

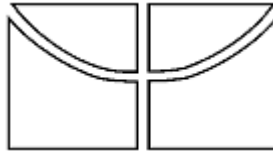
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Sentidos da impermanência:

Imagens afetivas e o envelhecer-devir em filmes latino-americanos (2010-2015)

Clarissa Raquel Motter Dala Senta

Brasília, 2018



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

Sentidos da impermanência:

Imagens afetivas e o envelhecer-devir em filmes latino-americanos (2010-2015)

Clarissa Raquel Motter Dala Senta

Tese apresentada ao PPG/FAC, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Comunicação Social, na linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita. Orientadora: Profa. Dra. Tania Siqueira Montoro.

Brasília, 2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MC591 s Motter Dala Senta, Clarissa Raquel
Sentidos da impermanência: imagens afetivas e o
envelhecer-devir em filmes latino-americanos (2010-2015) /
Clarissa Raquel Motter Dala Senta; orientador Tania
Siqueira Montoro. -- Brasília, 2018.
200 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Comunicação) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. Envelhecimento. 2. Cinema latino-americano. 3.
Imaginário. 4. Afeto. 5. Recepção cinematográfica. I.
Siqueira Montoro, Tania , orient. II. Título.

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

TESE DE DOUTORADO

Sentidos da impermanência:

Imagens afetivas e o envelhecer-devir em filmes latino-americanos (2010-2015)

Autora: Clarissa Raquel Motter Dala Senta

Orientadora: Professora Doutora Tânia Siqueira Montoro

Defesa: 05/03/2018

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Tânia Siqueira Montoro
Presidente (FAC/UnB)

Professora Doutora Selma Regina Nunes Oliveira
Membro Interno (FAC/UnB)

Professora Doutora Maria Luiza Martins de Mendonça
Membro Externo (FIC/UFG)

Professor Doutor Rogério da Silva Lima
Membro Externo (TEL/UNB)

Professor Doutor Alberto da Silva
Membro Externo (Université Paris-Sorbonne)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, meus irmãos e a toda minha família pelo apoio e incentivo, especialmente a minha mãe Claudete Maria Motter que segue sempre presente com seu afeto e amizade, me ensinando diariamente o valor do amor e da generosidade.

À Professora Doutora Tania Siqueira Montoro minha profunda gratidão por todos os ensinamentos, pelo exemplo de disciplina, profissionalismo e dedicação e principalmente pela parceria carinhosa e enriquecedora durante esses quatro anos de pesquisa.

Ao Professor Doutor Alberto da Silva que tão gentilmente me acolheu durante a estada no Crimic//Université Paris Sorbonne e à Professora Maria Luiza Martins de Mendonça pelas importantes trocas e aprendizados desde o mestrado acadêmico.

A todos os professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília que me acompanharam neste trajeto. À Capes pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

A todas/os as/os amigas/os que, na presença ou na ausência (física) me deram forças para continuar, em especial às companheiras de caminhada acadêmica Bárbara de Pina Cabral, Ceíça Ferreira, Daiani Barth e Nayara Guercio, com as quais eu pude apreender os sentidos da sororidade e sem as quais esta trajetória não seria a mesma.

Erótica é a alma que se diverte, que se perdoa, que ri de si mesma e faz as pazes com sua história. Que usa a espontaneidade para ser sensual, que se despe de preconceitos, intolerâncias, desafetos.

Erótica é a alma que aceita a passagem do tempo com leveza e conserva o bom humor apesar dos vincos em torno dos olhos e o código de barras acima dos lábios.

Erótica é a alma que não esconde seus defeitos, que não se culpa pela passagem do tempo.

Erótica é a alma que aceita suas dores, atravessa seu deserto e ama sem pudores.

Aprenda: bisturi algum vai dar conta do buraco de uma alma negligenciada anos a fio.

Adélia Prado

RESUMO

Tendo em vista as transformações contemporâneas nas formas de vivenciar o envelhecimento impulsionadas pelo aumento da expectativa de vida em nível mundial e, com isso, a criação de outros repertórios audiovisuais para os corpos envelhecidos, o estudo desenvolvido nesta tese busca analisar as ressignificações de imaginários afetivos em filmes latino-americanos do século XXI, levando em conta a articulação entre narrativas, linguagens e recepção cinematográficas na produção de sentidos sobre o envelhecer. Para isso, foram selecionados quatro longas-metragens de ficção: o argentino *Dois Irmãos* (2010), de Daniel Burman, o chileno *Gloria* (2014), de Sebastián Lelio, a coprodução México, Argentina e República Dominicana *Dólares de Areia* (2015), de Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán e o brasileiro *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert. A partir de uma análise transversal e rizomática dos filmes, busca-se identificar as formas de circulação de afetos nas obras, aqui entendidos dentro da perspectiva filosófica de Deleuze e Guattari. Fluxos, repousos e movimentos dos corpos e entre corpos são então investigados em seus potenciais de criação de uma zona de contato entre as diferenças capaz de fazer emergir uma visão afirmativa sobre o envelhecimento. Neste caminho, a Análise Fílmica das quatro obras selecionadas articula-se à pesquisa qualitativa de recepção cinematográfica com um dos filmes constantes do *corpus* de pesquisa. Como resultado de um mapeamento cartográfico dos atravessamentos de afetos identificados nas obras e do diálogo com os espectadores de dois grupos de discussão, foi possível identificar a emergência de três devires do envelhecer: o devir-velho, o devir-criança e o devir-feminino. Esses devires dialogaram, no entanto, com a formação de linhas duras (reforço de territórios legitimados) e linhas flexíveis (oscilação entre o antigo e o novo), o que indicou também, na pesquisa de recepção do filme *Gloria* com o público mais jovem, um reforço de fronteiras entre gerações. Por fim, o estudo aqui realizado aponta para o cinema como um espaço afetivo de interrelação eu/outro que avança para além de visões dicotômicas e excludentes, promovendo uma abertura para um entendimento mais complexo sobre o ser, a vida e a finitude.

Palavras-chave: Envelhecimento. Cinema latino-americano. Imaginário. Afeto. Recepção cinematográfica.

ABSTRACT

In view of the contemporary transformations in the ways of experiencing aging, driven by the increase in life expectancy at a global level, and with that, the creation of other audiovisual repertoires for aged bodies, the study developed in this thesis aims to analyze the resignification of imaginaries of affection in Latin American films of the 21st century, taking into account the articulation between narratives, languages and audience reception in the making of different meanings regarding the process of aging. In order to do that, this research analyses four full-length fictional films: Daniel Burman's *Dois irmãos* (2010), Sebastián Lelio's *Gloria* (2014), Israel Cárdenas's and Laura Amélia Guzmán's *Dólares de Areia* (2015) and Anna Muylaert's *Que horas ela volta?* (2015). From a transversal and rhizomatic analysis of the films, it is sought to identify in the analyzed films the forms of circulation of affections within the philosophical perspectives of Deleuze and Guattari. Flows, rests and movements of bodies and between bodies are then investigated in their potential of creating a zone of contact between differences capable of rising an affirmative view on aging. In this way, the Film Analysis of the four selected audiovisual/cinematographic works articulates itself to the qualitative research of audience reception which encloses one of the films of the research *corpus*. As a result of a cartographic mapping of the crossings of affections identified in the audiovisual/cinematographic works and of the dialogue, held with the spectators of two discussion groups, it was possible to identify the emergence of three becomings of aging: becoming-old, becoming-child and becoming-female. These becomings, however, converse with the formation of hard lines (reinforcement of legitimized territories) and flexible lines (oscillation between old and new), which were also indicated in the reception survey of the movie *Gloria* with the younger audience: a reinforcement of frontiers between generations. Finally, this study points to cinema as an affective space in the interrelation between self and other that advances beyond dichotomous and excluding visions, promoting an openness to a more complex understanding of being, life and finitude.

Keywords: Aging. Latin American Cinema. Imaginary. Affection. Audience reception.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
1. CINEMA, ENVELHECIMENTO E AFETIVIDADES: APONTAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS	19
1.1. Imagens e imaginários: o vértice, o horizonte e a transversalidade	19
1.2. O envelhecer- <i>devir</i> no cinema: alguns acenos	25
1.2.1. Breves considerações sobre os cinemas latino-americanos do século XXI	28
1.3. Percurso metodológico	31
1.3.1. Análise Fílmica	34
1.3.2. Pesquisa de recepção cinematográfica	35
1.3.3. <i>Corpus</i> de pesquisa	40
1.3.3.1. <i>Dois Irmãos</i> (2010), de Daniel Burman	41
1.3.3.2. <i>Gloria</i> (2014), de Sebastián Lelio.....	43
1.3.3.3. <i>Dólares de areia</i> (2015), de Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán	44
1.3.3.4. <i>Que horas ela volta?</i> (2015), de Anna Muylaert	46
2. CORPOS	48
2.1. O corpo-afeto cinematográfico	48
2.2. O envelhecer na materialidade fílmica: prescrições e além	51
2.2.1. Corporalidades, envelhecimento e entrelugares	58
2.2.1.1. Corpo presente/ausente	59
2.2.1.2. Corpo ativo/passivo	75
2.2.1.3. Corpo maternal/sexual	86
3. ENCONTROS	100
3.1. Imagens do eu no outro	100
3.1.1. Memória/presença	102
3.1.2. Feminino/masculino	116
3.1.3. Solidão/pertencimento	135

3.2. Cartografia de um envelhecer- <i>devoir</i> em filmes latino-americano do século XXI: o <i>devoir</i> -velho, o <i>devoir</i> -criança e o <i>devoir</i> -feminino	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	165
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	175
FILMOGRAFIA	176
APÊNDICES	178

APRESENTAÇÃO

Os cinemas do século XXI formam um universo simbólico de ressignificação de imaginários no qual é possível identificar outros sentidos afetivos sobre o envelhecer. Percebe-se, nas narrativas cinematográficas desses cinemas, uma tendência em rever estereótipos que se construíram ao longo do tempo, estereótipos esses que caminham por duas vias a princípio opostas. A primeira - a via do chamado envelhecimento passivo - é responsável por restringir o avanço da idade à improdutividade e à dependência, focando-se exclusivamente em perdas afetivas e limitações físicas e apresentando o envelhecimento e os personagens que o encarnam como coadjuvantes das narrativas. A segunda - a via do chamado envelhecimento ativo - tende a reproduzir uma busca frenética pela eterna juventude por meio de protagonismos do envelhecer calcados nos discursos consumistas do bem-estar, da saúde e da beleza.

Essa oposição, que aparentemente fixa fronteiras entre diferentes formas de envelhecimento, marca-se, entretanto, por uma complementariedade. Tanto na primeira quanto na segunda via, o que se percebe é que as afetividades se manifestam sob a perspectiva do olhar do outro (predominantemente jovem e masculino), reforçando uma aversão ao envelhecimento que rejeita as marcações do tempo nos corpos e nas relações entre eles. Recusa-se a decadência física (sobretudo a do corpo feminino, capital econômico e simbólico diante do masculino), recusa-se a improdutividade (entendida aqui como oposição às condições de mobilidade, rapidez e raciocínio relacionadas ao corpo jovem) e recusa-se a solidão transgressora (uma vez que - e por mais que se tente adiar - a velhice seja alcançada, é preciso legitimá-la por meio de arranjos afetivos tradicionais: na companhia - e sob o olhar - dos filhos, dos netos e/ou do cônjuge). Há, então, nas duas abordagens aqui apresentadas, uma negação do envelhecer, seja por meio da vitimização/inferiorização da velhice, seja na perspectiva de supervalorização da juventude.

É, portanto, em contraposição a essas construções cinematográficas predominantes que vêm ganhando visibilidade nos cinemas narrativas que transitam das apresentações que reduzem o envelhecimento ao fim (fim da autonomia, fim do corpo jovem, fim do viver) - e na entrega passiva ou na resistência ativa a esses fins dentro de espaços construídos pelo outro -, para a abordagem das temporalidades na perspectiva do fluxo, da impermanência e do devir. Aqui, as fronteiras entre o lugar do velho e o lugar do jovem dialogam e às restrições corporais/mentais advindas do envelhecer se conjugam os frutos da maturidade e o valor da presença. Do foco nas ou da negação das limitações, transita-se para a abertura de outras possibilidades do agir, do viver e do sentir. Nesse sentido, o cinema, como entretenimento e

como arte, pode então apontar para perspectivas imaginárias mais diversificadas, reconfigurando exercícios das afetividades.

