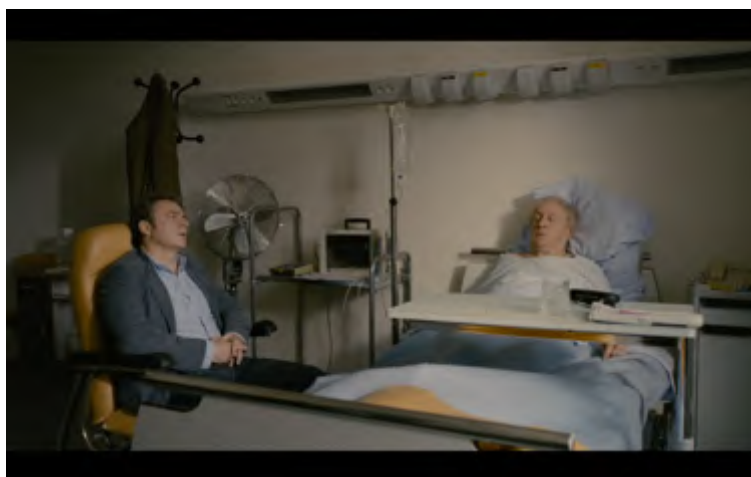
Já no longa-metragem *O exótico hotel Marigold* (John Madden, 2011), apesar de todos os protagonistas serem de origem britânica, o filme se passa na cidade de Jaipur na Índia. Os protagonistas idosos decidem passar um tempo em um luxuoso resort indiano que promete ser uma espécie de colônia de férias geriátrica. No entanto, a estrutura do lugar não condiz com o prometido pelo panfleto promocional do hotel. Ao contrário do filme *O quarteto* (Dustin Hoffman, 2012), os velhos não tem sua liberdade restringida pela rotina do lugar, mas por suas próprias limitações físicas e pelo choque cultural. Os espaços geográficos intra e extra-fílmicos forçam os personagens a se adaptarem à nova realidade.

Os protagonistas da obra cinematográfica *E se vivéssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012) já se conheciam antes da mudança de endereço e optam pela construção da nova vida em conjunto, ao passo que nos filmes *O quarteto* (Dustin Hoffman, 2012) e *O exótico hotel Marigold* (John Madden, 2011), os velhos habitam o mesmo logradouro por força do destino e não por uma escolha conjunta. Nas respectivas obras de Madden (2011) e de Hoffman (2012), o espaço privado compartilhado é um meio pelo qual os idosos são impulsionados a construir suas relações de afeto, contrariamente ao filme de Robelin (2012), em que as afetividades já estão estabelecidas e o espaço privado compartilhado é um meio de colocá-las à prova, bem como de fortalecê-las.

A prática do *cohousing* para os protagonistas do longa-metragem *E se vivéssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012) os permite evitar a solidão e também engendrar novas formas de exercer as afetividades e o companheirismo, bem como a sociabilidade e o auxílio mútuo sem carecer de ajuda profissional dispendiosa. O momento em que o protagonista Claude é internado na clínica geriátrica, do ponto de vista dramático, configura o ponto de virada necessário para impulsionar o segundo ato da narrativa: a mudança dos idosos para mesma residência. Nas sequências que envolvem a internação de Claude, percebe-se que as singularidades do personagem são aniquiladas, uma vez que não há espaço para as escolhas individuais. A comida, os remédios, as roupas, os lençóis, todos os objetos são padronizados pela equipe responsável pelo espaço.

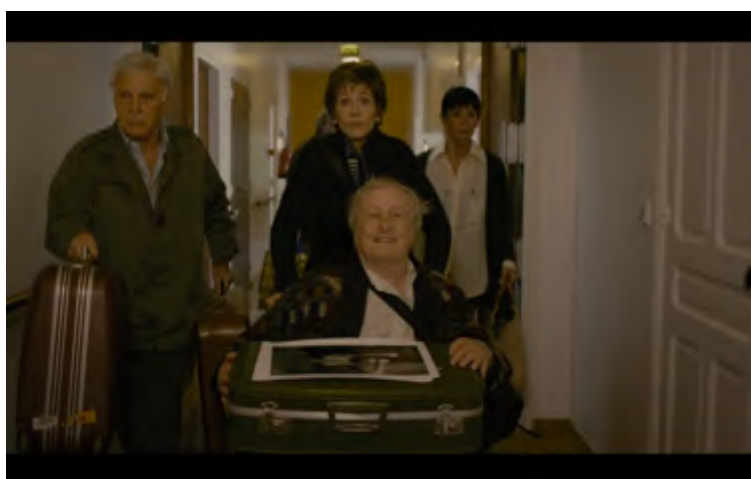
“Nada fazemos hoje que não seja a partir dos objetos que nos cercam” (SANTOS, 2008, p.103). A standardização do ambiente, o conjunto de objetos hospitalares e o distanciamento compulsório do personagem Claude de sua antiga vida — que ele domina e abraça — são razões determinantes para que o protagonista não se reconheça ou se alegre neste novo lugar¹⁵⁵. Para o idoso, a clínica geriátrica seria, simultaneamente, uma pausa e uma aceleração no tempo.

Figura 22 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:31:41.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Figura 23 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:43:01.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

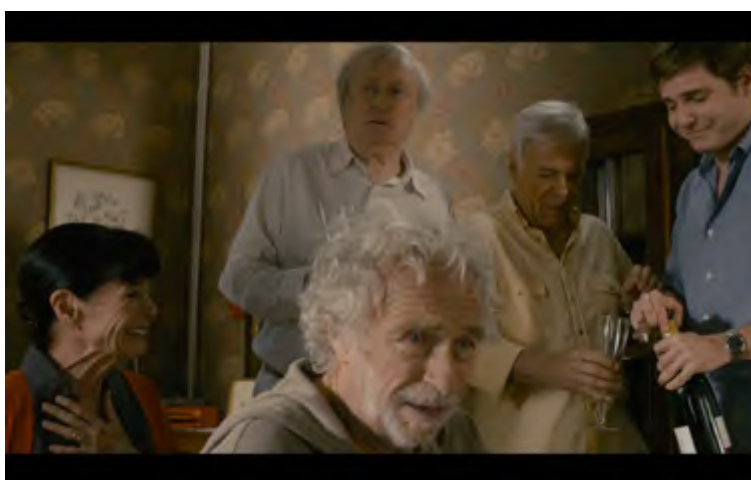
Há um conflito interno na temporalidade intra-filmica da percepção de Claude quanto à passagem do tempo. Ao mesmo tempo em que, no ambiente

¹⁵⁵ Figura 22.

hospitalar, o protagonista sentiria o passar das horas de maneira lenta, ele também perceberia uma aproximação da morte de forma mais ostensiva. Ambas as percepções são frutos da mesma sensação: desalento. Fugir da clínica seria como escapar da expectativa de uma finitude sombria. A sequência em que o personagem é “raptado” pelos amigos torna evidente sua satisfação e alegria por livrar-se desta dicotomia temporal¹⁵⁶.

Assim como no filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), na obra cinematográfica *E se vivêssemos todos juntos?* (França, Stéphane Robelin, 96 min, 2012), é possível apontar um objeto que simbolize a passagem do tempo: a piscina que a protagonista Annie manda instalar no quintal da casa. O processo que compreende a idealização, construção e uso da piscina ocorre durante toda a temporalidade intra-filmica. Paralelamente à piscina, a evolução da doença da protagonista Jeanne (Jane Fonda) também percorre o desenvolvimento da narrativa por inteiro. A morte da idosa culmina com o derradeiro ato do percurso de criação da piscina, o preenchimento desta com água.

Figura 24 - Filme *E se vivêssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 01:24:40.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivêssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

“Jeanne, vamos encher a piscina amanhã”¹⁵⁷, comenta a personagem Annie alegremente para a amiga acamada. Os companheiros de residência compartilhada estouram uma garrafa de champanhe e derramam o líquido sobre taças de vidro, celebrando a finalização das obras domésticas. A cena imediatamente seguinte é o

¹⁵⁶ Figura 23.

¹⁵⁷ Esta fala é proferida no seguinte intervalo fílmico: 01:24:31 a 01:24:34.

velório de Jeanne¹⁵⁸, que também acontece regado à taças de espumante no mesmo parque em que a protagonista passeava com Dirk (Daniel Brühl) e o cachorro de Albert (Pierre Richard)¹⁵⁹.

Figura 25 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 01:25:01.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Figura 26 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 01:27:52.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

As imagens das taças de ambas as cenas sendo preenchidas pela champanhe são as responsáveis por guiar a transição visual entre um plano e outro, que se dá por meio de corte seco. A montagem destas duas cenas em sequência representa o encerramento de um ciclo, mais precisamente, o ciclo da vida.

¹⁵⁸ A respectiva cena se inicia no seguinte *frame*: 01:24:42.

¹⁵⁹ Uma destas cenas é analisada no capítulo seguinte e desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:36:29 a 00:39:01.

Por fim, um novo ciclo se inicia. Em cena seguinte, os idosos estão reunidos em volta da piscina, enquanto algumas crianças — os netos de Annie e Jean — mergulham na água alegremente¹⁶⁰. Annie finalmente consegue o que desejava, a proximidade com os netos, o estreitamento dos laços afetivos, a manutenção da memória familiar e a pulsão de viver. Bosi (2006) explana que:

os velhos têm esse poder e essa função cultural de tornar presentes na família os que se ausentaram: os pais dos avós, os tios-avós que se foram etc. [...] Os velhos se questionam: “O que foi a minha vida senão um constante preparo de quem irá me substituir”? (BOSI, 2006, p.74-76).

A piscina representa a conjuntura circular da vida, o ciclo interminável do tempo, em que a vida e a morte; a vivência e a memória; e o novo e o velho começam e terminam um no outro impreterivelmente. A vida sempre acaba, todavia, não falha em recomeçar.

3.1.3 Análises do filme “A festa de despedida” (Israel, Sharon Maymon/Tal Granit, 93 min, 2015)

O longa-metragem *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) é uma tragicomédia¹⁶¹ sobre amizade e cumplicidade na velhice e sobre o direito de dizer “adeus”. A obra cinematográfica busca levantar de maneira leve a polêmica questão do suicídio assistido, ainda proibido em muitos países, inclusive em Israel, espaço intra e extra-fílmico da narrativa.

Os protagonistas do filme — Yehezkel (Ze’ev Revach), Levana (Levana Finkelstein), Yana (Aliza Rosen), Daniel (Ilan Dar) e Rafael/Raffi (Raffi Tavor) — enfrentam duas grandes lutas, uma de ordem social e outra de ordem emocional. Quanto à primeira, há um esforço em romper com o lugar culturalmente atribuído ao velho, em especial à velha, conforme indica Gannon (1999): o de indivíduos silenciados pela sociedade. Os idosos buscam rescindir com a passividade que lhes é prescrita, impondo-se como sujeitos ativos de seus próprios desejos. Com relação à segunda, os velhos travam uma dura batalha com suas próprias consciências, questionando-se se o que fazem é um ato de misericórdia ou de egoísmo.

¹⁶⁰ A respectiva cena se inicia no seguinte *frame*: 01:27:23.

¹⁶¹ O filme foi caracterizado por seus diretores, Sharon Maymon e Tal Granit, como uma “tragicomédia”, que significa uma mistura entre tragédia e comédia.

Este conflito psicológico que aflige os protagonistas é marcado visualmente em diversos momentos do filme por meio da fotografia de alto contraste. Muitos enquadramentos exibem um fundo estourado, o que frequentemente provoca o efeito *Chiaroscuro*¹⁶² — também chamado de “sombra e luz” — muito utilizado por um dos movimentos cinematográficos de vanguarda histórica, conhecido como “Expressionismo alemão”¹⁶³. O respectivo efeito fotográfico é constantemente aplicado para expressar visualmente tormentos internos.

A cena em que os protagonistas ouvem a derradeira súplica do personagem Zubak (Yosef Carmon) — para que sua esposa seja desligada pela máquina de homicídio piedoso — é tomada por estes sentimentos conflituosos¹⁶⁴. Os idosos desejam ajudar o amigo desesperado, porém temem as consequências de suas atitudes, principalmente do ponto de vista legal. O risco de serem presos não é a única preocupação que lhes cruza a mente, as implicações morais e psicológicas também ocupam os pensamentos dos protagonistas: teriam eles o direito de facilitar a morte de alguém, ainda que assim queira a pessoa enferma? Seria possível viver em paz com um segredo dessa magnitude?

A escolha por uma iluminação com luz de fundo estourada é recorrente nas imagens do filme. A luz branca é como uma presença divina tenaz, que tudo sabe, avalia e julga. A forte luz estourada seria a constante impressão da figura de um Deus juiz, que observa atentamente aos pensamentos e atitudes dos personagens. Ademais, a luz branca simboliza a culpa sempre presente e silenciosa, que cinge sobre os protagonistas.

Na figura 27, salienta-se que a escolha fotográfica do *Chiaroscuro*, com uma iluminação de alto contraste — que provoca fortes sombras nos rostos dos personagens — intensifica a carga dramática do plano, traduzindo o duelo interno travado pelos protagonistas. O espaço intra-filmico é simétrico, de modo a posicionar os idosos na forma de um funil. Esta *mise-en-scène*¹⁶⁵ geométrica

¹⁶² Termo italiano que significa claro-escuro. A atribuição de uma nomenclatura própria à técnica é outorgada ao diretor estadunidense Cecil B. De Mille, no ano de 1915, enquanto filmava o média-metragem *The Warrens of Virginia*. Estas informações podem ser encontradas no seguinte endereço eletrônico: <http://gorillafilmonline.com/features/film-stuff-explained/chiaroscuro-lighting/>.

¹⁶³ Segundo Stam (2011), o movimento cinematográfico conhecido como Expressionismo alemão é uma vanguarda histórica que surgiu na Europa na década de 1920. O movimento almejava expor aspectos terríveis da emoção humano e do mundo, por meio de histórias sombrias, fotografia *Chiaroscuro*, distorções de cenários, maquiagens de alto contraste entre outros recursos visuais.

¹⁶⁴ Figura 27.

¹⁶⁵ Palavra de origem francesa que significa encenação ou disposição de atores, cenários e objetos de cena no palco teatral ou no enquadramento cinematográfico.

representa o compartilhamento das ideias e do sentimento coletivo, bem como o estreitamento das relações afetivas entre os protagonistas. Ainda que a personagem Levana se oponha às atividades do grupo, neste momento, a idosa junta-se a eles na sintonia de pensamento.

Figura 27 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - Frame: 00:43:13.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Assim como a iluminação de alto contraste, a geometrização dos espaços também é constante em todo o filme¹⁶⁶. Os enquadramentos são concebidos de forma a construir uma simetria visual entre cenário, objetos de cena e personagem(ns). A proporção espacial entre os objetos cênicos é a relação entre toda a arquitetura do cenário e cada uma das partes que a compõem. Estas escolhas fotográficas criam uma impressão de equilíbrio visual e sensorial que podem tender à harmonia de pensamentos¹⁶⁷ ou às sensações de enclausuramento e de desconsolo¹⁶⁸.

À primeira vista, os enquadramentos geométricos parecem uma opção visual peculiar, posto que não há uma única interpretação narrativa para todos os

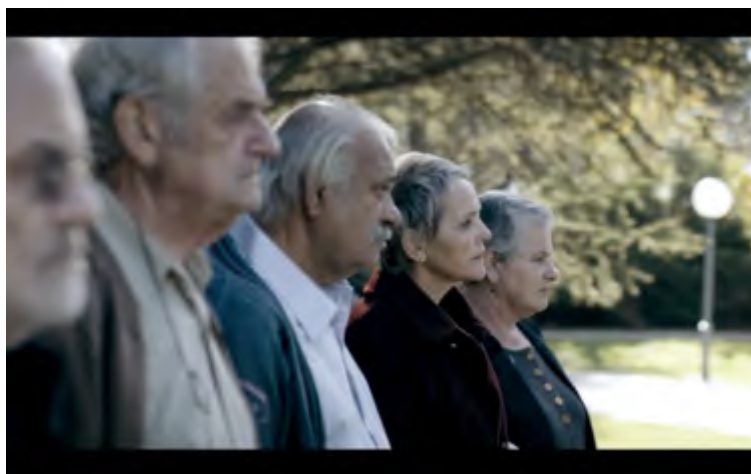
¹⁶⁶ As técnicas de composição visual do *Chiaroscuro* e da geometrização dos espaços são características estéticas muito utilizadas pela vanguarda história europeia conhecida como “Expressionismo alemão”. A geometrização dos espaços é um elemento de linguagem recorrente na filmografia de Sharon Maymon e Tal Granit. No curta-metragem de 22 minutos, *Summer Vacation* (2012), por exemplo, a composição dos quadros é sempre simétrica. O formato circular dos guarda-sóis da praia, espaço intra-fílmico onde acontece a maior parte das cenas, simboliza a fluidez da sexualidade vivida pelo protagonista da obra, Yuval (Yiftach Klein), que se descobre bissexual ao longo do filme. No média-metragem de 55 minutos, *Mortgage* (2006), o espaço e o tempo são o centro da trama. Um casal precisa urgentemente pagar a hipoteca de sua casa para evitar que sejam despejados. O cenário é simétrico, o que provoca uma sensação de clausura e isolamento a quem assiste ao filme.

¹⁶⁷ Imagens 28 e 29.

¹⁶⁸ Imagem 27.

planos que exibem esta escolha fotográfica na obra fílmica. No entanto, como afirma Eisenstein (1990a), a composição da montagem e dos enquadramentos dos filmes não precisa carregar consigo sentido único, mas precisa evocar, por meio da forma, algum sentido. “É exatamente assim, com base nas emoções humanas inter-relacionadas, que o cinema deve construir suas abordagens estruturais e suas construções de composição mais difíceis” (EISENSTEIN, 1990a, p.143).

Figura 28 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 00:39:56.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Figura 29 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 00:45:39.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Não há um consenso absoluto entre os posicionamentos dos protagonistas no que tange à prática por eles desempenhada, tampouco quanto a seus próprios enfrentamentos pessoais. Todavia, ao observar-se mais atentamente, percebe-se que há, na verdade, um equilíbrio de forças entre eles, ou seja, os duelos individuais

de cada personagem compõem o espectro afetivo da trama da qual compartilham. Suas emoções convergem na geometria dos espaços.

Nas figuras 28 e 29, destacam-se dois enquadramentos distintos que traduzem o todo fílmico quanto à questão da geometrização dos espaços na construção imagética da obra cinematográfica. Na figura 28, os idosos observam o personagem Zubak sentado em um banco de parque, aguardando o parecer dos protagonistas a respeito da utilização da máquina de homicídio piedoso em sua esposa. Na figura 29, os protagonistas Yehezkel, Yana, Daniel e Raffi vão até a casa de Zubak para, enfim, realizar o procedimento.

A composição simétrica do enquadramento¹⁶⁹ expõe a relação entre espaço e tempo que a narrativa constrói. A escadaria é um instrumento de conexão entre espaços, um objeto que une perspectivas divergentes, é um símbolo de ligação não apenas entre lugares altos e baixos, mas também entre diferentes momentos da mente e temporalidades da vida. Dois são os momentos que habitam simultaneamente a mente dos personagens: a dúvida entre realizar ou não a incumbência que lhes foi dada e, após finalizado trabalho, o questionamento silencioso se a decisão tomada foi, de fato, a correta. Para os protagonistas, os degraus são uma via de comunicação ascendente, no que tange à sensação de missão cumprida pelo auxílio desempenhado, e descendente no tocante ao sentimento de inquietação posterior.

Duas são as temporalidades representadas neste plano: a do início a do fim do período de finitude. Todos os protagonistas que sobem a escada estão na derradeira etapa da vida, caminhando para o fim, porém, passado o topo dos degraus, encontra-se a esposa de Zubak, que, antes de qualquer um dos personagens que ali estão, cruzará a última linha do processo de finitude, a morte. Todos os protagonistas já percorrem — literal e conotativamente — os degraus da escadaria do tempo, ou seja, o período da finitude, porém alguns encontram-se mais adiantados do que os outros no inevitável percurso.

As escadas também denotam a conexão com o divino, a subida até Deus. Yehezkel, Yana, Daniel e Raffi atuam como uma espécie de vínculo entre a terra e o céu, permitindo que os enfermos simbolicamente se elevem verticalmente, isto é, que subam até o paraíso. Ademais, a metáfora da ascensão aos céus implica que os protagonistas extrapolam suas condições humanas, agindo, portanto, como deuses.

¹⁶⁹ Figura 29.

O poder de decisão sobre a vida e a morte é uma condição culturalmente e religiosamente associada ao divino, não aos mortais.

A simetria da figura 29 ratifica a noção de equilíbrio das ideias entre os personagens, há um consenso no que concerne suas maneiras de pensar. Estão todos caminhando na mesma direção, para o mesmo objetivo, ainda que haja conflitos internos ou discordâncias entre os protagonistas.

Assim como nos filmes *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012), no longa-metragem *A festa de despedida* (Tal Granit/Sharon Maymon, 2015), há também um portal entre temporalidades, que flui entre momentos narrativos distintos. Entretanto, este portal não é um objeto como nos outros filmes, mas uma pessoa, a protagonista Levana. A personagem é o canal entre as diferentes gerações retratadas no filme. Como uma maneira de auxiliar sua filha, Noah (Hilla Sarjon), a idosa cuida da neta, Libby (Mia Katan), em seu apartamento na casa de repouso para aposentados. As avosidades¹⁷⁰ são as escadas que unem passado e futuro. Para os avós, “tudo se volta para o passado ou para um futuro que remonta ao passado” (BOSI, 2006, p. 74). Assim como a personagem Annie no filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012), Levana encontra na neta a manutenção da memória familiar¹⁷¹ e um importante propósito para sua vida. A personagem descobre na menina Libby parte da pulsão que sente por manter-se consciente.

Outrossim, Levana é a única protagonista que verbaliza seus projetos pessoais para o futuro, mesmo que seus planos sejam engendrados em função da doença neuro-degenerativa que enfrenta. Em ocasiões diferentes, a idosa revela ao marido, Yehezkel, sua vontade de se mudar sozinha para uma clínica especializada em pacientes dementados. A protagonista reclama para si o controle do próprio destino ao expor seu desejo em ser a próxima paciente a utilizar a máquina de auto-eutanásia. Levana é também a catalisadora do único diálogo entre os protagonistas do filme que leva à lembranças coletivas do passado: “Se lembra do nosso banho de sol em Nuweiba? Não deixamos espaço para a imaginação de ninguém. Ao natural”¹⁷².

¹⁷⁰ Termo utilizado por Goldfarb (2009) para definir as diferentes formas de se exercer o papel de avó e de avô dentro do núcleo familiar.

¹⁷¹ Levana ensina sua neta a fazer biscoitos (intervalo fílmico: 00:43:40 a 00:44:48) e compartilha com sua filha uma antiga receita de família (intervalo fílmico: 00:13:13 a 00:14:40). Estas são algumas formas de manutenção da memória familiar exercidas pela protagonista.

¹⁷² Fala proferida pela protagonista Yana durante a sequência que desenvolve-se dentro do seguinte intervalo fílmico: 00:56:36 a 00:57:40.

As escolhas fotográficas do filme ressaltam a importância de Levana na fluidez das temporalidades. Os planos que trazem a protagonista sozinha no quadro constantemente empregam o movimento de câmera conhecido como *travelling in*. A técnica convida o público a aproximar-se da protagonista, a conhecer seus pensamentos, a sentir sua solidão e a dividir com ela suas dores e alegrias.

O movimento de câmera também sugere que o tempo futuro está se aproximando, sorrateiro, prestes a alcançar a personagem. Assim, compreende-se que Levana transita entre diferentes mundos temporais: o do passado, que emerge na consciência da personagem e se confunde com o presente; o tempo atual da vivência compartilhada; e o do devir, que consiste nos planos para o futuro e na espera pela evolução de sua enfermidade. Levana habita entre dois lugares distintos, o da realidade concreta e o de seu universo particular e fragmentado, que reside apenas em sua mente.

3.2 Temporalidades e Espaços do Habitar Cinematográficos

O amor é o espaço e o tempo tornados sensíveis ao coração.

Marcel Proust

3.2.1 Sequência: “Banho de mar” em “Aquarius” (Kleber Mendonça Filho, 2016) —
Intervalo fílmico: 00:20:03 a 00:22:05

Na segunda parte do primeiro ato do filme, “o cabelo de Clara”, observa-se a protagonista — já idosa — soltando seus cabelos e dando um mergulho no mar. O oceano e o bombeiro Roberval (Irandhir Santos), assim como o edifício *Aquarius*, integram a paisagem afetiva da cidade de Recife. O personagem Roberval pede que os outros bombeiros se aproximem do local onde Clara irá banhar-se, apesar dos protestos da idosa de que tal cuidado seja desnecessário. No entanto, o homem revida com carinho, dizendo: “quem mandou ser importante”?

Antes de entregar-se ao oceano, Clara, em um inocente flerte, pede que Roberval segure seu prendedor de cabelo enquanto ela toma um banho de mar. Vale ressaltar que a protagonista passa a maior parte do filme com os cabelos presos em um coque. A idosa apenas solta os cabelos em momentos em que se sente segura e

confortável¹⁷³. Roberval, assim como o verde-azul do mar, são paisagens afetivas do habitar de Clara na cidade de Recife.

Apesar de, a princípio, Clara sentir-se em seu elemento, pertencente ao espaço que ocupa, a trilha sonora sutilmente sugere ao espectador os eventos futuros que ocorrerão à protagonista. Os acordes de violino que sonorizam a ação da personagem são os mesmos que ambientam diversos momentos de tristeza e tensão vividos pela personagem. A preocupação do bombeiro Roberval quanto à segurança da idosa é um prelúdio do sentimento que acompanhará o público durante toda a narrativa fílmica.

Percebe-se que o ato destemidamente praticado por Clara de mergulhar nas perigosas¹⁷⁴ águas que banham o litoral de Boa Viagem é um perfeito exemplo da indubitável coragem da personagem, além de ser um prenúncio dos tubarões terrestres que ela terá de enfrentar ao longo do filme, como as ameaças dos implacáveis homens da construtora Bonfim.

Quatro são as ondas que violentamente se quebram sobre a protagonista na intenção de expulsá-la de seu apartamento: o dinheiro — que, em tempo algum, por ninguém, pode ser recusado —; a orgia do andar de cima — que pretende chocar e causar repulsa —; o culto religioso — que tumultua a entrada do prédio, tornando-o impossível de ser ignorado — e; por fim, os cupins — que, em função de sua natureza silenciosa, facilmente se alastram e dificilmente são contidos —. Quatro são as ondas que tentam submergir Clara nas tenazes águas do tempo. Todavia, quatro são as ondas que a protagonista consegue enfrentar. É no oceano que a personagem busca refazimento e reconforto. O edifício *Aquarius* é, portanto, para Clara, como uma parcela do mar que se encontra em terra firme.

Assim como a cômoda de Tia Lúcia, as águas do oceano se fizeram presentes em todas as temporalidades vividas por Clara. O eterno quebrar das ondas do mar é como o fluxo temporal da vida e do envelhecimento, em que há começo, meio e fim. Enquanto no longa-metragem *E se vivêssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012), as águas são o fim de um ciclo, em *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), as águas são o ciclo em si.

Após o mergulho, enquanto Clara banha-se em uma ducha de praia, vê-se precisamente a relação de afeto que a protagonista nutre pelo edifício *Aquarius*.

¹⁷³ Esta análise encontra-se com mais detalhamento no próximo capítulo.

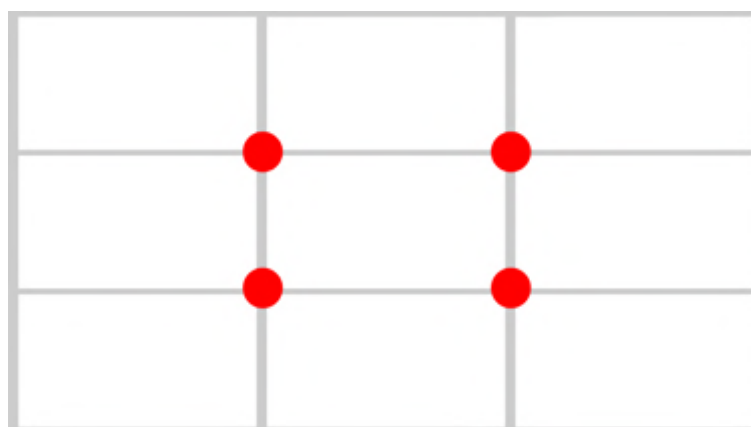
¹⁷⁴ As águas do mar recifense são consideradas de grande periculosidade em razão dos ataques de tubarões que acontecem na região desde a década de 1990.

Clara o contempla¹⁷⁵, em plano próximo, através das águas que correm pelo seu rosto. No enquadramento anterior, observa-se que o prédio está em segundo plano¹⁷⁶. Apesar disso, o foco do quadro situa-se no edifício *Aquarius*, não nas águas que turvam a visão da personagem.

A técnica de fotografia conhecida como “regra dos terços” divide o quadro em três terços verticais e horizontais, logrando um total de nove retângulos¹⁷⁷. Conforme a técnica, as quatro esquinas do diagrama são os maiores pontos de interesse da imagem, assim como os quatro pontos de convergência são os responsáveis por tornar a imagem mais equilibrada aos olhos do espectador. O principal uso desta regra é posicionar o principal conteúdo (aquele que o diretor deseja destacar) em um dos quatro centros de tensão.

Conforme a figura 31, percebe-se que a personagem Clara está posicionada de modo a ocupar os dois terços à direita do quadro. Da mesma maneira, no plano anterior — um POV¹⁷⁸ da protagonista, que é revelado em seguida — o elemento que ocupa os dois terços à direita do quadro é o feixe de água que cai à frente dos olhos de Clara¹⁷⁹. A personagem e o volume de água da ducha estão no mesmo alinhamento conforme a regra dos terços: ambos ocupam a linha vertical à direita do quadro.

Figura 30 - Regra dos terços na fotografia.



Fonte: site <http://www.dicasdefotografia.com.br/>.

¹⁷⁵ Figura 31.

¹⁷⁶ Figura 32.

¹⁷⁷ Figura 30.

¹⁷⁸ *Point of view*. Expressão de língua inglesa que significa “ponto de vista”.

¹⁷⁹ Figura 32.

Figura 31 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:22:05.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Nesta cena, verifica-se também o recurso fotográfico e de montagem plano/ contra-plano, muito utilizado em cenas em que há interlocução entre dois ou mais personagens. Aqui, não há um diálogo desenvolvido em palavras, mas um diálogo imagético. A montagem entre os dois planos indica uma troca entre a personagem e o prédio. Clara vê o edifício *Aquarius* além de sua cifra monetária, assim como o *Aquarius*, simbolicamente, parece enxergar Clara como a personagem gostaria de ser vista, como sujeito social.

Figura 32 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:21:55.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Depreende-se da montagem e dos enquadramentos propostos nesta sequência que Clara é quem ocupa o espaço do prédio o qual todos se recusam a ver. A protagonista preenche o *Aquarius* não apenas como moradora, mas também como alguém que o ressignifica e que mantém sua história viva. A personagem é a única que consegue enxergar o edifício apesar das águas turvas do poder e da especulação imobiliária.

Com base no pensamento de Santos (2014), percebe-se que o prédio habitado por Clara passa por um envelhecimento moral¹⁸⁰, posto que não mais está adequado ao quadro econômico, político, cultural e social da atual realidade da cidade de Recife. Paralelamente ao edifício *Aquarius*, Clara envelhece não apenas cronologicamente, mas também moralmente. A protagonista sente-se pertencente ao espaço em que habita, porém é constantemente lembrada de sua inadequação diante das novas formas de habitar que o tempo presente impõe ao antigo espaço.

As águas que embaçam a visão de Clara representam também o sentimento que a personagem nutre pelo edifício *Aquarius*. Sentimento este que a impede de ver o prédio sob a perspectiva de outros personagens, como a de sua filha Ana Paula (Maeve Jinkings) ou a do ex-vizinho, Daniel (Bruno Goya). Em cena posterior¹⁸¹, em um almoço de família no apartamento de Clara, Ana Paula lembra a mãe que o valor oferecido pela construtora Bonfim é acima do que o mercado imobiliário costuma oferecer.

Da mesma forma, Daniel — ainda que de maneira desrespeitosa e ameaçadora — adverte a protagonista de que, em função de sua recusa a vender a propriedade, os outros moradores do prédio, que já venderam seus apartamentos, ainda não receberam suas respectivas compensações¹⁸². O amor de Clara pelo edifício *Aquarius* valoriza-o enquanto um espaço de memória pessoal, familiar e urbana, porém a impede de enxergá-lo sob novos e diferentes olhares. Clara vê o edifício com alteridade, mas não enxerga os ex-vizinhos da mesma maneira. Bosi (2006) afirma que:

o espaço que encerrou os membros de uma família durante anos comuns, há de contar-nos algo do que foram essas pessoas. Porque as coisas que modelamos durante anos resistiram a nós com sua alteridade e tomaram algo do que fomos (BOSI, 2006, p.443).

¹⁸⁰ Esta reflexão encontra-se no capítulo “Imagem, imaginário e cinema” desta dissertação.

¹⁸¹ Esta cena se desenvolve no seguinte intervalo: 01:00:03 a 01:11:45.

¹⁸² Esta cena acontece no seguinte intervalo: 00:51:22 a 00:53:59.

A cor azul preenche as laterais de ambos os quadros. Na imagem 31, o azul é o horizonte, já na imagem 32, é a fachada do prédio. A distribuição das cores nos planos reforça a ideia de que a personagem completa o *Aquarius*. O edifício é uma extensão do corpo de protagonista, é parte de quem ela foi e deseja continuar sendo. O espaço do prédio e o apartamento onde Clara vive, são os pontos em que convergem todas as temporalidades da personagem. Por isso, a protagonista luta por este corpo-edifício que não apenas a abriga, mas também a acolhe. Clara é o *Aquarius* e o *Aquarius* é Clara.

3.2.2 Sequência: “A construtora bate à porta de Clara” em “Aquarius” (Kleber Mendonça Filho, 2016) — Intervalo fílmico: 00:27:57 a 00:32:36

A sequência se inicia com a protagonista Clara, em primeiro plano, dentro de foco, dormindo em uma rede, próxima à janela, em sua casa. Ao fundo, em segundo plano, identifica-se um rapaz jovem, o personagem Diego (Humberto Carrão), também em foco, trajando camisa social azul e calças jeans, que tira fotos com o celular da fachada do prédio¹⁸³.

Tendo em vista a “regra dos terços”, na imagem 33, percebe-se que Clara ocupa a linha vertical à esquerda, ao passo que Diego posiciona-se sobre a linha vertical direita. Há um diálogo imagético neste plano que se contrapõe a cena analisada anteriormente. A simetria do quadro sugere a relação de poder e de disputa de hierarquia que se estabelecerá entre os personagens. Neste plano, não há um vínculo de cumplicidade e pertencimento como na cena anteriormente analisada, mas uma relação de oposição. Clara está deitada, adormecida, vulnerável, enquanto Diego está de pé, acordado, impassível e “pronto para atacar”¹⁸⁴.

O enquadramento da figura 33 é o primeiro prenúncio imagético do tempo futuro que se avizinha, em que a personagem Clara irá sofrer vários episódios de violência simbólica nas mãos de diferentes personagens, e diversas formas de

¹⁸³ Figura 33.

¹⁸⁴ Referência à fala de Diego “eu vou atacar” proferida em diálogo posterior com Clara. Esta fala é pronunciada na sequência “Enfrentando Diego”, que desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 01:47:18 a 01:53:49.

assédio¹⁸⁵ capitaneadas por Diego durante a narrativa fílmica. Bourdieu (2002) elucida que a dominação masculina é um exemplo da violência simbólica sofrida diariamente pelas mulheres, uma vez que esse tipo de violência é ainda visto como aceitável e até mesmo natural em muitos casos.