É essa reconfiguração/ressignificação/relocação do afeto, aqui tratada na perspectiva do envelhecer, que coloca em jogo, tal como sublinhado por Morin (1983), o entendimento do cinema como uma zona ativa de participações afetivas, zona essa que compreende um espaço de projeções-identificações ambivalentes capazes de agregar à imagem objetiva as estruturas da subjetividade. Esse espaço constitui um ambiente de fluxos e trocas que faz interagir vida vivida e realidade ficcional, evidenciando o cinema não só como um instrumento de poder normatizador de comportamentos, mas também como zona de potências transgressoras.

Nessa perspectiva, é possível compreender a construção/percepção cinematográfica de outras formas de envelhecer como uma possibilidade de emancipação do olhar a respeito das maneiras de ser e estar no mundo. Busca-se, assim, chamar a atenção para cinemas que procurem dar conta de um olhar alternativo sobre o envelhecimento, olhar esse que se situa entre polaridades e que está intrinsecamente relacionado aos trânsitos afetivos, tanto na dimensão ficcional do filme, quanto na relação mesma entre filme/espectador.

Isso porque para compreender o envelhecimento como um “entrelugar”, ou seja, como um processo que não se coloca (ou como uma posição que não se fixa) nem como negatividade absoluta (fim/envelhecimento passivo), nem como positividade juvenil utópica (sonho da eterna juventude/envelhecimento ativo), é preciso fluir com o mundo, ou seja, caminhar entre opostos. E esse caminhar, para Deleuze e Guattari (1993), é justamente o que constitui o afeto, entendido pelos filósofos como um sentimento de ligação com o que nos é exterior, com o outro, mas continuando a ser o que se é. Para os autores, afetos, são, assim, “devires não-humanos do homem”: devires porque não se fixam, não constituem a passagem de um estado vivido a outro, mas sim zonas de contato, e não-humanos porque ultrapassam as qualidades/sentimentos/afecções individuais. Afeto, então, é devir, e devir é afeto potente que se abre para o diferente.

Seguindo essa perspectiva, é possível ir além e compreender essa potência afetiva de abertura para o outro como força capaz de colocar em circulação tudo aquilo que está às margens de uma ordem dada. Se o devir-afeto é heterogeneidade no contato entre uma forma de ser e outra, decorre disso que ele também não pode ser totalmente absorvido pela linguagem racional/majoritária, que não pode manifestar-se em posições fixas e hierarquizadas. O devir-afeto é, por isso, sempre entendido como um movimento do excluído, daquilo que escorre pelas brechas das normatizações (DELEUZE; GUATTARI, 1993).

Em seu caráter de multiplicidade Nesse movimento contrapõe-se, então, ao Uno como categoria uniformizadora e imutável e, nesse sentido, coloca-se como uma potencialização do sensível que torna visível um “entre-espaço” em vez de buscar um deslocamento das margens ao centro (reenquadramento/inclusão). Certos cinemas podem mostrar-se como essa alternativa de potencialização do sensível, já que viabilizam a expressão de uma “linguagem das sensações”, tal como colocado por Deleuze e Guattari (1993). Essa linguagem, ao aproximar-se mais do afeto do que da retórica, pode deslocar o olhar para esses “entrelugares” de uma dada lógica racional, implicando também na (des)construção de uma ordem normativa que relega ao afeto/feminino à posição de passividade e de subordinação ao racional/masculino.

Nesse sentido, aproxima-se aqui dos estudos de gênero, mas procurando ultrapassar o que Scott (1995) denomina de usos descritivos do gênero, em outras palavras, ultrapassar a perspectiva que restringe os estudos de gênero aos estudos das mulheres. Gênero passa a ser assim compreendido como uma categoria de análise relacional que permite pensar os trânsitos da racionalidade à sensibilidade. Permite desenhar um trajeto que aponta para um resgate do feminino/afetivo como força transformadora, deslocando-o do lugar da passividade para o da afirmação.

Portanto, é pensando a partir das premissas aqui traçadas que o olhar se volta, então, para as narrativas do envelhecimento nos cinemas da América Latina¹. Analisam-se, assim, as afetividades em filmes latino-americanos produzidos a partir do século XXI, em especial nos anos de 2010 a 2015², e que tratam do envelhecer, buscando identificar, tanto na trama das obras como nas formas de elaboração/recepção da linguagem cinematográfica, como se dá a construção/percepção do que aqui denominamos de envelhecer-devir³. Investiga-se, então, se essas outras construções/percepções cinematográficas, tal como aparentemente propõem,

¹ Entende-se aqui os cinemas latino-americanos de forma plural. Portanto este trabalho não parte da abordagem de uma identidade unívoca destes cinemas, ou mesmo busca traçar essa identidade como resultado final. O uso do termo “cinemas” é aqui entendido, assim, como sinônimo de filmes produzidos nessas regiões geográficas, recorte necessário para delimitar a abrangência da pesquisa e cuja justificativa é apresentada no decorrer desta apresentação.

² Como o objetivo desta pesquisa não é o de fazer um apanhado histórico e cronológico da temática do envelhecimento nos cinemas latino-americanos desde os primórdios do século XXI até os dias atuais, optou-se, no *corpus* de pesquisa, por filmes com datas de lançamento mais recentes possíveis, a contar do início da elaboração desta tese e do tempo hábil para a defesa, sublinhando um marco temporal mais atual possível para se analisar as narrativas cinematográficas dentro da temática.

³ Resultado parcial de pesquisa a partir das ideias de afeto e devir em Deleuze e Guattari (1993), o envelhecer-devir compreende o envelhecimento como um movimento que entende a mudança e a impermanência como constituintes mesmas do fluxo da vida. Caminha, portanto, para além da categoria da velhice (marca instituída do envelhecimento), envolvendo um processo contínuo de transformações biopsicossociais presentes, em maior ou menor intensidade, do nascimento à morte. Nesse sentido, o estudo a partir da perspectiva de um envelhecer-devir visa complexificar posições fixas que separam e hierarquizam modos de ser velha/o e modos de ser jovem, buscando entender as apresentações cinematográficas a partir de um olhar entre polaridades.

conseguem dar conta de apresentações que ultrapassem crenças e valores tradicionais sobre o envelhecimento por meio de narrativas e linguagens afetivas.

O recorte aqui traçado, que delimita o estudo ao arcabouço latino-americano, justifica-se, primeiramente, por um notável crescimento da distribuição e do reconhecimento internacional de obras cinematográficas produzidas nessas regiões. Tendo em vista também a tradicional preferência por estudos sobre outros cinemas, tais como o norte-americano e o europeu, entende-se que pensar e produzir ciência sobre a cinematografia latino-americana é uma forma de conhecer, valorizar e fortalecer esses cinemas, não para que se crie um conceito unívoco sobre essas produções audiovisuais, mas para que se possa, a partir de algumas singularidades, dialogar e promover intersecções com outras culturas audiovisuais.

Em segundo lugar, a justificativa recai sobre a existência de um olhar cinematográfico íntimo e afetivo no qual os diálogos entre o novo e o velho se sustentam no recente aumento da expectativa de vida nos países da América Latina⁴. Vivem-se, nestas sociedades, transições que apontam para um crescimento gradativo da população velha dentro de culturas (ainda) jovens, o que pode trazer especialmente para esses cinemas protagonismos do envelhecer que trabalhem em zonas de indeterminações, ou seja, zonas afetivas de fluxos e trocas com o diferente. Assim, ao conjugar o estudo dos cinemas latino-americanos e as realidades culturais das quais emergem outras formas de envelhecer, objetiva-se trazer para o campo da Comunicação Social e das audiovisualidades contribuições que pensem o cinema como um acontecimento ao mesmo tempo estético, cultural e político, desfazendo as rígidas oposições entre o real e o ficcional, entre o vivido e a imagem.

Nesse ponto, faz-se importante mencionar que essa abordagem dá continuidade ao estudo realizado pela pesquisadora em mestrado acadêmico e que resultou na dissertação *Envelhecimentos e velhices: novos olhares sobre a representação do feminino em filmes brasileiros contemporâneos*⁵. Ao final da investigação realizada nesta pesquisa, algumas questões vieram à tona, tais como: qual o papel dos afetos nas ressignificações cinematográficas do envelhecimento feminino e na construção de relações mais dialógicas com o outro? Quais

⁴ Segundo a Organização Mundial da Saúde entre o ano de 1990 e o ano de 2012, a expectativa de vida da população mundial aumentou cerca de 9 anos. Estima-se que, em 2050, a população envelhecida corresponda a 14,4% da população global. Na América Latina, a perspectiva é que países como Brasil, Argentina e Chile aumentem consideravelmente suas populações velhas. De acordo com o IBGE e com o Relatório de Desenvolvimento Humano de 2014 da ONU (PNDU), entre os anos de 1980 e 2013, o Brasil aumentou a expectativa de vida de 62,7 para 74,9 anos, vivendo os homens em média 71,3 anos e as mulheres 78,6 anos. Muito próximos são os números da Argentina (em 2013, 79,6 anos para as mulheres e 72,3 para os homens) e do Chile (em 2014, 80 anos para as mulheres e 79 para os homens).

⁵ Esta dissertação foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás, sob orientação da Professora Doutora Maria Luiza Martins de Mendonça, e defendida em 2012.

as leituras que se têm das audiências em relação a essas produções cinematográficas ressignificadoras? A partir dessas questões, delimitaram-se, então, os recortes da atual pesquisa, transitando da perspectiva das representações para a matriz do imaginário, ampliando o estudo para os cinemas latino-americanos e trazendo para primeiro plano a análise dos encontros afetivos na construção e na recepção de imagens/narrativas cinematográficas sobre o envelhecer.

Chegou-se, assim, à problemática central deste trabalho: como se dão as ressignificações dos imaginários afetivos sobre o envelhecer em filmes latino-americanos do século XXI, no diálogo entre produção e recepção cinematográficas? A partir dessa proposta de reflexão, outros questionamentos/tensionamentos surgiram e contribuíram para a investigação aqui proposta: de que forma narrativas, linguagens e imagens cinematográficas se articulam na construção de “outros” imaginários sobre o envelhecer? Podem essas (re)construções do envelhecimento colocar em circulação o afeto, aqui entendido como o encontro entre as diferenças? Por contemplar reflexões sobre as formas cinematográficas de articulação entre texto, imagem e som na formação de imaginários, esta pesquisa alinhou-se, então, à linha de Pesquisa Imagem, Som e Escrita do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, conectando-se também ao grupo de pesquisa Narrativas audiovisuais e processos sócio mediáticos pertencente ao mesmo Programa, liderado pela orientadora desta pesquisa Professora Doutora Tania Siqueira Montoro.

Além disso, delimitou-se como objetivo geral da pesquisa: compreender como filmes latino-americanos do século XXI ressignificam imaginários sobre o envelhecimento por meio de narrativas, linguagens e imagens afetivas. Busca-se, ainda, e norteando-se pelos objetivos específicos abaixo definidos:

1. Identificar, na linguagem cinematográfica e suas estratégias narrativas, ressignificações dos imaginários afetivos sobre o envelhecimento em filmes latino-americanos do século XXI.
2. Investigar como o público percebe as ressignificações dos imaginários afetivos sobre o envelhecimento em filmes latino-americanos do século XXI.
3. Mapear as articulações entre produção e recepção no processo de ressignificação dos imaginários afetivos sobre o envelhecimento em filmes latino-americanos do século XXI.

Para alcançar os objetivos propostos, e a partir da realização de um levantamento sobre os processos de envelhecimentos na cinematografia latino-americana contemporânea⁶, foram selecionados quatro longas-metragens de ficção para compor o *corpus* desta pesquisa: o argentino *Dois irmãos* (2010), de Daniel Burman, o chileno *Glória* (2014), de Sebastián Lelio, *Dólares de Areia* (2015), dirigido por Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán (coprodução República Dominicana, Argentina e México) e o brasileiro *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert.