Figura 33 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:26:21.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Figura 34 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:27:35.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

É interessante perceber a inversão de valores que permeia o plano do personagem Diego tirando fotos da fachada do prédio. Para a protagonista Clara, o registro fotográfico pessoal é algo que lhe é muito caro, ela possui numerosos álbuns de fotografia de família, que aparecem em sequência posterior da narrativa

¹⁸⁵ Compreende-se por assédio a insistência impertinente ou perseguição de uma pessoa ou grupo em relação à outra pessoa ou grupo.

fílmica¹⁸⁶. Entretanto, nesta cena, Diego utiliza a imagem fotográfica somente como “simulação técnica”¹⁸⁷. O aparato tecnológico não é um instrumento de registro afetivo, mas publicitário e mercantil. A câmera, para o homem, representa um instrumento de dominação e de poder. A construtora é quem domina o território do edifício, enclausurando e oprimindo Clara em seu espaço habitado de direito.

No enquadramento da figura 33, Diego é observado pelo público através de uma das janelas do apartamento da protagonista, que não percebe a ação do personagem. Por meio de sua câmera, Diego vislumbra o futuro, o personagem vê o que o edifício *Aquarius* ainda pode se tornar. Da mesma forma, a janela de Clara assiste aos acontecimentos porvindouros. As janelas do apartamento da protagonista não enxergam somente o espaço que se estende ao horizonte, mas também os desdobramentos do tempo. Ao final desta sequência, Clara é quem observa Diego, desconfiada, antecipando os possíveis eventos futuros¹⁸⁸.

Assim como a cômoda de Tia Lúcia, as janelas em *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) também são portais entre temporalidades; são como os vidros de uma ampulheta, que desnudam o passar do tempo, mas nada podem fazer para impedir seu curso. O que diferencia os dois objetos são suas atuações no curso temporal: o móvel de Tia Lúcia viaja entre as temporalidades, enquanto as janelas de Clara apenas vislumbram o porvir.

A partir de um corte brusco, em *plongée*¹⁸⁹, como se o espectador fosse uma testemunha oculta de dentro do apartamento de Clara, o plano muda para um enquadramento do personagem Diego com uma pasta azul na mão, conversando com mais dois homens: um idoso, seu avô, Seu Geraldo (Fernando Teixeira); e outro de meia-idade, um funcionário da construtora¹⁹⁰.

Apesar de a trilha sonora atuar como uma espécie de coadjuvante de Clara, neste momento, ela está ausente, bem como o áudio da conversa entre os homens

¹⁸⁶ Esta cena ocorre no respectivo intervalo temporal: 01:36:06 a 01:39:28.

¹⁸⁷ A imagem como “simulação técnica” é explicada por Kamper (2012) e pode ser encontrada no capítulo “Imagem, imaginário e cinema”.

¹⁸⁸ Outro exemplo cabível é o da cena da festa no apartamento de cima da personagem. A cena se inicia com um plano-sequência em que a câmera encontra-se no apartamento de Clara, captando as imagens do lado de fora do prédio através da janela. A protagonista observa com hesitação e desconforto a vinda das pessoas para o edifício *Aquarius*, já antecipando que algo suspeito irá acontecer. Esta sequência ocorre no seguinte intervalo fílmico: 01:12:32 a 01:21:29.

¹⁸⁹ Recurso fotográfico em que a câmera é posicionada acima do objeto ou do personagem enquadrado no plano. Técnica também conhecida como “câmera alta” ou “mergulho”.

¹⁹⁰ Figura 35.

da empresa Bonfim. Ouve-se apenas o som ambiente que incorpora elementos tipicamente urbanos como sons de chaves, carros, buzinas e elementos específicos da locação, como o som das ondas do mar.

Figura 35 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:26:47.



Fonte: *Print screen* do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Cabe frisar que nas cenas em que Clara aparece dormindo, não há trilha sonora¹⁹¹. Compreende-se que esta seja uma opção de linguagem da direção. A vida pessoal e profissional da protagonista sempre esteve intimamente ligada à música. Em diversas cenas ao longo do filme, Clara recomenda canções (“Toca Maria Betânia para ela, mostra que tu é intenso”¹⁹²) e escolhe trilhas musicais para aclimatar as experiências vividas. Entretanto, quando a personagem dorme, a música cessa. A arte musical é tão importante na vida de Clara, que apenas se cala quando a personagem está adormecida. Viver, para a protagonista, é ter musicalidade.

A cena segue em plano-sequência, trazendo as imagens do interior do apartamento de Clara, enquanto a personagem descansa na rede. O som ambiente permanece o mesmo com a adição de passos nas escadas. Este plano envolve a cena em uma atmosfera de suspense: percebe-se a vulnerabilidade de Clara e, por isso, é possível antecipar o encontro da protagonista com os personagens que se aproximam com a típica ansiedade do devir. O silêncio das falas e da trilha sonora provocam a expectativa dos instantes seguintes, e faz parte da estratégia fílmica de

¹⁹¹ A segunda cena em que Clara é vista dormindo se desenvolve no seguinte intervalo temporal: 01:30:19 a 01:31:28.

¹⁹² Fala de Clara proferida no seguinte intervalo: 00:36:06 a 00:36:12.

criar uma atmosfera de suspense e de vulnerabilidade. Em “As formas do silêncio — no movimento dos sentidos”, Eni Orlandi salienta que:

[...] há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter da incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Esta dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (a sua migração), a vontade do “um” há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem (ORLANDI, 2007, p.13).

Esta sensação de incompletude dialoga com as imagens em plano-sequência, visto que, a princípio, este recurso fotográfico estende os instantes imagéticos sem indicar o momento de seu fim. O público vive a cena como se lá realmente estivesse, não apenas como espectadores externos. Além disso, não há movimento da personagem na cena, apenas do olhar da câmera, ratificando o caráter de incompletude da linguagem. A ação das personagens é quem poderá cessar o movimento contínuo das imagens, concluindo, enfim, a dinâmica do devir que perpassou todo este plano.

O silêncio, então, é quebrado pela campainha que ecoa dentro do apartamento e desperta Clara¹⁹³. Apesar de a personagem não permitir a entrada dos empresários em seu apartamento, o som que penetra o ambiente prova que eles, de alguma forma, já entraram no espaço domiciliar. A campainha é uma forma simbólica de ingressar em um lugar sem precisar de convite. O ruído que desperta Clara é a primeira invasão à privacidade sofrida pela mulher protagonista.

Pouco antes da campainha ser ouvida, sutilmente, escuta-se o barulho do molho de chaves carregado por um dos homens que encontram-se do lado de fora da porta. O balançar das chaves é uma suave, porém firme lembrança de que o poder de livre trânsito do edifício não é da protagonista. Em cena posterior, o mesmo homem que agita o molho de chaves faz, mais uma vez, equivalente intimidação¹⁹⁴. Na sequência da “orgia do andar de cima”¹⁹⁵, o personagem — que está abaixo da janela do apartamento de Clara — olha diretamente para a protagonista logo antes de emitir o ruído ameaçador.

Assim, percebe-se que as relações dos espaços do habitar vão além das questões de propriedade privada de Clara. A protagonista é dona de uma pequena

¹⁹³ Figura 34.

¹⁹⁴ Este movimento ocorre no seguinte *frame*: 01:13:46.

¹⁹⁵ Esta sequência ocorre no seguinte intervalo filmico: 01:12:32 a 01:21:29.

parcela do edifício, todavia, ele, como um todo, é domínio dos homens da construtora, que não hesitam em lembrar a protagonista de sua fragilidade diante da relação de poder estabelecida por eles. A título de exemplificação, pode-se comparar o edifício *Aquarius* ao corpo humano. Um dos órgãos deste corpo pertence à Clara, seu apartamento, mas seu esqueleto, sua pele, e suas demais partes não lhe competem em instância alguma. Como ser senhora de seu próprio espaço, quando tudo que a circunda não lhe cabe mais?

Na figura 34, Clara é observada em plano médio. A personagem veste branco, mesma cor que cobre suas paredes e a rede onde descansa. Ao contrário do que costuma acreditar o senso comum, o branco não é a ausência de cores, mas a soma de todos os tons. Clara é exatamente assim: uma paleta completa de cores e não uma personagem unidimensional, incolor. O branco simboliza a paz de Clara que, agora, foi perturbada, e também sua inocência. Isso não significa que Clara seja ingênua, porém, na verdade, sugere seu desconhecimento dos eventos futuros que ainda muito lhe causarão problemas durante o restante da narrativa.

Clara se levanta, segue em direção à porta e a abre para atender os que a chamam. Assim que a protagonista abre a porta, em plano médio, distinguem-se os homens da construtora. Percebe-se que os três personagens do lado de fora do apartamento trajam camisas azuis. Azul é a cor da pasta que os empresários carregam a proposta de venda do apartamento que será apresentada à Clara. Azul também é a cor da fachada do prédio. O filme traça um paralelo visual entre esta sequência e a cena analisada anteriormente. O edifício *Aquarius* e Clara são parte um do outro, todavia, o figurino dos homens simbolizam o oposto: o prédio pertence, na verdade, à construtora.

Os homens não adentram o apartamento de Clara. Apesar de todas as invasões simbólicas que se sucedem ao longo da narrativa fílmica, em momento algum os personagens da construtora conseguem, de fato, apropriarem-se do espaço privado da protagonista. A porta do apartamento da protagonista é como uma fronteira que separa dois universos sociais e temporais distintos: o velho do novo; o inovador do tradicional; o masculino do feminino. A porta é a trincheira das disputas de poder em que Clara vê-se envolvida.

Em plano médio, à beira da porta, o público acompanha os personagens em uma sequência de plano e contra-plano que perpassa todo o diálogo. A conversa entre Clara e os homens da construtora se desenvolve da seguinte maneira:

Diego: Boa tarde.
Seu Geraldo: Boa tarde.
Clara: Seu Geraldo.
Seu Geraldo: Como vai?
Clara: Como vai o senhor?
Seu Geraldo: Tudo bem.
Clara (*se dirigindo ao homem na escada*): Boa tarde.
Homem: Boa tarde.
Seu Geraldo: A senhora nos receberia?
Clara: Depende, Seu Geraldo. Se o senhor veio aqui para discutir a minha proposta sobre a compra do apartamento de cima... eu mandei esta proposta e o senhor não respondeu, né. Mas eu imagino que o senhor seja mesmo uma pessoa muito ocupada, "tá" certo? É sobre isso, Seu Geraldo?
Seu Geraldo: É (*mudando de assunto*)... nós viemos aqui conversar com a senhora.
Clara: Sim.
Seu Geraldo (*continuando*): Uma boa conversa, olho no olho, que é a minha coisa. Nós trouxemos, aqui, para a senhora, uma contra-proposta.
Clara: Que ótimo! Do apartamento aqui de cima?
Seu Geraldo (*dando uma risadinha irônica*): Não. Aquela conversa que nós tivemos anteriormente é sobre a compra do SEU apartamento.
Clara: Ah! É sobre a venda DESTA apartamento! Eu não vou vender, Seu Geraldo, o senhor já sabe disso.
Seu Geraldo: Dona Carla, é uma proposta...
Diego (*baixinho*): "Clara".
Seu Geraldo: Dona... Clara. Dona Clara!
(*Ladjane entra em cena e se aproxima de Clara*).
Clara (*virando-se para Ladjane*): Onde é que tu "tava"?
Ladjane: "Tava" lá embaixo varrendo.
Seu Geraldo: Dona Clara, é uma proposta muito generosa (*Clara observa o molho de chaves na mão do homem que está na escada*). Mesmo sendo fora do padrão do mercado para esse tipo de área construída. Mas nós fizemos esta proposta para a senhora. Vamos resolver logo isso!
Clara: Vamos resolver logo isso, Seu Geraldo. Meu apartamento não está à venda. Eu não vou vender., "tá" certo? Eu agradeço a visita, mas... até logo.
(*Clara começa a fechar a porta e para com a fala de Diego*).
Diego: Dona Clara, primeiro, eu queria te dar parabéns. Eu consigo ver daqui de fora que você modernizou a planta do apartamento. Ficou muito bonito..
Seu Geraldo: É. Muito interessante.
Diego: Muito bom gosto.
Clara: Obrigada.
Diego: Parabéns. Meu nome é Diego. Eu "tô" à frente, agora, desse projeto na empresa, que, aliás, é meu primeiro projeto. Eu "tô" super orgulhoso. Me sinto à vontade de dizer que temos ótimas notícias.

Clara: Sim...

Diego: E eu vou te dizer o porquê. A primeira delas é que o projeto agora se chama *Aquarius*. *(Diego congela em um sorriso)*.

Clara *(se virando para Seu Geraldo)*: É seu filho? É Genro?

Seu Geraldo *(dando tapinhas nos ombros de Diego)*: Não, não. É o meu neto, Diego. Tem feito um trabalho muito interessante na construtora.

Clara: Você disse *Aquarius*?

Diego: É o NOVO *Aquarius*. A ideia é manter o nome do mesmo edifício que existia aqui neste lote.

Clara *(contendo sua raiva)*: “Existia”?

Diego *(sem perceber a gafe)*: É uma forma de preservar a memória da edificação, né. Não “tava” no projeto inicial, mas junto com a nova oferta é mais uma boa novidade dessa proposta.

Clara *(ironizando)*: É... o prédio existe. Tanto existe que você “tá” aí, encostado nele.

Diego *(aparentemente sem graça)*: Foi uma maneira equivocada de me expressar.

Clara: Isso. Agora, antes de eu entrar e fechar a porta, me diga uma coisa: qual era o nome do projeto antes de ser o “novo *Aquarius*”?

Diego: É... o projeto inicial era o *Atlantic Plaza Residence*.

Seu Geraldo: É, seria um bom nome. Soa bem.

Diego *(baixinho)*: A gente prefere *Aquarius*.

Clara *(sorrindo, contendo o riso)*: Bem, obrigada pela visita...

Seu Geraldo *(interrompendo Clara)*: Nós queremos deixar claro que nós estamos sempre abertos... ao diálogo.

(Diego balança a cabeça concordando).

Clara: “Tá”, obrigada. *(fechando a porta)* Com licença.

Seu Geraldo: Até logo.

(a pasta com a proposta da construtora é empurrada por debaixo da porta para dentro do apartamento. Clara a empurra para fora. A ação se repete mais duas vezes até que Clara, invocada e irritada, abre a porta novamente e dá de cara com Diego, que sorri para ela).

Diego *(sem graça)*: Caso queira ler com mais calma o projeto... *(coloca a pasta no chão novamente)*. Obrigado, Clara.

(Clara fecha a porta novamente e a tranca).

Ladjane: Eu vou buscar uma água, “que” sei que você “tá” nervosa, viu!

(Clara encosta a mão na parede e suspira. Em seguida, Clara acompanha, da janela, a saída dos homens de dentro do edifício).

00:27:57 a 00:32:36.

No momento em que Clara fecha a porta pela primeira vez — antes da sequência da pasta passando por debaixo da porta — o enquadramento adotado é um *close-up* dos pés das personagens¹⁹⁶. Os homens estão todos de sapatos

¹⁹⁶ Figuras 36 e 37.

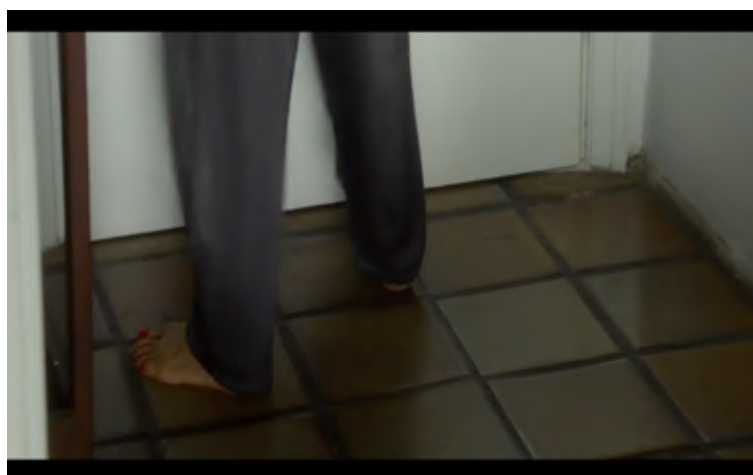
sociais de cores escuras, ao passo em que Clara está descalça. Essa escolha de figurino representa as relações de poder entre o capital e o indivíduo; o masculino e o feminino; e o blindado e o desprotegido. Os homens estão em três, enquanto a protagonista está só, ainda que Ladjane (Zoraide Coletto), sua funcionária doméstica, chegue posteriormente, ela não se envolve na discussão. Clara reclama seu apoio ao perguntar à empregada e amiga onde ela estava.

Figura 36 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:31:07.



Fonte: *Print screen* do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Figura 37 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:31:09.



Fonte: *Print screen* do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Na obra “A microfísica do poder” (1979), Foucault discorre sobre as relações de poder em um sentido micro, ou seja, sob o ponto de vista do cotidiano, das pequenas organizações sociais. O autor ressalta que as redes de poder na sociedade estão de tal maneira concatenadas, que até as classes dominantes, por

maiores que sejam suas influências, não são capazes de, sozinhas, romper este ciclo vicioso de privilégios e opressões. Neste caso, o oprimido e vulnerável é a figura da mulher idosa.

Clara não está unicamente em oposição àqueles três homens, tampouco está apenas contra a construtora, em realidade, a personagem está em combate a todo um sistema de opressão, que subjuga o mais fraco, anula as individualidades e, por consequência, exclui o velho e o feminino, aniquilando seus poderes de fala e suas singularidades. Clara é o “outro”, o contra-ponto indesejado e que precisa ser “resolvido”. O que é seu não lhe pertence mais. Legalmente, a protagonista ainda detém os papéis de seu apartamento, mas, na prática, ele já lhe foi tomado. O poder dos calçados masculinos pretos é maior do que o dos pés descalços de uma mulher idosa.

Clara diversas vezes é interrompida e, apesar de repetidamente se despedir dos homens e afirmar, com convicção, que não pretende vender seu espaço, suas palavras são como o som do mar no início da sequência: ouvido, porém sem nenhuma atenção.

Figura 38 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:31:21.



Fonte: *Print screen* do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Por fim, Clara consegue fechar a porta, mas não é capaz de encerrar o assédio dos empresários. Assim que a personagem vira suas costas, a pasta azul da construtora é introduzida por baixo da porta para dentro do apartamento, conforme ilustra a figura 38. Clara empurra o objeto para fora, vendo-o, logo em seguida, sendo forçado de volta para dentro de sua residência. A personagem abre a porta,

visivelmente irritada, e descobre Diego, agachado, aparentemente constrangido, que se justifica da seguinte maneira: “caso queira ler com mais calma o projeto”.

Apesar da comicidade do momento, este simples gesto de inserir a pasta por debaixo da porta de Clara, após tê-la ouvido repetidamente verbalizar seu desinteresse, é a segunda forma de invasão e assédio que os homens fazem ao espaço da protagonista. A ação de Diego é um pequeno sintoma da implantação de hierarquia entre temporalidades, isto é, da imposição da juventude sobre a velhice. Além disso, o ato é mais um exemplo das ameaças da construtora que ainda tomarão proporções gigantescas durante o desenrolar da narrativa fílmica.

Ainda que ambos sejam propriedades privadas, o espaço do edifício *Aquarius* como um todo, junto ao apartamento de Clara, protagonizam o conflito entre o espaço coletivo e o individual, bem como entre o espaço masculino e o feminino, denunciando, assim, as assimetrias históricas presentes na vida cotidiana feminina em espaços comunitários e privados. Segundo Swain (2014, p.614-615), há uma universalização das relações de gênero no presente e no passado em toda a humanidade, “não só no tempo, como no espaço. Ou seja, uma eterna repetição da superioridade masculina em todos os domínios e da expulsão das mulheres da história e da memória social”.

Esta sequência evidencia algumas formas de violências simbólicas exercidas por homens e vividas cotidianamente por mulheres, em especial, mulheres idosas nos contextos urbanos. Os homens da construtora Bonfim assediam Clara diversas vezes como ondas furiosas no mar. Eles invadem a privacidade, o lar e até mesmo os pensamentos da protagonista, evocando o histórico poder masculino sobre os ditames dos corpos e dos espaços femininos.

Sob a perspectiva dos empresários, Clara representa o tempo que já passou: velho, enferrujado, empoeirado, que não pertence mais à realidade moderna do prédio que supostamente se chamaria *Atlantic Plaza Residence*. Para os personagens, o destino da protagonista não passa do que se espera da velhice, a expectativa iminente do fim; e do feminino, a obediência.

Clara é o edifício *Aquarius* carcomido por cupins e não o arranha-céu à beira-mar de nome estrangeiro. Os cupins são o derradeiro assédio, silencioso e invisível como a violência simbólica, como a dominação masculina. Entretanto, a personagem persiste e resiste. No entendimento de Bourdieu (2002, p.10), a percepção das assimetrias permite uma luta cognitiva que “oferece aos dominados uma possibilidade de resistência contra o efeito da dominação simbólica”.

A saída de Clara de seu apartamento representaria o abandono de suas memórias, o “assujeitamento” de si mesma, o fracasso na luta contra o poder patriarcal econômico e cultural e, acima de tudo, um atestado de não pertencimento de um espaço social historicamente feminino, o lar.

3.2.3 Sequência: “A escavadeira e a piscina” em “E se vivêssemos todos juntos” (Stéphane Robelin, 2012) — Intervalo fílmico: 00:47:51 a 00:48:52

A sequência se inicia com os trabalhadores da empresa responsável por instalar a piscina medindo a área de terra do quintal que precisará ser extraída. Em seguida, uma escavadeira prepara-se para começar o trabalho. Os protagonistas observam a ação acontecer da sacada da residência. Os cenários (espaço intra-fílmico) são o jardim da habitação dos velhos e a varanda da casa.

A sequência desenvolve-se durante o dia sem que haja qualquer diálogo sonoro¹⁹⁷ entre os personagens. As sonoridades que permeiam as respectivas imagens em movimento correspondem à trilha sonora e aos sons ambientes (som da máquina agrícola, da movimentação da terra, dos pratos sendo colocados à mesa por Dirk etc).

Assim como a protagonista Clara em *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), os personagens principais de *E se vivêssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012) observam o devir por um espaço que dá acesso ao lado externo da residência. Para Clara, este espaço é a janela de seu apartamento, para os velhos de Robelin (2012), a sacada da casa.

O movimento de retirada da terra executado pela escavadeira corresponde ao movimento de câmera escolhido para retratar a contemplação dos protagonistas ante à ação da máquina. O plano se inicia com um *travelling in* em direção aos personagens, segue em um movimento de grua ascendente, que passa pelos idosos e é finalizado de forma a enquadrar a máquina e o espaço vazio onde será instalada a piscina¹⁹⁸. Esta escolha de montagem é o primeiro sinal imagético da simbologia que compreende a piscina: objeto que representa a passagem do tempo e a conjuntura circular da vida. Os protagonistas observam a construção do espaço

¹⁹⁷ Destaca-se a palavra “sonoro” pois, acredita-se que seja possível um diálogo apenas imagético, conforme exemplificado na análise da sequência “banho de mar” do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

¹⁹⁸ Figuras 39 e 40.

como se visualizassem o inevitável devir e a inexorável proximidade da morte. Assim, depreende-se que a área escavada faz alusão à vala fúnebre.

Conforme a imagem 39, todos os personagens centrais vestem pijamas, evidenciando o conforto e a familiaridade quanto ao ambiente doméstico. A escolha das cores dos figurinos, bem como o espaço intra-fílmico correspondente à geometria do posicionamento dos idosos, revelam as sintonias de pensamentos entre eles. Os personagens Albert e Jean estão à frente na varanda, trajando azul. Já os protagonistas, Claude Jeanne e Annie estão um passo atrás, vestindo figurinos que apresentem — por completo ou em partes — tons pastéis.

Figura 39 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:48:27.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Figura 40 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:48:33.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Tanto os figurinos quanto a disposição espacial de Albert e Jean evidenciam o domínio dos personagens no que concerne o espaço habitado pelos velhos. Apesar de Albert sofrer com a perda de memória, o idoso ainda mantém sua posição dominante de marido, assim como Jean. Ambos trajam roupas com cores análogas — cujas tonalidades diferem dos demais protagonistas — e alinham-se na mesma reta, adiante dos outros personagens.

Novamente, segundo o mesmo plano, observa-se que as protagonistas Jeanne e Annie posicionam-se atrás dos esposos, ocupando o espaço historicamente atribuído ao feminino, o de subalterno. Ainda que os personagens estejam dentro do âmbito doméstico, ambiente culturalmente atribuído ao feminino, neste momento, todos os protagonistas ocupam a área de fora da casa, um lugar de interação com o mundo exterior, com a sociedade. Apesar de as personagens femininas serem mulheres que não se encaixam no estereótipo da dona de casa submissa, ainda é possível perceber a dominação masculina — na figura arquetípica do marido — no que tangem às espacialidades. Para Bourdieu (2002):

[...] a divisão das coisas e das atividades (sexuais e outras) segundo a oposição entre o masculino e o feminino recebe sua necessidade objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposições homólogas, alto/baixo, em cima/ embaixo, na frente/ atrás, direita/esquerda, reto/curvo (e falso), seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora (público)/dentro (privado) etc., que, para alguns, correspondem a movimentos do corpo (alto/baixo // subir/descer // fora/dentro // sair/entrar. (BOURDIEU, 2002, p.04).

As protagonistas, diferentemente dos três homens, vestem roupões¹⁹⁹. Tais figurinos pode ser interpretados como uma transgressão, posto que Annie e Jeanne estão contrariando os padrões de beleza impostos pela sociedade patriarcal, em que as mulheres devem sempre estar bem arrumadas na presença dos maridos. Entretanto, as indumentárias das personagens podem sugerir um encapsulamento do corpo feminino que historicamente — por razões sociais, culturais ou religiosas — costuma ser confinado por baixo de longos tecidos.

Essa espécie de confinamento simbólico é praticamente assegurado pelas suas roupas (o que é algo mais evidente em épocas antigas) e tem por feito não só dissimular o corpo, mas chamá-lo continuamente à ordem [...] sem precisar de nada para prescreverem ou proibir explicitamente. (BOURDIEU, 2002, p.27).

O roupão ata-se sobre a cintura da mulher, definindo esta parte do corpo feminino, que é um símbolo do ventre, da fertilidade e da feminilidade. O fato da

¹⁹⁹ Figuras 39, 41 e 42.

vestimenta precisar ser atada sobre o torso é uma metáfora das amarras com as quais o corpo feminino convive até mesmo no âmbito particular.

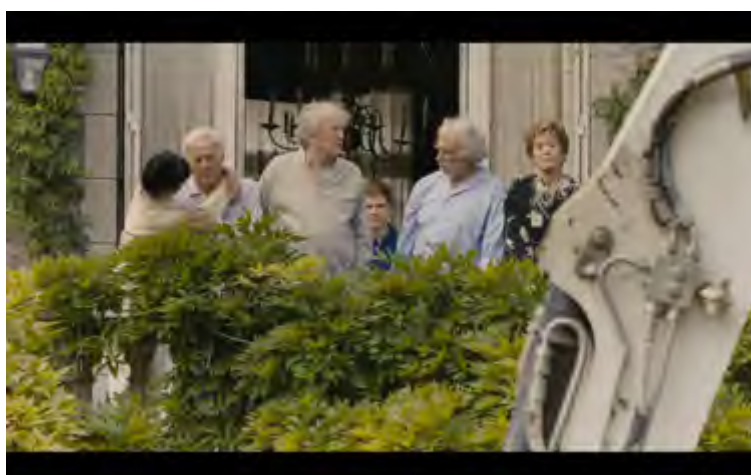
O protagonista Claude, por outro lado, não está em paridade com os amigos do mesmo sexo. No plano, Claude está entre Annie e Jeanne, suas ex-amantes. Assim como as mulheres, o personagem veste roupas em tons pastéis e não posiciona-se na mesma linha que Albert e Jean estando, portanto, um passo atrás dos outros dois homens.

Figura 41 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:48:46.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Figura 42 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:48:48.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Apesar de ser homem, Claude não ocupa a posição dominante de marido, de senhor da casa. Ele é viúvo, constantemente infantilizado e ridicularizado por sua

conduta sexual por parte de seu filho. Ademais, Claude é o único personagem que enxerga as mulheres. Ele tira fotos delas não apenas pela beleza de seus corpos, mas pelo interesse que tem em observá-las e admirá-las.

Sublinha-se que o figurino de Jeanne é levemente destoante da indumentária dos demais personagens. Apesar de também dispor de tons pastéis, as roupas da protagonista são predominantemente negras. O preto que cobre a personagem simboliza a espera e o luto. Jeanne observa o trabalho da escavadeira como se também observasse o passar do tempo, a aproximação de sua morte. A personagem aguarda o já anunciado fim de seus dias da mesma maneira com que espera o cessar do som da máquina.

No enquadramento seguinte²⁰⁰, é possível identificar a resignação de Jeanne por meio de sua expressão facial. A indubitabilidade de estar muito próxima ao término da vida faz com que a personagem contemple e analise silenciosamente as temporalidades ao seu redor; não somente o seu próprio tempo, mas também o tempo das memórias, dos objetos e dos espaços.

Conforme o enquadramento da figura 41, sublinha-se o fato de o personagem Claude estar mirando fixamente a protagonista Jeanne. Este olhar dura alguns segundos, até que seus olhos se cruzam com o de Albert, o que leva Claude a desviar sua atenção de volta à escavadeira. Neste momento, o idoso percebe, ainda que apenas intuitivamente, o que se passa na mente de Jeanne e preocupa-se com o tempo que parece acelerar-se, não permitindo, portanto, freios ou retornos.

Assim como acontece diversas vezes no filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), o enquadramento da figura 41 insinua o porvir da narrativa. Neste mesmo plano, percebe-se que Jeanne é a personagem que mais acentuadamente se esconde atrás das plantas que enfeitam a varanda. A composição do quadro reitera a proximidade da protagonista ante seu destino final. O maior avolumamento das plantas sobre Jeanne sugere um paralelo imagético e metafórico quanto à retirada da terra no quintal. Quanto mais o buraco terroso se desnuda, mais Jeanne será coberta pela natureza.

No tocante à iminente morte de Jeanne, outro presságio pode ser destacado. Como evidencia a figura 42, uma parcela da pá da escavadeira adentra rapidamente o plano em que os protagonistas estão enquadrados. Percebe-se que o veículo não ultrapassa os limites espaciais da personagem, demonstrando, novamente, sua fatídica sina. Neste *frame*, Jeanne é a única dos protagonistas que

²⁰⁰ Figura 41.

repara no movimento da escavadeira, a personagem é a única que consegue captar a resoluta mensagem da máquina.

No plano ilustrado pela imagem 41, a protagonista Annie está beijando alegremente seu esposo, Jean. O desejo de Annie está se concretizando, mesmo que o marido tenha se oposto à realização do pedido da esposa. Esta demonstração de afeto é uma atitude de agradecimento ao companheiro por permitir a construção da piscina. Não há diálogo sonoro entre eles, apenas gestual.

Não há qualquer tipo de fala durante toda esta sequência. O silêncio desta cena é o que Orlandi (2007) denomina de “silêncio fundador”, uma vez que ele existe apenas na oralidade, mas é capaz de narrar uma infinidade de palavras, traduzindo o não-dito e permitindo novas condições para significar os diálogos travados no silêncio.

Figura 43 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:48:42.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Silenciosamente, o jovem Dirk chega um pouco mais perto dos idosos, conforme mostra a figura 42. Percebe-se pelo enquadramento escolhido que, apesar de aproximar-se dos outros cinco personagens, Dirk não se alinha a eles. A posição no quadro e o olhar do rapaz para os protagonistas conjecturam o desconhecimento e a incompreensão do jovem perante o sentimento provocado pela escavadeira, a sensação de haver iniciado o fim. Para Dirk, a finitude ainda se encontra muito distante, diferentemente dos idosos do filme, que parecem sentir o progressivo avizinhamento da morte.

Por meio da figura 43 observa-se, mais uma vez, a porta como uma linha espaço-temporal imaginária e divisória. Assim como no filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), a porta neste enquadramento é fronteira. A porta que separa os dois universos geracionais é também uma janela, tendo em vista sua transparência, que dá acesso à contemplação para além dos limites do espaço interior da casa. A janela no longa-metragem de Robelin (2012) atua como um portal entre temporalidades, assim como ocorre na obra cinematográfica de Mendonça Filho (2016).

O personagem Dirk, ao contrário dos protagonistas, não veste roupas tipicamente caseiras, mas uma indumentária menos informal. Ainda que a moradia dos idosos seja sua nova residência temporária, o personagem não pertence verdadeiramente àquela realidade. Dirk habita o espaço da casa como um pesquisador, um observador de seus informantes de trabalho de campo.

A sequência é finalizada com o silêncio da trilha sonora e o roncar longínquo da escavadeira, sugerindo o eterno devir que, mesmo distante, não falha.

3.2.4 Sequência: “Jogo de cartas” em “E se vivêssemos todos juntos” (Stéphane Robelin, 2012) — Intervalo filmico: 00:48:53 a 00:49:56

A cena se inicia com os protagonistas jogando cartas de um lado da piscina vazia; do lado oposto, o personagem Dirk registra suas descobertas de campo em um gravador portátil. Os idosos localizam-se à esquerda do quadro, em segundo plano e de frente à câmera, enquanto Dirk encontra-se à direita, em primeiro plano e de costas para a câmera.

O plano cinematográfico representado pela figura 44, assim como o plano ilustrado pela figura 33 — referente ao filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) —, assinala uma disparidade geracional que é traduzida imagetivamente por meio da composição simétrica do quadro. Ambos os enquadramentos sugerem oposição e discrepância de temporalidades entre os protagonistas e os personagens secundários. Entretanto, no filme de Mendonça Filho (2016), o diálogo imagético indica a disputa hierárquica e a relação de poder que se travará entre a protagonista Clara e o personagem Diego, ao passo que, na obra de Robelin (2012), o plano sugere apenas uma distinção temporal entre o jovem Dirk e os idosos.

Figura 44 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:48:55.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Figura 45 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:49:02.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Tendo em vista a regra dos terços²⁰¹ na fotografia, percebe-se, na imagem 44, que Dirk preenche todo o terço vertical da direita (superior, médio e inferior), enquanto os protagonistas Claude, Annie, Jeanne, Albert e Jean ocupam apenas dois dos retângulos médios horizontais (central e esquerdo). Neste momento, o que aparta os idosos do jovem não é a soleira da porta, como na cena anterior, mas o vão da piscina. Analogamente, ainda há, entre eles, um abismo temporal. Dirk está longe da finitude, ou seja, presume-se que seu tempo remanescente de vida seja maior, assim como sua silhueta em relação aos protagonistas no respectivo

²⁰¹ Figura 30.

enquadramento. Os velhos, por outro lado, são figuras menores na imagem, assim como os anos que lhes restam em comparação a Dirk.

A piscina, este portal das temporalidades, separa os dois polos geracionais também por meio dos diálogos. Os protagonistas discutem entre si sobre o trabalho de Dirk e este, por sua vez, discorre consigo mesmo a respeito dos idosos. Para os velhos, com exceção do personagem Jean, a conversa é descontraída, para o jovem, acadêmico. Os diálogos se desenvolvem da subsequente maneira:

Dirk (*para o gravador*): Os idosos descansam, jogam cartas.

Jean (*para os amigos*): O que ele está fazendo?

Claude: Espionagem.

Jeanne: Está tomando notas. Um etnólogo precisa anotar tudo, dos grandes acontecimentos aos pequenos detalhes. Seu orientador disse que as comunidades são uma tendência.

Annie (*austera*): O trabalho dele é bem atual!

Jean: Ele podia pedir autorização antes de fotografar a casa!

Annie: Pare, Jean! Jeanne gosta. Pronto.

Claude (*Para Jean*): Vai se acostumar. Ele vai seguir você pela casa, pelo seu quarto. Nem vai mais prestar atenção. Ele se interessa pela nossa vida doméstica e cultural. Sexual também, em alguns casos. (*Annie e Jeanne olham para Claude atentas*). Ao fim do dia, ele vai ter uma longa lista de anotações em seu caderno sobre nosso comportamento... com notas de zero à dez.

(*Todos os personagens riem, menos Jean*).

Claude: Aí veremos!

00: 48: 53 a 00:49:56.