Tomou-se como marco temporal para a definição do *corpus* filmes latino-americanos produzidos a partir do século XXI. Indica-se, aqui, além de o início de um período histórico de intenso crescimento da população velha mundial, um momento no qual os cinemas latino-americanos passam a pensar o político a partir da experiência cotidiana de pessoas comuns. Segundo Silva (2014), o cinema latino-americano deste início de século tem demonstrado um olhar sobre questões pouco antes navegadas, propondo “uma nova subjetividade política, uma nova partilha do sensível, nova partilha porque rompe com o que estava pré-estabelecido” (SILVA, 2014, p.30).

Essa nova partilha do sensível no cinema relaciona-se, então, ao que Rancière (2010) denomina de “regime estético da arte”, o que indica uma nova forma de compreensão da produção artística que desfaz hierarquias e que é capaz de colocar em circulação “qualquer um”, ou seja, abrir espaço para as vozes que até então não estavam autorizadas a se expressarem em posições de protagonismo e de fruição artística. É isso que, para o autor, define a potência da arte na partilha do sensível. É o encontro dos contrários (o dissenso, e não o consenso) que permite que se volte o olhar para as singularidades, dito de outro modo, é o que pode fazer do cinema um espaço afetivo e heterogêneo onde imagens e narrativas marginalizadas possam ser vistas e contadas.

Ainda em relação ao *corpus* de pesquisa, e dentro dessa perspectiva de articulação entre estética, arte e política, optou-se pela seleção de obras produzidas e coproduzidas pelos países da América Latina que mais produzem e/ou exportam filmes – Brasil, Argentina e México – e pela cinematografia chilena que, desde 2011, tem apresentado um grande crescimento no que

⁶ Levantamento realizado com base em dados coletados em relatórios da ANCINE (2001 a 2016), anuários do INCAA (2009-2016), CAEM - *Cámara de Exhíbidores Multisalas de Chile* A.G. (2009-2016), CANACINE (2001-2015), Festival de cinema latino americano de São Paulo (2006-2016), Festival de Cannes (2001-2016), Festival Sundance de Cinema (2001-2016), Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata (2001-2015,2016), SANFIC - Santiago Festival Internacional de Cine - edições 1 a 12 (2005-2016), Prêmio Platino (2014-2016), Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2001-2016). Este levantamento foi também ampliado a partir de uma pesquisa de campo realizada nas cidades de Buenos Aires e Santiago do Chile em 2016, por meio da qual foi possível mapear o circuito de exibição de filmes nas regiões. O resultado destas pesquisas consta no Apêndice A desta tese e o detalhamento a respeito da seleção do *corpus* consta no capítulo 1, Item Percurso Metodológico.

se refere à produção e distribuição de filmes. Além disso, as obras audiovisuais foram selecionadas de acordo com os seguintes critérios: 1) Filmes que trazem como protagonistas personagens velhas ou em processo de envelhecimento; 2) Filmes que trabalham o diálogo entre polaridades; 3) Filmes que tratam das relações afetivas no envelhecer a partir de pontos de vistas diversos, tais como as relações intergeracionais, afetivo-sexuais, inter-raciais, intrageracionais, a perspectiva da maternidade e da homoafetividade; 4) Filmes exibidos em circuito comercial e/ou que se destacaram em festivais nacionais e internacionais de cinema.

No que se refere aos procedimentos metodológicos, o estudo iniciou-se com uma pesquisa bibliográfica sobre a temática e com o já mencionado levantamento filmográfico sobre envelhecimento e afetividades nos cinemas latino americanos do século XXI⁷, partindo então para a escolha do *corpus* e sua análise, dividida por sua vez em duas partes: 1) Análise Fílmica e 2) Pesquisa qualitativa de recepção cinematográfica com um dos filmes do *corpus*, a saber: o chileno *Glória* (2014), de Sebastián Lelio.

Para nortear essas etapas de estudo, foram identificados três eixos imagéticos sobre o envelhecimento que emergiram da materialidade fílmica, ou seja, de um primeiro olhar sobre as obras que compõem o *corpus* desta pesquisa: a) Eixo 1 - Corporalidades, b) Eixo 2 - Dialogicidades e c) Eixo 3 – Temporalidades audiovisuais⁸. A partir desses eixos, não-hierárquicos e inter-relacionados, foi possível direcionar o olhar para os objetivos da pesquisa, tanto no procedimento de análise fílmica quanto na pesquisa de recepção, mapeando rupturas (linhas de fuga) ou como preferimos denominar, devires em relação a um modelo de envelhecimento institucionalizado, assim como linhas duras (de resistência a mudanças) e linhas flexíveis (que oscilam entre o antigo e o novo).

Neste mapeamento buscou-se, ainda, centrar a investigação sobre o envelhecimento no trânsito entre dois aspectos relativos à expressão de afetos no cinema identificados por Gonçalves (2014) e aqui adaptados para esta pesquisa: 1) o envelhecer-devir na escritura dos filmes (análise que trata da lógica do sensível no âmbito textual das obras – histórias,

⁷ As pesquisas aqui realizadas se ampliaram também durante a realização de estágio doutoral no CRIMIC - *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains /Université Paris Sorbonne*, sob orientação do Professor Doutor Alberto da Silva e financiado pelo Programa PDSE-CAPES. Este estágio possibilitou, por meio da participação em seminários, colóquios e festivais de cinema, as trocas com outras culturais audiovisuais e com trabalhos acadêmicos focados em cinema e audiovisualidades e/ou dentro da temática aqui trabalhada.

⁸ Os eixos imagéticos aqui apresentados - corporalidades, dialogicidades e temporalidades audiovisuais - funcionam como categorias de análise e centram-se, respectivamente, nas formas de visibilidade dos corpos envelhecidos, nos diálogos entre personagens envelhecidos e/ou de diferentes gerações e nos modos de construção do tempo fílmico nas obras. O detalhamento desses três eixos imagéticos adotados, assim como da metodologia desenvolvida neste trabalho, encontra-se no capítulo 1, item Percurso metodológico.

personagens); 2) o envelhecer-devir na construção de modulações narrativas (formas de uso da linguagem cinematográficas na produção fílmica).

Objetivou-se, com esta abordagem analítica, desfazer as rígidas fronteiras por vezes construídas entre um cinema clássico (dito narrativo) e um cinema moderno (não-representativo), entre imagens-movimento (sensório-motoras) e imagens-tempo (situações óticas e sonoras puras) (DELEUZE, 1985), entre a ação cinematográfica (mimese, impressão/ilusão de realidade) e a passividade da imagem como expressão direta das coisas (cinema “não-narrativo”) (RANCIÈRE, 2010). Assim, neste percurso metodológico, foi possível identificar, analisar e mapear os sentidos da impermanência⁹ que emanaram das obras em suas relações com o espectador, sentidos esses entendidos aqui como direções, sensações e afetos possíveis na experiência audiovisual do envelhecer.

Ainda, do ponto de vista teórico-metodológico, este trabalho segue a perspectiva rizomática de Deleuze e Guattari (1995), buscando um olhar científico transversal capaz de observar o movimento daquilo que se localiza entre termos, um olhar que transita pelo singular e pelo múltiplo. Dialoga-se, também, nas análises fílmicas desenvolvidas no decorrer desta pesquisa, com as obras de Francesco Casetti; Federico Di Chio (2007) e Jacques Aumont (2012). Para a análise da pesquisa de recepção e para o mapeamento dos resultados desta pesquisa, utiliza-se como aporte metodológico complementar o procedimento cartográfico a partir dos trabalhos de Suely Rolnik (1989), Virgínia Kastrup (2012) e de Nísia Martins do Rosário (2016), esta última com uma contribuição mais específica para a área da Comunicação.

Durante esse trajeto metodológico, foram trabalhadas ainda as seguintes hipóteses sobre o envelhecimento em filmes latino-americanos do século XXI:

- 1- Nos filmes analisados, narrativas e linguagens cinematográficas dão corpo a visões mais complexas sobre o envelhecer, capazes de colocar em diálogo as diferenças e subverter padrões de comportamento hierárquicos e homogêneos.
- 2- Estimulados por filmes que possibilitam uma leitura mais complexa sobre o envelhecimento, as/os espectadoras/es-comuns de cinema constituem linhas de fuga (subversões) ao institucionalizado, o que evidencia uma relação entre cultura audiovisual e as transformações contemporâneas nas formas de perceber e de viver a passagem do tempo.

⁹ O estudo do envelhecimento como processo, tal como abordado neste trabalho (não restrito à categoria da velhice), trabalha olhares sobre a passagem do tempo, olhares esses que nos colocam em contato, em um sentido mais amplo, com a finitude da vida. Por isso, estudar o envelhecer a partir da perspectiva aqui traçada significa mapear os sentidos que emanam da própria percepção da impermanência do ser.

Por fim, após o desenvolvimento da pesquisa, o trabalho foi organizado em três capítulos. O primeiro capítulo *Cinema, envelhecimento e afetividades: apontamentos teóricos e metodológicos* começa por explorar o conceito de imaginário (DURAND, 1994) (MAFFESOLI, 2001) (CASTORIADIS, 1982) e seus possíveis cruzamentos com a perspectiva rizomática (DELEUZE; GUATTARI, 1995) na constituição/percepção de um envelhecer-devir no cinema. Apresenta, em seguida, o percurso metodológico adotado, detalhando-se os critérios de escolha do *corpus* e os procedimentos utilizados nas etapas de Análise Fílmica e de pesquisa de recepção. É feita então a apresentação de cada filme escolhido, com ênfase para a narrativa fílmica e breve contexto de produção de cada obra.

Os dois capítulos seguintes – Capítulo 2. *Corpos* e Capítulo 3. *Encontros* – referem-se às análises fílmicas e às análises da recepção cinematográficas realizadas a partir dos eixos imagéticos previamente identificados nas obras do *corpus* de pesquisa. *Corpos* e *Encontros* originaram-se, respectivamente, dos eixos corporalidades e dialogicidades. Já o eixo temporalidades audiovisuais permeou os dois capítulos e permitiu o estudo da relação espaço/tempo cinematográficos na narrativa de cada filme. Dessa forma, o contorno do trabalho não separa as análises fílmicas por filmes e não as aparta da pesquisa de recepção, fazendo, assim, dialogar, dentro de cada capítulo, fragmentos dos diferentes filmes do *corpus* e a percepção dos públicos. Busca-se, dessa maneira, uma visão do particular em suas conexões com o todo e uma organização menos estanque do texto onde cada capítulo atravessa de alguma forma os outros e direciona, a cada momento, o olhar para determinadas redes de observação que interessam ao trabalho.

Seguindo essa perspectiva, o segundo capítulo - *Corpos* – trata especificamente das corporalidades envelhecidas e de seus modos de visibilidade nos filmes estudados, trabalhando a construção de personagens e o conceito de corpo-afeto no entremeio das oposições: presente/ausente, passivo/ativo, maternal/sexual. Essas oposições (ou subcategorias de análise) foram identificadas a partir da análise dos filmes feita pela espectadora-cientista (Análise Fílmica) em cruzamento com a leitura do filme *Glória* pelos espectadores comuns (pesquisa de recepção). Desenvolvem-se, então, em cada traçado de oposições, os olhares possíveis sobre o corpo velho nos filmes.

O terceiro capítulo - *Encontros* – refere-se às análises feitas a partir do eixo dialogicidades e trabalha, tal qual o capítulo anterior, com atravessamentos/traçados de oposições. Neste recorte, entretanto, estudam-se as relações afetivas entre personagens levando em conta as diferentes formas de visibilidade dos corpos envelhecidos identificadas no capítulo antecedente. As relações entre corpos cinematográficos são então analisadas a partir de certos

cruzamentos dentro da perspectiva do envelhecer, aqui identificados como: memória/presença, feminino/masculino, solidão/pertencimento. O capítulo encerra-se com uma breve cartografia que reúne as reflexões apresentadas em um mapeamento sobre a constituição de possíveis devires do envelhecer. Utilizou-se aqui a perspectiva rizomática para cartografar a constituição de linhas de fuga em relação aos imaginários majoritários sobre a temática. Foi possível então identificar, por meio deste mapeamento, a emergência de três principais rupturas na leitura dos filmes, a saber: o devir-feminino, o devir-criança e o devir-velho.