A sequência se inicia com a seguinte fala de Dirk: “os idosos descansam, jogam cartas”. O deck²⁰² de cartas do baralho é um objeto frequentemente associado à vida boêmia e aos mais velhos²⁰³. Partindo do imaginário social, Dirk deduz que os protagonistas estão em um momento de descontração. Ainda que, de fato, seja esse o caso, não apenas de trivialidades constitui-se a conversa, o que pode ser verificado mediante à seguinte fala de Jeanne por exemplo: “[Dirk] está tomando notas. Um etnólogo precisa anotar tudo, dos grandes acontecimentos aos pequenos detalhes. Seu orientador disse que as comunidades são uma tendência”.

²⁰² A palavra “deck” é de origem inglesa e é sinônimo de “jogo” ou “conjunto”. O vocábulo é muito utilizado por jogadores profissionais de baralho.

²⁰³ Os jogos de baralho são recomendados aos idosos pelos profissionais da medicina por estimular as capacidades perceptiva e motora, bem como a memória e a atenção dos pacientes.

É importante ressaltar que, como mostram as figuras 44 e 45, a partida acontece ao lado do espaço de terra onde ficará a piscina. Assim como esta é um símbolo do tempo e do ciclo da vida, os naipes das cartas do baralho também podem sê-lo. Popularmente, acredita-se que cada um dos naipes represente uma estação do ano ou uma fase da lua, invariavelmente, os quatro naipes juntos configuram um ciclo completo. Dessa forma, a sugestão da irremissível passagem do tempo é enfatizada mediante objetos de cena e espaços intra-fílmicos.

Ainda tendo em vista o deck de cartas, entende-se que o baralho é um objeto de faces opostas. De um lado, há uma imagem singular, que se difere de todas as outras do conjunto, do outro, há uma ilustração padronizada, o que naturalmente permite que todas as cartas sejam iguais em uma das superfícies. Curiosamente, as personagens que jogam baralho na cena são somente Jeanne e Annie. As duas mulheres são as únicas que veem as informações contidas nas cartas, como se guardassem um segredo mútuo. Ambas foram amantes do personagem Claude, tendo jamais confessado suas indiscrições a seus companheiros, tampouco uma à outra.

Annie e Jeanne são multifacetadas como as quatro estações representadas pelo baralho: ambas são mulheres dedicadas a seus esposos, mas firmes em suas próprias vontades; são cúmplices uma da outra, porém reservadas em seus segredos; são discretas e sensuais; frágeis e destemidas. Percebe-se que a narrativa reforça a cumplicidade entre as duas mulheres ao insinuar que somente Annie parece estar consciente²⁰⁴ da confirmação do diagnóstico irreversível da velha amiga. Isso é sugerido no momento em que Annie repreende o esposo por estar reclamando do comportamento de Dirk: “Pare, Jean! Jeanne gosta. Pronto”.

Neste momento, há uma mudança na expressão facial da protagonista Jeanne. Por ocasião da firme fala de Annie ao marido — ainda que momentaneamente —, Jeanne sente-se pertencente àquele espaço que ainda lhe causava certo desconforto, posto que a casa sempre foi, na realidade, de Annie e de Jean. Pouco antes a fala de Annie, complementando as palavras de Jeanne, a personagem eleva a voz ao marido Jean dizendo austeramente: “O trabalho dele é bem atual”.

²⁰⁴ Ainda que o marido de Jeanne, Albert, também esteja ciente do laudo médico, ele não tem consciência plena do diagnóstico, tendo em visto sua doença neurológica que provoca perda de memória. O personagem Claude parece desconfiar, mas não recebe qualquer confirmação oficial de nenhum dos demais protagonistas.

Figura 46 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - Frame: 00:49:14.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Logo em seguida, conforme ilustrado na figura 46, Jeanne toca as mãos da amiga buscando singelamente contê-la e acalmá-la. O sutil gesto da protagonista exprime tanto sua vontade de poupar Annie de uma discussão infrutífera com o intransigente marido, quanto seu desejo de velar a delicada informação. Ressalta-se que Jeanne encosta os dedos no lado padronizado das cartas que Annie segura²⁰⁵, lembrando-a de conservar esta face do baralho voltado para os demais personagens, isto é, recordando-a de manter seu segredo em sigilo.

Contrariamente à cena anterior, observa-se que em ambas as suas falas, Annie quebra com o paradigma feminino da docilidade e da obediência. A idosa retoma seu poder ao enfrentar Jean e defender a amiga. Assim, depreende-se que, para Annie, a área da piscina — assim como o apartamento da personagem Clara em *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) — é um espaço de conforto, segurança e pertencimento.

As sensações de conforto e segurança da personagem residem além do espaço habitado, mas igualmente na cumplicidade feminina. Isto pode ser demonstrado, mais uma vez, por meio das indumentárias das protagonistas. Ambas vestem figurinos de cores similares, conforme mostra a figura 46, complementando-se visualmente. Entretanto, Annie usa óculos escuros na cena, opondo-se aos demais personagens. À vista disto, é possível inferir que Annie optou por metaforicamente cobrir seus olhos. Assim, conclui-se que — apesar de Annie estar consciente do diagnóstico da amiga e da inelutável passagem do tempo — a

²⁰⁵ Figura 46.

protagonista parece não desejar enxergar a realidade, tampouco a metáfora do ciclo temporal que tanto as cartas do baralho quanto a piscina evocam.

3.2.5 Sequência: “Reunião na estufa — parte 1” em “A festa de despedida” (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) — Intervalo filmico: 00:58:54 a 00:59:59

A sequência da reunião na estufa acontece poucas horas após a nudez accidental de Levana no refeitório da residência²⁰⁶. Em razão de seu constrangimento, a protagonista chora copiosamente e isola-se em seu quarto, concordando em dar somente uma rápida volta no jardim após todos já haverem adormecido em seus aposentos.

A cena, então, se inicia com Yehezkel e Levana indo em direção à estufa que está localizada no jardim da residência²⁰⁷. Dentro do recinto, já encontram-se animados Yana, Daniel e Raffi, completamente nus, fumando cigarros e bebendo uma garrafa de whisky²⁰⁸. Fica implícito que Yehezkel já estava ciente da brincadeira dos amigos²⁰⁹, ao contrário de Levana, que mostra-se surpresa e contente.

A partir da imagem 47, verifica-se um dos raros momentos do filme em que há muita profundidade de campo, posto que há foco no primeiro e no segundo plano. Neste momento, o público não está dividindo com os protagonistas seus conflitos e emoções — como preconizam os planos médios e próximos —, mas como um observador externo que desconhece o que está além da porta de entrada da estufa.

Percebe-se que a porta — assim como nos filmes *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e *E se vivêssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) — também exerce um papel fronteiro entre temporalidades e sentimentos. Do lado de dentro, a claridade, o entusiasmo e a alegria dos idosos; do lado de fora, a escuridão, a languidez e a tristeza de Levana.

²⁰⁶ Levana, em decorrência da demência que a acomete, acaba esquecendo-se de se vestir para descer até o refeitório onde é servido o café-da-manhã. Seu esposo, Yehezkel, então, corre para cobrir a companheira com um casaco e a leva de volta para o apartamento dos dois. Assim que percebe seu equívoco, a protagonista fica extremamente constrangida e desolada. Esta sequência desenvolve-se dentro do seguinte intervalo filmico: 00:55:59 a 00:56:35.

²⁰⁷ Figura 47.

²⁰⁸ Figura 48.

²⁰⁹ A brincadeira em questão é a surpresa que os amigos organizaram para Levana, mostrando-se todos nus diante da protagonista.

Figura 47 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 00:58:50.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Figura 48 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 00:59:14.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Após a entrada do casal no ambiente da estufa, o diálogo entre os idosos acontece da seguinte maneira:

Yehezkel: Perdemos tudo no *poker* novamente?
(*Todos riem*).
Levana: Vocês são todos loucos.
Daniel: Eu sou veterinário.
Raffi: Levana, isso é rejuvenescedor.
Yana: (*irônica*) Você veio tomar sol com esses homens? Acha mesmo que só você é bela?
(*Levana sorri e Yehezkel a beija. Raffi e Daniel começam a tossir*).
Raffi (*referindo-se aos cigarros*): Ah! Eles são fortes.
(*Levana e Yehezkel sentam-se nas cadeiras vagas*).
Raffi (*oferecendo um copo de bebida a Yehezkel*): Yehezkel. Bem, meus amigos...
Daniel: Saúde.
Raffi: Saúde. Vocês não estão com calor? Yehezkel?
(*Todos riem*).
Levana: Saúde.

A iluminação do plano ilustrado na imagem 47 sugere que, a partir da porta, há um retorno à jovialidade, palavra associada à beleza e ao bem-estar, o que pode ser identificado por meio das falas de Raffi — “Levana, isso é rejuvenescedor” — e de Yana — “Você veio tomar sol com esses homens? Acha mesmo que só você é bela?” — em que a personagem faz referência aos banhos de sol que as duas tomavam nuas na praia quando jovens²¹⁰.

Como é visível na figura 48, os protagonistas Daniel, Raffi e Yana estão nus em um claro gesto de demonstração de afeto e confirmação de cumplicidade à Levana. A partir desta imagem e do diálogo após a cena do refeitório²¹¹, é possível inferir que a ideia da nudez coletiva partiu de Yana. A protagonista está em um lugar mais elevado no quadro em relação aos outros dois idosos. A posição da personagem exprime o domínio que ela exerce sobre seu corpo e sobre a situação.

Para Yana e para as imagens exibidos no plano, não há vergonha na nudez feminina, não há qualquer constrangimento social ou moral. A protagonista é amiga antiga de Levana, utilizando-se, assim, da amizade das duas como estratégia afetiva para reconfortar a personagem diante do constrangimento por ela vivenciado. Segundo Goldfarb (2009), a emoção é capaz de apagar o tempo entre o fato trazido pela memória e o instante atual. A atitude de Yana permite que Levana viaje ao passado e resgate o entusiasmo daqueles remotos dias à beira-mar.

A nudez de Yana não é subversiva apenas sob o ponto de vista comportamental — posto que, do corpo velho, em especial o feminino, espera-se a modéstia e o recolhimento —, mas também psicológico pois, por meio de sua nudez, a idosa sensibiliza a perspectiva de Levana quanto à sobrestimação do corpo nu. Yana faz com que a amiga ressignifique a nudez, de forma a enxergá-la com mais naturalidade.

Nota-se que a transgressão da idosa é celebrada pela câmera, mas velada aos olhos dos outros inquilinos do Lar. Neste momento, Yana está aquém da norma, pois escapa do arquétipo da mulher enlutada, melancólica, que se esconde sob mantos pretos. À linha da porta, há uma fronteira simbólica entre a subversão e a normalidade; e o pertencimento e a rejeição. Para Montoro (2006, p.24), os “estereótipos fixam também a diferença do que está sendo representado,

²¹⁰ Esta referência é explicada na cena que ocorre dentro do seguinte intervalo fílmico: 00:55:35 a 00:57:40.

²¹¹ Neste diálogo, as protagonistas se recordam de quando banhavam-se nuas sob o sol da praia na juventude.

legitimando fronteiras simbólicas que excluem os que pertencem ao estereótipo das fronteiras da ‘normalidade’”.

Cabe frisar que, nesta sequência, a natureza é, novamente, refúgio para as mulheres. Assim como a protagonista Clara no filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) se sente livre e forte ao conectar-se com o mar —, a protagonista Yana em *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015), se empodera, além de fortalecer e libertar Levana neste espaço natural. Ainda que seja um ambiente construído artificialmente, é nele que habita a natureza que se estende além das paredes do lar.

No decorrer da sequência, o som do diálogo entre os idosos se mantém, porém a imagem modifica-se. O plano seguinte mostra o mesmo enquadramento do momento em que Yehezkel e Levana se aproximam da estufa, todavia, agora, quem a adentra é um segurança da residência.

3.2.6 Sequência: “A morte de Levana” em “A festa de despedida” (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) — Intervalo filmico: 01:21:08 a 01:23:20

A sequência se inicia com um plano em câmera lenta e o único som presente é a trilha sonora. A música²¹² ao fundo é a mesma que perpassa todo o filme. A mala que carrega a máquina responsável por tirar a vida de Levana está em foco e em primeiro plano. Diante dos protagonistas, o corredor que ainda precisa ser todo percorrido até seu término; até Levana.

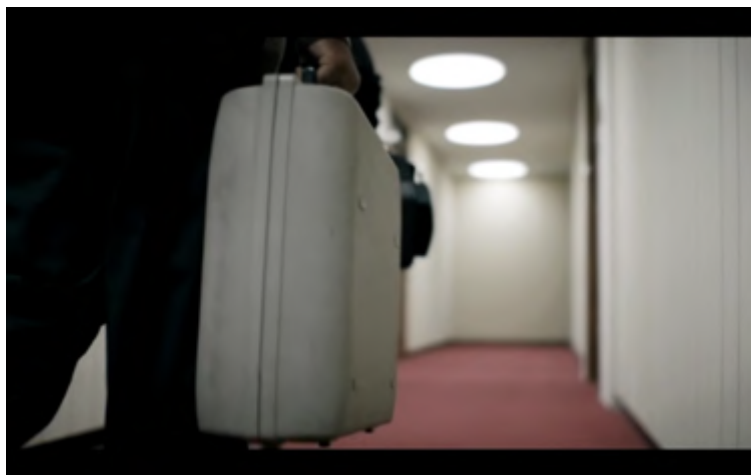
Neste momento, o corredor propõe uma simbologia similar à da escadaria na cena da chegada dos protagonistas à casa do personagem Zubak: a de ligação entre começo e fim. No início do caminho, a recusa; no término, a conformação. Ao contrário da escada, o corredor não é vertical e ascendente, mas horizontal e plano. Ainda assim, a simbologia da conexão entre céu e terra se mantém. É na linha do horizonte que as duas dimensões se encontram. No fim do corredor, estará Levana, personagem que já navega entre os dois mundos.

O trajeto percorrido pelos personagens é também apenas uma etapa do grande percurso da vida. Para Yehezkel, não basta caminhar por este espaço-temporal única vez, é preciso por ele retornar. “Difícil é o caminho da volta às coisas, de volta ao mundo da vida pré-categorica e pré-reflexiva, para reencontrar os

²¹² A música em questão é “Na cidade dos meus sonhos” de Naomi Shemer.

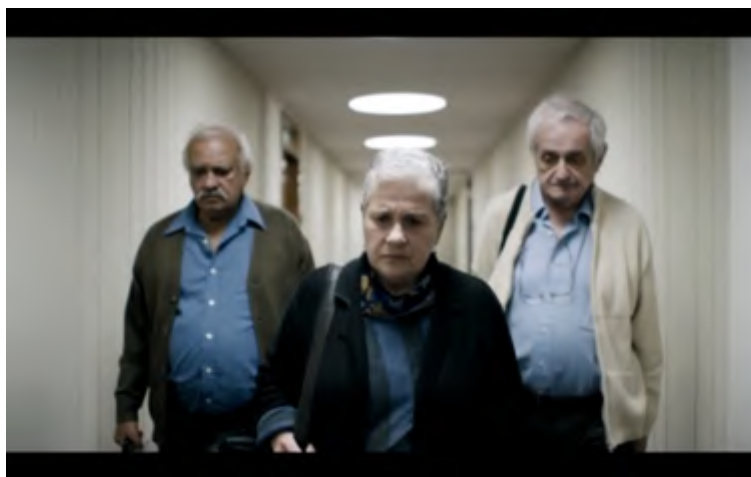
fenômenos face a face. Esse caminho pede um alto grau de tomada de consciência da vida em si” (BOSI, 2004, p.116). O protagonista precisará refazer seus passos de retorno para casa, regressando ao seu cotidiano, à uma nova consciência de vida, à uma existência sem Levana.

Figura 49 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 00:21:09.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Figura 50 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 01:21:27.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Entende-se que a passagem do tempo não é sentida sempre da mesma forma pelo indivíduo, uma vez que sua percepção temporal depende do estado emocional que o sujeito está vivenciando. O silêncio dos protagonistas e a montagem em câmera lenta engendram a sensação de prolongamento da angústia vivida por Yehezkel, Yana e Daniel. Ao contrário da aplicação usual deste recurso de

montagem, a tensão criada pela cena não é de expectativa do futuro, mas de resignação e tristeza.

O enquadramento seguinte, ilustrado pela figura 50, torna mais perceptível o sentimento dos personagens, suas expressões faciais traduzem dor e melancolia. Em oposição ao azul que tinge o figurino dos homens da construtora no longa-metragem *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), as indumentárias em tons de azul dos protagonistas da obra fílmica de Maymon e Granit (2015) repetem-se de modo harmônico, representando a lealdade entre os personagens. Mais adiante na sequência, observa-se que Levana também veste azul, deitada em um leito com tons da mesma cor²¹³, colaborando com a sugestão visual de cumplicidade entre os protagonistas.

Por meio da figura 50, percebe-se que quem conduz a caminhada é Yana. Aqui, há simultaneamente a quebra e a validação do imaginário social no que diz respeito às estruturas de dominação que agem sobre a mulher. Yana é quem lidera a marcha dos amigos, rompendo com a lógica de submissão feminina ao poder masculino. Entretanto, esta ruptura ocorre em uma circunstância peculiar, que exige zelo, delicadeza e sensibilidade, idiosincrasias culturalmente associadas às mulheres. Yana, nesta cena, assume o arquétipo materno da coragem e do cuidado.

Contrariando o usual movimento de câmera proposto à personagem Levana, agora, ela é enquadrada em um *travelling out*. Neste momento, a protagonista está encerrando o ciclo de sua vida, rompendo com sua fluidez temporal, de forma a permitir-se habitar apenas um universo e não mais o mundo fragmentando de sua mente. Nesta cena, a respectiva técnica fotográfica convida o público a afastar-se de Levana e, juntamente com Yehezkel, permitir que ela parta. As cortinas hospitalares se fecham sobre a personagem, simbolizando as majestosas cortinas de um teatro²¹⁴. O espetáculo acabou.

A cena corta para um plano da gravação final de Levana²¹⁵, como fazem todos os pacientes da máquina de homicídio piedoso. Neste momento, a protagonista deixa de ser o portal entre temporalidades, cedendo esta função à câmera de Yehezkel. Agora, as imagens da filmadora é quem poderão voltar no tempo e resgatar o presente que, em breve, se tornará passado. A fluidez do tempo permanece, porém em forma de registro fotográfico.

²¹³ Figuras 51 e 52.

²¹⁴ Figura 51.

²¹⁵ Figura 52.

Levana olha para a câmera resiliente e articula a seguinte mensagem:

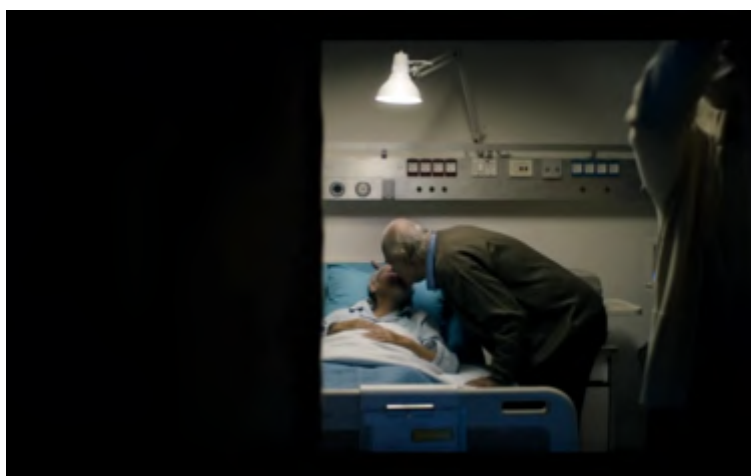
Levana: Noah, querida, por favor, não me culpe. Sei que estás brava comigo por não te falar da minha decisão. Tenho certeza que se oporia. Mas a cada dia sentia que me perdia mais e mais. Não sabia o que me esperaria no dia seguinte e que parte de mim eu perderia. Quero que se lembre de quem eu fui, como sua mãe, ao invés de uma mulher velha, doente e terrível. Meu bebê, por favor, não fique chateada com seu pai. Ele me ama o bastante para me deixar ir.

(*Yehezkel senta ao lado de Levana na cama*).

Levana (*para Yehezkel*): me beije.

01:21:53 a 01:23:21.

Figura 51 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 01:21:43.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Figura 52 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 01:21:50.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Yehezkel deixa a câmera cair na cama e senta-se ao lado da esposa. A temporalidade futura não mais existe, para ele, o presente é tudo que importa. Levana passou toda a narrativa sem se sentir pertencente ao espaço onde habitava,

seja a residência para idosos ou as fronteiras de seu corpo combalido. Agora, a velha mulher pode libertar-se de todos estes espaços que a encarceravam.

Finaliza-se este capítulo com uma reflexão acerca da última etapa do ciclo da vida, a morte. O escritor, pedagogo e psicanalista Rubem Alves afirma que:

dizem as escrituras sagradas: "Para tudo há o seu tempo. Há tempo para nascer e tempo para morrer". A morte e a vida não são contrárias. São irmãs. A "reverência pela vida" exige que sejamos sábios para permitir que a morte chegue quando a vida deseja ir. Cheguei a sugerir uma nova especialidade médica, simétrica à obstetrícia: a "morienterapia", o cuidado com os que estão morrendo. A missão da "morienterapia" seria cuidar da vida que se prepara para partir. Cuidar para que ela seja mansa, sem dores e cercada de amigos, longe de UTIs. Já encontrei a padroeira para essa nova especialidade: a "Pietà" de Michelangelo, com o Cristo morto nos seus braços. Nos braços daquela mãe o morrer deixa de causar medo (ALVES, 2003, s/p)²¹⁶.

²¹⁶ Texto "Sobre a morte e o amor", escrito por Rubem Alves, publicado em 12 de outubro de 2003 na versão digital do jornal "Folha de São Paulo", caderno "Opinião". O texto pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1210200309.htm>.

4. RELAÇÕES SOCIAIS, AFETIVAS E SEXUAIS DO CORPO VELHO FEMININO

Hoje
Homens de aço esperam da ciência
Eu desespero e abraço a tua ausência
Que é o que me resta, vivo em minha sorte.
(Trecho da música "Hoje" de Taiguara)

O corpo velho feminino habita espaços, flui por diferentes temporalidades e produz afetos. Segundo Goldfarb (1998), ao longo da história da civilização, diferentes discursos científicos, poéticos ou religiosos buscaram compreender as relações do corpo e seus mistérios, tornando-o grande objeto de interesse. Cada um, conforme sua própria contemplação, foi capaz de chegar a interpretações diversas, posto que os corpos não são capazes de adequarem-se a um paradigma universal. “Então, do ponto de vista conceitual, não há um corpo único, comum a todas as áreas do conhecimento ou das artes, mas sim diferentes discursos que tentam capturar esta problemática” (GOLDFARB, 1998, p.18).

As idiossincrasias dos corpos velhos possuem pontos de convergência e de divergência no que tange as questões de espaço, de tempo e de gênero. O ser humano segue caminhando inexoravelmente em direção ao envelhecimento, se a vida não lhe for interrompida precocemente.

Beauvoir (1976), entretanto, defende que há uma diferença inegável entre a finitude masculina e a feminina. Para a autora, a mulher torna-se o duplo oprimido na velhice, ao passo que o homem, ainda pode manter seu *status* superior, galgando o título de sábio²¹⁷, sob a condição de não haver extinguido suas faculdades mentais.

Nunca encontrei mulher alguma, nem na literatura, nem na vida, que encarasse com complacência a própria velhice. De modo que nunca se fala numa ‘bela velha’; na melhor das hipóteses, fala-se numa ‘encantadora velha’. Ao passo que se admira alguns ‘belos velhos’. O macho não representa uma presa; não se exige dele nem viço, nem doçura, nem graça, mas somente a força e a inteligência do conquistador; os cabelos brancos e as rugas não contrariam este ideal viril (BEAUVOIR, 1970b, p.23).

À luz das reflexões do capítulo “Imagem, imaginário e cinema” e de Beauvoir (1970b, 1976), compreende-se que o indivíduo idoso sente-se velho por meio do

²¹⁷ Beauvoir (1976) cita Galileu, Buffon, Laplace, Herschel e outros teóricos e inventores que mantiveram a legenda de “sábios” após a velhice em decorrência de suas criações.

olhar de terceiros, mesmo que ainda não tenha experimentado ou percebido grandes mutações físicas. Os rótulos e imaginários atribuídos às idosas constantemente as definem, antes mesmo que elas possam conscientemente aceitá-los ou rompê-los. Ser velha é viver a finitude sob vários olhares indissociáveis, inclusive o próprio.

As protagonistas dos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa — Clara em *Aquarius* (Brasil, Kleber Mendonça Filho, 146 min, 2016); Levana e Yana em *A festa de despedida* (Israel, Sharon Maymon/Tal Granit, 93 min, 2015); Annie e Jeanne em *E se vivêssemos todos juntos?* (França, Stéphane Robelin, 96 min, 2012) — exploram questões que pertencem ao imaginário social referentes às relações do corpo feminino envelhecido com os afetos, com a sociedade e com ele próprio.

4.1 Reflexões acerca dos corpos velhos nos filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa

4.1.1 Análises do filme “Aquarius” (Brasil, Kleber Mendonça Filho, 146 min, 2016)

Como mencionado no capítulo anterior, o longa-metragem *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) dividiu-se em três atos narrativos: “O cabelo de Clara”²¹⁸, “O amor de Clara”²¹⁹ e “O câncer de Clara”²²⁰.

No primeiro ato, o público é apresentado à protagonista em duas temporalidades diferentes: a juventude e a velhice. Na juventude, Clara assume cabelos bem curtos, estilo “Elis Regina”²²¹, como comenta seu esposo, Adalberto (Daniel Porpino²²²). Já na velhice, a protagonista exibe cabelos compridos. Os longos fios de Clara simbolizam sua vitória contra o câncer de mama que a acometeu na década de 1970 e o resgate de sua força, à semelhança do

²¹⁸ O primeiro ato narrativo corresponde ao seguinte intervalo fílmico: 00:02:47 a 00:32:37.

²¹⁹ O segundo ato narrativo corresponde ao seguinte intervalo fílmico: 00:32:38 a 01:39:37.

²²⁰ O terceiro ato narrativo corresponde ao seguinte intervalo fílmico: 01:39:38 a 02:20:31.

²²¹ O personagem Adalberto, esposo da protagonista Clara, faz esta comparação na cena do discurso de homenagem à personagem Tia Lúcia.

²²² O ator Daniel Porpino interpreta dois personagens no filme: Adalberto, marido de Clara, e Rodrigo, filho de Clara.

personagem bíblico, Sansão²²³. O título do capítulo narrativo em questão não se refere apenas à transformação capilar de Clara, tampouco somente ao seu triunfo perante a nefasta doença, mas à capacidade de resiliência e de renascimento da protagonista, tal qual outro personagem mitológico, a Fênix²²⁴.

O segundo ato da obra, “O amor de Clara”, descortina os afetos da protagonista e introduz o conflito central da narrativa. A escolha da palavra “amor” para o título do respectivo ato narrativo ultrapassa seu significado original, que corresponde ao sentimento. O “amor” de Clara está também relacionado à palavra “paixão”, que carrega consigo a simbologia cristã do martírio e da luta por um ideal.

Nesta segunda divisão da obra, são exploradas as nuances da personagem. A protagonista é uma mulher complexa, ao mesmo tempo em que: sente-se livre para viver sua sexualidade, reluta em explorá-la com um homem mais jovem e profissional do sexo; em que defende seu espaço de direito, não demonstra qualquer interesse em compreender o ponto de vista de seus ex-vizinhos, que venderam seus apartamentos em troca de retorno financeiro; em que preza pela memória do passado, aprecia as prerrogativas da tecnologia; em que é uma mãe dedicada, não se contenta com a subserviência materna.

Em “O câncer de Clara”, o derradeiro ato narrativo, são desnudadas as perversas atitudes da Construtora Bonfim, da mesma forma em que é revelada a força ofensiva de Clara que, até então, mantinha unicamente uma postura defensiva perante os ataques da empresa²²⁵. O câncer de Clara, desta vez, não se trata de uma enfermidade médica, porém de uma ameaça externa e silenciosa: a proliferação dos cupins. Compreende-se que os cupins representam mais do que apenas insetos capazes de comprometer a estrutura do edifício, mas também uma praga tácita que não cessa em crescer: a especulação imobiliária. De acordo com Bosi (2004):

será possível que uma empresa imobiliária possa reger destinos, dispersar e desenraizar centenas de pessoas? [...] A especulação urbana desarticula grupos,

²²³ O diretor do filme, Kleber Mendonça Filho, refere-se aos cabelos da protagonista Clara como “cabelos de Sansão” na arguição por ele proferida durante a palestra “Direção cinematográfica” ocorrida em Brasília, na tarde do dia 26 de setembro de 2016, no auditório Minas Gerais do Kubitschek Plaza Hotel como parte das atividades do 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

²²⁴ A Fênix é um pássaro da mitologia grega que entrava em auto-combustão ao morrer para, posteriormente, renascer de suas próprias cinzas.

²²⁵ A postura de Clara muda a partir da sequência “Enfrentando Diego”, que será analisada posteriormente neste mesmo capítulo.

histórias, sentimentos e causa um grau intolerável de desenraizamento” (BOSI, 2004, p.76).

Figura 53 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:47:17.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

A construtora busca desenraizar Clara, segregá-la de sua própria história, isolá-la de si. A vida da protagonista é observada atentamente pelos olhos do mercado, como se, de fato, ela vivesse em um límpido aquário, sempre vista, sempre isolada.

Figura 54 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:22:51.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Clara sofre também com o isolamento afetivo-sexual. Opondo-se às expectativas do imaginário social, a protagonista é uma mulher velha que mantém-se libidinosa. Gannon (1999) salienta que, ao contrário do que a sociedade tende a

crer, muitas mulheres aumentam seu desejo sexual na velhice em função da ausência do medo da gravidez ou da constante interrupção de crianças durante a intimidade do casal. No entanto, em cena posterior²²⁶, apesar de seu consentimento e de disposição para transar, Clara tem seu corpo rejeitado por um homem viúvo (Leo Wainer) que, ao perceber que um dos seios da idosa não preenchia naturalmente o bojo do sutiã, afasta-se dela, ainda que tenham passado grande parte da noite juntos, flertando em uma festa²²⁷.

O homem não apresenta explicação para sua atitude, embora seja óbvia. No entendimento de Bourdieu (2002, p.06), “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção”. O viúvo não sente qualquer necessidade de se explicar para Clara, tampouco ela lhe cobra uma justificativa. É possível inferir que, fosse a protagonista quem subitamente interrompesse as carícias, o homem provavelmente lhe reivindicaria uma razão para tal.

Este segmento fílmico articula a ruptura entre o desejo feminino e a experiência cotidiana da mulher idosa urbana. Clara é uma mulher mutilada²²⁸, mas não se envergonha disso. A protagonista compreende a cicatriz em seu seio direito como uma marca da vitória que obteve sobre o câncer. O homem velho com quem Clara está nesta cena, por outro lado, não a enxerga além da amputação, tudo que ele vê é a ausência, o fragmento. À luz de Mulvey (1975), infere-se que o seio decepado da protagonista é um símbolo cinematográfico do feminino na sociedade patriarcal: um corpo repartido, incompleto.

Em sequência posterior²²⁹, o corpo cindido de Clara não configura um impedimento para o ato sexual. A idosa liga para um jovem michê (Bernardo Sampaio), requisitando seus serviços sexuais. Ela o orienta em como tocá-la e desfruta do prazer à maneira que desejava. O homem é quem solta os cabelos da protagonista, sutilmente requisitando sua confiança, o que ela lhe concede.

Esta sequência não esconde o corpo envelhecido de Clara, tampouco disfarça sua libido sob um pretexto romântico. Quando o rapaz cospe em sua mão para lubrificar o pênis e, assim, facilitar a penetração, a protagonista responde: “não precisa”. Aqui, a sexualidade feminina na velhice é tratada de forma não idealizada.

²²⁶ Esta cena desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:45:41 a 00:47:58.

²²⁷ Figura 53.

²²⁸ Figura 54.

²²⁹ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 01:17:30 a 01:21:29.

Ao contrário das expectativas do imaginário social, a orgia do andar de cima — cena que antecede a sequência com o michê — não intimida Clara, mas fomenta seu desejo. A protagonista sente vontade de fazer sexo e não impõe a si mesma condições românticas para praticá-lo.

As sonoridades de toda esta sequência se limitam aos sons ambientes e aos diálogos entre os personagens, não havendo, portanto, trilha sonora. Depreende-se desta opção de montagem, que Clara se encontra totalmente presente no ato que pratica com o rapaz, não se deixando levar pelos devaneios temporais que a música costuma lhe conduzir.

Como apontado no capítulo anterior, as músicas do filme emolduram a paisagem sonora da narrativa e da vida da protagonista. A musicalidade é como os álbuns de fotografia de Clara, ambos estão intimamente ligados às suas lembranças e emoções. Com base em Kamper (2012), depreende-se que os discos que tocam na vitrola têm uma propriedade mágica para a protagonista, escutá-los é como um ritual religioso. É na música que Clara repetidamente comunga com as temporalidades de sua vida: se reencontra com o passado, reflete sobre o cotidiano e faz planos para o futuro.

Após a rejeição do parceiro em potencial²³⁰, Clara retorna para seu apartamento, ambiente onde ela encontra sua maior segurança e conforto²³¹. Ali, a protagonista solta seus cabelos, toca-os com carinho e coloca um disco para tocar. A personagem, então, baila ao som de “O quintal do vizinho”²³², do cantor e compositor Roberto Carlos²³³. A escolha desta canção não é arbitrária. Na letra, o cantor recita versos como: “eu hoje acordei pensando num sonho que eu tive a noite”; “Fiquei tanto tempo pensando em tudo que estive sonhando” e “Plantei uma flor. No dia seguinte, ele estava sorrindo”.

Assim como a narrativa protagonizada por Clara, percebe-se que a música de Roberto Carlos navega por diferentes acontecimentos, por diversas temporalidades, bem como pelas searas da realidade e do sonho, ressignificando os devires e a vida dos personagens. “O acontecer é o todo tornando-se existência” (SANTOS, 2008, p.157).

²³⁰ Figura 53.

²³¹ Figura 55.

²³² A música “O quintal do vizinho” foi composta em 1975 por Roberto Carlos e Erasmo Carlos para o álbum “Roberto Carlos” do respectivo cantor.

²³³ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:49:01 a 00:51:13.

Figura 55 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:50:21.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Após o desastrosos encontro com o viúvo, Clara senta-se no sofá para escrever uma carta para o falecido marido: “Sentei-me na cama para pensar”²³⁴. Adalberto a amava e via beleza no corpo da esposa, “esse cabelinho Elis Regina que eu acho sexy, acho mesmo”²³⁵. Mais do que isso, Adalberto realmente a enxergava e a admirava por toda sua força e fragilidade.

Figura 56 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 00:59:54.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

²³⁴ Referência a um trecho da canção “O quintal do vizinho” de Roberto Carlos.

²³⁵ Referência ao discurso de Adalberto na cena de homenagem ao aniversário da personagem Tia Lúcia.

O conteúdo da carta não é mostrado, todavia se supõe ser uma carta de amor. “No dia seguinte”²³⁶, a protagonista vai até o cemitério e deposita algumas flores no túmulo do esposo²³⁷. Neste lugar reside uma extensão do corpo de Clara: o homem que amou por toda a vida, que agora habita “outro quintal”²³⁸. A idosa retira as ervas daninhas que estragavam a sepultura do marido e parte satisfeita.

Assim como em diversos momentos do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), há prenúncios dialógicos e imagéticos dos conflitos que se desenrolarão posteriormente na narrativa. As plantas extraídas do túmulo são um prenúncio das “ervas daninhas” que precisarão ser arrancadas da relação conturbada entre Clara e sua filha, Ana Paula (Maeve Jinkings). Na sequência imediatamente seguinte, acontece o embate entre mãe e filha a respeito da venda do apartamento para a construtora²³⁹.

A saída de Clara do cemitério não fica incólume à inexorabilidade do tempo ou à constante substituição do velho pelo novo. No momento em que a protagonista percorre o corredor que separa as diferentes lápides do local, ela se depara com dois coveiros que retiram a velha ossada de uma cova, para que um novo cadáver lá seja enterrado. O plano da figura 56 dialoga com a conjuntura circular da vida e a condição efêmera da velhice — vivida por Clara e pelo edifício *Aquarius* — em que o velho precisa ceder seu lugar ao novo em um ciclo permanente. Esta cena é um paralelo imagético a uma possível temporalidade futura de Clara, tendo em vista a cena em que a personagem vocifera a Diego que só sairá de seu apartamento quando estiver morta²⁴⁰.

O diálogo imagético entre o plano da figura 56 e a narrativa do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) é reforçado pelas indumentárias dos personagens. Um dos homens veste azul, o outro traça roupas brancas. Estas são as duas cores pelas quais o edifício transita durante os dois últimos atos da obra cinematográfica. Inevitavelmente, a transitoriedade alcançará Clara e ela terá que deixar o *Aquarius*, viva ou morta. No entanto, a transitoriedade não carrega consigo uma carga puramente negativa, há momentos narrativos e imagéticos de cumplicidade feminina entre gerações.

²³⁶ Referência a um trecho da canção “O quintal do vizinho” de Roberto Carlos.

²³⁷ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:57:50 a 01:00:02.

²³⁸ Referência a um trecho da canção “O quintal do vizinho” de Roberto Carlos.

²³⁹ Esta sequência é posteriormente analisada neste capítulo.

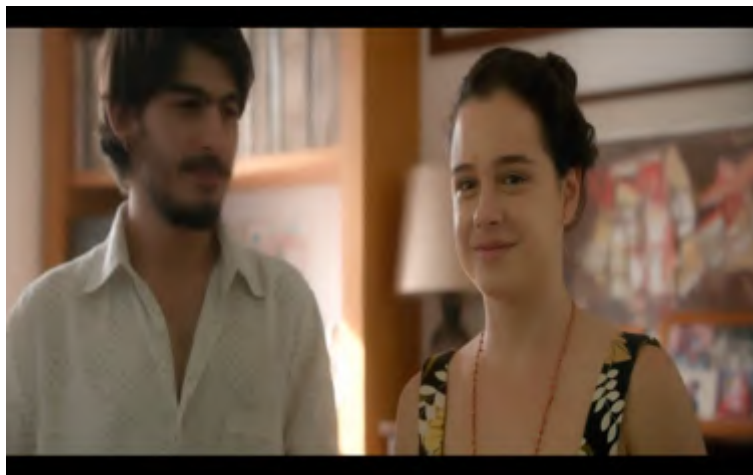
²⁴⁰ Esta cena é analisada adiante neste capítulo.

Figura 57 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 01:38:52.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Figura 58 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 01:39:09.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Novamente, é na música que esses encontros afetivos acontecem. O primeiro é entre Clara e seu sobrinho Tomás (Pedro Queiroz) na sequência em que estão no carro ouvindo Maria Bethânia²⁴¹; o segundo acontece entre a protagonista e a namorada do jovem, a personagem Júlia (Julia Bernat), na cena²⁴² em que a moça escolhe para tocar na reunião da família uma música pouco conhecida de Gilberto Gil, “Pai e mãe”²⁴³.

²⁴¹ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:34:01 a 00:36:47.

²⁴² Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 01:38:35 a 01:39:28.

²⁴³ A canção “Pai e mãe” foi composta e interpretada por Gilberto Gil em 1975 e lançada no álbum do cantor intitulado “Refazenda” da Warner Music Brasil.

Sob o ponto de vista narrativo, assim como a música de Roberto Carlos, a escolha desta canção não é leviana. O eu-lírico da música explica que existem outros afetos que não compreendem apenas o amor de seus genitores: os amigos homens e as mulheres amadas. A canção fala sobre o conflito geracional de cunho machista que pode existir entre um jovem e seu pai quando ele afirma beijar com carinho outros homens: “meu pai, como vai? Diga a ele que não se aborreça comigo quando me vir beijar outro homem qualquer. Diga a ele que eu, quando beijo um amigo, estou certo de ser alguém como ele é”.

No entanto, no trecho acima, percebe-se que o eu-lírico encontra cumplicidade em sua mãe. Ela é quem cuidará de explicar a situação ao companheiro e amenizar um possível conflito entre pai e filho. A figura materna da mulher mais velha é o ponto de encontro afetivo entre gerações. Tomás e Júlia têm em Clara esta conexão entre temporalidades, esta cumplicidade intergeracional quase materna. A protagonista, inclusive, revela à jovem que ocasionalmente sente-se como mãe do rapaz: “Às vezes, eu penso que eu engravidei do Tomás, mas não lembro. Aí tem aquelas fotos da mãe dele na maternidade com aquele bebezinho no colo e acaba com meu sonho”²⁴⁴.

Por meio das imagens 57 e 58, verifica-se que a personagem Júlia é enquadrada em um nível superior em relação à Clara, observando-a de cima para baixo em uma sequência de plano e contra-plano. No entanto, em oposição à cena “Mistura de criança com velhinha”²⁴⁵ — em que há dois enquadramentos similares entre a protagonista Clara e sua filha, Ana Paula —, não há sugestão de superioridade ou de disputa de poder entre as personagens, mas uma conexão feminina entre gerações guiada pela troca de olhares.

Quando Júlia coloca a música do cantor e compositor Gilberto Gil para tocar, não há diálogo sonoro entre as personagens, entretanto, o silêncio deste momento revela a admiração que a jovem nutre pela matriarca da família do namorado, e a reciprocidade do afeto. Conhecer uma canção pouco popular do cantor é como desvendar um segredo, é “feito uma mensagem na garrafa”²⁴⁶. Contrariamente à jornalista que entrevistou a protagonista no início do filme, Júlia compreende a força atemporal e afetiva que carrega a música. As personagens se olham em um “silêncio

²⁴⁴ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 01:24:40 a 01:27:36.

²⁴⁵ Esta sequência será analisada posteriormente neste mesmo capítulo.

²⁴⁶ Referência à fala de Clara na cena em que as jornalistas vão até o apartamento da protagonista para entrevistá-la para um jornal da cidade. Esta cena desenvolve-se dentro do seguinte intervalo fílmico: 00:23:12 a 00:26:06.

fundador”²⁴⁷, ratificando a cumplicidade feminina e intergeracional estabelecida entre as duas mulheres.

4.1.2 Análises do filme “E se vivêssemos todos juntos” (França, Stéphane Robelin, 96 min, 2012)

Tendo seus nascimentos provavelmente datados na década de 1930, os idosos protagonistas do longa-metragem de Robelin (2012) viveram a Segunda Guerra mundial, os conflitos travados na Argélia e na Indochina, a fundação da Organização das Nações Unidas (ONU), a criação do canal da Mancha e a greve geral francesa de 1968 que, inclusive, é comentada pelo protagonista Jean (Guy Bedos) em uma das sequências iniciais do filme.

Jean é um militante que lutou por muitas causas sociais ao longo dos anos e permanece tentando manter-se ativo nas manifestações atuais que acontecem na cidade de Paris. A problemática do corpo velho é posta no filme logo em sua cena inicial: embora tenha agredido um policial na cabeça com uma garrafa, Jean ressentido-se por não ter sido preso junto aos demais ativistas presentes no protesto²⁴⁸. Na tentativa de reconfortar o amigo, o protagonista Claude (Claude Rich) comenta de maneira humorada que é mais fácil para a polícia prender apenas os manifestantes jovens.

Em seguida, Jean revela aos amigos que não sairá em missão solidária naquele ano, pois seu seguro de saúde não mais cobrirá suas viagens devido a sua idade avançada, o que o leva a lamentar-se: “não sabia que a solidariedade tinha limite de idade”. Beauvoir (1976) elucida que:

o homem idoso bem sabe que, ao lutar contra o declínio, ele o está retardando. Sabe também que o olho implacável de seus familiares vê nos desfalecimentos físicos a prova de decadência generalizada implícita na palavra velhice. Pretende demonstrar aos outros, tanto como a si mesmo, que ainda é um homem” (BEAUVOIR, 1976, p.43-44).

Neste viés, depreende-se que Jean observa seu corpo velho como uma prova da decadência de sua condição de homem. A masculinidade do protagonista

²⁴⁷ Referência ao termo utilizado por Orlandi (2007).

²⁴⁸ Curiosamente, o protesto do qual Jean participa trata do despejo de famílias que ocupam uma área residencial da cidade de Paris. A questão dos espaços do habitar já é posta em evidência desde a primeira cena do filme.

reside em sua capacidade de ser reconhecido por suas conquistas sociais e por sua potência intelectual. Entretanto, Jean, em conjunto com os amigos Claude e Albert (Pierre Richard), sem qualquer objeção, usufrui de sua identidade compulsória de “velhinho frágil”, para poder escapar de uma fiscalização policial nas ruas da cidade.

Assim como o amigo de longa data, o protagonista Claude também incomoda-se com o fato de ter envelhecido. Para o idoso, desfrutar devidamente de seus últimos anos é manter-se fiel a quem ele sempre foi, um homem sexuado, ativo e jocosos. O personagem claramente angustia-se por habitar um corpo velho que lhe impõe limitações contrárias à sua mente jovem. O motivo da inquietação de Claude não está na realização da proximidade de sua morte, mas na maneira com que viverá sua finitude. Como exemplo, destaca-se a cena em que o protagonista pede ao personagem Dirk (Daniel Brühl) que lhe traga comprimidos para disfunção erétil, levemente ignorando as estritas recomendações médicas contra o uso do remédio²⁴⁹. Beauvoir (1976) entende que:

[...] é sobretudo o velho libidinoso e impotente que provoca revolta dos homens em plena força da idade pois nele se encarna o fantasma que obseda até os mais viris. Na opinião dos psicanalistas, o complexo de castração jamais se vê totalmente extirpado; o espetáculo de um velho impotente recai no homem maduro a ameaça que tanto havia assustado outrora o garoto. Em outras palavras, o macho adulto detesta imaginar o dia em que, conservando todos os seus desejos, ele se vir incapaz de saciá-los (BEAUVOIR, 1976, p.120).

A angústia de Claude não se resume somente ao revés que enfrenta em seu desempenho sexual, tange também seu potencial atrativo, seu “poder de sedução”²⁵⁰. Em determinada sequência fílmica, o idoso e a protagonista Annie (Geraldine Chaplin) estão sentados à beira da piscina vazia²⁵¹ quando ele a interpela: “acontece de você, em certos momentos, ainda ter desejo por mim”²⁵²? Quando a mulher lhe confirma que sim, o homem sorri satisfeito.

Embora Claude apenas mantenha relações sexuais com mulheres jovens, o personagem é capaz de enxergar beleza no corpo feminino sem aprisioná-lo em padrões etários. Isto fica evidente na sequência em que o personagem fotografa Jeanne (Jane Fonda)²⁵³ e no instante em ele que registra o corpo de uma velha

²⁴⁹ Esta cena desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:58:08 a 01:00:23.

²⁵⁰ Referência à fala de Claude na sequência em que o personagem e a protagonista Annie conversam à beira da piscina.

²⁵¹ Figura 59.

²⁵² Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:57:19 a 00:58:57.

²⁵³ Esta sequência será analisada posteriormente neste mesmo capítulo.

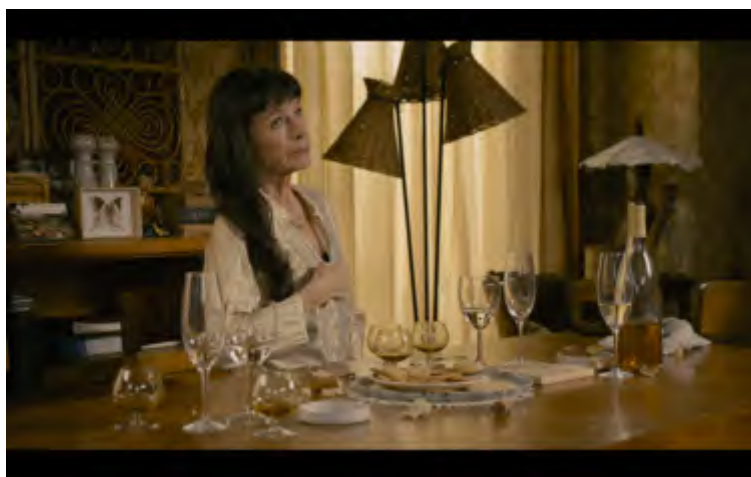
senhora, que se banhava com a ajuda de enfermeiras no leito vizinho ao seu no hospital em que ele estava internado²⁵⁴.

Figura 59 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:57:52.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Figura 60 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:11:19.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Para o protagonista Claude, as fotografias são como um alento imagético diante do finamento. Com base em Kamper (2012), depreende-se que o personagem busca reconfortar-se em face às vicissitudes da vida e a fatalidade da morte por meio da produção de imagens. O idoso é capaz de enxergar as mulheres por meio de seus registro fotográficos.

²⁵⁴ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:34:50 a 00:35:09.

Na sequência da figura 59 é revelado ao público que os encontros extra-conjugais experimentados por Claude não se limitaram à Jeanne, tendo sido vividos também com Annie. A idosa deseja ser vista por Claude da mesma maneira com que ele viu Jeanne na sequência em que faz da personagem modelo de suas fotografias.

Observa-se, por meio da imagem 59, que Annie está de cabelos soltos. Assim como a protagonista Clara do longa-metragem *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), a protagonista Annie de Robelin (2012) passa a maior parte do filme com as madeixas presas, soltando-as apenas em momentos específicos. Clara descobre nos cabelos sua força interior, já Annie encontra nas madeixas a sensualidade.

Em sequência anterior²⁵⁵, a protagonista Annie solta seus cabelos enquanto escuta os gritos de Jean vindos do andar de cima. A idosa parece ter há muito tempo aceitado que a única forma de acalmá-lo é por meio do ato sexual²⁵⁶. Ela toma os goles de vinho que restaram nas taças do jantar, liberta seus cabelos do coque, abre o zíper da blusa e prepara-se para sua missão como esposa pacificadora do marido. O descontrole de Jean acontece após Annie repreendê-lo por ter sugerido que todos os amigos vivessem juntos sob o mesmo logradouro. A residência onde mora o casal é herança da família de Annie, fato que a protagonista preocupa-se em frisar na cena em que mede o espaço da horta do quintal para colocar a piscina²⁵⁷.

O fato de a idosa utilizar seu corpo como forma de medicação tranquilizante para seu marido atesta a necessidade de controle e de superioridade que Jean precisa ter sobre sua esposa e sobre a casa. Quando, na sequência seguinte, Annie entrega-se à atividade sexual, ela não o faz por ocasião do desejo, mas para restaurar no marido seu sentimento de dominador de si, do espaço, das decisões e da esposa. De acordo com Bourdieu (2002):

se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo — o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação (BOURDIEU, 2002, p.19).

²⁵⁵ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:10:47 a 00:11:22.

²⁵⁶ Figura 60.

²⁵⁷ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:19:30 a 00:20:57.

No entanto, a protagonista não se permite recolher-se a um papel secundário na regência de sua casa. Ela compreende seu papel de administradora do lar e toma suas próprias decisões, mesmo que isto implique entrar em conflito com o marido.

A partir da figura 60, percebe-se o quanto Annie se sente pertencente ao espaço de sua residência. O figurino da personagem, a iluminação do ambiente e a direção de arte partem de uma paleta de cores em tons pastéis, criando, assim, uma harmonia visual. Apesar da histeria cega de Jean — posto que o personagem recusa-se a ver nem sempre terá a última palavra nas decisões da família —, Annie sente-se segura em seu espaço doméstico e enxerga o potencial de seu corpo como instrumento sensual de poder.

Na sequência seguinte²⁵⁸, conforme ilustra a figura 61, em oposição ao corpo da personagem Clara no filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016)²⁵⁹, a nudez de Annie não está centralizada ou em foco no plano. Embora a cena subverta o imaginário social que impõe ao corpo velho e feminino o recato e a contrição, o corpo velho de Annie é velado imageticamente, o que não acontece com os corpos jovens das mulheres com quem Claude se relaciona. Montoro; Cavalcanti (2014) ressaltam a importância de se 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. (MONTORO; CAVALCANTI, 2014, p.64).

Apesar do aprisionamento do corpo da protagonista à uma estética de ocultamento, o público é convidado a atuar como *voyeur*²⁶⁰ do casal. Enquanto Annie e Jean fazem sexo, a câmera posiciona-se escondida atrás das malas que o homem preparava para supostamente deixá-la. O plano da figura 61 permite que o espectador transite entre a vontade de testemunhar o ato e o embaraço por estar invadindo um momento de intimidade.

²⁵⁸ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:11:23 a 00:12:27.

²⁵⁹ Refere-se à cena em que a protagonista Clara do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) despe-se na frente da câmera, denunciando sua mastectomia e à sequência em que ela faz sexo com o michê.

²⁶⁰ Substantivo francês que significa sentir prazer ao observar práticas sexuais ou íntimas de terceiros.

Figura 61 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:11:30.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Figura 62 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:53:22.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

O mesmo sentimento posteriormente acomete Annie na sequência em que a personagem flagra o ex-amante Claude tirando fotos de Jeanne em uma brincadeira sensual na sala da casa²⁶¹. Nesta cena, Annie transita entre a curiosidade *voyeurística* e a vontade de ser ela mesma objeto de contemplação. O desejo de Annie por ser vista fica evidente na sequência em que a personagem faz crochê na sala de estar²⁶². A protagonista posiciona-se bem à frente da câmera filmadora

²⁶¹ Esta sequência será analisada adiante neste mesmo capítulo.

²⁶² Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:53:15 a 00:54:00.

instalada por Dirk. Por vezes, a protagonista olha rapidamente para a máquina, lhe presenteando com um discreto sorriso de satisfação²⁶³.

Conforme o plano ilustrado na figura 62, percebe-se que existem três olhares diferentes pautando a ação: o de Annie, o da câmera de Dirk e o dos personagens que situam-se à linha da porta. Embora a câmera esteja filmando Annie, a máquina não consegue enxergar a idosa como ela gostaria de ser vista, uma vez que o dispositivo não tem a capacidade de refletir sobre as imagens que capta, tampouco reage à elas.

Assim como a câmera, os homens à porta observam a protagonista, todavia não a contemplam verdadeiramente. O que interessa aos idosos não é a mulher que se exhibe para ser vista, mas a própria máquina que lhes servirá de instrumento para um gracejo futuro²⁶⁴. Annie encontra-se entre dois olhares que direcionam-se à ela, mas que não a enxergam de fato. À luz das reflexões de Gannon (1999), infere-se que o prazer sentido pela idosa nesta cena ultrapassa a questão sexual, centrando-se no desejo da protagonista de ser vista enquanto mulher e sujeito social.

A protagonista Jeanne também sente prazer ao ser vista, entretanto, seu desejo por ser contemplada extrapola o fator visual. Para a idosa, “ser vista” é também ser tratada como sujeito social e ter suas decisões compreendidas e acolhidas. A idosa decide não dar seguimento a quimioterapia a qual era submetida para combater o câncer, ignorando os alertas de seu médico — Dr. Lacombe (Laurent Klug), um homem de meia-idade — de que tal decisão implicaria em morte iminente. O profissional não vê Jeanne, ou seja, não respeita sua decisão, ele faz uma visita domiciliar à protagonista, no intuito de convencê-la a prosseguir com o tratamento médico²⁶⁵. No entanto, Lacombe não encontra a paciente em casa, o que o leva a relatar a situação a Albert, marido de Jeanne. Mais uma vez, a vontade de Jeanne é ignorada. A protagonista havia optado por omitir do esposo a progressão de sua doença. Não fica claro se Jeanne havia manifestado ao médico seu desejo de manter o companheiro às escuras, não obstante, entende-se que o profissional deveria tê-la consultado antes de dividir com o marido da personagem os detalhes de sua enfermidade.

Contraponde-se a Lacombe, Albert respeita a escolha da companheira: “Jeanne mentiu para mim, ela está muito doente. O médico me disse que ela se

²⁶³ Figura 62.

²⁶⁴ O gracejo consiste no fato de Albert abaixar as calças em frente à câmera.

²⁶⁵ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:34:01 a 00:34:45.

recusa a ser operada. Ela tem esse direito”²⁶⁶. Verifica-se que a demência²⁶⁷ do idoso não o impede de refletir ou de ter discernimento, tampouco o impossibilita de demonstrar cumplicidade e afeto à sua esposa.

A filha do casal, Sabine (Gwendoline Hamon), por outro lado, não se atenta aos desejos de seus pais. Ela sugere à mãe que se desfaçam do cachorro de Albert, Oscar, alegando que o animal é um risco para seu pai idoso²⁶⁸. Jeanne, no entanto, entende que, para Albert, separar-se de seu cachorro seria como morrer. Sabine relativiza a dor do pai e a alegação da mãe, insinuando que a suposição de Jeanne seria um exagero. A protagonista explica à filha que todos sabem o que os espera, referindo-se ao inexorável destino da vida, a morte. Esta cena sugere um conflito geracional existente entre Jeanne e Sabine. Assim como o filho de Claude, Bernard (Bernard Malaka)²⁶⁹ — e Ana Paula, a filha da protagonista Clara do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) —, Sabine crê saber mais do que os próprios pais o que seria melhor para eles.

Tratar os idosos com condescendência ou paternalismo é negar-lhes a alteridade. “Se a tolerância com os velhos é vista assim, como uma abdicação do diálogo, melhor seria dar-lhes o nome de banimento ou discriminação” (BOSI, 2006, p.78). Sabine exige da mãe uma postura diferente, uma racionalidade destituída de afeto. Jeanne não encontra na filha a cumplicidade intergeracional que vivencia com Dirk, mesmo existindo entre elas o elo sanguíneo. Sabine faz com o pai o mesmo que o Doutor Lacombe faz com sua mãe: discutir o destino do doente, sem que este esteja presente ou tenha conhecimento da conversa.

O sentimento de enraizamento de Albert não está apenas em seu espaço domiciliar, mas também nos laços afetivos que ele construiu, inclusive, com seu cachorro. Bosi (2004) explica que o enraizamento é mais que uma questão espaço-temporal, o enraizamento é “a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana e uma das mais difíceis de definir” (BOSI, 2004, p.75). Assim, compreende-se que romper a relação do personagem Albert com seu animal sem

²⁶⁶ Esta fala do protagonista Albert é proferida em *off*, indicando que o personagem está pensando enquanto escreve em seu diário. Esta cena desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:36:17 a 00:36:29.

²⁶⁷ A narrativa infere que o personagem sofre de Mal de Alzheimer.

²⁶⁸ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:20:58 a 00:21:39.

²⁶⁹ O personagem Bernard é contra a mudança de seu pai para a residência compartilhada. O filho de Claude acredita que o pai necessita de cuidados especiais e, portanto, que deva morar em uma clínica especializada em idosos.

consultá-lo seria como arrancar-lhe parte de seu sentimento de enraizamento e, conseqüentemente, o pouco controle que o idoso ainda tem de si.

Na cena em que Jeanne está a caminho do hospital, assombrada pela incontrollabilidade da vida, a personagem reflete no carro sobre as escolhas que as pessoas tomam e deixam-se tomar na finitude²⁷⁰: “é estranho, fazemos planos para tudo: fazemos seguro de carro, de casa, fazemos até seguro de vida, mas não pensamos nos últimos anos, no que vamos fazer dos nossos últimos anos”. Embora seu discurso seja desanimador, a protagonista age de maneira contrária, fazendo planos para seus derradeiros dias. Jeanne opta por não submeter-se à cirurgia; deixa seu esposo enfermo sob os cuidados de seus grandes companheiros; arruma uma nova namorada para o novo amigo Dirk; e prepara cuidadosamente seu velório, que acontece exatamente como ela desejara, regado à taças de champanhe sobre um surpreendente caixão rosa.

4.1.3 Análises do filme “A festa de despedida” (Israel, Sharon Maymon/Tal Granit, 93 min, 2015)

A primeira sequência do filme introduz um dos questionamentos centrais da obra: até que ponto se estende o poder do homem de agir como Deus e decidir sobre a vida e a morte humana²⁷¹? O engenheiro aposentado e inventor entusiasta, Yehezkel (Ze'ev Revach), telefona para Zelda (Ruth Geller) — uma das inquilinas da residência coletiva para idosos — fingindo ser Deus por meio de um dispositivo que distorce a voz, conferindo-lhe um tom celestial. Ele diz à velha enferma que não há problema em desistir da vida, pois seu lugar no céu está reservado ao lado de seu suposto marido. Ela logo revela nunca ter sido casada, embaraçando-o e expondo sua farsa.

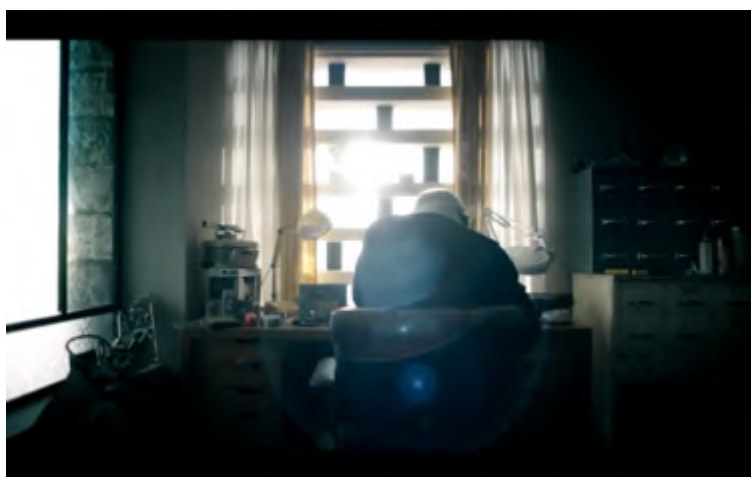
Nesta cena já é possível perceber a fotografia de alto contraste que perpassa todo o filme. Aqui, a luz branca refletida através das janelas de Yehezkel não simboliza a culpa dos personagens ou o Deus onisciente, julgador — posto que os protagonistas ainda não utilizaram a máquina de homicídio piedoso — mas

²⁷⁰ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:18:13 a 00:18:53.

²⁷¹ Ressalta-se que este é um questionamento do filme, não implicando qualquer juízo de valor religioso por parte da autora desta dissertação.

representa a divindade que Yehezkel, neste momento, simula ser²⁷². Nesta sequência o público é apresentado ao amor e à cumplicidade que existem entre o casal de protagonistas Yehezkel e Levana (Levana Finkelstein). A idosa ri da brincadeira do marido e não o desmente quando Zelda retorna a ligação, procurando por Deus: “ele está no banheiro”, Levana justifica rapidamente.

Figura 63 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 00:01:32.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Figura 64 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 01:04:30.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

A protagonista sofre do Mal de Alzheimer, o que impele Yehezkel a elaborar estratégias para que a esposa sofra o mínimo possível com a evolução da doença. Além de criar uma máquina que lhes informa a hora certa da medicação de Levana, o personagem também procura não fazer alarde diante dos comportamentos

²⁷² Figura 63.

obtusos da companheira. Destaca-se a cena em que o casal retorna ao seu apartamento, após a segunda parte da sequência da estufa. Yehezkel garante que não deixará a esposa, referindo-se à possibilidade de interná-la em uma clínica especializada em idosos portadores de demências. Levana, todavia, replica: “talvez eu esteja bem agora, mas e amanhã ou daqui um mês ou dois”? Enquanto conversa com o marido, a protagonista deposita sua bolsa no congelador, sem perceber a insensatez do ato que cometera. Yehezkel não chama a atenção da esposa, perplexo, ele apenas retira o objeto do eletrodoméstico e o coloca sobre a mesa da cozinha²⁷³.

Levana considera mudar-se para a clínica, com o propósito de não causar incômodo ou dor prolongada ao companheiro, que seria obrigado a vê-la definhando progressivamente. Ele, por outro lado, não admite que a esposa se mude por motivos que extrapolam suas intenções altruístas. Certamente, a negação de Yehezkel dá-se também pelo afeto que sente pela mulher, mas sublinha-se que sua negação é também motivada pelo temor que o personagem sente em continuar vivendo na ausência da esposa, o medo da solidão. Percebe-se a cegueira do idoso diante do real sofrimento de Levana. Os olhos afetuosos de Yehezkel são sombreados por um olhar egoísta.

Segundo relatório da Organização das Nações Unidas (ONU) de 2015²⁷⁴, a média mundial de expectativa de vida das mulheres é de setenta e dois anos, enquanto a dos homens é de sessenta e oito. Consequentemente, a viuvez feminina costuma ser mais recorrente do que a masculina. Assim, é possível inferir que Yehezkel não se sentia preparado para reconstruir sua vida sem a companheira Levana. A morte da esposa provocaria um deslocamento na rotina de vida do idoso. Deparar-se com a perda do cônjuge é uma espécie de ensaio para a própria morte, é sentir no luto o fim da vida como ela é. Ausentar-se permanentemente de Levana seria para Yehezkel o mesmo que desfazer-se da maior testemunha de sua vida.

A idosa compreende que a mudança de residência não poupará o marido de sofrimento, tampouco cessará o seu. “Esse problema é só meu. Eu cometi um erro”²⁷⁵, diz a personagem, referindo-se ao julgamento moral que aplicou aos amigos que deram continuidade ao uso da máquina de homicídio piedoso. Levana manifesta

²⁷³ Esta cena desenvolve-se dentro do seguinte intervalo fílmico: a 01:01:40 a 01:02:26.

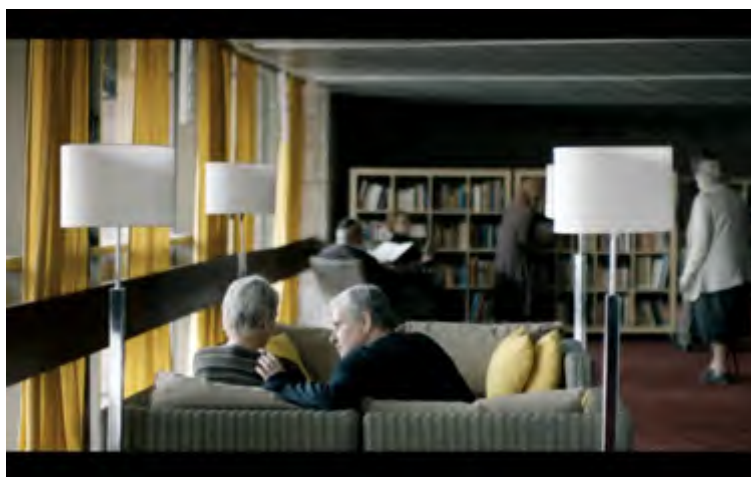
²⁷⁴ Este relatório está disponível no seguinte endereço eletrônico: <https://unstats.un.org/unsd/gender/worldswomen.html>.

²⁷⁵ Fala proferida pela personagem Levana durante a cena que desenvolve-se dentro do seguinte intervalo fílmico: a 01:03:43 a 01:04:37.

ao esposo seu desejo de submeter-se aos efeitos do dispositivo por ele concebido. Yehezkel, mais uma vez, nega-se a atender ao pedido da esposa, indiretamente conduzindo-a à uma tentativa de suicídio por conta própria.

Por meio do plano referente à figura 64, percebe-se que Levana está iluminada, enquanto Yehezkel permanece na sombra. Imagetivamente, o respectivo plano acentua a recente assimilação da personagem. Quando a protagonista diz que o problema da progressão de sua doença é apenas seu e que cometeu um erro ao julgar os amigos, ela simbolicamente se ilumina, tornando-se o foco principal de suas escolhas.

Figura 65 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 01:12:57.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Figura 66 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 00:08:06.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

A decisão de Levana faz com que ela procure ajuda e refúgio em sua amiga de longa data, a também protagonista Yana (Aliza Rozen), que sempre esteve ao seu lado por toda a narrativa fílmica. Na sequência da figura 65, a partir de um POV²⁷⁶ do personagem Yehezkel, testemunha-se o compartilhamento de um segredo entre as duas mulheres. Embora Levana não esteja iluminada com uma luz específica sobre ela, a protagonista está rodeada de objetos que produzem luz — os abajures de cor branca que geometricamente cercam o sofá em que as personagens estão sentadas —, uma clara sugestão do conteúdo do assunto entre as duas amigas.

Exemplos da cumplicidade entre as duas mulheres são recorrentes na narrativa. No início do filme, a protagonista Yana revela já não mais suportar o sofrimento de seu marido, Max (Shmuel Wolf), que desejava morrer²⁷⁷. A idosa lamenta que os médicos estão forçando o homem a permanecer vivo contra sua vontade, “como se morrer fosse um crime”²⁷⁸. Na sequência da figura 66, Yana desesperadamente junta um punhado de pílulas que pudessem, em dose cavalgar, matar Max. Em meio ao ato, a personagem derruba a bandeja com os remédios, chamando a atenção de Levana e de Yehezkel, que vão ao seu encontro.

Na figura 66, vê-se que Levana consola a amiga diante de seu sofrimento. Novamente, a iluminação que evidencia uma forte cor branca ao redor dos personagens faz-se presente por toda a sequência. Assim como na cena inicial do filme — em que Yehezkel finge ser Deus —, a cor branca denota a atitude onipotente da protagonista, que toma para si a responsabilidade de findar a vida do companheiro morredido.

Em cena seguinte, os papéis se invertem: Yana é quem consola a amiga ante suas dores²⁷⁹. Após a sequência em que Levana acidentalmente desce totalmente despida para tomar o café da manhã no refeitório da residência²⁸⁰, a protagonista recusa-se a sair de seu quarto, envergonhada, chorando copiosamente. A cumplicidade feminina entre as duas mulheres é evidente nesta cena. Ainda que Yehezkel tente consolar a esposa ao brincar que os homens da residência

²⁷⁶ Sigla cinematográfica da expressão inglesa *Point of View* que representa um enquadramento em primeira pessoa.

²⁷⁷ Esta cena se desenvolve dentro do seguinte intervalo fílmico: a 00:07:16 a 00:08:09.

²⁷⁸ Fala proferida pela protagonista Yana na respectiva cena.

²⁷⁹ Esta sequência desenvolve-se dentro do seguinte intervalo fílmico: 00:56:36 a 00:57:40.

²⁸⁰ Esta sequência desenvolve-se dentro do seguinte intervalo fílmico: 00:55:59 a 00:56:35.

apreciaram sua nudez, é Yana quem consegue arrancar algumas risadas da amiga. A exposição de seu corpo ao olhar masculino não alegra Levana, embora seu companheiro tente subverter a situação, enaltecendo sua beleza e atratividade. A protagonista sente-se invadida, vexada, negando-se a acreditar no poder de atração de sua silhueta ou a relegar qualquer importância a isso.

Por outro lado, a recordação evocada por Yana — que consiste na lembrança de seus corpos nus aproveitando a praia na juventude — apazigua os ânimos de Levana momentaneamente: “mostramos quando éramos saudáveis. Éramos as beldades de *Katamon*²⁸¹”. Neste momento, verifica-se que Yana compreende a real necessidade da outra mulher. Yana percebe que o que a amiga de fato precisava era de esquecer-se do recente constrangimento, revivendo no presente uma boa recordação do passado.

Não apenas o corpo da protagonista Levana aparece despido nas imagens fílmicas, mas também o de Yana na primeira parte da sequência “reunião na estufa”. O corpo nu de Levana é fotograficamente velado, opondo-se ao corpo de Yana, que tem seus seios mostrados sem restrições. Para Levana, a nudez de seu corpo é a razão de seu embaraço, já para Yana, no contexto em que é exibido, é motivo de orgulho e autoconfiança²⁸².

Em paridade ao capítulo anterior, destaca-se que a protagonista Levana, quando sozinha nos planos, é constantemente enquadrada por meio do movimento de câmera chamado *travelling in*. A técnica convida ao público a aproximar-se do mundo interior da protagonista, a vê-la com honestidade. No entanto, a personagem Noah (Hilla Sarjon), filha da protagonista, não enxerga a mãe dessa maneira. A personagem não respeita a estrutura familiar, independentemente da delicadeza do estado de saúde da genitora. Isto é, para Noah, sua mãe se tornou uma filha que precisa ser cuidada ou um problema a ser resolvido. Há um conflito geracional entre Levana, Yehezkel e Noah, uma vez que esta despreza os sentimentos dos pais, tratando-os como trataria sua filha, Libby (Mia Katan), uma criança.