Por fim, as considerações finais do trabalho indicam aberturas e limites na construção/percepção de um envelhecer-devir cinematográfico que começa a ser explorado pelas produções/recepções audiovisuais latino-americanas do século XXI, apresentando-se como uma possibilidade de refletir criticamente sobre visões majoritárias e excludentes do envelhecimento. Pensa-se, então, a partir das análises fílmicas dessas obras e do diálogo com os receptores, no fortalecimento de potências que permitam o diálogo com as diferenças, entendendo aqui essas diferenças como encarnadas no “outro” que é velha/o. É esse “outro” que reflete no “eu” a imagem virtual da impermanência, imagem esta intolerável, mas inescapável, e que de uma forma ou de outra, em um contexto sociocultural ou outro, segue-se tentando encobrir.

1. CINEMA, ENVELHECIMENTO E AFETIVIDADES: APONTAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

Tendo em vista a opção por estruturar a escrita deste trabalho em eixos imagéticos/categorias de análise, fazendo assim dialogar dentro dos diferentes capítulos fragmentos diversos dos filmes do *corpus* e o olhar dos receptores, faz-se necessário primeiramente apresentar a/ao leitora/o o traçado conceitual a partir do qual o trabalho se desenvolve e o trajeto metodológico desenhado por este no decorrer do processo.

Interessa a este capítulo, em primeiro lugar, realizar breves apontamentos sobre as relações entre imagens, imaginários e cinemas na constituição/percepção do que aqui denominamos de envelhecer-devir, fazendo dialogar dentro dessa temática as reflexões desenvolvidas por Durand (1994), Maffesoli (1998,2001), Castoriadis (1982), a perspectiva afetiva e rizomática de Deleuze e Guattari (1993,1995,1997) e os trabalhos de estudiosos do cinema e dos cinemas latino-americanos, tais como Pasolini (1982), Deleuze (2013), Rancière (2001, 2010), Parente (2005), Bahia (2010) e Brandão (2012). Em seguida, o percurso metodológico é detalhado, valendo-se, sobretudo, dos estudos de Aumont (2012), Morin (2005), Rolnik (1989), Kastrup (2012) e Marcondes Filho (2008), e apresentando procedimentos, técnicas e instrumentos de pesquisa utilizados, assim como os quatro filmes que serão objetos de análise fílmica e do estudo de recepção nos capítulos seguintes.

1.1. Imagens e imaginários: o vértice, o horizonte e a transversalidade

As imagens que nos rodeiam e nos (re)fazem integram um universo simbólico que (des)organiza as nossas relações, delineando caminhos e funcionando como um fio condutor para o conhecimento do mundo. As imagens são, assim, o resultado de um processo imaginário que é sempre coletivo, na medida em que emergem de um estado afetivo de um determinado grupo, ou de uma comunidade específica, em um espaço/tempo singular, estabelecendo vínculos.

Esse processo imaginário, dado *a priori*, ultrapassa um viés racional de interpretação do mundo, acrescentando a ele outros parâmetros, tais como onírico, o sensível, o mágico. Assim, o imaginário é ao mesmo tempo impalpável e real, excedendo o pensamento ideológico (retórico, explicativo), pois que:

Em geral, quem adere a uma ideologia imagina fazê-lo por razões necessárias e suficientes, não percebendo o quanto entra na sua adesão outro componente,

que chamarei não-racional: o desejo de estar junto, o lúdico, o afetivo, o laço social” (MAFFESOLI, 2001, p.77).

É esse componente “não-racional” que se marca em uma relação dialógica com a razão, conciliando o que aparentemente é inconciliável e produzindo, entre indivíduos, o que Maffesoli (2001) denomina de uma “vibração comum” ou uma “sensação partilhada”. As imagens são, portanto, produtos desses processos nos quais ao nível da razão acrescentam-se as vibrações sutis dos afetos. São produtos também de tecnologias da comunicação que, inseridas nessas formas de perceber, apresentam-se como instâncias afetivas que alimentam imaginários, ao mesmo tempo em que são alimentadas por eles. Mais do que representar o mundo (ou os mundos), as imagens apresentam aquilo que está em ação, difusamente, tal como é, aquilo que não pode ser exaurido pelo pensamento binário e simplificador que separa razão/afeto, verdade/falsidade, realidade/ficção.

É nesse sentido que se torna possível aqui falar de imaginário como algo que comporta não um conjunto de distintas representações (ou um conjunto de re-apresentações ancoradas em um pretense real factual e acessível), mas sim um contíguo de realidades em (re)formação, realidades essas ao mesmo tempo autônomas e interdependentes. Assim, os atos sociais concretos (ou a dita realidade concreta) interseccionam-se com as apresentações imagéticas e discursivas cotidianas e midiáticas (os contos populares, as narrativas audiovisuais, por exemplo, ditos ficcionais), movendo-se ambos a partir de imaginários compartilhados. Não se firma aqui, essa ideia, na necessidade de uma referência da imagem ao factual, como se este funcionasse como uma segura alusão à verdade. Ao contrário, entende-se que as narrativas e manifestações imagéticas ditas ficcionais, ao desfazerem-se da pretensão de ancoragem em um real inacessível, apresentam realidades fenomenológicas que se entrecruzam e que se limitam, cada qual à sua maneira, ao incompleto, à incerteza, às facetas de uma verdade inatingível em sua totalidade.

Para Maffesoli (1998), a substituição da palavra representação pela apresentação das coisas funda-se na passagem de uma ambição humana por representar o mundo em sua verdade essencial, universal e incontornável, para o contentamento em “deixar ser aquilo que é”, sobressaindo assim a riqueza, o dinamismo e a vitalidade de um “mundo-aí”. Busca-se, assim, não o alcance de uma verdade unívoca, mas refletir a partir da complexidade das coisas tal como nos são apresentadas, compreendendo o imaginário como um processo, como um “deixar-ser” que dá conta da mudança, e não como algo estático, dado, solidificado.

Pensar as imagens e os imaginários pressupõe, então, voltar o olhar para um conjunto de atitudes imaginativas que resultam na (re)produção de símbolos e imagens (DURAND,

1994) responsáveis tanto pela manutenção de um *status quo* visual e discursivo, quanto pela ressignificação de olhares. Assim, e para o autor, a tópica sócio cultural do imaginário (Figura 1) traça um caminho que vai não só de um “imaginário selvagem” e potencial (imagens primitivas, polivalentes e não-hierárquicas) a um “imaginário atualizado” (aquele que seleciona as imagens valorizadas em um determinado contexto sócio ideológico e promove uma rígida separação entre posições privilegiadas e marginalizadas), como também abarca as possibilidades de reconfigurações a partir da mudança daquilo que o autor denomina de “mito diretor”¹⁰. Em uma dada dimensão sócio-espáço-temporal, é possível que se desenvolvam, então, condições socioculturais para que os papéis antes marginalizados (e que não conseguiam chegar ao topo da tópica) sejam legitimados.

Em resumo, e na perspectiva de Durand (1994), pode-se então caminhar em duas direções possíveis. A primeira indica uma verticalização do processo imaginativo marcada por um trajeto claramente hierárquico no qual posições ideologicamente privilegiadas se fixam no vértice da tópica (“imaginário atualizado”), restando às imagens desvalorizadas a exclusão e/ou a invisibilidade. A segunda marca-se por um processo horizontal, fruto de uma busca por arranjos sociais mais igualitários, que ganha força no centro da tópica e que traz para primeiro plano a valorização de imagens até então marginalizadas. Aqui, outras configurações imagéticas sobre gênero, raça, classe, etnia, sexualidade, idade e demais papéis minoritários são traçadas, permitindo que essas “novas” imagens ganhem espaço neste mesmo “imaginário atualizado”.

O que se nota, no entanto, e partindo desta análise, é que mesmo nesse movimento de horizontalização pretensamente ressignificador tende-se a voltar novamente para o vértice, ou seja, para a busca por uma identidade imagética que possa ser “atualizada” como modelo (o novo “mito diretor”), mas agora de uma maneira mais igualitária e “inclusiva”. A problemática se coloca na medida em que essas “novas” imagens também não conseguem dar conta de toda a complexidade dos atravessamentos socioculturais aos quais estão submetidas as identidades e, exatamente por funcionarem, ao final, dentro da mesma lógica de hierarquias e poderes, elas mantêm, criam e/ou atualizam exclusões.

¹⁰ Para Durand (1994), o mito é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas que tende a compor-se em uma narrativa. O mito diretor é aquele atualizado, conformado pelo “ego” sociocultural.

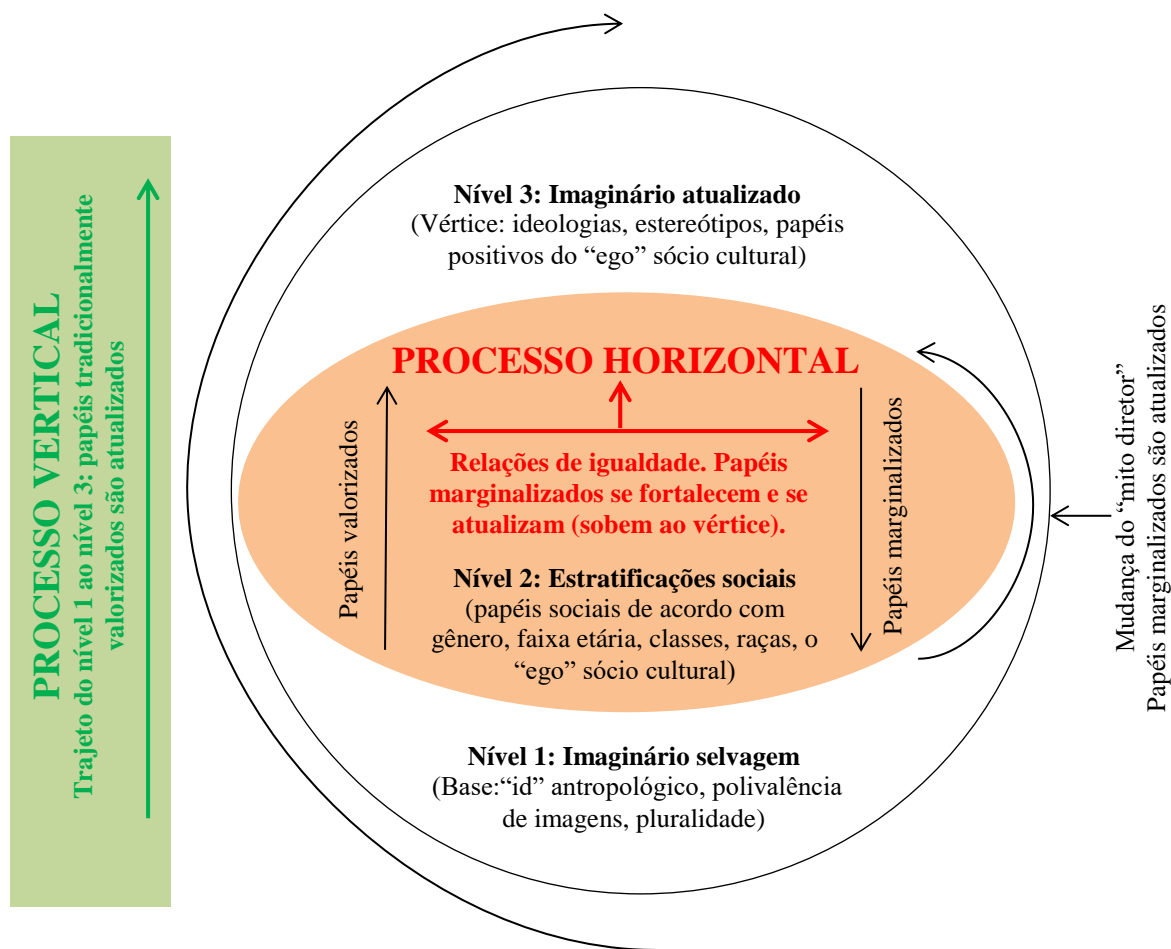


Figura 1 - A tópica sócio cultural do imaginário de Durand (1994). Em verde e vermelho as observações dapesquisadora.