²⁸¹ *Katamon* ou *Qatamon* é um bairro judeu da cidade de Jerusalém, Israel.

²⁸² Os corpos nus de dois dos homens protagonistas também fazem-se presente nas imagens fílmicas. Os personagens Daniel (Ilan Dar) e Raffi (Raffi Tavor) também encontram-se nus na primeira parte da sequência da estufa. Raffi aparece despido dentro do armário, enquanto escondia-se de Yehezkel e Yana durante a conversa com Doutor Daniel a respeito das drogas que seriam utilizadas na máquina de homicídio piedoso. Esta cena alude à metáfora de “estar no armário”, muito utilizada para definir o sujeito homossexual ainda não assumiu sua sexualidade para si ou para a sociedade. A figura do “armário” culturalmente simboliza a guarida de segredos e, nas comédias teatrais intituladas *Vaudeville*, o local onde se escondem os amantes. A sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:19:55 a 00:21:18.

Na sequência após o incidente da fumaça que tomou conta do apartamento, Noah inverte a lógica da organização familiar. A personagem rispidamente discute com seu pai pelo fato de ele haver deixado Levana sozinha com a neta, implicando que a mãe não teria capacidade suficiente para cuidar da menina²⁸³. Noah cria um conflito com Yehezkel, menosprezando sua autoridade de pai e a autonomia da mãe ao insinuar que a levará para visitar asilos especializados em demências e que o pai poderá acompanhá-las, se assim desejar. O protagonista, todavia, reclama sua autoridade e a de Levana na relação parental ao retrucar: “por que está se metendo nisso? Espere ao menos eu morrer para se meter nisso” e “sua mãe toma conta da sua filha e é assim que você agradece?”.

Assim como a personagem Ana Paula — filha da protagonista Clara no longa-metragem *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) — e a personagem Sabine — filha dos protagonistas Jeanne e Albert no filme *E se vivêssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) —, Noah é dura com seus pais de forma a implicar que sabe mais do que seus genitores o que seria melhor para eles próprios.

Conforme Bosi (2006, p.76), “momentos de cólera, de esquecimento, de fraqueza são duramente cobrados aos idosos e podem ser o início de seu banimento do grupo familiar”. Para a autora, a sociedade não é benevolente com os erros dos velhos, esperando deles infinita tolerância e uma abnegação servil pela família. Neste viés, percebe-se que o conflito geracional entre Noah e seus pais idosos reside também no fato de que eles não podem mais corresponder às suas expectativas irreais. Os casal de protagonistas já não pode atuar como babás da menina Libby da forma com que Noah gostaria, tampouco são capazes de ser exatamente os mesmos pais que eram antes da chegada da velhice.

Assim como a personagem Ziva (Idit Teperson), na segunda parte da sequência na estufa²⁸⁴, Noah fala sobre a mãe na presença dela, como se Levana ali não estivesse, desconsiderando seus sentimentos: “papai, essa não é a primeira vez, nem a segunda”²⁸⁵. A idosa, que não se recordava das crises de esquecimentos prolongados anteriores, demonstra sentir confusão diante do comentário da filha. Ao proferir tal comentário, Noah invalida as tentativas do pai de amenizar o sofrimento da mãe diante da progressão da doença.

²⁸³ Esta sequência desenvolve-se dentro do seguinte intervalo fílmico: 00:52:15 a 00:53:38.

²⁸⁴ Esta sequência será analisada posteriormente neste capítulo.

²⁸⁵ Esta sequência desenvolve-se dentro do seguinte intervalo fílmico: 00:25:37 a 00:26:39.

No fim da narrativa, o sofrimento de Levana é interrompido da maneira que desejou, com o desligamento de seu corpo por meio da máquina de homicídio piedoso. Yana toma a liderança da ocasião, demonstrando o afeto e a cumplicidade que nutre pelo casal de amigos. A protagonista, por fim, faz por Yehezkel o que ele fez por ela: encerra o sofrimento de seu cônjuge.

4.2 Corpos velhos femininos e protagonistas em evidência

4.2.1 Sequência: “Mistura de velhinha com criança” em “Aquarius” (Kleber Mendonça Filho, 2016) — Intervalo fílmico: 01:05:50 a 01:11:45

A sequência se inicia com a esposa de Martin (Germano Melo), “nora de Clara” (Amanda Gabriel)²⁸⁶, limpando o bebê do casal que acabara de sujar sua fralda com fezes. Não por acaso, este quadro²⁸⁷ abre a respectiva sequência. O ato de a mãe limpar a sujeira de sua criança é mais um prelúdio do “expurgo” emocional que se dará entre a protagonista Clara e sua filha Ana Paula em que ambas, finalmente, poderão “passar a limpo” suas pendências de relacionamento uma com a outra, em outras palavras, poderão começar a solucionar seus conflitos afetivos.

Figura 67 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 01:05:50.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

²⁸⁶ O nome da personagem não é revelado durante a obra, tampouco em seus créditos finais. Na ficha técnica do filme ela é creditada apenas como “Nora de Clara”.

²⁸⁷ Figura 67.

No plano seguinte ao da figura 67, Ana Paula senta-se ao lado do irmão Martin no sofá da sala; Rodrigo (Daniel Porpino), o filho mais novo de Clara, deita-se no chão; e a protagonista permanece sentada na cadeira onde estava desde o início da sequência. O diálogo entre os personagens desenvolve-se da seguinte maneira:

Rodrigo: Quem cozinhou não lava.

Ana Paula: Bom... Já que eu estou fazendo papel de bruxa, deixa eu perguntar só uma coisa pra senhora. A senhora pelo menos já pensou na oferta da construtora? O que eles estão oferecendo não é o padrão do mercado. Padrão do mercado é você oferecer área construída em um prédio novo e eles estão oferecendo em dinheiro. É tipo irrecusável.

Clara: E como é que você sabe disso? Eles procuraram vocês?

Martin: A mim, não.

Rodrigo: Não.

Ana Paula: Sim, sim. Eu falei para os meninos inclusive. Me procuraram.

Clara: Eles te procuraram ou você foi procurar por eles?

Ana Paula: Mãe, sim, eu fui. Eu tenho todo o direito de tentar entender o que “tá” acontecendo. Eu fui tentar (*muda de assunto*)... inclusive o rapaz me pareceu uma pessoa extremamente educada.

(*Clara suspira irritada e descrente*).

Nora de Clara: Aninha, e a oferta deles qual é?

Ana Paula: Eles estão oferecendo quase dois milhões de reais... por ESSE²⁸⁸ apartamento.

(*Martin e a esposa se olham em silêncio*).

Clara: Ana Paula...

Martin: (*interrompendo Clara*) Eu acho pouco.

Rodrigo: A questão não é o dinheiro, né, Martin.

Clara: (*continuando seu raciocínio*) O que você quer dizer com “esse”, uma pausa, “apartamento”?

Ana Paula: (*suspirando*) Ai, mamãe, eu quis dizer que é essa grana por esse apartamento. Foi só isso que eu quis dizer.

Clara: ESSE apartamento é o apartamento onde vocês cresceram. Esse apartamento é na praia de Boa Viagem. “Cê” não percebe que indo falar com eles, você passa por cima de mim, você me desrespeita?

Ana Paula: (*interrompendo Clara*) Quê isso?

Clara: (*continuando seu raciocínio*) É, você me coloca no lugar de doida do *Aquarius*. É que é isso que vai acontecendo, você vai falando com essa gente e me coloca como uma louca, sabe? É que vocês não sabem o que é se sentir louco sem ser louco. Parece que “tá” endoidando. (*para Rodrigo*) Você sabe o que é isso, meu filho. Você sabe o que é passar por isso, saber que não “tá” endoidando e que a loucura “tá” lá fora, não sabe²⁸⁹? Vocês lembram disso. Outra coisa que é muito louca aqui é a gente “tá” falando de dinheiro. Eu posso ajudar vocês a hora que vocês quiserem.

Rodrigo: A gente não “tá” precisando de ajuda, mãe.

Clara: Mas, escuta, talvez a Ana precise.

Ana Paula: Eu já disse...

Clara: (*interrompendo-a*) É você que “tá” precisando de dinheiro, Ana Paula?

Ana Paula: (*respirando fundo*) Olha, mamãe, a senhora deve ser a pessoa aqui nessa sala que melhor sabe como tem sido difícil pra mim depois da minha separação. Agora, o que eu “tô” dizendo pra senhora é que não se trata só de dinheiro.

Clara: Eu posso ajudar a qualquer um de vocês a qualquer momento. Eu tenho a minha aposentadoria, tenho cinco apartamentos e tenho todo um patrimônio que foi criado por mim e pelo pai de vocês...

Ana Paula: (*interrompendo-a*) Ah, mãe, por favor, né. Esse patrimônio não foi construído pela sua carreira como jornalista ou como escritora.

²⁸⁸ A palavra “esse” está em letras capitais em razão da ênfase que as personagens dão à ela em suas falas.

²⁸⁹ Clara refere-se ao fato de Rodrigo ser homossexual.

Martin: Ou, não fala uma coisa dessas pelo amor de Deus!
 Rodrigo: O que que papai tem a ver com essa história, Ana Paula?
 Ana Paula: Papai não “tá” mais aqui.
 Rodrigo: Por que papai entrou nessa história?
 Clara: (*reclinando-se na cadeira*) Paulinho da Viola: (*cantando*) “há pessoas com nervos de aço, sem sangue nas veias e sem coração. Mas, às vezes, passando o que passo...”. Lupicínio.
 Ana Paula: (*irritada*) A senhora “tá” cantando pra mim?
 Clara: Ana, minha filha, a viúva do seu pai aqui sou eu, não é você não, viu. Difícil, né? (*para si*) Super difícil. (*em lágrimas*) Mas é a vida, você vai ter que se acostumar. Agora, isso que você disse sobre o meu trabalho é uma coisa que você vai ter que lidar com isso. Isso é com você, nada a ver comigo. Sabe? Eu sou quem eu sou e foi assim que eu criei vocês, eu e seu pai juntos, sabe? Agora, tudo isso que “cê” fala e da maneira como você fala, sabe? É... você (*irritando-se*) parece uma idiota.
 Rodrigo: (*tentando acalmar Clara*) Ih, mãe, precisa disso não.
 Ana Paula: É, imbecil, louca, porque, agora, ninguém se lembra, né, de quando a senhora passou dois anos fora e meu pai criou a gente sozinho.
 Rodrigo: Para de falar besteira, Ana Paula.
 Ana Paula: Só mandava cartão postal, né, mãe?
 Rodrigo: Pare, Aninha.
 (*Martin levanta-se e vai até a prateleira de livros de Clara*).
 Ana Paula: (*continuando*) perguntando se “tava” tudo bem.
 Rodrigo: “Tá” falando demais.
 Ana Paula: “Tá” bom. Ela me chamou de “imbecil” agora e você não falou nada, né?
 Rodrigo: É que, às vezes, tu fica meio “boboca” mesmo.
 (*Martin mostra à Ana Paula o livro escrito por Clara que contém a seguinte dedicatória aos filhos: “Para Martin, Ana Paula e Rodrigo. Pelas horas de lazer que lhes foram roubadas”*).
 Ana Paula: (*chorando*) Me desculpe, mãe. Desculpa, mãe.
 Clara: (*comovida*) Venha cá, vem.
 Ana Paula: (*abraçando Clara*) A senhora é muito teimosa. Às vezes a senhora parece uma mistura de velhinha com criança.
 Clara: (*abraçando e beijando Ana Paula*) É que eu sou uma velhinha com criança. Tudo junto.

01: 05: 51 a 01:11:55.

Na cena anterior²⁹⁰, na cozinha do apartamento da protagonista, Ana Paula já havia manifestado sua opinião à mãe a respeito da venda do apartamento: “Nós três ficamos preocupados com a senhora sozinha em uma apartamento, em um prédio fantasma”. Em seguida, após a indignação da matriarca, Ana Paula completa: “A senhora está vivendo em um prédio em que não tem conforto, que ficou velho, que não tem segurança, que não tem estrutura nenhuma, ele está vazio”. Clara retruca o argumento da filha dizendo: “quando você gosta é *vintage*, quando você não gosta, é velho”.

Ana Paula critica Clara e deliberadamente interfere em suas escolhas pessoais, escondendo-se atrás da justificativa de estar somente preocupada com a mãe idosa. Conforme Bosi (2006, p.78), “sob a desculpa do ‘é para o seu próprio bem’, os velhos são privados da liberdade de escolha quanto ao seu direito de

²⁹⁰ Esta cena desenvolve-se na cozinha do apartamento de Clara dentro do seguinte intervalo fílmico: 01:02:27 a 01:50:49.

moradia, de administração de suas finanças entre outras coisas”. A insistência de Ana Paula para que o apartamento seja vendido é maior do que uma simples preocupação com o bem-estar de sua mãe. Conforme o diálogo acima, verifica-se que a jovem não esconde seus recentes problemas financeiros da família, contudo, o conflito estende-se além da carência de dinheiro, tangenciando uma carência afetiva que transformou-se em ressentimento.

A protagonista trabalhou a vida toda como jornalista e crítica musical, o que gerou grandes conflitos familiares. Por conta de sua carreira, Clara passou parte da infância de seus filhos estudando e escrevendo seu livro no exterior, longe das crianças, que ficaram sob a tutela do pai. Por essa razão, Ana Paula guarda enorme ressentimento em face da ausência da mãe em sua juventude. Isso fica explícito quando a jovem personagem insinua que o patrimônio da família não foi construído graças à mãe, mas a Antônio, marido falecido de Clara e pai de seus três filhos.

A idosa fica visivelmente magoada, o que a leva a entoar versos da canção “Nervos de aço”²⁹¹, como forma de expressar seus sentimentos da melhor forma que conhece, por meio da poesia musical. De fato, é necessário a Clara que tenha “nervos de aço”, pois não apenas a insidiosa construtora a persegue, mas sua própria filha — em parte — também encarrega-se de fazê-lo, mesmo que a intenção de Ana Paula não seja vil. Já na conversa da cena anterior, identifica-se o conflito geracional entre Clara e Ana Paula. A protagonista não é vista pela filha, isto é, suas vontades e decisões não são pela jovem consideradas com seriedade ou compreendidas com afeto.

Clara teme ser desvalorizada pela família, assim como o edifício *Aquarius* o é: “ESSE²⁹² apartamento é o apartamento onde vocês cresceram. Esse apartamento é na praia de Boa Viagem. ‘Cê’ não percebe não que indo falar com eles, você passa por cima de mim, você me desrespeita?”. A idosa argumenta que a ela é delegada a posição de “louca” sem, de fato, sê-lo, quando a filha passa por cima de suas decisões já ratificadas: “você me coloca no lugar de doida do *Aquarius*. É que é isso que vai acontecendo, você vai falando com essa gente e me coloca como uma louca, sabe?”²⁹³.

²⁹¹ “Nervos de aço” foi composta por Lupicínio Rodrigues e interpretada por Paulinho da Viola pela primeira vez no ano de 1973.

²⁹² A protagonista Clara enfatiza a palavra “esse” em sua fala.

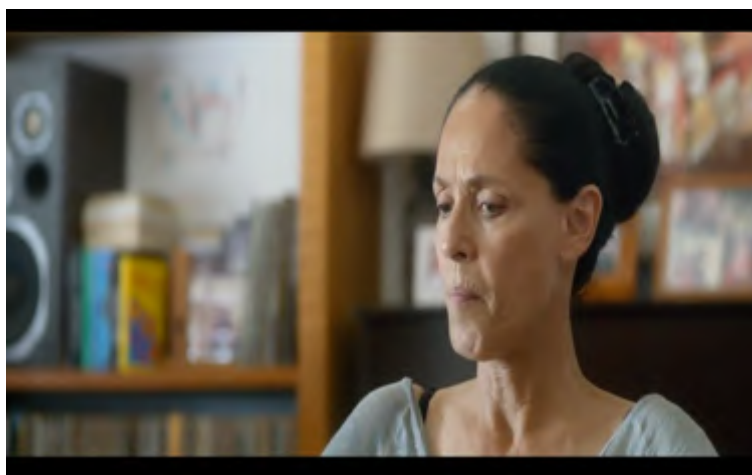
²⁹³ Vale ressaltar que, em momento narrativo anterior, Clara é chamada de “doida” por um ex-vizinho, Daniel (Bruno Goya), que a protagonista conhece desde que o rapaz ainda era criança. Nesta cena, Clara e o bombeiro Roberval conversam na orla da praia sobre o suposto tráfico de drogas que acontece na praia de Boa Viagem. O momento em questão desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:51:21 a 00:53:59.

Figura 68 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 01:06:39.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Figura 69 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 01:07:06.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Clara e Ana Paula rejeitam o estereótipo da “louca”, estigma frequentemente associado ao feminino. Beauvoir (1980, p.477) afirma que, para a sociedade patriarcal, “há mulheres loucas e mulheres de talento”. A mulher que ousa confrontar a norma masculina é tida como insana, como alguém que não merece ser vista ou ouvida, que precisa ser silenciada e rejeitada. Com base nas reflexões de Foucault (1978), depreende-se que as personagens compreendem que ser vista como “louca”, as marginaliza, aniquila seus poderes de fala, já que há na sociedade uma segregação da loucura. Assim, quando Clara veemente se nega a ter seu corpo velho e feminino visto como louco, ela está lutando por seu direito de exprimir opiniões, mas também de simplesmente existir como sujeito social.

Apesar dos conflitos e da tensão desta sequência, percebe-se que Clara não se permite ser calada ou permanecer invisível ou preterida aos olhos da filha. A protagonista evidencia seus desejos e escolhas de maneira firme e convicta. Os planos em que as personagens aparecem contribuem para a construção dramática da cena. Clara é enquadrada em um nível superior em relação à Ana Paula, olhando-a de cima para baixo em uma sequência de plano e contra-plano²⁹⁴. Há, neste momento, um embate entre duas mulheres fortes e determinadas.

Embora haja uma disputa de poder entre as personagens no que tange a valorização de seus lugares de fala, há também uma busca pela mediação e pelo encontro afetivo entre gerações. Clara almeja ser vista pela filha como um sujeito capaz, dotado de suas faculdades mentais, na mesma proporção em que deseja resgatar seu lugar de mãe, sua autoridade materna, que precisa ser respeitada. Negar à matriarca sua autonomia e seu papel dentro da família é uma forma de afrontá-la e silenciá-la.

O conflito entre as mulheres parece destacá-las momentaneamente do ambiente onde estão. Sob a perspectiva imagética, constata-se que somente as personagens estão em foco nos enquadramentos das figuras 68 e 69. Sob o aspecto das sonoridades, percebe-se que as falas dos dois homens presentes nesta cena acontecem, em geral, no extra-campo, ou seja, os personagens são ouvidos, porém não são vistos enquanto se pronunciam. Não há ocorrência de trilha sonora em toda esta sequência. A partir das paisagens sonoras e imagéticas desta cena, percebe-se que Clara e Ana Paula estão apartadas dos demais personagens, desenvolvendo um arco dramático próprio entre elas.

Clara explicita que a importância do edifício *Aquarius* ultrapassa sua medida monetária. Para ela, o apartamento representa um pedaço de quem ela é; ele abriga seu corpo envelhecido, sua história e sua identidade. Não somente a sua, mas a de seus filhos e de sua família como um todo, o que a personagem faz questão de ressaltar. Assim, a protagonista rompe — ainda que momentaneamente — a barreira etária que existe entre ela e seus herdeiros, abreviando os conflitos geracionais ao sensibilizá-los por meio da lembrança do valor que o edifício deveria ter em suas memórias afetivas deste espaço familiar. “Mudar é perder uma parte de si mesmo; é deixar para trás lembranças que precisam desse ambiente para reviver” (BOSI, 2006, p.436).

²⁹⁴ Figuras 68 e 69.

Por fim, Ana Paula pede perdão à mãe, justificando-se ao declarar que Clara é muito teimosa, às vezes parecendo “uma mistura de velhinha com criança”. A fala final da jovem reflete um imaginário comumente associado à velhice, em especial, às mulheres velhas: a de que idosos e crianças são, por essência, seres dependentes e de pouco discernimento. Clara desculpa a filha, pois tudo que a idosa pedia ou desejava era ser vista como uma mulher capaz e livre para tomar suas próprias decisões. Sua autoridade de mãe é restaurada e, com isso, a protagonista pode demonstrar seu afeto maternal sem receio: “É que eu sou uma velhinha com criança. Tudo junto”.

4.2.2 Sequência: “Enfrentando Diego” em “Aquarius” (Kleber Mendonça Filho, 2016)
— Intervalo fílmico: 01:47:18 a 01:53:49

A sequência se inicia com Clara e Ladjane (Zoraide Coletto) observando o estrago feito no pátio do edifício *Aquarius* em decorrência da queima dos colchões na noite anterior. Clara está com seus cabelos presos, o que indica que a personagem sente-se desconfortável, em uma situação de afronta e enfrentamento. Apesar de estar em um ambiente que lhe é familiar, a protagonista está preparada para o embate que será travado com o personagem Diego (Humberto Carrão) neste cenário que, agora, deixa de ser um espaço de encontros afetuosos, tornando-se o ringue de um duelo que não poderia mais ser adiado.

Uma caminhonete preta adentra o local. Quem a dirige é Diego, que estaciona o veículo entre Clara e Ladjane. O enquadramento da figura 70 é uma alusão aos típicos planos de cenas de duelo tão utilizadas em filmes do gênero western no cinema hollywoodiano como, por exemplo, os longa-metragens de Sergio Leone: *Era uma vez no Oeste* (Itália/EUA, Sergio Leone, 164 min, 1969) e *Três homens em conflito*²⁹⁵ (Itália/Espanha/Alemanha, Sergio Leone, 178 min, 1966). Novamente, um dos primeiros planos da cena é um prenúncio imagético dos eventos que se sucederão no decorrer da sequência.

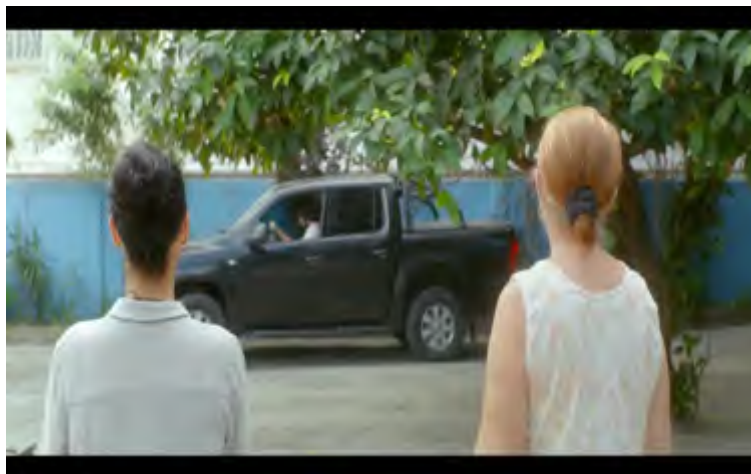
A cumplicidade feminina é pontuada neste plano, Clara e Ladjane se opõem a Diego visual e narrativamente. Ao contrário da sequência “a construtora bate à porta de Clara”²⁹⁶, a protagonista, desta vez, não está desprotegida, nem precisa

²⁹⁵ Figura 71.

²⁹⁶ Sequência analisada no capítulo anterior desta dissertação.

reclamar o apoio da funcionária e amiga, visto que Ladjane está ao seu lado figurativa e literalmente. A personagem alia-se à Clara no duelo, somando-se ao discurso da protagonista ao articular sua opinião durante o diálogo.

Figura 70 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 01:47:36.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Figura 71 - Filme *Três homens em conflito* (Sergio Leone, 1966) - *Frame*: 02:43:54.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Três homens em conflito* (Sergio Leone, 1966).

Assim como na sequência “a construtora bate à porta de Clara”, há nesta cena um confronto entre novo e velho; feminino e masculino; e público e privado. Resgata-se à reflexão de Fullwood (2015) de que o carro no cinema representa um lugar masculino, que busca a dominação dos espaços coletivos no imaginário social. O carro de Diego é blindado, imponente e ocupa largo espaço, assim como sua atitude em relação à protagonista. O personagem parece inatingível, ameaçador e é uma presença que não passa despercebida aos olhos de Clara. Ao contrário da

sequência “a construtora bate à porta de Clara”, desta vez, a idosa consegue fazer com que Diego revele seus mais obscuros pensamentos — escondidos atrás de uma atitude “passivo-agressiva” —, bem como seu latente preconceito etário, de gênero e racial: “até porque, olhando daqui, dá pra ver que você, com certeza, veio de uma família que batalhou muito mesmo pra chegar aonde chegou, né, Clara? Uma família de pele mais morena, né? Que deu muito suor pra ter o que tem”.

O homem sai do carro carregando algumas caixas nas mãos e inicia uma conversa com a protagonista. O diálogo entre os personagens desenvolve-se da seguinte maneira:

Diego: *(aproximando-se de Clara e Ladjane com umas caixas nas mãos)* E aí, Clara? Tudo bem?

Clara: Tudo bem, Diego. Precisando melhorar.

Diego: O que foi?

Clara: Diego, você mandou queimar uns colchões aqui no pátio. No meio de Boa Viagem.

Diego: Não, mandei não. O que “que” é? Aquilo ali?

Ladjane: Queimou sim. Eu vi.

Diego: *(colocando as caixas que carregava no chão)* “Tô” sabendo não.

Clara: *(apontando para a parede)* Os restos ali.

Diego: Olha, eu vou procurar saber quem fez isso e vou repreender. Vocês estão cobertas de razão. Isso aqui não “tá” certo.

Clara: *(desconfiada)* É que teve uma festa aqui no prédio...

Diego: *(baixinho)* Sim.

Clara: Sabe? E os colchões realmente devem ter ficado muito sujos.

Diego: É, da festa eu “tô” sabendo, mas colchão sujo não chegou até mim essa informação não.

Clara: *(balançando a cabeça)* Ah, não. Teve colchão sujo sim. Teve merda rolando pela escada.

(Diego ri sarcasticamente).

Clara: “Tá” rindo de quê? Você não mandou lavar... a merda na escada?

Diego: *(continua rindo)* Não, não sabia. De merda na escada, eu não sabia. Confesso que...

Clara: *(interrompendo Diego)* Não, mas tudo bem. Eu não “tô” julgando nada, sabe? Não é por isso que eu “tô” aqui pra falar com você... que é o seguinte: você tem TANTOS apartamentos nesse prédio, tá certo? “Cê” podia ter dado uma festa em qualquer um dos seus apartamentos, mas não, você foi dar uma festa no apartamento oito *(apontando para cima)* que é justamente em cima do meu e nem me comunicou.

Diego: É, perdão, isso foi um erro meu. Eu... *(organizando seu pensamento)* muita coisa na cabeça, eu acabei esquecendo. Eu te prometo que, a partir de agora, toda festa que eu for dar ou que eu autorizar aqui no prédio, eu te aviso com toda antecedência. *(mudando de assunto)* Agora, Clara, eu vi que você “tá” pintando a fachada do prédio sem que isso fosse discutido com a construtora, né? A gente também faz parte do condomínio. Será que a gente não melhora essa comunicação entre a gente?

Clara: *(visivelmente enojada)* Diego, você faz aquele tipo passivo-agressivo.

Diego: *(fazendo-se de desentendido)* O quê?

Clara: *(com um sorriso irônico)* Passivo-agressivo.

Diego: *(dando uma risadinha)* Não, Clara, eu faço o tipo... o tipo focado. O tipo determinado, é que você não me conhece. Eu acabei de chegar dos EUA. Eu me formei lá, estudei três anos de *Business*. E agora eu “tô” de volta com sangue nos olhos. Isso aqui “tá” sob minha responsabilidade, é meu primeiro projeto e eu vou... *(abre um sorriso largo)* eu vou atacar. Aquela visita que a gente fez lá na sua casa foi uma coisa muito social, né? Uma coisa “vamos chegar junto da Clara, vamos estabelecer um contato”, o que não aconteceu, né? Porque você não deixou a gente entrar. A gente ficou na porta. Ninguém ofereceu um cafezinho,

uma água, um chá. Eu queria ter te dado uma opinião mais realista sobre isso daqui. Esse prédio “tá” vazio, né, Clara!

Clara: Não, o prédio não “tá” vazio, eu “tô” aqui, eu moro aqui. Não “tá vazio”.

Diego: Mas o prédio está vazio. O prédio “tá vazio”. E eu e a construtora, todo mundo, a gente “tá” preocupado com uma pessoa... com toda licença, perdão, da sua idade aqui. Eu não deixaria minha avó, minha mãe morando “num” lugar desses sozinha... no Brasil.

Clara: (*irritada*) Por quê? Onde é que elas moram, sua mãe, sua avó?

Diego: (*apontando o dedo na cara de Clara*) Elas moram exatamente em um lugar que a senhora deveria morar. “Num” edifício com estrutura, “num” edifício com segurança. Deixa eu...

Clara: (*intercalando sua fala com a de Diego*) Olha, eu não vou nem dizer o que eu “tô” pensando, entendeu? Porque isso me leva a pensar onde é que a sua mãe mora. “Cê” vai me desculpar. Sou uma pessoa educada...

Diego: Tá certo.

Clara (*continuando*) Mas você realmente me tira do sério.

Diego: Tá certo. Tá certo. Eu acho que aqui não tem mais condições. Só acho que uma pessoa “preparada” como você tem que estar em um edifício seguro. Com câmara 24 horas, com qualidade, com segurança. Aqui não dá mais não, Clara. Eu confesso que eu entro nesse lugar, eu nem vejo mais esse prédio. Eu só consigo pensar na quantidade de pedreiro, de operário, familiares, que me ligam todos os dias desesperados para saber se a tal dona Clara finalmente tomou a decisão correta, para que todos eles tenham no final do mês uma condição um pouco melhor.

Clara: Agora, já passou pela sua cabeça que... não sei... que esse seu projeto, “o novo *Aquarius*”, só vai sair mesmo do papel quando você tiver uns cinquenta ou sessenta anos de idade?

(*Diego olha para Clara em silêncio*).

Diego: (*baixinho*) Pode ser, talvez. Agora, tem gente que não pensa assim.

Clara: (*com um olhar desafiador para Diego*) Ah, é?

Diego: Os seus filhos, por exemplo.

Clara: (*gritando*) Não fala dos meus filhos! De nenhum deles. Cala a sua boca.

(*Diego olha para Clara em silêncio*).

Clara: (*um pouco mais calma*) Não fala dos meus filhos. Eu vou te dizer uma coisa, sabe? “Tô” aqui, parada, perdendo o meu tempo falando com você, mas “tô” pensando em uma coisa, sabe? É impressionante o que se diz de que “falta educação”, né? Sempre se referem à gente pobre, mas falta de educação não “tá” em gente pobre não, “tá” em gente rica e abastada como você, sabe? Gente de elite, que se fala de elite, que se acha privilegiada, que não entra em fila, (*engole seco*) sabe? Gente como você, que fez curso de *Business*, mas não tem formação humana, não criou caráter, sabe? (*austera*) Não criou caráter. Não tem... (*interrompendo-se*) quer dizer, tem, o seu caráter é o dinheiro. Portanto, meu amor, você NÃO tem caráter. Só tem essa carinha de merda, é isso que “cê” tem. Eu vou te falar uma coisa. Eu já te disse, eu vou repetir. Eu não “tô” brincando, eu só saio daqui MORTA.

Diego: (*baixinho*) Você não me conhece, Clara. Mas, tá certo, eu prefiro lhe ouvir e respeitar. Até porque, olhando daqui, dá pra ver que você com certeza veio de uma família que batalhou muito mesmo pra chegar aonde chegou, né, Clara? (*olhando para Ladjane*) Uma família de pele mais morena, né? Que deu muito suor pra ter o que tem. Te respeito.

(*Clara olha incrédula para Ladjane e se retira sem falar nada*).

Ladjane: O senhor vai me desculpar, viu. Mas o senhor não pode tratar ela desse jeito não, viu!

(*Ladjane também se retira*).

01:47:28 a 01:53:49.

O “tipo passivo-agressivo”, que Clara acusa Diego de ter, fica evidente neste diálogo, já que o jovem não hesita em agredí-la, infantilizá-la ou desrespeitá-la. Todavia, o personagem o faz com sutileza, à sombra do manto da cordialidade, tratando-a de maneira condescendente, conforme o discurso a seguir: “Será que a gente não melhora essa comunicação entre a gente?”; “Tá certo. Tá certo. Eu acho

que aqui não tem mais condições. Só acho que uma pessoa ‘preparada’ como você tem que estar em um edifício seguro. Com câmera 24 horas, com qualidade, com segurança. Aqui não dá mais, não, Clara”.

A partir desta fala de Diego, aponta-se, mais uma vez, a violação da autonomia da protagonista e o conflito geracional e ético entre os dois personagens. Não é esperado de uma mulher da idade de Clara que seja opinativa ou que tenha a liberdade que ela demonstra ter. A idosa deveria estar em um condomínio fechado, dito “seguro”, sendo vigiada a todo instante²⁹⁷ sob a escusa de estar sendo protegida e não exilada.

O que Diego sutilmente sugere à Clara é que ela se mude para o lugar onde, na opinião dele, a idosa de fato pertence, um asilo para velhos. Isto se torna evidente no momento em que o personagem insinua que sua mãe e avó moram exatamente em um lugar desses, onde Clara “deveria morar”. A protagonista intercepta a indireta do rapaz e retruca: “Olha, eu não vou nem dizer o que eu ‘tô’ pensando, entendeu? Porque isso me leva a pensar onde é que a sua mãe mora”.

Compreende-se que a existência de sanatórios e asilos não são apenas locais de recolhimento ou refazimento, muito pelo contrário, são grandes espaços chancelados por juízes e carrascos que, naturalmente, nestes lugares não habitam. Para Foucault (1978), ser um indivíduo asilado e, portanto, exilado “torna-se crime social, vigiado, condenado e castigado” (FOUCAULT, 1978, p.546).

Diego não agride Clara fisicamente, porém a ataca verbalmente por diversas vezes durante o diálogo com a protagonista. Nas mãos do rapaz, a idosa, mais uma vez, sofre a violência simbólica em que o jovem e o masculino impõem-se sobre o “velho e feminino”. O corpo de Clara é também visto por Diego como um espaço que ele precisa dominar e “institucionalizar”. Assim como o rapaz não nota o edifício *Aquarius* como ele é — “Eu confesso que eu entro nesse lugar, eu nem vejo mais esse prédio” —, ele igualmente não enxerga Clara no tocante à sua autonomia e poder de fala como sujeito social. A protagonista é só mais um corpo/espaço velho e antiquado que precisa ser removido para dar lugar ao novo e ao moderno. Ratifica-se, portanto, novamente as reflexões do capítulo anterior: Clara é o *Aquarius* e o *Aquarius* é Clara.

Segundo Bourdieu (2002), a dominação masculina é legitimada pelo que o autor define como “ritos de instituição”, que “visam a instaurar uma separação

²⁹⁷ No filme *O som ao redor* (Brasil, Kleber Mendonça Filho, 131 min, 2012), os temas da busca incessante por segurança domiciliar e do pavor exagerado do potencial da violência urbana são centrais à narrativa.

sacralizante [...] entre os que são socialmente dignos de recebê-la e as que delas estão definitivamente excluídas, isto é, as mulheres” (BOURDIEU, 2002, p.34). Para o autor, os homens passam por diversos ritos de instituição da masculinidade durante a vida. Um deles é a contenção dos corpos femininos em determinados paradigmas de comportamento e em espaços pré-definidos. As mulheres idosas, como Clara, são, portanto, o duplo-excluído. Enquanto mulheres, estão apartadas do poder de legitimação de suas falas, enquanto velhas também, posto que o velho é como o louco que perdeu sua credibilidade.

Quando Clara comenta a respeito das fezes nas escadas e da sujeira dos colchões devido à orgia que se sucedeu no apartamento acima do seu, Diego ri, descreditando-a, sutilmente qualificando-a como “louca”. Entretanto, a protagonista diz não estar julgando a atividade sexual que ocorreu naquela noite, novamente quebrando com o paradigma de comportamento que o imaginário social espera de uma mulher de sua idade. De acordo com Beauvoir (1976):

se os velhos manifestam os mesmos desejos, os mesmos sentimentos, as mesmas reivindicações que os jovens, eles escandalizam; neles, o amor, o ciúme parecem odiosos ou ridículos, a sexualidade repugnante, a violência irrisória. Devem dar o exemplo de todas as virtudes. Antes de tudo, exige-se deles a serenidade; afirma-se que possuem esta serenidade, o que autoriza o desinteresse por sua infelicidade. A imagem sublimada deles mesmos, que lhes é proposta é a do sábio aureolado de cabelos brancos, rico de experiência e venerável. Que domina de muito alto a condição humana; se dela se afastam, caem no outro extremo: a imagem que se opõe à primeira é a do velho louco que caduca e delira e de quem as crianças zombam. De qualquer maneira, por sua virtude ou por sua abjeção, os velhos situam-se fora da humanidade. Pode-se, portanto, sem escrúpulo, recusar-lhes o mínimo julgado necessário para levar uma vida de homem (BEAUVOIR, 1976, p.08).

Clara escapa ao estereótipo da velha virtuosa ou serena que convida as visitas inesperadas para tomarem uma xícara de café. Desta forma, o jovem Diego a enxergava: “porque você não deixou a gente entrar. A gente ficou na porta. Ninguém ofereceu um cafezinho, uma água, um chá”. Ele não a via como uma pessoa complexa ou singular, mas como alguém situado fora da humanidade. “Identificar a Mulher ao Altruísmo é garantir ao homem direitos absolutos à sua dedicação, é impor às mulheres um dever-ser categórico” (BEAUVOIR, 1976, p.301).

A recusa em enquadrar-se no imaginário social da mulher velha louca e debilitada ou da idosa conservadora e dócil é mais um conflito geracional e ético que se estabelece entre a protagonista e o jovem rapaz da construtora. Novamente, cabe frisar que a orgia foi, por fim, uma experiência positiva para a personagem, já

que serviu de gatilho para que Clara finalmente telefonasse para o michê com quem manteria relações sexuais naquela mesma noite.

Figura 72 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 01:51:10.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Figura 73 - Filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) - *Frame*: 01:53:35.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

Os conflitos duais — velho e novo, feminino e masculino — entre Clara e Diego ultrapassam os diálogos, sendo também ilustrados por meio das imagens. A montagem desta sequência intercala, quase integralmente, campo e contra-campo, de forma a privilegiar as reações dos personagens. Isso acontece de modo que as falas frequentemente se dão no extra-campo: enquanto um personagem fala, o outro está sozinho no enquadramento.

Nos momentos em que Clara e Diego encontram-se no mesmo plano, observa-se que os personagens posicionam-se em lados opostos do enquadramento, ao passo que Ladjane situa-se entre os dois²⁹⁸. Desta forma, a fotografia e a montagem da sequência propõem a metáfora visual de um ringue de luta, em que Clara e Diego seriam os competidores e Ladjane, a juíza.

Por intermédio da figura 72, percebe-se que as mangas da camisa de Diego estão erguidas, como uma tênue lembrança visual de que o personagem está disposto a “arregaçar suas mangas”, ou seja, fazer o que for necessário para dar seguimento ao projeto imobiliário que lidera. Embora o jovem traje uma camisa social rosa, nota-se um detalhe azul nos braços de sua roupa, uma sutil insinuação “passivo-agressiva”²⁹⁹ à Clara de que o edifício *Aquarius* é, na verdade, propriedade da Construtora Bonfim.

De acordo com Baczko (1985, p.229), desempenhar um poder simbólico “não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência ‘real’, mas, sim, em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação dos símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio”. Diego sinaliza às duas mulheres sua apropriação simbólica e material do corpo-edifício *Aquarius*. O jovem e masculino pretende garantir um retorno financeiro pela ocupação do espaço e também a obediência do corpo velho e feminino.

O poder simbólico do novo sobre o velho consiste também no fato de o embate acontecer entre Clara e Diego, e não entre a protagonista e Seu Geraldo, dono da construtora que também é idoso. Depreende-se, portanto, que a concepção de que o velho deve ser substituído pelo novo não reside somente nas relações de opressão — como a de Clara e Diego —, mas igualmente nas de afeto — como a de Seu Geraldo com o neto —.

Ao final da sequência, percebendo que não há como vencer a disputa apenas com argumentações, Clara se retira³⁰⁰. A personagem desistiu da batalha, mas não da luta. O plano ilustrado na figura 73 revela o foco em Ladjane, que permanece entre a protagonista e o rapaz. A personagem ratifica a cumplicidade feminina que nutre por Clara, apartando Diego da amiga e dizendo: “o senhor vai me desculpar, viu. Mas o senhor não pode tratar ela desse jeito, não, viu”.

²⁹⁸ Figura 72.

²⁹⁹ Referência à fala proferida por Clara no diálogo da respectiva sequência.

³⁰⁰ Figura 73.

A saída de Clara indica uma mudança em seu comportamento: ela agora não mais irá se dedicar a defender-se dos assédios, porém, assim como Diego, se concentrará em atacar. Na sequência seguinte, a protagonista passa a tomar as providências necessárias para tentar interromper o tenaz assédio dos homens da construtora.

4.2.3 Sequência: “Passeio no parque-cemitério” em “E se vivéssemos todos juntos” (Stéphane Robelin, 2012) — Intervalo fílmico: 00:36:29 a 00:39:01

A sequência se inicia com a protagonista Jeanne e o personagem Dirk caminhando pelo cemitério que encontra-se dentro de um parque arborizado dentro da cidade³⁰¹. O diálogo entre os personagens desenvolve-se da seguinte maneira:

Jeanne: (*continuando sua argumentação*)... adolescente sodomizados pelos mais velhos. Era a tribo *Baruya*, na Nova Guiné, eu acho.

Dirk: Entre outras, sim. Conhece os *baruya*?

Jeanne: Era moda nos anos 1960, como os aborígenes na Austrália.

(*Jeanne indica a Dirk que se sentem no banco do cemitério. O cachorro Oscar corre pelo local livremente*).

Jeanne: Como está indo sua tese?

Dirk: Fiz um primeiro rascunho. Estou tentando articular a questão do envelhecimento na Europa. Me interessa o olhar contemporâneo sobre os idosos. Olhando as estatísticas, parece como... (*dá uma pequena risada*) uma invasão.

Jeanne: Vai dedicar um capítulo à sexualidade na sua tese?

Dirk: (*reticente*) Sim, eu gostaria.

Jeanne: E então?

Dirk: Então o quê?

Jeanne: (*rindo*) Sei lá. Pergunte se ainda faço sexo com meu marido, por exemplo.

Dirk: (*levemente constrangido*) Não sei.

Jeanne: (*animada*) Ainda não coletou os dados, então!

Dirk: Sim, é verdade. (*ele limpa a garganta*) Mas é um pouco... constrangedor.

Jeanne: Eu raramente faço amor com Albert, mas me masturbo muito.

(*Dirk faz sinal com a cabeça demonstrando que compreende*).

Jeanne: Pode me perguntar. Não tenha medo.

Dirk: (*hesitante*) Não sei, não me preparei...

Jeanne: (*interrompendo-o alegremente*) Improvise!

(*Dirk faz sinal com a cabeça de que está de acordo*).

Dirk: (*hesitante*) Você...

Jeanne (*rindo*) Vamos, Dirk! Pare de pensar que os velhos são assexuados.

(*sussurrando*) Não somos anjos, sabe?

Dirk: (*hesitante*) Suas fantasias envolvem homens que você conhece ou envolvem desconhecidos?

Jeanne: Às vezes, velhos que conheço. Às vezes, jovens (*sutilmente enfatizando a frase*) que NÃO conheço. Mas geralmente, me masturbo pensando no meu amante.

(*Dirk a olha intrigado*).

Dirk: (*surpreendido e interessado*) Você tem um amante?

Jeanne: (*rindo*) Eu tinha um amante. Faz quarenta anos que terminamos, mas nos revemos algumas vezes. Como amigos, quero dizer.

(*Dirk faz um gesto com as mãos implicando que não está julgando Jeanne*).

³⁰¹ Em Paris, alguns cemitérios são visitados como espaços de lazer por serem locais com grande área verde. Como exemplo, destacam-se os cemitérios de *Montparnasse* e *Père-Lachaise*.

Jeanne: Só o suficiente para fantasiar.
(*O cachorro Oscar passa correndo*).
Dirk: (*levantando-se*) Oscar!
(*Jeanne observa Dirk se levantando, ri e depois suspira saudosamente*).

00:36:29 a 00:39:01.

Em toda a narrativa, fica evidente a ambição de Jeanne por ser vista como uma mulher desejável. Nesta sequência, a protagonista fala abertamente sobre sexo com Dirk e não se constrange em tocar em assuntos socialmente considerados inapropriados para sua idade: “pergunte se ainda faço sexo com meu marido, por exemplo”.

O corpo velho é infantilizado até quando observado sob duas perspectivas diferentes. Para uma parte do imaginário social, conversar e indagar sobre sexo na velhice é algo insólito, desconfortável e, por vezes, vulgar. Para outra parte, conforme as reflexões de Gannon (1999), caso o corpo velho não deseje manter-se sexualmente ativo, ele é tratado pela medicina como doente e, eventualmente, passa a ser visto como infantil.

Goldfarb (1998) entende que os envelhecimentos são patologizados e infantilizados quando não encontram outros objetos libidinosos de satisfação própria. Quando Jeanne revela masturbar-se pensando em seu ex-amante, Claude³⁰², ela quebra com o imaginário social que cerca a velhice — em especial, a feminina — no que tange a privação da sexualidade. Sua satisfação sexual não é pautada no falo, uma vez que a idosa satisfaz seus desejos sozinha, sem necessitar-se de auxílio externo ou masculino.

Nesta sequência, depreende-se que Jeanne anseia por ser vista por inteiro por Dirk. Isso não significa que ela necessariamente o deseje sexualmente, mas que almeja ser contemplada por ele como ela é, sem tabus, expectativas ou noções pré-concebidas. No entanto, há um obstáculo intergeracional entre os dois personagens. “O adulto associa a idade avançada à fantasmas de castração” (BEAUVOIR, 1970b, p.17). Ainda que esconda-se sob a desculpa do pesquisador despreparado, o jovem personagem, na realidade, demonstra-se constrangido ao conversar sobre assuntos de cunho íntimo com a protagonista idosa. Para ele, “parece como uma invasão”.

³⁰² Nesta sequência, a protagonista não revela ao personagem Dirk a identidade de seu amante.

Figura 74 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:36:37.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Figura 75 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:36:58.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Jeanne, todavia, não se sente intimidada. Pelo contrário, a protagonista reitera o alargamento de suas identidades que se estendem além das condições de esposa cuidadora ou de enferma: “vamos, Dirk! Pare de pensar que os velhos são assexuados. Não somos anjos, sabe?”. Por meio desta fala, a personagem quebra com o paradigma do corpo velho assexuado, enfermo ou complacente. Aqui, a protagonista sensibiliza o olhar de Dirk, tornando o corpo idoso visível ao corpo jovem. Neste momento, a protagonista Jeanne representa a voz de uma geração que envelheceu e foi emudecida no que tocante às questões da sexualidade.

Beauvoir (1970b, p.28) explica que muitas pessoas idosas “buscam na doença uma desculpa para a inferioridade que lhes cabe agora como destino”.

Como é possível perceber mediante o diálogo acima, mesmo estando terminalmente enferma, Jeanne escapa à regra da velha encorilhada, conformista e subalterna. O corpo velho da protagonista demonstra sentir um ímpeto em movimentar-se e uma pulsão por viver.

Apesar de toda sua *joie de vivre*³⁰³, percebe-se que Jeanne sente-se plenamente à vontade no ambiente do cemitério. O local é arborizado e uma área de lazer da região, não obstante, ainda é curiosa a placidez da protagonista ao caminhar por este espaço dedicado à morte. Assim, confirma-se a leveza que a protagonista sente em sua finitude. O irremissível destino não lhe causa pavor ou ojeriza, mas serenidade.

Em cena posterior³⁰⁴, por exemplo, Jeanne mostra a Dirk o local exato onde pretende ser enterrada no cemitério, além de descrever detalhadamente a logística planejada para o dia de seu velório. Apesar do entusiasmo da idosa, o rapaz sente-se desconfortável com a situação. O jovem Dirk ainda não consegue compreender a mansidão com que Jeanne encara a morte. Para o rapaz, o deslocamento natural da vida é motivo de espanto, para ela, de contemplação. “Talvez seja este o aspecto mais pungente da senescência: a sensação de irreversibilidade” (BEAUVOIR, 1970b, p.29).

Por meio da imagem 75, observa-se que os personagens estão em plano próximo³⁰⁵ e que o fundo do respectivo enquadramento está desfocado. Assim como na sequência “Mistura de velhinha com criança” do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), Dirk e Jeanne parecem estar destacados do cenário que os circunda, de forma que apenas o diálogo travado entre os dois importa naquele momento. Este enquadramento sugere que Jeanne está, naquele instante, verdadeiramente sendo vista por Dirk sem preconceitos ou distrações.

O enquadramento da figura 75 assemelha-se aos planos escolhidos por outro longa-metragem francês que também aborda a questão dos encontros intergeracionais mediante um espaço verde e arborizado: *Minhas tardes com Margueritte* (França, Jean Becker, 82 min, 2010). Observa-se que os planos das

³⁰³ Expressão francesa que significa “alegria de viver”.

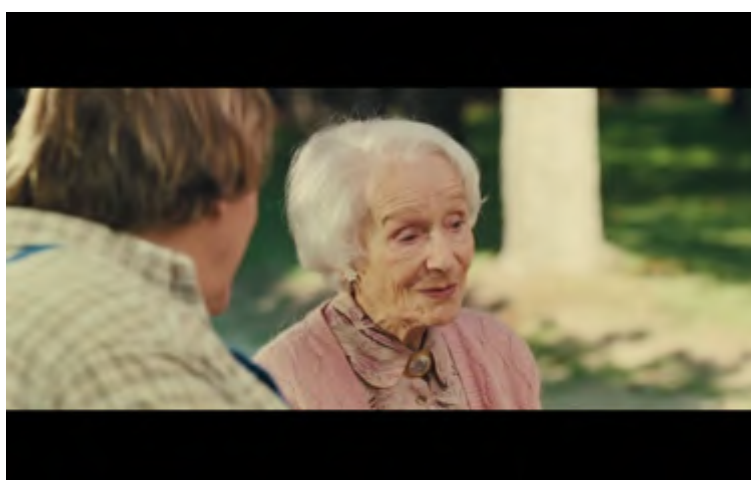
³⁰⁴ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo filmico: 01:15:03 a 01:16:13.

³⁰⁵ *Close-up*.

figuras 75 e 76 são análogos não somente visualmente, mas também no tocante ao contato e à cumplicidade fraterna³⁰⁶ entre diferentes gerações.

Em ambos os filmes, uma mulher idosa conversa com um homem mais novo, transmitindo-lhe conhecimento científico e criando laços de afeto. No entanto, a protagonista Margueritte (Gisèle Casadesus) estabelece uma relação praticamente materna com o personagem Germain³⁰⁷ (Gérard Depardieu), ao passo que no filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012), Jeanne e Dirk constroem um leque de diferentes formas de relacionamento entre eles.

Figura 76 - Filme *Minhas tardes com Margueritte* (Jean Becker, 2010) - Frame: 00:28:41.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *Minhas tardes com Margueritte* (Jean Becker, 2010).

Embora não existam conflitos de poder, a relação entre a idosa e o jovem flui por diferentes formas de hierarquia: Dirk é um pesquisador que observa Jeanne, uma das informantes de seu trabalho de campo; ao mesmo tempo, a protagonista é uma professora universitária que informalmente orienta Dirk em sua tese; a idosa encontra no rapaz um confidente com quem se sente à vontade ao revelar segredos íntimos seus; o jovem, por sua vez, descobre na protagonista uma mentora que o aconselha sobre sua vida pessoal.

Há, portanto, entre Jeanne e Dirk uma relação de cumplicidade intergeracional. O rapaz não compartilha da experiência de vida da protagonista, visto que ela é uma mulher idosa e ele um homem jovem. Todavia, as

³⁰⁶ A palavra “fraterna” é, aqui, utilizada no sentido de: afetuoso e amigável.

³⁰⁷ No longa-metragem *Minhas tardes com Margueritte* (Jean Becker, 2010) fica evidente que o personagem Germain tem graves problemas de relacionamento com sua mãe.

temporalidades se encontram no relacionamento dos dois personagens. Um enxerga ao outro com honestidade e afeto, tornando-os, por fim, amigos e confidentes.

Ao fim da respectiva sequência, o cachorro Oscar requer a atenção de Dirk, fazendo com que o rapaz se levante para cuidar do animal. Jeanne permanece sentada no banco e suspira saudosa, pensando em seu amante e nas aventuras que com ele viveu quarenta anos atrás.

3.2.4 Sequência: “Ainda sonho com você” em “E se vivêssemos todos juntos” (Stéphane Robelin, 2012) — Intervalo fílmico: 00:47:04 a 00:47:50

A sequência se inicia com a protagonista Jeanne lendo o jornal *Le Monde*, na casa nova, sem perceber que o personagem Claude capta imagens dela com sua câmera profissional³⁰⁸. Por meio da figura 77, observa-se que o idoso está de costas e desfocado, ao passo que a protagonista está de frente e dentro do foco, outorgando a ideia de voyeurismo que o personagem compartilha com o espectador.

Conforme demonstra a figura 78, o enquadramento seguinte obriga o público a dividir com Claude sua atividade voyeurística. As imagens em movimento passam a simular as lentes da máquina fotográfica, transformando o espectador em cúmplice silencioso de suas ações. Ainda que justificada, a quebra da quarta parede performada por Jeanne ratifica o convite ao voyeurismo que o filme faz, em diversas ocasiões, como, por exemplo, a cena de sexo entre Annie e Jean³⁰⁹ e as demais fotografias tiradas por Claude com suas câmeras.

O efeito empregado na figura 78 revela uma área circular posicionada sobre a face de Jeanne. Este efeito extrapola o intuito de simular as lentes da câmera de Claude, de forma a sugerir que a idosa é, certamente, alvo de desejo do homem que a observa e, potencialmente, do espectador que a espia.

Eisenstein (1990b) defende que, para que uma ideia seja transmitida ao público, é preciso que a montagem traga sentido por meio de uma estrutura polifônica, de modo a “obter seu efeito total através da sensação de combinação de todas as peças como um todo” (EISENSTEIN, 1990b, p.56). A estratégia de montagem destes primeiros planos da sequência resulta em um sentido único: o voyeurismo compartilhado entre personagem e espectador.

³⁰⁸ Figura 77.

³⁰⁹ Esta cena desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:11:23 a 00:12:27.

A protagonista percebe a ação do amigo e começa a posar para suas lentes, conforme ilustram as figuras 78 e 79. Assim, depreende-se que Jeanne não se vê como um objeto escopofílico³¹⁰. Na realidade, ela tem consciência de que é observada e interpreta os registros de Claude como uma breve lembrança do passado e uma inocente brincadeira de sedução.

Figura 77 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:47:08.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Figura 78 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:47:15.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

De acordo com Swain (2003) para as mulheres, a potência da juventude reside na capacidade de “desirabilidade” de seus corpos. “E o medo de envelhecer se engendra pelo medo de não mais agradar, de não mais ser desejada,

³¹⁰ Referência à Mulvey (1975).

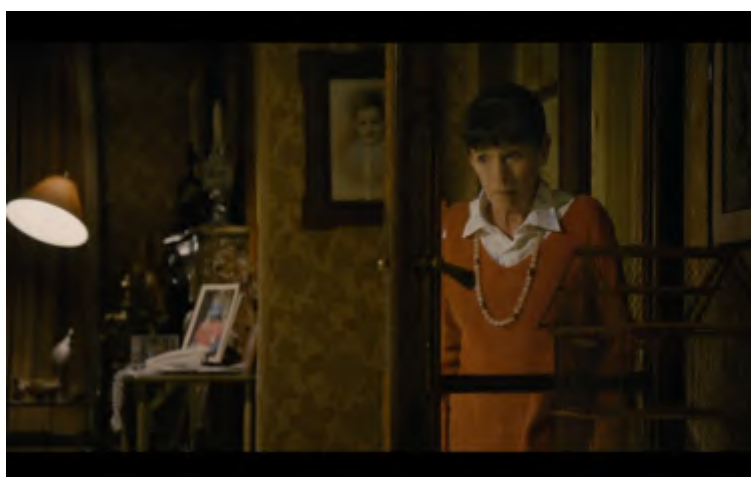
olhada” (SWAIN, 2003, s/p). Deste modo, percebe-se que Jeanne, assim como Claude, teme ser vista como alguém cujo corpo não mais desperta a atração sexual do gênero oposto.

Figura 79 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:47:25.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

Figura 80 - Filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) - *Frame*: 00:47:38.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012).

O idoso, todavia, ainda encanta-se com a imagem da protagonista, sem fazer juízo de valor no que tange sua idade avançada. Claude a enxerga além do aspecto da visualidade — seara onde a atração sexual manifesta-se de forma patente — mas também sob o enfoque psicológico, posto que o homem compreende e incentiva o desejo que Jeanne sente por ainda ser vista e admirada como mulher, o que a reconforta.

Claude adora a imagem de sua ex-amante como uma imagem de desejo³¹¹, bem como se fosse um objeto de “presença mágica”³¹². Por meio desta sessão fotográfica espontânea, os personagens relembram-se do segredo por eles compartilhado há quarenta anos: a aventura amorosa que viveram juntos escondido de Albert. O fato do esposo da protagonista estar no mesmo recinto que os dois ex-amantes, alheio à atividade, reforça a eroticidade proibida da ação³¹³.

Por intermédio da figura 79, percebe-se que a protagonista é enquadrada entre o marido e o ex-amante, simbolicamente representando que seu afeto se divide entre os dois homens. Embora Jeanne esteja especialmente mais próxima do marido, sob a perspectiva deste quadro, sua imagem quase toca na na imagem sombreada de Claude. Por um breve momento, com o consentimento da protagonista, o idoso simbolicamente a sequestra de seu esposo mais uma vez.

Claude é capaz de ver Jeanne como Albert não mais consegue, mas o fotógrafo amador o faz às escuras, conforme sugere a figura 79. Albert está iluminado sob as luzes da casa, isto é, simbolicamente, ele é o marido, “o homem oficial” como mandam as convenções sociais. Jeanne, entretanto, rompe com o imaginário social e orienta não somente seu corpo, mas também sua volúpia em direção à sombra, àquilo que deve ser velado, àquele homem que um dia foi seu grande objeto de desejo.

A sombra que cobre Claude simboliza igualmente o afeto proibido entre os personagens. Entre eles, existia um amor que não se limitava à relação de amizade ou à prática sexual, porém que lhes causava um grande sentimento de culpa: “eu amo Albert e não o deixaria por nenhum outro homem. Sei que você também sofre por trair um amigo. Nós dois somos culpados, Claude. Precisamos parar com isso em respeito àqueles que amamos. É doloroso para mim abrir mão dessas tardes em que não sentimos o tempo passar. Você será sempre, sempre, importante em meu coração. Jeanne, que ama muito a você”, diz Jeanne na carta endereçada a seu amante quarenta anos atrás³¹⁴. A culpa sentida no passado dá lugar à confissão do

³¹¹ Referência às reflexões de Wulf (2012) elucidadas no capítulo “Imagem imaginário e cinema” desta dissertação.

³¹² Referência às reflexões de Kamper (2012) elucidadas no capítulo “Imagem imaginário e cinema” desta dissertação.

³¹³ Figura 79.

³¹⁴ Esta carta é narrada na voz de Jeanne enquanto Albert a lê em sequência posterior. A leitura da carta acontece no seguinte intervalo fílmico: 01:09:16 a 01:09:47.

desejo sexual latente do presente. “Eu sonho com você”, Jeanne sussurra com sensualidade para Claude, levando-o a respondê-la com mansidão e alegria: “eu também”.

Em meio às revelações dos personagens, a protagonista Annie aparece à porta³¹⁵, começa a entrar no cômodo, porém interrompe sua movimentação ao flagrar a ação que transcorre entre os ex-amantes, despercebida por eles. Paralelamente às reflexões do capítulo anterior no tocante às portas e janelas fronteiriças, por meio da figura 62, destaca-se que Annie é observada neste mesmo cômodo pelos homens que se localizam à linha da porta. Na imagem 80, por sua vez, é a protagonista quem observa os amigos, fixada na mesma posição em que estavam os idosos na figura 62. O vidro pelo qual Annie observa a atividade de Claude e Jeanne atua como uma janela para o passado. Ademais, esta janela encontra-se em uma porta, separando dois recintos e também duas temporalidades, como se a idosa observasse um tempo que já passou manifestando-se no presente.

Verifica-se que a protagonista não cruza a linha da porta durante toda a sequência. Embora seja seu o espaço físico da residência, este espaço temporal do passado, encenado por Jeanne e Claude, não lhe pertence. Assim como Albert, Annie está alheia à cena, contudo, sob outra perspectiva. Em oposição ao idoso adormecido, ela pode ver os personagens, mas eles não a veem. Ao observar os ex-amantes por uma simbólica janela do tempo, Annie talvez se recorde de suas próprias aventuras extraconjugais vividas com Claude. A idosa parece dividir-se entre a vontade de testemunhar a ação e o constrangimento por estar se inserindo em um momento de intimidade dos amigos, sem ter sido convidada. Neste momento narrativo, Annie atua como o espectador que a observara em segredo na sequência em que faz sexo com seu esposo.

O embaraço que a protagonista mostra sentir por meio da contração de seu corpo dá-se por duas razões: o flagra que testemunha, assim como um singelo lamento por não ser ela a mulher que detém, naquele instante, a atenção e o desejo de Claude. Percebe-se que, apesar do visível constrangimento de Annie, há uma cumplicidade feminina que a personagem demonstra ter pela amiga Jeanne. Ela não se faz notável aos olhos dos outros personagens presentes nesta sequência, tampouco revela detalhes do acontecimento para nenhum dos outros protagonistas, nem mesmo para Jeanne.

³¹⁵ Figura 80.

Em cena posterior³¹⁶, após a sequência do jantar dentro da piscina — em que o personagem Jean enfrenta Claude após haver descoberto a traição de sua esposa com o amigo há quarenta anos —, Jeanne e Annie compartilham os detalhes de seus respectivos romances com o ex-amante que dividiram década atrás. As protagonistas não se tratam como rivais, pelo contrário, trocam confidências, reforçando a cumplicidade feminina que conservaram ao longo de anos de amizade.

No entendimento de Bosi (2004), a cumplicidade é que dá suporte à memória e à vida. “Quando as vozes das testemunhas se dispersam, se apagam, nós ficamos sem guia para percorrer os caminhos da nossa história mais recente: quem nos conduzirá em suas bifurcações e atalhos?” (BOSI, 2004, p.70). As duas protagonistas mulheres continuam sendo testemunhas da vida uma da outra até que, ao fim da narrativa fílmica, Jeanne se dispersa do caminho da amiga.

4.2.5 Sequência: “Reunião na estufa — Parte 2” em “A festa de despedida” (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) — Intervalo fílmico: 00:58:54 a 00:59:59

A segunda parte da sequência da estufa começa a partir de um corte brusco, logo após o plano em que o segurança da residência de aposentados adentra o respectivo local. Há uma pequena passagem de tempo. Conforme as imagens 81 e 82, observa-se que Ziva (Idit Teperson), a diretora do lar, está de pé, repreendendo os idosos que, embaraçados, encontram-se todos sentados e devidamente vestidos.

A figura 82 revela que os personagens estão posicionados em um semicírculo. De acordo com as reflexões expostas no capítulo anterior, percebe-se que a fotografia do longa-metragem de Maymon e Granit (2015), frequentemente opta por uma composição geométrica dos quadros. Nesta cena, a disposição dos protagonistas alude à organização de uma sala de aula infantil, em que os alunos permanecem todos à vista, sentados de frente para a professora, que os observa imbuída de autoridade.

Paralelamente à posição das personagens Clara e Ana Paula na sequência “Mistura de velhinha com criança” do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), a personagem Ziva encontra-se em um nível superior em comparação aos protagonistas, conforme evidenciam as figuras 81 e 82, observando-os de cima para

³¹⁶ Esta cena desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 01:20:47 a 01:21:11.

baixo em uma sequência de plano e contra-plano. A montagem que alterna estes dois planos sugere a existência de uma relação intergeracional assimétrica entre a mulher de meia-idade e os idosos, em que Ziva detém o poder.

Figura 81 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 00:01:00.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Figura 82 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 00:01:05.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

A personagem é enquadrada em plano médio, os idosos, em plano aberto. Do ponto de vista narrativo, esta escolha fotográfica mostra a diretora da residência ocupando sozinha quase o mesmo espaço de tela³¹⁷ que todos os protagonistas

³¹⁷ Figura 81.

juntos³¹⁸, reforçando, assim, a relação de poder vigente entre Ziva e os idosos, conseqüentemente, entre o corpo novo³¹⁹ e o corpo velho.

O diálogo da segunda parte da sequência na estufa desenvolve-se da seguinte maneira:

Yehezkel: Tenho a sensação de que você está me despindo com os olhos.
(*Todos os protagonistas riem*).

Ziva: Vocês não têm vergonha? Nas suas idades? Vocês não têm vergonha? Yana, ainda por cima de luto? Dr. Daniel, talvez queira que eu fale com sua mãe.

Raffi: Ziva, qual é a questão?

Ziva: Ahuva³²⁰ sabe que se expõe assim enquanto ela dorme? Em nome do asilo, mandei advertências escritas a todos. Vocês acham que isso vai ajudá-la? (*aumentando o tom de sua voz*) Vocês acham mesmo que estão ajudando? Ela...

Levana: (*interrompendo-a*) Eu estou aqui. Pode se dirigir a mim.

Ziva: (*continuando*) Gostaria que permanecesse aqui, mas aqui não posso te oferecer apoio médico. Não temos convênio para doidos.

Yehezkel: (*indignado*) Doida? Ela parece doida para você? E você diz que EU deveria sentir vergonha.

Levana: Noah marcou uma reunião para mim com o pessoal do asilo. (*virando-se para o marido*) Yehezkel, ela está certa, aqui não é mais o meu lugar.

(*Levana levanta-se e anda na direção de Ziva*).

Levana: (*para Ziva*) Não fique chateada com eles. Suas intenções são boas. Por dentro, são como crianças, apenas seus corpos envelheceram. (*para os amigos, emocionada*) Obrigada.

(*Levana retira-se, Ziva esboça um leve sorriso e todos ficam em silêncio*).

A partir do diálogo acima, sublinha-se, novamente, a atitude opressora que a diretora da residência exerce sobre os protagonistas. Há, aqui, uma violência simbólica contra os velhos, movida pelo conflito intergeracional entre Ziva e os idosos. A personagem os trata com condescendência, como se fossem crianças malcriadas, inconvenientes e que precisam ser disciplinadas: “Vocês não têm vergonha? Nas suas idades? Vocês não têm vergonha? Yana, ainda por cima de luto? Dr. Daniel, talvez queira que eu fale com sua mãe. [...] mandei advertências por escrito para todos”.

Percebe-se que Ziva faz ameaças emocionais que envolvem vexar Yana, a outra protagonista mulher do filme, além de expor os outros dois protagonistas homens apenas a figuras femininas. A diretora da residência envergonha Yana, por não se adequar ao estereótipo da viúva enlutada; ameaça expor Daniel à sua mãe, e Raffi à sua esposa, figuras femininas que representam o arquétipo da administração familiar. Dessa forma, por temerem possíveis represálias, resta aos idosos acatar a intimidação de Ziva.

³¹⁸ Figura 82.

³¹⁹ Compreende-se que a personagem Ziva não é jovem, todavia, ela é visivelmente mais nova que os protagonistas do filme.

³²⁰ Ahuva (Aviva Paz) é a esposa do personagem Raffi.

Beauvoir (1976) elucida que os velhos são reduzidos à condição de “sobra” ou de “resto” ante às organizações da sociais. A autora esclarece que aos idosos não são creditadas grandes opções de lazer, de forma que suas participações em atividades de descontração podem ser interpretadas como algo ridículo, censurável. “[...] na hora em que se vê liberado de constrangimentos, roubam-se ao indivíduo os meios de utilizar sua liberdade. Condenam-no a vegetar na solidão e no tédio, como um legítimo refugio” (BEAUVOIR, 1976, p.11).

Simbolicamente, Ziva não enxerga Levana, uma vez que a personagem atribui à idosa a condição de “resto” ou “sobra”, desconsiderando sua presença no local. A protagonista é tratada pela diretora da residência como incapaz e, portanto, não recebe dela nem a cortesia da comunicação direta. Ziva discute o estado de Levana com Yehezkel na presença da idosa, descartando-a da conversa, invalidando-a e infantilizando-a. Entretanto, é justamente Levana quem — ainda que brevemente — rompe seu silêncio e o poder hierárquico da fala de Ziva, chamando a atenção da diretora para o fato de estar sendo tratada como invisível: “Eu estou aqui. Pode falar comigo”. De maneira dissimulada, Ziva desmerece Levana, silenciando seu discurso e sua voz, colocando-a no lugar de “doida da residência para aposentados”, assim como faz a personagem Ana Paula com sua mãe, Clara, no filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016). Levana passa de mulher idosa para “velha louca” por meio das palavras de Ziva.

À luz de Foucault (1978, 1979), compreende-se que o louco representa uma imagem negativa, repulsiva e que sem hesitação deve ser rejeitada. O louco simboliza o dominado, o invisível, o desacreditamento, o lugar de fala subjugado. Por conseguinte, a exclusão e a infantilização dos velhos são estratégias eficazes na manutenção dos poderes dos mais jovens sobre os idosos. O adulto domina a criança e busca fazer o mesmo com o velho, reduzindo à condição infantil. Para Beauvoir (1976) há uma reciprocidade entre estas duas temporalidades: a primeira precisa ser domada, pois ainda não detém uma condição propriamente humana, e a segunda já deixou de tê-la.

O corpo velho é invisível aos olhos da sociedade ocidental, contudo, o corpo velho nu é visto, posto que lhe causa julgamento e repulsa. A nudez dos protagonistas é um ato de subversão, de rompimento do *status quo*³²¹. Assim como Clara, personagem principal do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), e Jeanne, umas das personagens centrais do longa-metragem *E se vivêssemos todos*

³²¹ Expressão em latim que significa “no estado das coisas”.

juntos (Stéphane Robelin, 2012), os idosos protagonistas da obra *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) quebram com o paradigma do recato e da ternura compulsiva da velhice³²². Infere-se que a maior razão do incômodo de Ziva nesta cena talvez não seja a nudez em si ou a desobediência dos inquilinos, mas o fato de os protagonistas estarem infringindo as regras da moral e dos bons costumes, ao invés de reforçá-las conforme supõe o imaginário social.

A ausência de trilha sonora, o silêncio inicial da cena e o olhar fuzilante de Ziva contribuem para a composição da atmosfera desconcertante que perpassa todo o recorte narrativo. O incômodo sinestésico³²³ que envolve esta sequência reside também na ambiguidade com que a mulher lida com os idosos. Por um lado, ela os infantiliza, suscitando um conflito intergeracional e uma inversão de hierarquias entre eles, em que o mais velho deveria ser o mais sábio. Por outro lado, Ziva não lhes trata com a mesma benevolência e paciência com que um adulto lidaria com uma criança que está sob seus cuidados, reforçando o poder que exerce sobre os protagonistas. Beauvoir (1976) pontua que:

a duplicidade é a principal característica da atitude prática do adulto com relação aos velhos. Inclina-se ele até certo ponto, diante da moral oficial imposta, como vimos nestes últimos séculos, e pela qual ele se vê forçado a respeitá-los. Convém-lhes, entretanto, tratá-los como seres inferiores e convencê-los de suas próprias decadências (BEAUVOIR, 1976, p.245).