Percebe-se assim que, em uma direção ou outra, o deslocamento de posições e imagens tende a se manter dentro de uma mesma estrutura binária (da base ao topo). Mesmo a mudança é aqui entendida como ascensão dentro de mecanismos de poder tradicionais nos quais os espaços entre o aceitável e o inaceitável, entre o eu e o outro, continuam bem delimitados. Transitar entre esses espaços, ou seja, não adotar posições ideológicas e/ou identitárias fixas e padronizadas (sejam elas de classe, gênero, raça, credo, idade, etnia) parece ser uma forma de (re)construção imaginária difícil de ser percebida, entendida e legitimada.

Nesse sentido, e adentrando a temática trabalhada nesta pesquisa, é possível notar esses movimentos de verticalização e horizontalização (este último que remete por sua vez, e novamente, ao vértice) na (des)valorização das imagens de corpos envelhecidos. Mesmo com o aumento mundial da expectativa de vida e com o decorrente crescimento quantitativo da população velha, as marcas do envelhecimento (sejam elas mentais ou corporais) continuam a constituir um estigma para aquelas/aqueles que as possuem. As imagens cotidianas e midiáticas

do envelhecer centram-se, assim, ou na decadência dos corpos (reforçando um *status quo* visual que negativa a velhice), ou na propagação da ideia positiva de que “só é velho/a quem quer”, criando assim, e valendo-se das palavras de Durand (1994), um novo “mito diretor” no qual por trás da ascensão do envelhecimento a um “imaginário atualizado” está novamente a exclusão de quaisquer corpos e relações que rompam com os padrões de jovialidade e com as formas de produtividade e de afetividades relacionadas ao corpo jovem.

Assim, e diante dessas considerações, de que forma se poderia então pensar a mudança? Como se daria um processo de ressignificação de imagens e imaginários que não retornasse ao mesmo, (re) produzindo ou atualizando sistemas hierárquicos de opressão? Seria preciso pensar, primeiramente, a partir de uma perspectiva de inter-relação que substitui um olhar estratificado e categorizante de mundo pela compreensão da dimensão dialógica da realidade, dimensão esta que não apaga o singular, mas que o entende a partir de diversos ângulos (atravessamentos ideológicos e identitários). Nesse sentido, os processos de ressignificação fundar-se-iam não na sedimentação de um “imaginário atualizado” (re)formado, mas nas ações que se diversificam e se proliferam no entremeio, no caminho.

Em outras palavras, entende-se aqui que a ressignificação de imaginários dar-se-ia no início do fortalecimento de uma pluralização das formas de apresentação do e no mundo. É um meio (contraditório e dialógico) e não o alcance de uma forma e de um fim (estático, acabado). Em contraposição aos processos discriminatórios/binários onde o múltiplo manifesta-se pela lógica da separação, da exclusão, essa pluralização pode apontar para uma compreensão de mundo da igualdade na diferença, do uno que se dá no múltiplo, e não na síntese.

Essa heterogeneidade aponta também para a possibilidade de pensar em um sujeito descentrado, portador de uma dimensão irracional e inconsciente desconhecida que se acrescenta à racional. Para Castoriadis (1982), estas significações e simbolizações imaginárias que revestem a realidade, por mais material que ela pareça, trazem um “mal-estar” causado pela existência de uma tensão entre cultura e exigências subjetivas, tensão essa que o pensamento moderno/cartesiano não consegue abarcar. O autor propõe, então, uma inversão dessas categorias modernas do pensamento, enfatizando a importância de uma outra forma de pensar o mundo. Em substituição à lógica da identidade, da permanência e da separação, ressalta-se aqui a alteridade e a criação. O imaginário funcionaria assim como uma outra “matriz ontológica” que permitiria pensar o ser “por-ser”, não como algo dado, mas como um fluxo, em constante (trans)formação.

Para o autor, mergulhados nesse universo do “deixar-ser”, os sujeitos contemporâneos evidenciam um processo onde sentimentos/emoções e autonomia não são instâncias

excludentes, mas complementares. Diferentemente da visão cartesiana, na qual os afetos, a incerteza, o oculto, são vistos como empecilhos para o esclarecimento das coisas, produzindo afastamento, loucura e alienação, na “ontologia do imaginário” (CASTORIADIS, 1982) é exatamente a consciência de uma faceta humana profunda e afetiva (e sua investigação a partir de uma alógica do sensível, alógica porque diferente da lógica objetiva) que se torna condição para a construção de subjetividades autônomas.

Nesse sentido, a pluralização de imagens que caracteriza o âmbito ressignificativo do imaginário dar-se-ia a partir da perspectiva de uma dimensão “magmática” (CASTORIADIS, 1982) da realidade, uma dimensão poética e criadora que remete à fluidez, à mudança. Ressalta-se, assim, uma abertura para o novo que se dá em um deixar fluir que é múltiplo e dialógico. Dialógico (mais do que dialético) porque não supera a contradição, mas a entende como necessária à formação de um todo irregular que se dá na complementariedade entre partes singulares.

Portanto, partindo desta “ontologia do imaginário” proposta por Castoriadis (1982), pode-se então chegar à ideia de rizoma desenvolvida por Deleuze e Guattari (1995) na qual, e em contraposição aos processos de verticalização e horizontalização, ressalta-se um movimento transversal entre as coisas. Os rizomas, ao contrário dos diagramas arborescentes (que possuem hierarquias sucessivas a partir de um ponto central), podem derivar infinitamente, pois são heterogêneos (qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro), são múltiplos (o uno vem do múltiplo, e não o contrário) e não são hierárquicos. Diferentemente do que os autores denominam de “ordem molar” (estratificações e sistemas de referência), a perspectiva rizomática aponta então para uma “ordem molecular” de fluxos, intensidades e devires. Refere-se a tudo aquilo que se localiza entre dois termos, entre dois pontos. É o movimento percebido entre um estado de ser e outro, entre um corpo e outro, entre singularidades.

A transversalidade possibilita, portanto, uma articulação mais complexa do vivido onde tanto a visão verticalizada e estratificada da realidade (separação e diferenças por hierarquias) quanto a perspectiva horizontal e homogeneizante de mundo (aparente igualdade de posições que remete novamente a uma estratificação), são revistas a favor de uma “equivalência de relações” (DELEUZE e GUATTARI, 1997). Aqui é possível perceber um movimento do minoritário que não é apagado em função de imagens que se legitimam como modelos/padrões/adequações. Não há separação e nem identificação entre termos, mas igualdade de relações em um fluxo no qual o “estranho” ou o “inadequado” ganha visibilidade, mas sem que isso signifique uma (re)inclusão do diferente aos sistemas normativos de pensamento.

Portanto, é a partir desta compreensão transversal de mundo, que chama atenção mais para o movimento do que para as coisas em si, mais para o afeto que se coloca entre corpos do que para a racionalidade que os constituem, que o estudo aqui desenvolvido busca captar as ressignificações do envelhecimento nos cinemas latino americanos do século XXI. Entende-se aqui que essas ressignificações se dão mais no cruzamento de várias forças a partir do encontro das diferenças do que na (re) constituição mesma de identidades. Assim, orientar-se pela transversalidade é seguir um viés metodológico gerador da diversidade, deixando transparecer tensionamentos que desaparecem na horizontalidade e na verticalidade (ROSÁRIO, 2016).

Busca-se, então, analisar de que forma o cinema trabalha o trânsito entre oposições, em contraposição às imagens estereotipadas enraizadas nos “imaginários atualizados”. Como se apresentaria um envelhecer-devir audiovisual e cinematográfico? De que forma narrativas e linguagens podem permitir um “vir à tona” deste fluxo das diferenças? Aumont (2010), Ranciere (2001), Pasolini (1982), Parente (2005), entre outros estudiosos do cinema e dos afetos, ajudam-nos a começar a pensar esta perspectiva para que possamos posteriormente estendê-la às narrativas dos cinemas latino-americanos dentro dos filmes estudados nesta pesquisa.

1.2. O envelhecer-devir no cinema: alguns acenos

A associação entre os processos de ressignificação de imagens e imaginários do envelhecimento no cinema à ideia de um envelhecer-*devir* tomou forma no decorrer do trabalho de pesquisa bibliográfica, sobretudo, a partir dos estudos filosóficos de Deleuze e Guattari (1993) e, posteriormente, das relações possíveis de serem estabelecidas entre esses estudos e o pensamento de teóricos das audiovisualidades.

Parte-se, então, da perspectiva do devir abordada pelos filósofos, perspectiva essa que procura chamar a atenção para uma outra forma de compreensão de mundo na qual a busca por categorizações dá lugar a observação de um movimento que se localiza em uma zona de vizinhança ou de co-presença, onde corpos se conectam por meio de afetos e intensidades. Nesse movimento, o que se produz não é nada senão o próprio movimento, já que perceber o mundo em *devir* significa centrar-se mais na multiplicidade do que nos fins, mais em uma “ordem da aliança” entre oposições do que em termos fixos. As singularidades aqui são preservadas na medida em que entram em contato com as diferenças e não são apagadas, homogeneizadas, mas sim entendidas em um fluxo afetivo ressignificador.

De maneira distinta das classificações identitárias (que carregam conceitos, padrões, modelos de ser), o devir possibilita a aparição do que não se fecha em sistemas rígidos de pensamento e de ação, portanto, do ponto de vista sociocultural dominante, ele é sempre minoritário, já que estará sempre relacionado a um movimento do excluído, do que não se categoriza e não se enquadra. Ainda, a constituição mesma desse movimento dá-se a partir de um viés afetivo que já carrega em si uma força resignificadora na medida em que se contrapõe a uma visão estritamente racional de mundo, caminhando para além da lógica cartesiana. Assim, já que não se vive como um “dentro” oposto ao “fora”, mas como uma sucessão de “entres” (ROLNIK, 1989), identidades importam pouco, importa mais como elas fazem passar afetos.

O “ser” é então aqui entendido como um efeito singular do que acontece entre os corpos, nos encontros. Nesse sentido, a vontade de enraizamento identitário “só mantém e alimenta o sistema de captura, só mantém e alimenta um sujeito capturado, rebatido sobre si mesmo e enfraquecido. Sujeito bloqueado para o uso da transversalidade das matérias de expressão[...]” (ROLNIK, 1989, p.198).

A partir desta linha de reflexão, compreende-se então aqui o devir dentro de duas perspectivas complementares: 1) o devir como movimento, fluxo, instabilidade e impermanência; 2) o devir como afetividade que emerge destes fluxos e encontros entre corpos distintos, fazendo então emergir o minoritário. A ideia de um envelhecer-devir cinematográfico deriva destas direções teórico-metodológicas para investigar as possibilidades de afirmação do envelhecimento no diálogo entre as diferenças.

Procura-se, assim, ultrapassar os enquadramentos que estabelecem formas fixas - negativas (envelhecimento passivo) ou positivas (envelhecimento ativo) do envelhecer - entendendo-o como um processo atravessado por múltiplos devires, ou seja, por diferentes relações que se estabelecem entre o “ser” velha/o e outras formas de estar no mundo. É nessas relações que os afetos percebidos podem chamar a atenção para o diferente, trazendo à tona uma visão mais complexa, próxima e humanizada desta/e “outra/o” que encarna as marcas físicas, mentais e sociais do envelhecimento.

Ainda, e no que se refere à especificidade da linguagem cinematográfica e suas narrativas, o envelhecer-devir pode ser aqui captado: 1) no estudo dos personagens e das relações entre corpos tendo em vista a diegese fílmica; 2) no estudo da linguagem cinematográfica e suas formas de construção de temporalidades. A proposta desta pesquisa é dar conta do espaço que se coloca entre essas duas direções, evitando trabalhar nas rígidas fronteiras entre a representação (diegese) e a abstração (linguagem), já que, e seguindo o pensamento de Parente (2005), a narrativa cinematográfica e as imagens que a compõe são

decorrência de “processos narrativos imagéticos” que se fazem presentes mesmo em um cinema dito “não-representativo”. A narrativa se coloca então como um enunciável, ou seja, como um movimento de pensamento que precede os enunciados de fato, oferecendo condições para que algumas histórias sejam vistas como uma “narrativa verídica” de mundo (representação) e outras possam ser absorvidas como “narrativas não verídicas” da realidade (abstração) (PARENTE, 2005).

Pasolini (1982) também já chamava a atenção para esta natureza dupla do cinema quando das suas reflexões sobre um “cinema de poesia” que teria sido negado em função da tradição cinematográfica da linguagem da prosa. Assim, a imagem audiovisual que se forma, segundo o autor, a partir da reunião de duas perspectivas visuais: a imagem memória/sonho (subjativa) e a realidade vista pelos olhos (imagens objetivas), constituindo o que Pasolini denomina de “im-signos”, teria tido o seu lado mítico e poético apagado pela convenção narrativa. Linguagem de poesia e linguagem de prosa, imgeticamente indissociáveis, teriam então se distanciado no cinema, limitando a expressão de subjetividades e afetos.

No entanto, se é possível perceber em nível teórico e prático uma defesa do autor por um “cinema de poesia” em detrimento a um “cinema de prosa”, é preciso deixar claro que ao fazer isso Pasolini (1982) não aparta novamente uma perspectiva e outra. Ao contrário:

Quanto a mim, continuo a acreditar no cinema que narra, ou seja, na convenção através da qual a montagem escolhe dentre planos sequencia infinitos que poderiam ser rodados, os traços significativos e de valor. Mas fui também o primeiro a falar de cinema de poesia. Ao falar, no entanto, de cinema de poesia, entendi sempre falar de poesia narrativa (PASOLINI, 1982, p.103).

Mais uma vez aqui o entendimento é de que a narrativa atravessa o cinema em si como forma de linguagem, não se restringindo ao mecanismo secundário de contar histórias que deriva, por sua vez e sempre, de “processos narrativos imagéticos” mais amplos.

Nesse sentido, e ao fazer uma releitura sobre as duas eras do cinema propostas por Deleuze (2013) em sua “ontologia da imagem cinematográfica”, Rancière (2001) também problematiza essa separação entre um cinema das imagens-movimento (narrativo, clássico, que segue um encadeamento “natural” das coisas) e um cinema das imagens-tempo (ruptura dessa lógica “natural” com destaque para situações óticas e sonoras puras). Para o autor, essa separação não corresponderia a um marco temporal bem delimitado na história do cinema, no qual a imagem-ação/imagem-movimento entraria em crise, abrindo espaço para outras experiências artísticas (imagem-tempo), mas sim faria referência a dois aspectos contidos em uma mesma imagem. A imagem-movimento seria então a “matéria-imagem” e a imagem-

tempo o “pensamento-imagem”. Rancière (2001) reforça, assim, que um mesmo filme permite dois tipos de análise: a primeira se visto em suas relações com o mundo físico natural, e a segunda levando-se em conta os componentes subjetivos das imagens.

[...] Pode-se assim perfeitamente concluir que a imagem-movimento e a imagem tempo não são, de forma alguma, dois tipos de imagens opostas correspondentes a duas eras do cinema, mas dois pontos de vista sobre a imagem (RANCIÈRE, 2001, p.8).

É trabalhando, portanto, a partir desse duplo entendimento do cinema como narração que esta pesquisa toma corpo, buscando observar, dentro dos filmes selecionados, os afetos que aparecem na construção de personagens e no encontro entre corpos, temporalidades e espaços. Procura-se, dessa forma, investigar um devir cinematográfico sobre o envelhecimento sem perder de vista a dimensão objetiva do cinema, ou seja, uma percepção imagética concreta de mundo que se inter-relaciona com as subjetividades.

1.2.1. Breves considerações sobre os cinemas latino-americanos do século XXI

Ao selecionar os cinemas latino-americanos como recorte de pesquisa é importante ressaltar que não se teve o intuito aqui de fazer um estudo representativo e unificador desses cinemas, entendendo-os sempre de forma plural e multifacetada. Por esse motivo, optamos por fazer uma seleção de filmes nos quais narrativas pudessem ser estudadas com maior profundidade teórica e técnica, não compreendendo este trabalho uma investigação longitudinal (mais ampla, histórica e/ou unívoca) sobre as representações do envelhecimento no cinema latino-americano e/ou seus aspectos de produção. Ainda, a escolha pela palavra “filmes” em vez de “cinema”, evidenciada na menção ao *corpus* de pesquisa, ou mesmo a utilização do plural nas referências aos “cinemas latino-americanos”, reforçam a ideia de um estudo que busca detectar singularidades e evitar a homogeneização de olhares.

Entretanto, mesmo tendo em vista esse norteamento metodológico, delimitar os limites práticos desta pesquisa fez-se necessário, diminuindo a amplitude do campo de estudos e considerando alguns aspectos quando da escolha de filmes da cinematografia latino-americana do século XXI. O primeiro deles se refere a um crescimento mundial da população velha que ganha força também, e especialmente, nos países da América Latina. Segundo dados da Organização Mundial da Saúde¹¹, entre o ano de 1990 e o ano de 2012, a expectativa de vida da população mundial aumentou cerca de 9 anos, principalmente entre os países menos

¹¹ Dados coletados no relatório *Health Statistics 2014*, da Organização Mundial da Saúde.

desenvolvidos. A OMS calcula que, em 2025, o Brasil será o 6º país mais envelhecido do mundo, com mais de 30 milhões de idosos e o Chile (cuja expectativa de vida em 2014 era 80 anos para mulheres e 79 para homens¹²), já é apontado como um dos melhores do mundo para envelhecer.

Essas estatísticas, longe de se restringirem a números, apontam para sociedades que, diante de mudanças significativas nos seus modos de vida práticos e afetivos¹³, (re)imaginam formas de ser e estar no mundo, formas essas que implicam também na (re)construção de imaginários audiovisuais que deem conta de um universo sociocultural mais heterogêneo.

Um segundo aspecto que ajudou a delimitar o objeto de estudo da pesquisa foi a tradicional preferência pela investigação acadêmica dos ditos “grandes” cinemas, tais como o estadunidense e o europeu, limitando o estudo de “outros” cinemas, produzidos em outras regiões geográficas, e que tem gradativamente ganhando visibilidade em circuitos alternativos ou mesmo circuitos comerciais de exibição. Nesse sentido, os cinemas latino-americanos apresentaram-se como interessante objeto de estudo, já que conjugam uma alternativa ao cinema majoritário e uma reconfiguração cultural dos modos de ser na qual o encontro entre velhice/juventude pode ser intensificado.

Ainda nessa perspectiva, e para Bahia (2010), os cinemas latino-americanos apresentam-se como produtos de uma “batalha cultural contemporânea” na qual se evidencia, de um lado, um aprofundamento das desigualdades de fluxos culturais (sobretudo frente à hegemonia da indústria cinematográfica norte-americana nas trocas e circulação de produtos audiovisuais¹⁴) e, de outro, uma ampla frente de resistência (formada pelas cinematografias regionais) que responde à uniformidade das linguagens impostas pelos moldes hollywoodianos.

Essa frente de resistência tem se fortalecido, sobretudo, a partir dos anos 2000, quando o número de filmes nacionais lançados nos países da região cresceu. Segundo pesquisa realizada por Bahia (2010), entre 1930 e 2000, foram produzidos na América Latina 12.500 filmes, sendo o México responsável por 45% da produção, seguido do Brasil (25%) e Argentina (20%). Desde o ano 2000, Brasil e Argentina mantêm uma produção de em média 25 a 50 filmes por ano. O Chile, em 2011, foi responsável pela produção de 24 longas-metragens. As políticas públicas para produção, distribuição e exibição do audiovisual local em escala regional e mundial, assim

¹² De acordo com o Índice Global de envelhecimento 2013, realizado pelo Fundo de População das Nações Unidas.

¹³ Dados do IBGE mostram que, no Brasil, as famílias tem se reconfigurado, crescendo o número de casais sem filhos - 33% entre 2004 e 2013 – e, conseqüentemente, reduzindo o número de nascimentos – baixa de 13,3% entre 2000 e 2012.

¹⁴ Apesar do crescimento da produção cinematográfica latino-americana nos últimos anos, o número de filmes estrangeiros (a grande maioria norte-americanos) lançados na região ainda é maior. Em 2006, foram lançados 278 filmes estrangeiros no México, 268 no Brasil, 202 na Argentina e 170 no Chile.

como as coproduções, têm se mostrado essenciais nesse crescimento da atividade cinematográfica dos países latino-americanos.

Por fim, e relacionado a um terceiro aspecto que fundamenta aqui a escolha desses cinemas regionais, está a existência de uma nova proposta de cinema político na América Latina que ganha forma, sobretudo, a partir do século XXI. Nesta nova proposta - e diferentemente do que ocorreu no Novo Cinema Latino-americano (NCL)¹⁵ - , volta-se o olhar para o núcleo doméstico, para as narrativas íntimas, para os conflitos privados da vida cotidiana.

Esse olhar mais sensível e afetivo não se apresenta, no entanto, de forma despolitizada, mas evidencia uma outra configuração do político na qual este se exerce, sobretudo, a partir do privado. Chama-se a atenção, aqui, para uma articulação entre indivíduo/sociedade, público/privado, na qual os arranjos afetivos (conjugais, familiares) são visibilizados e tornam-se partes constituintes da autonomia política dos sujeitos. O social, então, é compreendido em uma relação complementar e recursiva com o individual.

A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade e em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos (RANCIÈRE, 2010, p.21).

A reconfiguração da “partilha do sensível”, colocada pelo autor, apresenta-se aqui como uma possibilidade de “fazer ouvir” velhices marginalizadas, especialmente por meio da narrativa dos afetos, transgredindo comportamentos e construções cinematográficas convencionais e ressignificando imaginários.

Podemos dizer que o trânsito que esses filmes produzem procura responder, ainda que com base em singularidades e aspectos culturais específicos dos espaços latino-americanos, a uma certa (des)ordem mundial atual em que bens e pessoas, fluxos de ordem material e imaterial circulam – e muitas vezes são levados a circular – com a força dinâmica do capital transnacional. Sob a lógica errática e (i)mobilizadora do capitalismo contemporâneo [...]chama a nossa atenção esse cinema povoado de sujeitos que erram e se (des)encontram, em filmes que nos *co-movem* e explodem em imagens des/reterritorializadas (BRANDÃO, 2012, p. 75).

Para a autora, são esses trânsitos e errâncias que parecem delinear uma cartografia da América Latina como uma “comunidade imaginada” na qual o que se compartilha é, paradoxalmente, a heterogeneidade, ou as “singularidades de um mesmo sensível”. Se há um ponto em comum entre os cinemas dessa região, esse ponto é justamente a pluralidade e o hibridismo de sociedades que tendem a dissolver valores estruturalistas rígidos, valores esses

¹⁵Movimento que emergiu no final dos anos 70 e início dos anos 80 e pregava um cinema lúcido, realista, anti-imperialista e revolucionário.

que marcam hierarquias, separações e apagamentos (uma investigação sociológica mais aprofundada talvez aponte para o fato dessas sociedades nunca terem se encaixado completamente no modelo de pensamento cartesiano).

Portanto, são nas relações entre contexto sociocultural, cultura audiovisual e fluxo do devir que esses filmes regionais que priorizam formas sensíveis do agir podem trazer à tona, então, e a partir de singularidades próprias aos seus modos de produção e de manifestação artística, outras percepções sobre o envelhecer.

1.3. Percurso metodológico

Do ponto de vista teórico-metodológico, o estudo aqui desenvolvido implica, como já enfatizado, em caminhar para além das categorizações propostas por um paradigma cartesiano simplificador, entendendo o cinema como um espaço de (re)configuração de imagens e imaginários e a linguagem e o aparato cinematográficos como organismos simbólicos que (re)produzem sentidos afetivos sobre as experiências da vida cotidiana. Objetiva-se neste trabalho transitar pelas imagens do envelhecimento no cinema a partir de uma abordagem não-fragmentada da problemática, abarcando multiplicidades e contradições.