No instante em que Levana pede à Ziva que não se aborreça com os demais companheiros subversivos, ela afirma que os amigos “por dentro, são como crianças, apenas seus corpos envelheceram”. Neste momento, a protagonista docilmente reclama a coerência e a generosidade da diretora da residência. A idosa demonstra sua cumplicidade e afeto aos amigos, rogando à personagem de meia-idade que seja benevolente e compreensiva.

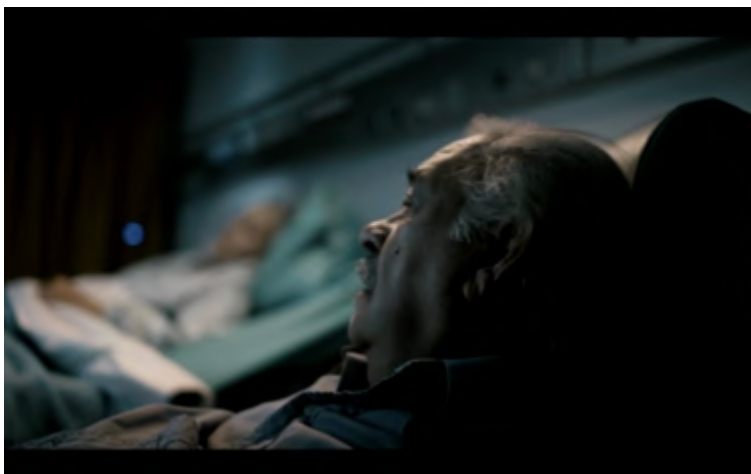
Enquanto retira-se do recinto, Levana olha ternamente para os outros companheiros e, com os olhos marejados e um singelo sorriso no rosto, ela diz: “obrigada”. Com uma única palavra, a protagonista consegue aniquilar o argumento de Ziva, provando que a atitude transgressora dos protagonistas de fato a ajudou a superar a tristeza e a vergonha que sentia.

³²² Clara não convida os homens da construtora para entrar e tomar um café e Jeanne fala naturalmente sobre sexo e masturbação. Ambas atitudes rompem com o imaginário social referente ao comportamento de mulheres idosas.

³²³ Referência ao conceito de “sinestesia” elaborado por Eisenstein (1990b).

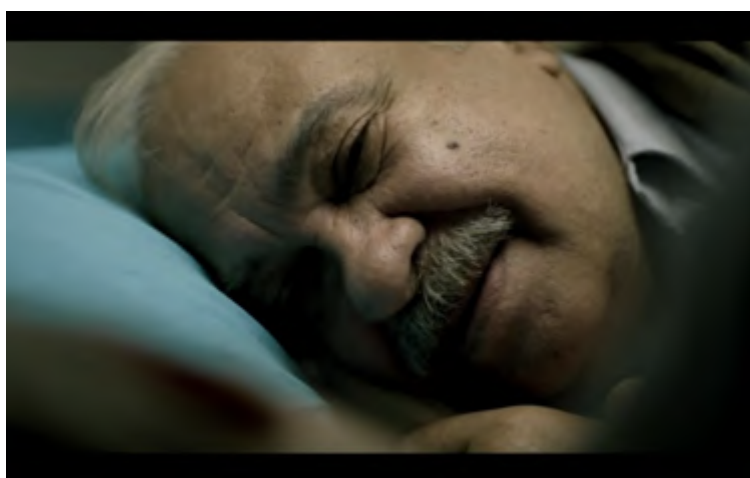
4.2.6 Sequência: “O desejo final de Levana” em “A festa de despedida” (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) — Intervalo filmico: 01:19:37 a 01:20:43

Figura 83 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 01:19:57.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Figura 84 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 01:20:14.



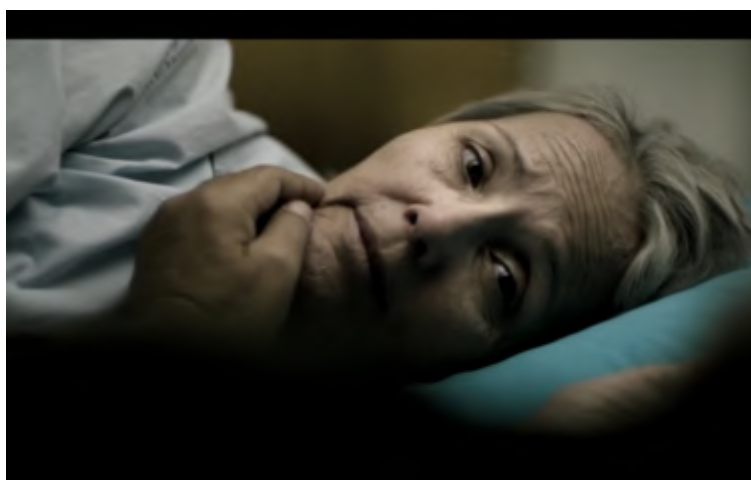
Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Esta sequência desenvolve-se durante a internação de Levana no hospital, logo após a tentativa frustrada da protagonista de tirar a própria vida por meio da ingestão de remédios. A cena se inicia com Yehezkel dormindo, sentado ao lado do leito da esposa, enquanto ela descansa. Levana acende a luz sobre sua cama, despertando o marido do sono.

A partir da figura 83, percebe-se que Yehezkel está em foco e em primeiro plano, enquanto Levana está desfocada e em segundo plano. Este enquadramento

sugere a cegueira egoísta e voluntária do personagem diante do sofrimento da esposa, o que a levou à tentativa de suicídio. Yehezkel era capaz de enxergar e compreender o sofrimento dos outros, porém recusava-se a admitir a decisão da companheira, focando-se apenas na dor que sentiria ao perdê-la. Agora, simbolicamente, ela o obriga a vê-la. Era preciso que uma luz fosse acesa, para que Yehezkel pudesse sair da escuridão de seu egoísmo, permitindo-se enxergar e aceitar a súplica de Levana.

Figura 85 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 01:20:29.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

Figura 86 - Filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) - *Frame*: 01:20:40.



Fonte: *Print screen* do DVD do filme *A Festa de Despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015).

O homem levanta-se da cadeira e deita-se ao lado da esposa na cama. Não há diálogo sonoro na cena, todavia, muito é dito no diálogo imagético, por meio dos olhares dos personagens. Não há troca de palavras entre eles, mas há afeto,

compreensão e respeito às escolhas. Segundo Bosi (2004, p.77), “o silêncio, no meio da narrativa, expressa, muitas vezes, o fim de um mundo”. De fato, dois mundos estão por findar-se: a vida de Levana e o cotidiano de Yehezkel, que agora terá de ser reconstruído na falta de um afeto, sem a presença de sua companheira.

Por meio da figura 84, observa-se que a protagonista está em foco no respectivo enquadramento, sugerindo que ela finalmente pôde ser contemplada pelo marido e vista por ele como prioridade. Levana está convicta de sua decisão, e Yehezkel, por meio do gesto carinhoso que faz em seu rosto, a reconforta de que ele também está. A escolha de planos próximos nas imagens 84 e 85 contribui com a ideia de conexão do casal, indicando um fortalecimento do vínculo afetivo entre eles.

Percebe-se que ambos os enquadramentos das figuras 84 e 85 são planos próximos, entretanto, o plano que enquadra Yehezkel é mais aproximado do que o que enquadra Levana. Esta escolha fotográfica permite ao espectador testemunhar o toque da mão do idoso no rosto de sua companheira. A intercalação dos dois enquadramentos sugere que Yehezkel precisou aproximar-se de Levana, de forma literal e simbólica, para que pudesse enxergar a súplica da protagonista e compreender sua realidade.

Enquanto o homem temia perder sua esposa, a mulher temia perder-se de si. Os planos das imagens 84 e 85 indicam não somente um deslocamento físico, mas também um deslocamento sentimental por parte do idoso. Isso significa que, neste momento, Yehezkel se une a Levana corporalmente e em sentimento. Neste instante, a cumplicidade do casal traduz-se na convergência de seus pensamentos. É tomada, por fim, a árdua decisão utilizar a máquina de homicídio piedoso em Levana e, assim, encerrar o ciclo de vida da protagonista e do dispositivo³²⁴.

O enquadramento final da sequência — representado pela imagem 86 — denota o casal de idosos protagonistas deitados, mirando um ao outro. O plano em plongée de um lugar bem elevado sugere um olhar celestial contemplativo. Este enquadramento permite ao público observar a maior parte do cenário de uma só vez, de uma perspectiva onisciente. Assim como as escadas da imagem 29³²⁵, o plano da figura 86 representa o prenúncio da subida de Levana ao céu.

Ironicamente, a personagem condenou a atitude dos outros protagonistas por quase toda a narrativa, alegando que a prática de cunho aparentemente

³²⁴ A narrativa não deixa claro se o dispositivo teve seu uso continuado ou interrompido, porém infere-se que seu ciclo de vida foi interrompido na companhia da protagonista Levana.

³²⁵ A imagem 29 encontra-se no capítulo anterior.

misericordioso seria o mesmo que assassinato. No entanto, a metáfora da ascensão aos céus — tensionada anteriormente, no plano da imagem 29 — vem ao encontro de Levana em função de sua própria súplica. Agora, a idosa, assim como os demais personagens, ultrapassa sua condição humana, tomando para si — e não para os desígnios divinos — a definição do momento de sua morte.

No enquadramento da figura 86, percebe-se que somente os protagonistas estão iluminados, em volta deles, há apenas penumbra e escuridão. Mais uma vez, o filme utiliza-se da técnica sinestésica do *Chiaroscuro* para comunicar sentidos. A imagem 86 insinua o isolamento do casal diante da escuridão que os oprime. Assim como na figura 27³²⁶, a iluminação de alto contraste intensifica a carga dramática do plano, representando o duelo interno que Yehezkel travava.

A composição deste enquadramento também indica que nada mais importa a não ser o amor e o companheirismo do casal. A sombra representa uma antologia de sentimentos infelizes — a cegueira em face ao outro, o medo do desconhecido, o sofrimento diante da perda e da solidão — que, naquele momento, foi recusada pelos personagens em prol do afeto e da cumplicidade.

A trilha sonora faz-se notável apenas no fim da sequência, trazendo consigo, mais uma vez, a canção “Na cidade dos meus sonhos”, música tema do filme. Em meio à melodia que embala a guarida do desejo final de Levana, finaliza-se estas reflexões, resgatando novamente Rubem Alves, autor que encerrou as análises do capítulo anterior:

confesso que, na minha experiência de ser humano, nunca me encontrei com a vida sob a forma de batidas de coração ou ondas cerebrais. A vida humana não se define biologicamente. Permanecemos humanos enquanto existe em nós a esperança da beleza e da alegria. Morta a possibilidade de sentir alegria ou gozar a beleza, o corpo se transforma numa casca de cigarra vazia. Muitos dos chamados “recursos heróicos” para manter vivo um paciente são, do meu ponto de vista, uma violência ao princípio da “reverência pela vida”. Porque, se os médicos dessem ouvidos ao pedido que a vida está fazendo, eles a ouviriam dizer: “Liberta-me” (ALVES, 2003, s/p).³²⁷

³²⁶ A imagem 27 encontra-se no capítulo anterior.

³²⁷ Texto “Sobre a morte e o amor”, escrito por Rubem Alves, publicado em 12 de outubro de 2003 na versão digital do jornal “Folha de São Paulo”, caderno “Opinião”. O texto pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1210200309.htm>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Ah, sorte
Eu não queria a juventude assim perdida
Eu não queria andar morrendo pela vida
Eu não queria amar assim como eu te amei.
(Trecho da música “Hoje” de Taiguara)*

Quando Antoine Lumière, pai de Auguste e Louis Lumière, supostamente declarou que "o cinema é uma invenção sem futuro"³²⁸, o artista não poderia estar mais equivocado. O cinema não pode ser limitado a um meio de comunicação, a uma linguagem ou a um espaço físico onde pessoas se juntam para contemplar imagens projetadas no ecrã. O cinema é um disseminador de imaginários e de discursos; é um importante produtor de emoções.

A partir do levantamento realizado na etapa quantitativa desta pesquisa, descobriu-se que foram distribuídos 382 filmes no formato longa-metragem, *live-action*, de ficção, nacionais e internacionais, no circuito comercial brasileiro, cujos protagonistas de suas narrativas são idosos de um total de 5110 filmes. Verifica-se que a soma dos protagonistas de todos os filmes totaliza-se em 546 idosos, dentre os quais, 186 (34,06%) são mulheres e 360 (65,93%) são homens.

Os três filmes analisados na etapa qualitativa desta pesquisa exploram ciclos de temporalidades dos corpos velhos femininos nos espaços do habitar. Para a protagonista Clara (Sônia Braga), no longa-metragem *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), o edifício onde a personagem vive é uma extensão de seu corpo, é parte não apenas de sua história e de suas memórias, mas também do presente que desfruta e do futuro que ainda deseja construir para si. O apartamento da idosa, este corpo-edifício, é onde convergem as temporalidades de sua vida, o ponto de encontro de suas memórias e de seus planos para o futuro.

O espaço habitado pela protagonista é um lugar repartido entre o fixo e a transitoriedade: um apartamento antigo, mas reformado; vitrolas e televisão de LED; álbuns de família e fotos de celular; vinis e MP3. Os objetos do lar da personagem são quase todos biográficos e conservam a imanência de suas temporalidades. O velho e o novo transitam pelo espaço habitado por Clara no edifício *Aquarius*. As recordações afetivas da personagem Tia Lúcia (Thaia Perez) — manifestadas por

³²⁸ Esta declaração já foi outorgada a Antoine e a Louis Lumière. Aqui, utiliza-se como referência a página 26 do livro "The End of Cinema?: A Medium in Crisis in the Digital Age" de André Gaudreault e Philippe Marion, que atribui a lendária frase a Antoine Lumière.

meio de uma cômoda recostada na parede da sala — representam um fluxo entre temporalidades distintas que se encontram no mesmo intervalo intra-fílmico: a lembrança do corpo jovem da personagem que penetra seu corpo velho (temporalidade intra-fílmica de rememoração) e a antiga lembrança (*flashback*) que invade o tempo em que se passa o primeiro ato narrativo do filme (temporalidade intra-fílmica de presencialidade).

A cômoda torna-se um objeto biográfico para Clara, como foi para a personagem Tia Lúcia. As duas mulheres são de diferentes gerações, contudo, ambas conseguem compreender a capacidade inerente ao espaço de testemunhar e narrar momentos no tempo, bem como histórias partilhadas e individuais. O móvel é o único que perpassa as quatro temporalidades exibidas na narrativa de *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016). Assim, compreende-se, que a cômoda de Tia Lúcia é também uma alegoria do tempo, um portal que une diferentes temporalidades pessoais (vida de Clara) e fílmicas (os quatro tempos intra-fílmicos em que se passa a narrativa).

Tal qual a obra de Mendonça Filho (2016), no longa-metragem *E se vivêssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012), há também um objeto que simboliza a passagem do tempo, a piscina que a protagonista Annie (Geraldine Chaplin) manda instalar no quintal da casa compartilhada pelos idosos. O processo de idealização, construção e uso da piscina é desenvolvido por toda a temporalidade intra-fílmica da obra de Robelin (2012). Da mesma maneira, a evolução da doença da protagonista Jeanne (Jane Fonda), similarmente, percorre o desenrolar da narrativa por inteiro. A morte da idosa culmina com o preenchimento da piscina, simbolizando o encerramento de dois ciclos temporais que se finalizam simultaneamente: o da construção da piscina e o da vida da personagem. A vinda dos netos de Annie e o marido para brincar na piscina da residência após o falecimento de Jeanne simboliza a conjuntura circular da vida, assim como a eterna permuta entre velho e novo. O corpo velho de Jeanne que habitava aquele espaço cede seu lugar a um novo ciclo, a uma nova temporalidade.

O espaço habitado pelas duas protagonistas mulheres do longa-metragem *E se vivêssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012) é também um lugar de memórias pessoais e partilhadas. Ainda que Jeanne nunca tenha morado na residência compartilhada até o período final de sua vida, fica implícito que sua amiga, Annie, ali viveu grande parte de seus anos. Por essa razão, conclui-se que este espaço doméstico é um local de memórias divididas entre as duas mulheres,

mesmo que não tenham compartilhado o mesmo endereço por toda a vida. Infere-se que grande parte dos eventos sociais entre os idosos costumam acontecer na respectiva casa de Annie e Jean. Nestes encontros, os amigos relembram acontecimentos do passado, desfrutam do presente e discutem planos para o futuro. O espaço intra-fílmico da residência é, portanto, um lugar que permite novas experiências de vida para os protagonistas, bem como diferentes formas de exercer as afetividades e o companheirismo entre eles.

No longa-metragem *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015), as protagonistas Yana (Aliza Rosen) e Levana (Levana Finkelstein) mudam-se para o lar de aposentados já na velhice. Isso significa que o local não lhes reserva longínquas memórias de vivências pessoais, mas lhes permite aprofundar os laços de amizade e reconstruir suas histórias juntas na finitude.

Paralelamente aos filmes *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e *E se vivêssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012), o longa-metragem de Tal Granit e Sharon Maymon (2015) traz em sua narrativa um portal que flui entre temporalidades. Contudo, este portal não é um objeto como nas outras duas obras cinematográficas, mas uma pessoa, a protagonista Levana. A idosa transita entre lugares temporais distintos, o da realidade concreta e o de seu universo mental, fragmentado em razão da demência que a acomete. A personagem vive o passado como se fosse o presente em determinadas ocasiões, porém mantém-se preocupada com o futuro de seu esposo e com o destino que a espera e avizinha-se lentamente.

As escolhas fotográficas dos planos que enquadram a protagonista sozinha ressaltam seu papel na fluidez das temporalidades narrativas. Estes planos constantemente empregam o movimento de câmera *travelling in*, de forma a sugerir a proximidade silenciosa do tempo futuro: a evolução de sua doença e, por fim, a chegada da morte. Assim como o a respectiva técnica de fotografia, a geometrização dos espaços são escolhas visuais frequentes em todo o filme de Tal Granit e Sharon Maymon (2015). Diversos enquadramentos são concebidos de forma a provocar uma simetria visual entre cenário, objetos de cena e personagem(ns). Estas escolhas de linguagem criam um equilíbrio visual e sensorial que tendem à harmonia de pensamentos ou às sensações de enclausuramento e de desconsolo. Enquadramentos geométricos também podem ser encontrados em outros filmes inventariados no levantamento cinematográfico realizado nesta pesquisa, como

exemplo, destacam-se os filmes *Amor* (Áustria/França/Alemanha, Michael Haneke, 127 min, 2012) e *45 anos* (Reino Unido, Andrew Haigh, 95 min, 2015).

Os três longas-metragens analisados exploram a concepção da conjuntura circular da vida. Como visto acima, o filme *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) o faz por meio da piscina. Já *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) constrói esta ideia não apenas mediante a transitoriedade temporal da cômoda da personagem Tia Lúcia, mas também por meio da música “Hoje” — que inicia e encerra a narrativa — e da sequência em que Clara visita o túmulo de seu esposo.

No momento em que a protagonista anda pelos corredores do cemitério em direção à saída, ela observa a movimentação de dois coveiros que retiram a velha ossada de uma cova para que um novo cadáver possa ser enterrado no mesmo local. Esta cena reforça a relação circular preconizada pela narrativa e a discussão que o longa-metragem propõe da constante substituição do velho pelo novo.

Diferentemente da obra de Stéphane Robelin (2012), o longa-metragem de Mendonça Filho (2016) problematiza a naturalidade com que os imaginários sociais enxergam o descarte do velho em virtude do novo: o “velho” *Aquarius* se transforma no “novo” *Aquarius*; Seu Geraldo cede seu comando da empresa para o neto Diego; as memórias do passado dão lugar aos planos lucrativos do futuro. O filme, então, sugere as seguintes reflexões ao espectador: estaria o edifício *Aquarius* demasiadamente antigo para permanecer existindo naquele espaço? Seria Clara velha demais para poder morar sozinha em seu apartamento?

No longa-metragem *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015), a circularidade da vida reside no fato de que, no início da obra, os protagonistas Yehezkel (Ze’ev Revach) e Yana, a pedidos do marido desta — o doente terminal Max (Shmuel Wolf) — lideram o processo que encerrará o tormento do idoso morredição. De igual maneira, ao final do filme, os mesmos protagonistas conduzem o ato que permitirá interromper com o sofrimento de Levana, a esposa enferma de Yehezkel. O conflito central da narrativa é introduzido com o desejo de Max em morrer, e finalizado com o comovente pedido de Levana.

A derradeira escolha da protagonista suscita alguns questionamentos como: estaria a morte na perda da consciência ou na falência do corpo?; O direito de morrer deveria ser validado pelo Estado?; Onde reside a autonomia do paciente no que tange seu poder de decisão quanto a finalização da própria vida? Estas questões não são respondidas pelo filme. Entretanto, o que a obra cinematográfica evoca é

tão somente a forma com que o ser humano enxerga a morte. Seria ela um triste fim ou, de fato, uma “festa de despedida”?

Ressalta-se a existência de três filmes — dois dos quais pertencem ao levantamento cinematográfico realizado nesta pesquisa³²⁹ — que também tratam da questão do direito de escolha do indivíduo no que tange às condições que este deseja para sua morte, são eles: *A bela que dorme* (Itália/França, Marco Bellocchio, 115 min, 2012); *A última lição* (França, Pascale Pouzadoux, 105 min, 2015) e *La Vanité* (França/Suíça, Lionel Baier, 75 min, 2015).

No filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), a protagonista Clara preocupa-se com sua finitude, de forma a defender sua decisão em permanecer no edifício onde reside. No entanto, a narrativa de Mendonça Filho (2016) não tensiona o direito de escolha da personagem com relação às condições de sua própria morte, ao passo que os filmes *E se vivéssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012) e *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) o fazem.

Já a protagonista Jeanne de Robelin (2012) planeja as circunstâncias de seu velório e a forma com que gostaria de desfrutar seus últimos dias. A idosa opta por não dar seguimento à quimioterapia à qual estava sendo submetida para combater o câncer, poupando-se do penoso tratamento e, conseqüentemente, negando-se a postergar a irremissível chegada da morte.

A obra de Sharon Maymon e Tal Granit (2015) tensiona com maior propriedade a questão das escolhas que envolvem a morte. A protagonista Levana decide utilizar em si mesma a máquina de homicídio piedoso, tendo, por fim, seu desejo atendido pelo esposo e pelos amigos. Apesar de Yana não discutir seu próprio direito de escolha, a idosa problematiza a questão ao defender os poderes de decisão de seu esposo Max e de sua amiga. A personagem revolta-se com o fato de que morrer ainda seja tratado como um crime pela medicina e pelo Estado.

Na segunda parte da sequência em que a máquina de auto-eutanásia falha, a personagem Zelda (Ruth Geller)³³⁰ questiona a luta incansável que os mais jovens travam contra a inevitável morte de seus entes queridos: “daqui um mês, faço noventa e lutam por mim como se tivesse dezesseis. Para mim, já chega”. Por fim, o sobrinho da octagenária respeita a decisão da tia, permanecendo ao seu lado até o

³²⁹ Os longas-metragens *A última lição* (França, Pascale Pouzadoux, 105 min, 2015) e *La Vanité* (França/Suíça, Lionel Baier, 75 min, 2015) podem ser encontrados no respectivo levantamento cinematográfico.

³³⁰ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 01:06:12 a 01:08:59.

fim do procedimento que, comicamente, falha mais uma vez, fazendo com que Zelda desista de dar seguimento ao ato que interromperia sua vida.

Diversas formas de relações intergeracionais podem ser apontadas nos três filmes analisados nesta dissertação. No longa-metragem *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), os jovens personagens Tomás (Pedro Queiroz) e Júlia (Julia Bernat) encontram na protagonista Clara uma cumplicidade quase maternal, uma conexão entre temporalidades. A idosa preserva a memória familiar, mas também incentiva novas lembranças e vínculos entre diferentes gerações.

Por outro lado, Clara mantém uma relação tumultuada com sua filha Ana Paula (Maeve Jinkings), que não nutre a mesma relação de afetividade com o edifício *Aquarius* a mãe. Para Ana Paula, o valor financeiro transpõe o valor afetivo, o que provoca um grande conflito entre as duas mulheres. Ana Paula deliberadamente interfere nas escolhas pessoais da mãe, sob a justificativa de preocupar-se com ela. Assim, observa-se que Clara não é verdadeiramente vista pela filha, posto que as vontades e decisões da idosa não são respeitadas ou acolhidas com afeto pela personagem mais jovem.

Existe igualmente um conflito geracional entre Clara e Diego (Humberto Carrão), contudo, ressalta-se que há uma assimetria de gênero e uma relação de poder desigual entre os dois, uma vez que o homem procura dominá-la por ser uma pessoa de idade e também por ser mulher. O jovem não agride Clara fisicamente, porém a ataca por meio das palavras e das práticas nefastas da construtora que comanda. Diego não enxerga a protagonista como sujeito social, como indivíduo que detém poder de fala. Para o rapaz, Clara é apenas mais um corpo/espço velho que precisa ser removido.

No longa metragem *E se vivêssemos todos juntos* (Stéphane Robelin, 2012), percebe-se que a a protagonista Jeanne não é vista por seu médico, Dr. Lacombe (Laurent Klug), que ignora o direito à privacidade da paciente, assim como seu desejo de descontinuar o tratamento. Entretanto, o esposo da idosa, Albert (Pierre Richard) respeita a escolha da companheira. O personagem escreve em seu diário que ela tem o direito de recusar-se a ser operada. A demência de Albert não o impede de ser afetuoso ou de ser capaz de ainda demonstrar discernimento.

A relação entre Jeanne e o pesquisador Dirk (Daniel Brühl) é de cumplicidade intergeracional. Os dois personagens se enxergam com honestidade e afeto, o que permite que troquem confidências de cunho pessoal. A amizade que cultivam é um ponto de encontro entre temporalidades e gerações.

Paralelamente à atitude do Dr. Lacombe em relação à protagonista Jeanne, no filme *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015), a personagem Noah (Hilla Sarjon), filha de Levana e Yehezkel, discute o estado de saúde da combalida na ausência dela. A paciente, neste caso, é sua mãe, que, assim como o protagonista Albert de Robelin (2012), sofre de demência. A enferma é descartada da conversa, mesmo sendo a maior interessada no assunto. Da mesma forma, age a personagem Ziva (Idit Teperson), diretora do lar de aposentados na obra de Sharon Maymon e Tal Granit (2015). Percebe-se a relação díspar de poder, a atitude opressora e a violência simbólica que Ziva exerce sobre os idosos. A personagem trata os protagonistas de maneira condescendente, como se fossem crianças.

Assim como os personagens Dr. Lacombe age com a protagonista Jeanne de Robelin (2012) e os personagens Diego e Ana Paula agem com a protagonista Clara em *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), simbolicamente, a personagem Ziva não enxerga a protagonista Levana no que concerne às opiniões e vontades da idosa. Da mesma maneira que Noah, a diretora do lar silencia a protagonista, exerce seu poder sobre ela, a infantiliza, desconsiderando sua presença no local quando debate seu estado de saúde na segunda parte da sequência da estufa.

Em um primeiro momento, Yehezkel também não vê Levana, ou melhor, não se permite enxergá-la com altruísmo e honestidade. Quando a idosa manifesta ao marido seu desejo de submeter-se à máquina de homicídio piedoso, ele se nega a atendê-la. No entanto, ao final da narrativa, o protagonista ouve o pedido de socorro da esposa e decide ajudá-la. A escolha de Levana faz com que ela procure refúgio em sua velha amiga, a também protagonista Yana. A cumplicidade feminina entre as duas é evidente, Yana é amiga antiga de Levana, portanto, utiliza-se desta estratégia afetiva como forma de reconfortá-la. Yana compreende as dores da amiga e respeita sua vontade, mesmo que isso lhe cause dor.

A obra de Mendonça Filho (2016) também tangencia a questão da cumplicidade feminina. Além da jovem Júlia, há a personagem Ladjane (Zoraide Coletto). Embora seja sua empregada doméstica, Clara dispõe da amizade da funcionária durante todo o filme, principalmente na sequência em que enfrenta Diego no pátio do edifício. Ademais, a protagonista conta com a ajuda de sua amiga e advogada, Cleide (Carla Ribas), para colocar em práticas seus planos de enfrentar os homens da construtora Bonfim.

Na obra de Robelin (2012), a amizade e cumplicidade feminina entre as duas protagonistas, Annie e Jeanne é patente. Na sequência “Ainda sonho com

você”, Annie permanece no limite da porta que dá acesso à sala de estar, não se permitindo ser notada pelos amigos, isto é, reservando-lhes o direito à privacidade. A idosa tampouco divulga a ação que testemunhou aos demais personagens, nem mesmo à Jeanne.

Percebe-se que a narrativa reforça a cumplicidade entre as duas protagonistas ao sugerir, na sequência “Jogo de cartas”, que somente Annie, além de Albert, parece estar ciente da confirmação do diagnóstico final de Jeanne. Em cena posterior, após a sequência do jantar na piscina vazia, as duas mulheres compartilham, sem rivalidade, os detalhes de seus respectivos romances com o ex-amante que inadvertidamente dividiram quarenta anos antes.

Os três filmes analisados versam sobre a sexualidade na finitude de maneiras transgressoras. Em *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), a protagonista Clara busca prazer sexual com o velho viúvo (Leo Wainer) e, posteriormente, com o jovem michê (Bernardo Sampaio). A idosa não julga ou sequer se espanta com a orgia que testemunha no apartamento acima do seu. Clara sente-se sexualmente excitada com a atividade que, na verdade, foi planejada pela construtora como uma forma de assédio moral.

Na obra *E se vivêssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012), a protagonista Annie, no intuito de conter o descontrole de Jean, solta seus cabelos — como forma de sentir-se sensual — e entrega-se ao sexo com o marido. Contrariamente ao corpo da personagem Clara no filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), o corpo nu de Annie não está em foco ou é centralizado no plano em que desenvolve-se a cena da intimidade do casal. Jeanne, por sua vez, revela a Dirk que se masturba pensando em seu ex-amante, rompendo com um dos imaginários sociais da velhice, que impõe a pureza e a abstinência à mulher velha.

Na primeira parte da sequência da estufa do longa-metragem *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015), os seios nus da protagonista Yana são exibidos sem pudor imagético ou constrangimento da personagem. A idosa está acima dos outros personagens no plano e, assim como os homens, dentro de foco. A nudez de Levana, contudo, é explorada narrativamente, porém não visualmente. Cabe frisar que os contextos em que os corpos nus das idosas aparecem no filme não são de cunho sexual.

A obra de Sharon Maymon e Tal Granit (2015), explora narrativa e imageticamente a sexualidade na finitude por meio do casal homossexual Daniel (Ilan Dar) e Raffi (Raffi Tavor). Apesar de as imagens fílmicas não exibirem o ato

sendo consumado, duas sequências³³¹ se passam logo após a finalização da atividade sexual entre os dois homens.

Dentre os longas-metragens levantados nesta pesquisa, destacam-se dois que também interpelam a questão da homossexualidade na velhice, a saber: *Dólares de areia* (Argentina/México/República Dominicana, Israel Cárdenas/Laura Amelia Guzmán, 84 min, 2014)³³²; *Minha mãe gosta de mulheres* (Espanha, Daniela Féjerman/Inés París, 96 min, 2002) e *O amor é estranho* (Brasil/EUA/França/Grécia, Ira Sachs, 94 min, 2014).

As sonoridades exercem um importante papel na montagem dos filmes *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015). Na obra de Mendonça Filho (2016), a trilha sonora emoldura a paisagem sonora da narrativa. As músicas que compõem as sonoridades exploradas no filme dialogam com os momentos vividos pela protagonista Clara em espaços intra e extra-diegéticos.

Na obra de Sharon Maymon e Tal Granit (2015), o som é constantemente utilizado pela montagem cinematográfica para transicionar os planos. A título de exemplificação, ressalta-se a transição entre sequência do musical no carro³³³ e a cena em que Noah tenta conter a fumaça que se alastrava pelo apartamento de seus pais³³⁴. Ao final da sequência do carro, ouve-se o som do alarme de incêndio antes que surjam as imagens da cena seguinte. A sequência musical é finalizada com os personagens que já utilizaram a máquina de homicídio piedoso sendo cobertos por lençóis, simbolizando suas mortes. O som — ora intra, ora extra-diegético — que une as duas cenas sinaliza o barulho do alarme de incêndio, mas também faz alusão ao som que as máquinas hospitalares responsáveis por monitorar os batimentos cardíacos dos pacientes fazem quando os cobalidos sofrem paradas cardiorrespiratórias.

Esta dissertação debruçou-se sobre a hipótese de que os filmes selecionados apresentariam uma multiplicidade de imaginários femininos abordando,

³³¹ A sequência em que o personagem Raffi se esconde no armário e a cena em que os protagonistas discutem o futuro da relação proibida. Estas sequências desenvolvem-se respectivamente nos seguintes intervalos fílmicos: 00:19:55 a 00:21:18 e 00:54:29 a 00:55:23.

³³² Assim como o filme *E se vivéssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012), o longa-metragem *Dólares de areia* (Israel Cárdenas/Laura Amelia Guzmán, 2014) é também protagonizado pela atriz estadunidense Geraldine Chaplin.

³³³ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:48:05 a 00:49:40.

³³⁴ Esta sequência desenvolve-se no seguinte intervalo fílmico: 00:49:41 a 00:49:59.

de forma contemporânea, a complexa relação entre corpo, temporalidades, envelhecimento e os espaços do habitar do universo feminino nesta fase da vida. Conclui-se, portanto, que os longas-metragens *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), *A festa de despedida* (Sharon Maymon/Tal Granit, 2015) e *E se vivêssemos todos juntos?* (Stéphane Robelin, 2012) exploram os ciclos de temporalidades dos corpos velhos femininos nos espaços do habitar de forma a tensionar os imaginários sociais, revelando aspectos subversivos e tradicionais de sociedades urbanas da contemporaneidade. Os três filmes pertencentes ao corpus de pesquisa abordam a velhice como uma etapa da vida que apresenta tanto perdas, quanto ganhos, de forma a apontar matrizes imaginárias que conduzem a diferentes formas de representação do universo feminino no período da finitude. Acredita-se que o objetivo geral e os objetivos específicos desta dissertação tenham sido atingidos.

Santos (2014, p.103) elucida que “o que hoje aparece como resultado é também um processo; um resultado hoje é, também, um processo que amanhã vai tornar-se uma outra situação. O processo é o permanente devir”. Assim, crê-se que as análises fílmicas e os dados levantados nesta dissertação poderão ser utilizados como uma pequena base para futuros estudos que venham a problematizar o mesmo cruzamento teórico-metodológico aqui explorado.

É importante salientar que esta dissertação possui limitações, visto que precisou ser concluída dentro do período estipulado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e pelo programa de Pós-Graduação do qual este trabalho faz parte. Por essa razão, ressalta-se que os estudos aqui realizados — tanto quantitativos, quanto qualitativos — são apenas o início de uma pesquisa posterior mais amadurecida, aprofundada e aprimorada. As descobertas desta dissertação não pretendem se esgotar aqui. Sublinha-se, portanto, a intenção de dar seguimento à esta pesquisa por meio de uma tese de doutorado.

Cientes de que o termo de um ciclo é apenas o começo de outro, conclui-se esta dissertação. Assim como a música “Hoje” deu início e encerrou a narrativa do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), resgata-se a canção que abriu este trabalho³³⁵ para que ela também possa fechá-lo: “*vai assim, vai assim, sempre assim, pra minha sorte não ter fim*”³³⁶.

³³⁵ A respectiva canção encontra-se transcrita na epígrafe desta dissertação.

³³⁶ Trecho da música “Upa, Upa — Meu trolinho”. Composta por Ary Barroso e interpretada por Dircinha Batista. Brasil: Odeon, 1940.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências citadas:

ALBERA, F. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo - SP: Cosac & Naify, 2002.

ALVES, Rubem. **Sobre a morte e o amor**, 2003. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1210200309.htm> >. Acesso em 02 nov. 2017.

ANDRADE, M. M. **Introdução à metodologia do trabalho científico**. São Paulo - SP: Atlas, 1993.

_____. **Como preparar trabalhos para cursos de pós-graduação**; noções práticas. São Paulo - SP: Ática, 1995.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro - RJ: Jorge Zahar, 2002.