Procura-se, então, orientar-se por diretrizes metodológicas que abrem espaço para uma construção rizomática do conhecimento (aberta, flexível, multiconectável) (DELEUZE E GUATTARI, 1995), que por sua vez dialoga com os macroconceitos/princípios que norteiam o exercício de um pensamento complexo propostos por Morin (2005): 1) o princípio dialógico, que indica uma complementariedade entre termos opostos; 2) o princípio recursivo, que rompe com a ideia linear de causa/efeito ao considerar que o produzido volta-se sempre sobre o que o produz; 3) e o princípio hologramático, que aponta para uma articulação na qual cada ponto/termo/singularidade carrega em si a informação do todo/coletivo.

Em relação aos procedimentos metodológicos, partiu-se de uma pesquisa bibliográfica e transdisciplinar sobre cinema, envelhecimento e afetos e do já referido levantamento filmográfico sobre a temática aqui proposta (Apêndice A). Este levantamento consistiu-se na sistematização de filmes latino-americanos que tratam de alguma forma dos processos de envelhecimento e que constaram dos relatórios das agências de cinema da Argentina, Brasil, Chile e México, assim como do catálogo de festivais nacionais e internacionais de cinema.

A seleção das obras foi realizada, primeiramente, a partir da leitura das sinopses dos filmes exibidos entre o início do século XXI até o ano de 2015. Nas sinopses, buscaram-se aqueles filmes que: 1) indicassem uma ou mais personagens acima dos 40 anos com indícios

de relevância na narrativa; 2) e/ou filmes que tomassem os processos de envelhecimento biopsicossociais como conteúdo narrativo. Este levantamento funcionou também como estrutura prévia a partir da qual as obras do *corpus* de pesquisa foram selecionadas.

Posteriormente a este levantamento, e após a seleção do *corpus* de pesquisa, o estudo foi dividido em duas partes principais: 1) Análise Fílmica e 2) Pesquisa qualitativa de recepção cinematográfica. Para estas etapas foram identificados, a partir de uma primeira leitura visual do *corpus*, três eixos imagéticos que reuniram de alguma forma as questões a serem trabalhadas nesta pesquisa: 1) Corporalidades, 2) Dialogicidades e 3) Temporalidades audiovisuais. O primeiro eixo – Corporalidades – refere-se às formas pelas quais os filmes, cada qual a sua maneira, trabalham a (in)visibilidade dos corpos envelhecidos na combinação entre corpo orgânico e outros elementos audiovisuais. O segundo eixo – Dialogicidades – trata dos encontros que se estabelecem a partir das relações entre esses corpos envelhecidos e demais corpos/personagens que se apresentam nas narrativas. Por fim, o terceiro e último eixo – Temporalidades audiovisuais – permite que se volte o olhar para a articulação espaço/tempo nas obras, apontando para aproximações e/ou afastamentos das normas convencionais da narrativa e suas relações com “outras” formas de apresentações cinematográficas do envelhecimento.

Ainda, após a identificação desses três eixos imagéticos principais, foram realizadas outras leituras visuais das obras, desta vez a partir de cada eixo específico, leituras essas das quais emergiram traçados de oposições/atravessamentos que aqui denominamos de sub eixos de análise. Na perspectiva das corporalidades, surgiram nos filmes as relações entre corpo presente/ausente, passivo/ativo e maternal/sexual, e sob o aspecto das dialogicidades, observou-se em especial a articulação entre memória/presença, feminino/masculino e solidão/pertencimento.

Eixos e sub eixos imagéticos		Elementos de análise
1. Corporalidades	1.1. Corpo presente/ausente	Presença e/ou ausência de imagens do corpo envelhecido e seus estigmas. O uso da iluminação, figurino, ângulos de câmera, enquadramentos na apresentação deste corpo.
	1.2. Corpo passivo/ativo	Articulação entre as limitações relativas ao envelhecimento (corpo passivo) e a abertura para outras possibilidades do agir e do viver (corpo ativo).
	1.3. Corpo maternal/sexual	Relações entre o exercício da sexualidade e a presença do corpo envelhecido nos filmes.

		Transgressões aos padrões normativos do corpo jovem sexualizado e ao binarismo maternidade/sexualidade. Corpos envelhecidos, heterossexualidade e homossexualidade nos filmes.
2. Dialogicidades	2.1. Memória/presença	O diálogo entre memória (experiências e trajetórias de vida) e presença (vivência no agora) nas narrativas fílmicas e nas relações entre corpos/personagens. Análise da transposição das fronteiras ideológicas entre velhice e juventude.
	2.2. Feminino/masculino	A construção das relações de gênero nos filmes entre corpos envelhecidos e entre esses corpos e demais personagens. Formas de apresentação audiovisual do feminino e do masculino e possíveis transgressões cinematográficas.
	2.3. Solidão/pertencimento	As articulações entre isolamento, autonomia e pertencimento nas apresentações cinematográficas de um “outro” envelhecer .
3. Temporalidades audiovisuais	3.1. Espaço/tempo	Construção dos espaços/ territorialidades fílmicas. As imagens-movimento e as imagens-tempo nas construções audiovisuais de um envelhecer- <i>devir</i> .

Tabela 1 - Quadro demonstrativo dos eixos e sub eixos imagéticos trabalhados na pesquisa.

No entanto, faz-se importante mencionar que essa divisão em eixos e sub eixos segue apenas um intuito didático. Corporalidades, Dialogicidades, Temporalidades audiovisuais e seus atravessamentos funcionam assim como formas não hierárquicas e inter-relacionadas de direcionamento do olhar que apontam, cada qual ao seu momento, para pontos de investigação que interessam a pesquisa. Por meio desses direcionamentos, e na conjunção de suas análises, foi possível investigar tanto no procedimento de análise fílmica quanto na pesquisa de recepção, uma possível constituição de devires do envelhecer.

1.3.1. Análise Fílmica

Estudar o aparato cinematográfico como um fenômeno que se articula às imagens e aos imaginários culturais significa aqui concebê-lo dentro de uma abordagem estética que permite o entendimento do cinema como arte e, portanto, dos filmes como mensagens artísticas (AUMONT, 2012). Ao escolher a Análise Fílmica como procedimento metodológico, este estudo visa, então, trazer à tona as articulações imagéticas que formam os produtos artísticos audiovisuais, dotando-os de significados.

O intuito aqui é trabalhar desde uma abordagem estética específica, relacionada, segundo Aumont (2012), à análise de obras particulares. Para isso, e dentre o *corpus* de pesquisa, foram escolhidos fragmentos (planos e sequências¹⁶) significativos no que se refere à temática do envelhecimento. Orientando-se pelos eixos imagéticos já mencionados, buscou-se, assim, recortar elementos do *corpus* que dialogam com este estudo, sem, no entanto, perder de vista suas relações com o todo.

Ainda, e seguindo a perspectiva metodológica de Casetti e Di Chio (2007), a análise desse recorte de fragmentos orientou-se a partir de três níveis imagéticos principais: 1) o posto em cena, 2) o posto em quadro e 3) o posto em série. No posto em cena, tomou-se como referência o conteúdo da imagem, ou seja, os corpos, objetos, cenários, figurinos e demais elementos que oferecem uma certa concretude ao mundo apresentado no filme. Já no posto em quadro, e complementando o foco anterior, voltou-se o olhar para as formas com as quais esses conteúdos foram apresentados: quais foram os enquadramentos e movimentos de câmera privilegiados? De que maneira se posicionam os corpos/personagens nas telas? Quais elementos foram colocados dentro e foram de campo? Por fim, no posto em série, analisa-se os nexos constituídos entre as imagens (postas em cena e postas em quadro), identificando associações possíveis de serem estabelecidas entre uma construção imagética e outra: como a montagem fílmica articula objetos, corpos, sons e espacialidades na passagem de uma imagem a outra? Que significados podem emergir desta articulação? De que forma se estabelece a construção do tempo fílmico na relação entre disposição de corpos/objetos no espaço e as escolhas do “posto em quadro” nos planos e sequências?

¹⁶ Tecnicamente, o plano constitui a menor unidade de significação de um filme (AUMONT, 2012) e é formado por um enquadramento (distância entre câmera e corpos/objetos filmados), uma duração (planos curtos ou longos), um ângulo (vertical ou horizontal) e um movimento (câmera fixa, zoom, panorâmica). A relação entre as escolhas do que filmar (corpos, objetos, cenários) e como filmar (enquadramentos, movimentos, ângulos) é que definem a percepção da duração do plano (se curto ou longo). Já a sequência é um conjunto de planos que se forma no exercício da montagem cinematográfica.

De forma prática, esses três níveis imagéticos apresentados por Casetti e Di Chio (2007) foram percebidos na decupagem/desconstrução dos fragmentos fílmicos selecionados, apontando para elementos audiovisuais significativos que foram posteriormente (re)construídos pela pesquisadora em um processo de (re)significação. Para este trabalho, elaborou-se uma ficha/tabela (Apêndice G) que permitiu a organização sistemática dos elementos identificados nos filmes e que serviu como material bruto para as articulações entre as imagens audiovisuais apresentadas nas obras e a percepção de um “outro” envelhecer.

Foi, portanto, no realizar desse processo que narrativas cinematográficas foram investigadas pelo olhar da espectadora-cientista, ou seja, da pesquisadora que, sem abdicar da fruição necessária e inescapável à apreciação dos filmes, deles extrai elementos para uma investigação mais formal e rigorosa, orientando-se pelos procedimentos da Análise Fílmica. Essa análise, no entanto, não esgotou o trabalho. Ao contrário, objetivou abrir espaço para que os olhares das/os espectadoras/es-comuns (aquelas/es que não estão condicionadas/os ao trabalho científico) conversassem com as perspectivas da espectadora-cientista em um segundo momento de investigação: a realização da pesquisa de recepção cinematográfica.

1.3.2. Pesquisa de recepção cinematográfica

Entender a multiplicidade de sentidos possíveis de serem atribuídos às narrativas fílmicas significa considerar não só as formas diferenciadas de produção/elaboração dessas narrativas (por vezes mais abertas e menos condicionadas aos modelos normativos), mas também as diversas possibilidades de assimilação/apropriação/interpretação dos filmes pelo público cinematográfico.

É nesse sentido que se faz importante investigar, além do texto fílmico, as/os espectadoras/es e suas experiências com a obra audiovisual. Para isso, centra-se, aqui, no estudo do cinema como um processo comunicacional em nível molecular (DELEUZE e GUATARRI, 1997), ou seja, no âmbito das microrrelações que atravessam filmes e sujeitos e que são responsáveis tanto por reforçar sentidos dominantes de conduta, quanto por promover resistências. Não se trata, portanto, de fazer um estudo mais amplo sobre as relações entre as apresentações cinematográficas do envelhecimento nos cinemas da América Latina e as culturas latino-americanas, campo de estudo que talvez interessaria mais à sociologia, à história e à antropologia, nem mesmo de investigar as relações entre as respostas das/os espectadoras/es aos filmes e o reforço de grandes hegemonias institucionais, o que estaria mais próximo de uma análise em nível molar/macro, para se valer novamente do pensamento de (DELEUZE e

GUATARRI, 1997). Trata-se, sim, de investigar o cinema como “acontecimento comunicacional” estético/artístico, ou seja, como ato que ocorre no instante mesmo de assistir a um filme.

[...] o processo comunicacional é o acontecimento ocorrido no instante – único – da recepção, da audiência, da leitura, da participação num evento ou numa instalação. Ele ocorre ou não ocorre. Não há retardamentos, não há recuperações tardias, não há continuidade. Ou a telenovela me capturou, ou a representação teatral me envolveu e me emocionou, ou o filme me fez pensar, ou não. Eu não recupero mais tarde aquilo que a comunicação não me passou (MARCONDES FILHO, 2008, p.77).

O momento da comunicação é assim entendido como a síntese de todo universo de sentido. Nesta perspectiva, não existe macro e micro, tudo se coloca em relação. Chama-se a atenção, dessa forma, para as articulações, complexas e contraditórias, que se formam no contato entre filme/espectador, e que colocam em fluxo o reforço de imaginários tradicionais e majoritários e as possibilidades de emergência do diferente, do minoritário. Acredita-se que é no observar desse processo que se torna possível fortalecer outras experiências imagéticas, pois que não é um “sentido comum” na partilha do sensível (o macro, o consenso) que coloca em jogo a mudança, mas sim a possibilidade de exercício do dissenso (relações discordantes que evidenciam singularidades) (RANCIÈRE, 2010).