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas - SP: Papyrus, 2003.

BACZKO, Bronislaw. "A imaginação social" In: LEACH, Edmund et Alii. **Anthropos-Homem**. Lisboa - Portugal: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BASTOS, R.L. **Ciência humanas e complexidade**: projetos, métodos e técnicas de pesquisa; o caos, a nova ciência. Juíz de Fora - MG: Ed. Cefil/Ed. UFJF, 1999.

BAZIN, André. **O Cinema**: Ensaios. Tradução de Heloísa Araújo Ribeiro. 1 ed. São Paulo - SP: Brasiliense, 1991.

BEAUCHAMP, Tom L.; CHILDRESS, James F.. **Princípios de ética biomédica**. São Paulo - SP: Edições Loyola, 2002.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo – fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo - SP: Difusão Européia do Livro, 1970a.

_____. **A Velhice**. A realidade incômoda. 1. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. 2 ed. São Paulo/Rio de Janeiro - RJ: DIFEL, 1976.

_____. **A Velhice**. As relações com o mundo. 2. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo - SP: Difusão Européia do Livro, 1970b.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo - SP: Martins Fontes, 1987.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. 13 ed. São Paulo - SP: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O Tempo Vivo da Memória**: ensaios de Psicologia. 2 ed. São Paulo - SP: Ateliê Editorial, 2004.

BRAGA, José Luiz. “A prática da pesquisa em Comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisões”. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (E-compós)**: Brasília - DF, v.14, n.1, jan./abr, 2011a.

_____. “Constituição do campo da comunicação”. In: UNISINOS (Org). **Revista Verso e Reverso**. São Leopoldo - RS. XXV(58), jan./abr. 2011b. p. 62-77.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro - RJ: Civilização Brasileira, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helen Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro - RJ: Bertrand Brasil, 2002.

_____. “A juventude é apenas uma palavra”. In: **Questões de Sociologia**. Tradução de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro - RJ: Ed. Marco Zero, 1983. pp. 112-121.

_____. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel: Rio de Janeiro - RJ: Bertrand Brasil, 1989.

CABRERA, Júlio. **O cinema pensa**: uma introdução à Filosofia através dos filmes. Tradução de Ryta Vinagre. 2. ed. Editora Rocco: Rio de Janeiro - RJ, 2006.

CAMARGO, Hertz Wendel. “Mito, consumo e imaginário: estruturas mágico-totêmicas no filme publicitário ‘Os últimos desejos da Kombi’”. In: **Cultura Midiática** - Revista do programa de pós-graduação em comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Ano IX, n. 16 - jan-jun, 2016. p.166-182.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de Cinema e Televisão**: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história. 3 ed. Rio de Janeiro - RJ: Jorge Zahar, 2007.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Como Analizar un Film**. Argentina: Paidós, 2007.

CASTRO, Gustavo de. “Abertura às linhas imaginárias”. In: CASTRO, Gustavo. (Org.), **Mídia e Imaginário**. 1. ed. São Paulo - SP: Annablume, 2012. p.13-27.

COLLUCCI, Cláudia. **De apartamento a vila de idosos, quatro paulistanos contam como vivem na terceira idade**, 2017. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2017/05/1885307-grupos-de-idosos-planejam-comunidade-para-manter-autonomia-e-evitar-solidao.shtml> >. Acesso em: 26 set. 2017.

CÔRTE, Beltrina; GOLDFARB, Delia Catullo; LOPES, Ruth Gelehrter da Costa (Org.), **Psicogerontologia**: fundamentos e práticas. V.5. Curitiba: Juruá, 2009. 194 p.

COSTA FILHO, Waldir Macieira; MULLER, Neusa Pivatto; STEPANSKY, Daizy Valmorbida (Org). **Estatuto do idoso**: dignidade humana como foco. Disponível em: < <http://www.sdh.gov.br/assuntos/pessoa-idosa/publicacoes/estatuto-do-idoso-dignidade-humana-como-foco> >. Acesso em 08 nov. 2016.

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. Disponível em: < <https://dou.jusbrasil.com.br/> >. Primeiro acesso em 01 abr. 2016.

DICAS DE FOTOGRAFIA. Regra dos terços. Disponível em: < <http://www.dicasdefotografia.com.br/page/6/> >. Acesso em 30 jun. 2017.

DOANE, Mary Ann. **The Emergence of Cinematic Time.** Cambridge - EUA: Harvard University Press, 2002.

DUTRA, Pâmela Castro. **Mutualismo**, s/d. Disponível em: < <https://www.infoescola.com/ecologia/mutualismo/> > Acesso em: 23 out. 2016

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro - RJ: Zahar, 1990a.

_____. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro - RJ: Zahar, 1990b.

EUROSTAT. **People in the EU – statistics on an ageing society**, 2015. Disponível em: < http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/People_in_the_EU_-_statistics_on_an_ageing_society >. Acesso em: 23 jul. 2017

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo - SP. Ed. Loyola, 1970.

_____. **História da Loucura na idade clássica.** Tradução de Coelho Netto e José Teixeira. São Paulo -SP: Perspectiva, 1978.

_____. **Microfísica do poder.** Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. “Questions on Geography”. In: **Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings.** Nova Iorque: Pantheon, 1980. pp. 63–77.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. **Seminário trabalho, educação e saúde — 25 anos de formação politécnica no SUS**, 2010. Disponível em: < <http://www.epsjv.fiocruz.br/upload/d/miolo25anos.pdf> > Acesso em: 02 ago. 2017.

GANNON, Linda R. **Women and aging: transcending myths.** Nova Iorque - EUA: Routledge, 1999.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. **The End of Cinema?: a Medium in Crisis in the Digital Age.** Nova Iorque - EUA: Columbia University Press, 2015.

GOLDFARB, Delia Catullo. “Corpo e temporalidade: contribuição para uma clínica do envelhecimento. In: CÔRTE, Beltrina et al. (Org.), **Psicogerontologia: fundamentos e práticas.** V.5. Curitiba - PR: Juruá, 2009. p. 88-95.

_____. **Corpo, tempo e envelhecimento.** 1998. 96f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Curso de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 1998.

- GOLDIM, José Roberto. **Suicídio Assistido**, 2004. Disponível em: < <https://www.ufrgs.br/bioetica/suicass.htm> > Acesso em: 03 abr. 2017.
- GOLDSTEIN, M.K.; TENG, N.N.H. “Gynecologic factors in sexual dysfunction of the older woman”. In: **Clinics in Geriatric Medicine** (7), 1991. 41–61.
- HOLLAND, Henry Scott. “Dou outro lado do caminho”. In: Site **Pensador.com**. Disponível em: < <https://www.pensador.com/frase/ODY3NDly/> >. Acesso em: 22 out. 2016.
- IBGE. **Perfil dos Idosos Responsáveis pelos Domicílios**, 2002. Disponível em: < <https://ww2.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/25072002pidoso.shtm> > Acesso em: 06 jun. 2016.
- IMDB**. Disponível em: < <imdb.com> >. Primeiro acesso em: 17 abr. 2016.
- INTERFILMES**. Disponível em: < <interfilmes.com> >. Primeiro acesso em: 17 abr. 2016.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de José Eduardo Rodil. Campinas - SP: Papirus Editora, 1994.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Perrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- KAMPER, Dietmar. “Imagem”. In: CASTRO, Gustavo. (Org.), **Mídia e Imaginário**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2012. p.17-27.
- KHANACADEMY. **Plano cartesiano**. Disponível em: < <https://pt.khanacademy.org/> > Acesso em: 02 mai. 2017.
- LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, H. B. de. **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEIBLUM, S.R; SWARTZMAN, L.C. “Women’s attitudes toward the menopause: an update”. Revista **Maturitas**. v.8, 1986. pp. 47–56.
- LÖW, Martina. “The Social Construction of Space and Gender”. Tradução de P. Knowlton. In: **European Journal of Women’s Studies**. Vol 13 (2), 2006, p.119–133.
- MAFFESOLI, Michel. “Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade”. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre - RS, v. 1, n. 15, ago, 2001.
- MASCARELO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas - SP: Papirus, 2006.
- MENDONÇA, Maria Luisa Martins. **O envelhecimento feminino como exílio**. Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra, 2016. Disponível em: < https://www.academia.edu/33233783/O_envelhecimento_feminino_como_ex%C3%ADlio._Texto_completoVF >. Acesso em: 13 set. 2017.
- _____; SENTA, Clarissa Motter Dala. **Memória e afeto: uma trajetória sobre a representação do amor na velhice em olhos de ressaca**. Revista Animus, Santa Maria, v. 13 n. 23, 2013. pp. 283-305.

MONTORO, Tânia. “A construção do Imaginário Feminino no Cinema Espanhol”. In: MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo.(Org.), **De Olho na imagem**. Brasília - DF: Ed. Astrojildo Pereira/ Abaré, 2006.

_____. **Mujeres y Medios**: Memórias de un pensamiento crítico en Brasil. Artigo parte da pesquisa de pós-doutorado realizada junto ao programa de pós-graduação da UFRJ com apoio do CNPq. Brasília: Universidade de Brasília / UnB; 2009 a. Disponível em: < <http://www.aeic2010malaga.org/upload/ok/72.pdf> > Acesso em: 12 mar. 2017.

_____. “Velhices e Envelhecimentos na Cinematografia Mundial”, In: MENDONÇA, Maria Luisa(org.). **Mídia e Diversidade Cultural**. Brasília: Ed. Casa das Musas, PPG Com UFG, 2009b.

_____. “Imagens e imaginários de Brasília”. In: CASTRO, Gustavo. (Org.), **Mídia e Imaginário**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2012. p.193-209.

_____; CAVALCANTI, Cecilia C.B.. Trânsitos imagéticos: a reconfiguração da velhice feminina no cinema brasileiro contemporâneo. In: **Revista Internacional de Cultura Visual**. Internacional, v. 1, n. 1, pp. 55 - 66, dez, 2014. Disponível em: < <http://journals.epistemopolis.org/index.php/imagen/article/view/637/223> >. Acesso em: 18 nov. 2017.

_____; MENDONÇA, Maria Luisa Martins. “O beijo subversivo que subverte a telinha”. In: **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, vol. 3, n. 1, 2015. p. 163-195.

MORAES, Denise Cavalcanti. **Cinema de ficção contemporâneo e modos de habitar transitórios**. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) - Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade de Brasília, 2014.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas do século XX**: o espírito do tempo – Neurose. Rio de Janeiro: Forense-Universitário, 1984.

_____. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. Tradução de António Pedro Vasconcelos . 2 ed. Lisboa - Portugal: Moraes Editora, 1980.

_____. **Para sair do século XX**. Editora Nova Fronteira, 1986.

MORIN, Violette. “L’object biographique”. In.: **Communications**. Paris: École Pratiques des Hautes Études, Centre d’Études des Communications de Masse, n. 13, 1969.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. Disponível em: < <http://www.prpe.mpf.mp.br/internet/index.php/internet/Casos/Duas-Torres-Cais-de-Santa-Rita> >. Acesso em: 25 mar. 2017.

MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. In: **Screen Magazine**. v. 16, n. 3, p. 06-18, 1975. Disponível em: < [https://the.hitchcock.zone/wiki/Screen_\(1975\)_-_Visual_pleasure_and_narrative_cinema](https://the.hitchcock.zone/wiki/Screen_(1975)_-_Visual_pleasure_and_narrative_cinema) > Acesso em 01 set. 2016.

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL (OCA - ANCINE). Disponível em: < https://oca.ancine.gov.br/cinema?search_api_views_fulltext=&field_anho_inicial_referencia=&&order=field_formato_cinema&sort=asc >. Primeiro acesso em 01 abr. 2016.

Older Women's Co-housing. Disponível em: < <http://www.owch.org.uk/> >. Acesso em: 26 set. 2017.

OLIVEIRA, Nielmar. **IBGE: expectativa de vida dos brasileiros aumentou mais de 40 anos em 11 décadas, 2016.** Disponível em: < <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-08/ibge-expectativa-de-vida-dos-brasileiros-aumentou-mais-de-75-anos-em-11> > Acesso em 30 ago. 2016.

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. "Circular e - o eterno retorno da moda no imaginário social". In: FLAUSINA, Márcia Coelho Flausino; OLIVEIRA, Selma Regina Nunes (Org.). **Fashion Sapiens — o ser e o ser da moda.** 1ed. Brasília: Casa das Musas, 2014, v. 1, p. 37-57.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: No movimento dos sentidos.** 6a ed. Campinas - SP: Editora Unicamp, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. "Em Busca de Uma Outra História: Imaginando O Imaginário". In: **Revista Brasileira de História.** São Paulo - SP, v. 15, n. 29, 2003.

PPG-FAC. Disponível em: < <http://ppgcom.fac.unb.br/projetos-de-pesquisa/> >. Acesso em 15 out. 2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?.** São Paulo - SP: Editora SENAC, 2008.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. **Análise e tematização da imagem fotográfica.** Ci. Inf., Brasília, v. 36, n. 3, pp. 67-76, set./dez, 2007. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652007000300008 > Acesso em 13 set. 2016.

SAINT-JEAN, Eddie. **Chiaroscuro Lighting,** 2012. Disponível em: < <http://gorillafilmonline.com/features/film-stuff-explained/chiaroscuro-lighting/> >. Acesso em 17 nov. 2017.

SANTAELLA, Lúcia. "A pesquisa: seus métodos e seus tipos". In: SANTAELLA, L. (Org.). **Comunicação e pesquisa - projetos para mestrado e doutorado.** São Paulo - SP: Hacker, 2001.

_____. **Corpo e Comunicação: sintomas da cultura.** São Paulo - SP: Paulus, 2004.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia.** 6ª ed. São Paulo - SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

_____. **Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e Meio Técnico-científico-informacional.** 5ª ed. São Paulo - SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** 5ª ed. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas - SP: Papyrus, 2011.

SÓFOCLES. **Rei Édipo.** São Paulo: Odysseus Editora, 2015. 237 p. Introdução, tradução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira.

SWAIN, Tânia Navarro. “Você disse imaginário?” In: SWAIN, T. (Org.). **Historia no Plural**. Brasília: EDUNB- UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1994. Disponível em: < <http://www.tanianavarrowswain.com.br> >. Acessado em: 01 out. 2016.

_____. “Velha?Eu?” In: **Revista Labrys – Estudos Feministas**. V. 4. Agosto/Dezembro de 2003. Disponível em: < <http://www.labrys.net.br/labrys4/textos/anahi1.htm> >. Acesso em: 01 jul.2017.

Vida linda: um espaço para desfrutar em comunidade. Disponível em: < <http://www.vidalinda.org.ar/> >. Acesso em: 26 set. 2017.

WHO. **World Health Statistics 2017**. Disponível em: < <http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/255336/1/9789241565486-eng.pdf?ua=1> > Acesso em: 06 nov. 2017.

WOJCIK, Pamela Robertson. **The Apartment Plot**: Urban Living in American Film and Popular Culture, 1945 to 1975. Durham, EUA: Duke University Press, 2010.

WULF, Christoph. “Imagem e fantasia”. In: CASTRO, Gustavo. (Org.), **Mídia e Imaginário**. 1 ed. São Paulo - SP: Annablume, 2012. p. 29-44.

Referências consultadas:

AUMONT, Jaques. et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

_____. **A imagem**. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de P. Danesi. São Paulo - SP: Martins Fontes, 1998.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro - RJ: Nova Fronteira, 1984.

BISONI, Claudio. (Org.). **La critica cinematografica**: metodo, storia e scrittura. Bologna, Itália: Archetipolibri, 2006.

BORDWELL, David. “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”. In: RAMOS, F. P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: volume 1 – pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo - SP: Senac, 2005. pp.25-70.

BERARDO, Rosa Maria; SANTOS, Júlio César dos. “Cinema: dispositivo tecnológico produzindo simbólicos identitários”. Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade, 5, 2013, Curitiba. **Anais...** Curitiba - PR, 2013. pp. 942-951.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é o cinema?**. São Paulo - SP: Brasiliense, 1980.

BUNGARTEN, Vera. **A imagem cinematográfica**: convergência entre Design e Cinema. Rio de Janeiro, 2013. 231p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**: cinema 1. Lisboa - Portugal: Assírio & Alvim, 2009.
- DUARTE, Rosália. **Mídia e identidade feminina**: mudanças na imagem da mulher no audiovisual brasileiro da última década, s. d. Disponível em: < <http://www.rizoma.ufsc.br/pdfs/542-of8a-st1.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2017
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad.: Hélder Godinho. São Paulo - SP: Martins. Fontes, 2001.
- FRANCO, Carlos Fernando M. **Temporalidades audiovisuais**. São Paulo - SP: Livronovo, 2010.
- GUBERNIKOFF, Giselle. “A Imagem: representação da mulher no cinema”. In: **Conexão – Comunicação e Cultura**. Caxias do Sul - RS: UCS, v. 8, n.o 15, jan./jun, 2009.
- GÜERCIO, Nayara Helou Chubaci. **Os imaginários da velhice feminina no cinema contemporâneo**. 2013. 118 f., il. Monografia (Graduação em Comunicação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo - SP: Companhia das Letras, 2009.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo - SP: Brasiliense, 2003.
- METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo - SP: Perspectiva, 1980.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre - RS: Sulina, 2005.
- PEIXOTO, Michael. **Cinema do olhar**: reflexões sobre a autoria cinematográfica. 2010. 170 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Em busca de uma outra História: imaginando o Imaginário”. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.
- PETO, Andrea; SIMON, Krisztian. “Resistance alone is not enough” – women’s rights and illiberal democracies”. In: **Green European Journal**. Budapeste - Hungria, 2017. Disponível em: < https://www.academia.edu/34402394/_RESISTANCE_ALONE_IS_NOT_ENOUGH_WOMEN_S_RIGHTS_AND_ILLIBERAL_DEMOCRACIES_in_Green_European_Journal_29_August_2017 >. Acesso em: 01 set. 2017.
- PEZZOTTA, Elisa. “Film analysis: a comparison among criticism, interpretation, analysis and close analysis”. In: **Wide Screen Magazine**. Vol 1. n.2. Jun 2010. Disponível em: < <http://widescreenjournal.org/index.php/journal/article/view/35/49> >. Acesso em 02 jan. 2017.
- SANTOS, Helder Azevedo. **O pensamento político de Cornelius Castoriadis**. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Porto, Porto (Lisboa) - Portugal, 2010. 78 p. Disponível em: <<https://goo.gl/noC1Ww>>. Acesso em: 01 set. 2016.

SANTOS, Maíra Carvalho Ferreira. **Construções imaginárias da Velhice Feminina no Cinema Brasileiro Contemporâneo**. 156 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação, Universidade de Brasília (UnB), Brasília; 2013.

SCHLEIER, Merrill. **Skyscraper Cinema: Architecture and Gender in American Film**. Minneapolis - EUA e Londres - Inglaterra: University of Minnesota Press, 2009.

SENTA, Clarissa Raquel Motter Dala. **Envelhecimentos e velhices: novos olhares sobre a representação do feminino em filmes brasileiros contemporâneos**. 2012. 177 f. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

SMITH, Murray. “Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria Contemporânea do Cinema**. Vol. 1. São Paulo; Editora Senac, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro - RJ: Ciência Moderna, 2006.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro - RJ: Graal, 2003.

_____. **O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo - SP: Cosac & Naify, 2003.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A BELA adormecida. Ficção. Direção de Clyde Geronimi. EUA: Walt Disney Pictures, 1959. 1 DVD (75 min), son., color.

A BELA que dorme. Documentário e ficção. Direção de Marco Bellocchio. Itália/França: RAI Cinema, 2012. 1 DVD (115 min), son., color.

A COLINA escarlate. Ficção. Direção de Guillermo del Toro. EUA/Canadá: Double Dare You (DDY), 2015. 1 DVD (119 min), son., color.

A FESTA de despedida. Ficção. Direção de Sharon Maymon e Tal Granit. Israel/Alemanha: Pie Films, 2015. 1 DVD (93 min), son., color.

A FILHA de Drácula. Ficção. Lambert Hillyera. EUA: Universal Pictures, 1939. 1 DVD (71 min), son., P&B.

A GUERRA dos Rocha. Ficção. Direção de Jorge Fernando. Brasil: Globo Filmes, 2008. 1 DVD (77 min), son., color.

A ILHA. Ficção. Direção de Michael Bay. EUA: DreamWorks, 2005. 1 DVD (136 min), son., color.

A INCRÍVEL história de Adeline. Ficção. Direção de Lee Toland Krieger. EUA/Canadá: Lakeshore Entertainment, 2015. 1 DVD (112 min), son., color.

A INTROMETIDA. Ficção. Direção de Lorene Scafaria. EUA: Stage 6 Films, 2015. 1 DVD (100 min), son., color.

A PARTIDA. Ficção. Direção de Yojiro Takita. Japão: Amuse Soft Entertainment, 2008. 1 DVD (130 min), son., color.

A PEQUENA sereia. Ficção. Direção de Ron Clements e John Musker,. EUA: Walt Disney Pictures, 1989. 1 DVD (83 min), son., color.

A SENHORA da van. Ficção. Direção de Nicholas Hytner. Reino Unido: BB Films, 2015. 1 DVD (104 min), son., color.

A ÚLTIMA lição. Ficção. Direção de Pascale Pouzadoux. França: Fidélité Films, 2015. 1 DVD (105 min), son., color.

ALEXANDRA. Ficção. Direção de Aleksandr Sokurov. Rússia: Russian Federation of Cinematography, 2007. 1 DVD (95 min), son., color.

ALGO que você precisa saber. Ficção. Direção de Cécile Telerman. França: La Mouche du Coche Films, 2009. 1 DVD (100 min), son., color.

ALGUÉM tem que ceder. Ficção. Direção de Nancy Meyers. EUA: Columbia Pictures Corporation, 2003. 1 DVD (128 min), son., color.

AMOR. Ficção. Direção de Michael Haneke. Austria/França/Alemanha: Les Films du Losange, 2012. 1 DVD (127 min), son., color.

AQUARIUS. Ficção. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil: Cinemascópio Produções, 2016. 1 DVD (146 min), son., color.

AS QUATRO voltas. Ficção. Direção de Michelangelo Frammartino. Alemanha/Itália/Suíça: Invisibile Film, 2010. 1 DVD (88 min), son., color.

ASAS do desejo. Ficção. Direção de Wim Wenders. Alemanha/França: Road Movie Filmproduktion, 1987. 1 DVD (128 min), son., P&B.

ASSÉDIO sexual. Ficção. Direção de Barry Levinson. EUA: Warner Bros., 1994. 1 DVD (128 min), son., color.

BODY. Ficção. Direção de Malgorzata Szumowska. Polônia: Nowhere, 2015. 1 DVD (90 min), son., color.

CASADENTRO. Ficção. Direção de Joanna Lombardi. Peru: El Árbol Azul, 2013. 1 DVD (87 min), son., color.

COCOON. Ficção. Direção de Ron Howard. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1985. 1 DVD (117 min), son., color.

COPACABANA. Ficção. Direção de Carla Camurati. Brasil: CopacabanaFilmes, 2001. 1 DVD (90min), son., color.

DEIXA ela entrar Ficção. Direção de Tomas Alfredson. Suécia: EFTI, 2008. 1 DVD (115 min), son., color.

DÓLARES de areia. Ficção. Direção de Israel Cárdenas/Laura Amelia Guzmán. Argentina/México/República Dominicana: Aurora Dominicana, 2014. 1 DVD (84 min), son., color.

ELSA e Fred - Um amor de paixão. Ficção. Direção de Marcos Carnevale. Argentina/Espanha: Shazam S.A., 2005. 1 DVD (108 min), son., color.

EM UM pátio em Paris. Ficção. Direção de Pierre Salvadori. França: Les Films Pelléas, 2014. 1 DVD (97 min), son., color.

ERA uma vez no Oeste. Direção de Sergio Leone. Itália/EUA: Rafran Cinematografica, 1969. 1 DVD (164 min), son., color.

ENROLADOS. Ficção. Direção de Nathan Greno e Byron Howard. EUA: Walt Disney Pictures, 2010. 1 DVD (100 min), son., color.

E SE vivêssemos todos juntos. Ficção. Direção de Stéphane Robelin. França: Films de la Butte, 2012. 1 DVD (96 min), son., color.

E O VENTO levou. Ficção. Direção de Victor Fleming. EUA: Selznick International Pictures, 1939. 1 DVD (238 min), son., color.

FONTE da vida. Ficção. Direção de Darren Aronofsky. EUA/Canadá: Warner Bros., 2006. 1 DVD (96 min), son., color.

INVICTUS. Ficção. Direção de Clint Eastwood. EUA: Warner Bros., 2009. 1 DVD (134 min), son., color.

JUAN e a bailaria. Ficção. Direção de Raphael Aguinaga. Argentina/Brasil: Al Dente Films, 2011. 1 DVD (95 min), son., color.

JULIE e Julia. Ficção. Direção de Nora Ephron. EUA/ Columbia Pictures, 2009. 1 DVD (123 min), son., color.

LES RÉSULTATS du féminisme. Ficção. Direção de Alice Guy. França: Société des Etablissements L. Gaumont, 1906. 1 DVD (coletânea) (7 min), sil., P&B.

MALÉVOLA. Ficção. Direção de Robert Stromberg. EUA: Walt Disney Pictures, 2014. 1 DVD (97 min), son., color.

MEU amigo hindu. Ficção. Direção de Hector Babenco. Brasil: HB Filmes, 2016. 1 DVD (124 min), son., color.

MINHA mãe gosta de mulheres. Ficção. Direção de Daniela Féjerman e Inés París. Espanha: Fernando Colomo Producciones Cinematográficas S.L., 2002. 1 DVD (96 min), son., color.

MINHA querida dama. Ficção. Direção de Israel Horovitz. EUA/França/Reino Unido: BB Films, 2014. 1 DVD (107 min), son., color.

MINHAS tardes com Margueritte. Ficção. Direção de Jean Becker. França: ICE3, 2010. 1 DVD (82 min), son., color.

MORTGAGE. Ficção. Direção de Sharon Maymon e Tal Granit. Israel: Yoram Globus Productions, 2006. 1 DVD (55 min), son., color.

LA VANITÉ. Ficção. Direção de Lionel Baier. França/Suíça: Bande a Part Films, 2015. 1 DVD (75 min), son., color.

LOUCAS de amor, viciadas em dinheiro. Ficção. Direção de Callie Khouri. EUA: Big City Pictures, 2008. 1 DVD (104 min), son., color.

O AMOR é estranho. Ficção. Direção de Ira Sachs. Brasil/EUA/França/Grécia: Parts and Labor, 2014. 1 DVD (94 min), son., color.

O CAVALO de Turim. Ficção. Direção de Béla Tarr/ Ágnes Hranitzky. Alemanha/EUA/ França/Hungria/ Suíça: TT Filmmûhely, 2011. 1 DVD (145 min), son., color.

O CURIOSO caso de Benjamin Button. Ficção. Direção de David Fincher. EUA: Warner Bros., 2008. 1 DVD (166 min), son., color.

O DIABO veste Prada. Ficção. Direção de David Frankel. EUA: Twentieth Century Fox, 2006. 1 DVD (109 min), son., color.

O FILHO da noiva. Ficção. Direção de Juan José Campanella. Argentina/Espanha: INCAA, 2001. 1 DVD (123 min), son., color.

O EXÓTICO hotel Marigold. Ficção. Direção de John Madden. Reino Unido/EUA/ Emirados Árabes: Blueprint Pictures, 2011. 1 DVD (125 min), son., color.

O LONGO adeus. Ficção. Direção de Kira Muratova. URSS: Odessa Film Studios, 2014. 1 DVD (97 min), son., color.

O PORTO. Ficção. Direção de Aki Kaurismäki. Alemanha/Finlândia/França: Sputnik, 2011. 1 DVD (93 min), son., color.

O REI leão. Ficção. Direção de Roger Allers e Rob Minkoff. EUA: Walt Disney Pictures, 1994. 1 DVD (88 min), son., color.

O SÉTIMO selo. Ficção. Direção de Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri (SF), 1957. 1 DVD (96 min), son., P&B.

O TÚMULO dos vagalumes. Ficção. Direção de Isao Takahata. Japão: Shinchosha Company, 1988. 1 DVD (89 min), son., color.

O OUTRO lado da rua. Ficção. Direção de Marcos Bernstein. Brasil/França: Neanderthal MB Cinema, 2004. 1 DVD (97 min), son., color.

O QUARTETO. Ficção. Direção de Dustin Hoffman. Reino Unido: Headline Pictures, 2012. 1 DVD (94 min), son., color.

O SOM ao redor. Ficção. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil: Hubert Bals Fund, 2012. 1 DVD (131 min), son., color.

O VISITANTE. Ficção. Direção de Tom Mccarthy. EUA: Groundswell Productions, 2007. 1 DVD (104 min), son., color.

OLD wives for new. Ficção. Direção de Cecil B. DeMille. EUA: Artcraft Pictures Corporation, 1918. 1 DVD (60 min), sil., P&B.

OPERAÇÃO Big Hero. Ficção. Direção de Don Hall e Chris Williams. EUA: Walt Disney Pictures, 2014. 1 DVD (102 min), son., color.

OS GIGOLÔS. Ficção. Direção de Richard Bracewell. Reino Unido: Punk Cinema, 2006. 1 DVD (95 min), son., color.

PHILOMENA. Ficção. Direção de Stephen Fears. Reino Unido/EUA/França: The Weinstein Company, 2013. 1 DVD (98 min), son., color.

QUANDO você viu seu pai pela última vez?. Ficção. Direção de Anand Tucker. Reino Unido/Irlanda: Film4, 2007. 1 DVD (92 min), son., color.

RALÉ. Ficção. Direção de Helena Ignez. Brasil: Mercúrio Produções, 2016. 1 DVD (73 min), son., color.

REBECCA — a mulher inesquecível. Ficção. Direção de Alfred Hitchcock. EUA: Selznick International Pictures, 1940. 1 DVD (130 min), son., P&B.

RECIFE frio. Ficção. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil: Cinemascópio Produções, 2009. 1 DVD (24 min), son., color.

SHOES. Ficção. Direção de Lois Weber. EUA: Universal Film Manufacturing Company, 1916. 1 DVD (coletânea) (60 min), sil., P&B.

SULLY — o herói do rio Hudson. Ficção. Direção de Clint Eastwood. EUA/ Flashlight Films, 2016. 1 DVD (96 min), son., color.

SUMMER vacation. Ficção. Direção de Sharon Maymon e Tal Granit. Israel: Green Productions, 2012. 1 DVD (22 min), son., color.

SUSPENSE. Ficção. Direção de Phillips Smalley/Lois Weber. EUA: Rex Motion Picture Company, 1913. 1 DVD (coletânea) (10 min), sil., P&B.

THE TELEPHONE girl and the lady. Ficção. Direção de D. W. Griffith. EUA: Biograph Company, 1913. 1 DVD (coletânea) (17 min), sil., P&B.

THE WARRENS of Virginia. Ficção. Direção de Cecil B. DeMille. EUA: Jesse L. Lasky Feature Play Company, 1915. 1 DVD (50 min), son., P&B.

TIRANDO o atraso. Ficção. Direção de Dan Mazer. EUA: Lionsgate, 2016. 1 DVD (102 min), son., color.

TRANSEUNTE. Ficção. Direção de Eryk Rocha. Brasil: VideoFilmes, 2011. 1 DVD (100 min), son., color.

TRÊS homens em conflito. Ficção. Direção de Sergio Leone. Itália/Espanha/Alemanha: Produzioni Europee Associate (PEA), 1966. 1 DVD (178 min), son., color.

TUDO pode dar certo. Ficção. Direção de Woody Allen. EUA: Sony Pictures Classic, 2009. 1 DVD (92 min), son., color.

UM GOLPE à italiana. Ficção. Direção de Peter Collinson. Reino Unido: Oakhurst Productions, 1969. 1 DVD (99 min), son., color.

UM LUGAR para recomeçar. Ficção. Direção de Lasse Hallström. Alemanha/EUA: Miramax, 2005. 1 DVD (108 min), son., color.

UM SENHOR estagiário. Ficção. Direção de Nancy Meyers. EUA: Waverly Films, 2015. 1 DVD (109 min), son., color.

UMA AMIZADE sem fronteiras. Ficção. Direção de Françoise Dupeyron. França: ARP Sélection, 2003. 1 DVD (95 min), son., color.

UMA DAMA em Paris. Ficção. Direção de Ilmar Raag. Bélgica/Estônia/França: TS Productions, 2012. 1 DVD (94 min), son., color.

UMA SECRETÁRIA de futuro. Ficção. Direção de Mike Nichols. EUA: Twentieth Century Fox Film, 1988. 1 DVD (113 min), son., color.

UP — Altas aventuras. Ficção. Direção de Pete Docter e Bob Peterson. EUA: Walt Disney Pictures, 2009. 1 DVD (96 min), son., color.

45 ANOS. Ficção. Direção de Andrew Haigh. Reino Unido: BFI Film Fund, 2015. 1 DVD (95 min), son., color.

101 DÁLMATAS. Ficção. Direção de Clyde Geronimi e Hamilton Luske. EUA: Walt Disney Pictures, 1961. 1 DVD (103 min), son., color.

ANEXO 1

Dados Gerais de Bilieteria 2002 a 2016

	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Ingressos Totais	90.865.848	102.958.314	114.733.498	89.741.095	90.283.635	89.319.290	89.109.595	112.470.935	134.836.791	140.206.574	144.598.376	148.518.369	155.612.992	173.022.509	184.304.379
Renda Total (R\$)	579.538.404	447.590.274	746.939.146	644.145.664	694.983.217	712.423.707	727.509.315	948.794.083	1.240.373.832	1.449.997.621	1.614.022.223	1.753.200.572	1.955.943.373	2.351.583.859	2.599.261.044
Ingressos Fimes Brasileiros	7.299.790	22.053.269	16.410.957	10.744.286	9.322.474	10.310.945	8.820.706	14.075.429	25.687.438	17.687.772	15.654.862	27.789.854	19.560.705	22.500.245	30.413.419
Renda Fimes Brasileiros (R\$)	40.260.345	134.087.505	110.144.372	73.854.741	73.728.826	79.295.892	69.290.862	131.923.170	225.598.090	161.480.044	158.105.461	297.072.054	221.887.006	277.808.326	362.776.086
Ingressos Fimes Estrangeiros	83.566.198	80.903.045	98.322.541	79.016.815	80.351.161	79.025.325	80.298.609	94.593.506	109.449.353	124.518.802	130.943.314	121.728.463	136.552.287	150.522.264	153.910.940
Renda Fimes Estrangeiros (R\$)	489.198.041	513.502.771	656.794.574	570.290.905	621.299.391	633.827.816	658.118.453	837.872.913	1.034.415.742	1.288.510.557	1.455.918.562	1.456.128.514	1.734.056.567	2.073.777.533	2.236.474.958
Preço Médio do Ingresso (R\$)	5,83	4,29	6,68	7,18	7,70	7,98	8,16	8,61	9,35	10,13	11,01	11,73	12,57	13,59	14,10
Participação de Fimes Brasileiros (Ingressos)	8,0%	21,4%	14,3%	12,0%	11,0%	11,5%	9,9%	14,3%	19,1%	12,4%	10,7%	18,6%	12,2%	13,0%	16,5%
Lançamentos Brasileiros	29	30	49	46	71	78	79	84	74	100	83	129	114	132	142
Lançamentos Estrangeiros	147	195	251	227	239	248	246	233	229	237	243	268	279	322	315
Total de Lançamentos	176	225	300	273	330	326	325	317	303	337	326	397	393	454	457

Fonte: 2013 e 2014: ANCEL / FACS Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Fitas de Estúdios - Dados consolidados em 04/03/2017.
 2009 a 2014: ANCEL / FACS Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Fitas de Estúdios - Dados consolidados em 27/02/2016.
 2002 a 2008: Fime & Início, Número de Lançamentos Brasileiros, Fime & Abertura ANCEL.

Os valores disponíveis neste anexo são apenas para fins informativos.

Atualização: Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual - COMOAV/ANACINE, Fevereiro em 24/06/2017.

ANEXO 2

Figura 87 - Cartazes dos filmes analisados



Fonte: Montagem com imagens retiradas do site *google.com*.