De forma distinta dos estudos que se limitam a investigar o aparato cinematográfico como produtor de opressões e exclusões, volta-se aqui para o cinema como lugar de produção e registro de subjetividades, pensando “[...] os sujeitos sociais como personagens que não só sofrem a ação do meio (social), mas também agem nele, sobre ele e significam” (MARIN, 2006, p.69). São então esses sujeitos - o público¹⁷ das grandes telas - que dialogam com as análises fílmicas realizadas pela espectadora-cientista, buscando ultrapassar um entendimento dos sentidos do texto fílmico como restrito ao olhar da analista, já que, “de fato a interpretação evidenciada pela análise textual corresponde a de um público determinado: aquele constituído pelo analista. O erro da análise textual é entender que esse público é o público do filme, e que o texto o constrói.” (ODIN, 2005, p. 28).

A partir desse ponto de vista, o estudo da narrativa fílmica não deve ser rejeitado, mas colocado numa perspectiva pragmática, indicando as bases nas quais o texto é construído (ODIN, 2005), para que então se possa acessar seus modos de produção de sentidos na relação

¹⁷ O público cinematográfico é tomado aqui em sentido restrito e compreende, tal como colocado por Odin (2005), uma “comunidade de fazer” constituída por um conjunto de indivíduos reunidos em um sistema de modos de produção de sentidos. Esse sistema se forma na relação mesma entre texto fílmico e experiências singulares dos sujeitos sociais no ato da recepção.

com as/os espectadoras/es-comuns. Quais formas de colocação discursiva e imagética o filme aceita? Que tipos de espaços o texto fílmico permite construir? Quais afetos são possíveis de serem instaurados na experiência da recepção? São alguns questionamentos apresentados por Odin (2005) e que indicam operações e processos analisáveis na articulação entre filme/analista/público cinematográfico. É possível dizer, assim, que de um mesmo “filme-projeção” podem nascer diferentes “filmes-textos”, de acordo com a leitura de públicos distintos e suas vivências.

No que se refere à temática aqui trabalhada, a pesquisa de recepção busca então compreender como “outras” imagens cinematográficas do envelhecer são recebidas por “comunidades” de espectadoras/es, levando em conta: 1) uma abordagem qualitativa cujo objetivo é apresentar um espectro de pontos de vistas em que a amostra ideal não se define pelo fator numérico, mas pelo aprofundamento da compreensão do grupo estudado (BAUER; GASKELL, 2003); 2) um modo de produção de sentidos na experiência com a narrativa fílmica que está relacionado às vivências e percepções específicas do envelhecimento pelos sujeitos.

Para tanto, foi selecionado um filme constante do *corpus* de pesquisa¹⁸ - *Gloria* (2014), de Sebastian Lelio - a ser exibido para dois grupos distintos, em momentos diferentes. Focou-se, aqui, na constituição de grupos de discussões, convocados em função dos objetivos da pesquisa e moderados pela pesquisadora.

Seguindo a perspectiva de Godoi (2013), a escolha metodológica pelo grupo de discussão fundamenta-se na formação deste como um “*locus* de produção de sentidos coletivos” no qual trajetórias singulares e discursos/imagens (aqui especificamente discursos/imagens cinematográficas) entram em conjunção e significam. Nesse processo, o intuito não é a produção de um consenso final entre os integrantes, mas sim partir de uma temática principal para que se recolha visões sobre ela, colocando em colisão diferentes falas. Busca-se um ambiente discursivo ao mesmo tempo aberto/flexível e dirigido. Em vez de debate, a conversação, ou seja, um acordo mútuo que se pauta pela espontaneidade do grupo e comporta uma construção conjunta e heterogênea de sentidos (GODOI, 2013).

Além disso, a proposta da pesquisa, realizada na cidade de Brasília-DF nas dependências da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, foi a formação de grupos pequenos, de 5 a 8 integrantes cada, o que garante o aprofundamento da discussão necessária a uma abordagem qualitativa.

¹⁸ A apresentação dos critérios de escolha desta obra apresenta-se em sequência no item “*Corpus* de pesquisa” deste capítulo.

Com vistas a trabalhar, também, tanto a simetria quanto as diferenças, combinou-se da seguinte forma a homogeneidade e a heterogeneidade nas variáveis relativas ao processo de pesquisa: idade e gênero foram considerados na escolha dos participantes dos dois Grupos – A e B -, no entanto no primeiro grupo - Grupo A - optou-se pela faixa etária de 50 a 70 anos, procurando compreender, assim, como se dá a recepção do filme para uma geração específica e que vivencia de forma mais intensa o processo de envelhecimento (homogeneidade). No segundo - Grupo B - que denominados de grupo misto, foram selecionados integrantes de três gerações distintas: a primeira compreendeu a geração de jovens (entre 20 e 30 anos), a segunda abarcou a geração intermediária, onde os fatores relacionados ao envelhecer começam a se fazer presentes e/ou se intensificar (entre 40 e 50 anos) e a terceira compreendeu a geração das/os velhas/os (entre 60 e 70). Objetivou-se, com essa combinação, a formação de um grupo etário heterogêneo que permitisse observar o diálogo entre gerações.

Por fim, e no que se refere a gênero, tentou-se um equilíbrio entre homens e mulheres nos dois grupos estudados, com o intuito de colocar em relação perspectivas do feminino e do masculino. Todavia, durante o processo de seleção, houve uma dificuldade em reunir integrantes homens, contando, ao final, cada grupo, com apenas uma participação masculina.

Ainda no que se refere à escolha dos participantes, e mesmo que esta pesquisa não traga o recorte de outras variáveis tais como classe e raça, buscou-se formar um conjunto de integrantes o mais diverso possível, com vistas a assegurar uma certa pluralidade necessária ao trabalho. Assim, além dos fatores idade e gênero, foi verificado também o perfil dos convidados em relação à renda familiar, cor, profissão e estado civil. A observação e o registro dessas questões se deram por meio da elaboração de um questionário (Apêndice B) que foi respondido de forma anônima pelos participantes nos dias da pesquisa e antes da exibição do filme. Por meio da análise desses dados, foi possível observar que no Grupo B - o grupo misto – conseguiu-se alcançar uma maior diversidade, enquanto o grupo A - restrito à faixa etária dos 50 aos 70 anos – manteve-se mais homogêneo¹⁹.

Sobre os critérios de seleção dos participantes, foi utilizada a técnica de amostragem em “bola de neve”, ou seja, uma forma de amostra não probalística que utiliza cadeias de referência (VINUTO, 2014). Lançou-se mão, assim, das chamadas “sementes” (informantes-chaves que

¹⁹ O perfil completo dos participantes, em forma de gráficos, pode ser observado no Apêndice F deste trabalho. No que se refere à variável gênero, os dois grupos mantiveram-se pouco diversificados (apenas uma participação masculina em cada). Em relação ao estado civil, os dois grupos apresentaram-se equilibrados. Já raça e renda familiar não foram categorias vistas com pluralidade no Grupo A (todos os participantes, com renda acima de 6 salários mínimos, se declararam brancos), ao contrário do Grupo B, no qual dentre participantes de renda diversas, quatro se declararam pretos, três brancos e um amarelo.

localizam pessoas com o perfil necessário para a pesquisa), ajudando a pesquisadora a iniciar seus contatos e delinear os grupos a serem pesquisados. Posteriormente, foi solicitado às pessoas indicadas pelas “sementes” que indicassem outros contatos com o perfil desejado e assim sucessivamente. Segundo Vinuto (2014), em uma leitura dos trabalhos de Bernard (2005):

[...] esta técnica é um método de amostragem de rede útil para se estudar populações difíceis de serem acessadas ou estudadas (*Hard-to-find or hard-to-study populations*) ou que não há precisão sobre sua quantidade. Essas dificuldades são encontradas nos mais variados tipos de população, mas em especial nos três tipos que seguem: as que contêm poucos membros e que estão espalhados por uma grande área; os estigmatizados e reclusos; e os membros de um grupo de elite que não se preocupam com a necessidade de dados do pesquisador (VINUTO, 2014, p.204).

Essa abordagem encaixa-se, então, na perspectiva deste estudo, já que falar do envelhecimento, sobretudo a partir de imagens audiovisuais, apresenta-se, ainda, como um tabu diante dos estigmas sociais que esse a velhice carrega. Mesmo a partir de uma amostragem em “bola de neve” que, como colocado, considera e tenta minimizar as dificuldades que essas questões acarretam na escolha dos pesquisados, notou-se aqui uma resistência em participar da pesquisa por parte de alguns contatados, demonstrando estes pouco interesse pela temática estudada: dos 40 contatados por “bola de neve”, 15 aceitaram o convite, ocorrendo duas desistências nas vésperas da pesquisa e perfazendo um total final de 13 participantes (5 no Grupo A e 8 no Grupo B).

Quanto aos instrumentos de pesquisa, juntamente com o questionário de perfil já mencionado, foi solicitado a cada participante que assinasse também um termo de consentimento livre e esclarecido (Apêndice D)²⁰ com a sua concordância de participação na pesquisa. Já para orientação da discussão em grupo, foi utilizado um roteiro semiestruturado (Apêndice C) organizado dentro dos três eixos imagéticos já apresentados e trabalhados também no processo de Análise Fílmica - Corporalidades, Dialogicidades e Temporalidades audiovisuais – possibilitando assim a articulação metodológica entre os procedimentos.

A partir dos eixos e sub eixos delimitados, elaborou-se questionamentos que orientaram as discussões nos grupos sem, no entanto, limitá-las ao olhar da pesquisadora. Aproximou-se, aqui, do método cartográfico e suas formas de funcionamento da atenção, tanto no procedimento de coleta de dados (técnicas de interação e de observação durante a realização da

²⁰ Este termo foi oferecido em duas vias: uma da pesquisadora (com assinatura da/o pesquisada/o) e outra da/o pesquisada/o (com a assinatura da pesquisadora).

pesquisa), quanto na subsequente análise do material coletado, que foi registrado também em áudio e vídeo e posteriormente transcrito pela pesquisadora²¹. Esse método permitiu que se adotasse uma postura de acolhimento do inesperado que Kastrup (2012) denomina de “concentração sem focalização”, ou seja, do cultivo de uma atenção que evita dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada.

Partindo da temática da pesquisa - “outras” narrativas do envelhecer - o estudo de recepção foi então conduzido por quatro variedades de funcionamento atencional propostas pela autora, referentes ao trabalho do cartógrafo: 1) O rastreio, que promove uma varredura do campo de pesquisa com vistas a localizar pistas e acompanhar mudanças; 2) O toque, ou um pequeno vislumbre que aciona o processo de seleção de elementos significantes para o problema abordado; 3) O pouso, quando a percepção realiza uma parada, um “zoom” sobre esses elementos e a partir daí um novo território se forma; 4) O reconhecimento atento, responsável por reconduzir esses novos territórios e descobertas ao objeto inicial, atualizando as hipóteses de pesquisa. Por meio deste circuito, foi possível então assegurar o rigor do método sem abrir mão da imprevisibilidade do processo.

Por fim, após a análise dos dados obtidos na pesquisa de recepção, inter-relacionados por sua vez às análises fílmicas realizadas pela pesquisadora, é que se tornou possível desenvolver as reflexões organizadas nos demais capítulos deste trabalho.

1.3.3. *Corpus* de pesquisa

Diante das orientações metodológicas aqui delineadas, que chamam a atenção para um estudo qualitativo e transversal sobre as narrativas fílmicas, optou-se pela definição de um *corpus* quantitativamente pequeno que pudesse ser trabalhado com detalhamento e profundidade no decorrer da pesquisa. Para isso tomou-se como referência, como já justificado e a partir do levantamento filmográfico também já mencionado, filmes da cinematografia latino-americana do século XXI: *Dois irmãos* (2010), de Daniel Burman, *Glória* (2014), de Sebastián Lelio, *Dólares de Areia* (2015), de Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán e *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, obras produzidas e coproduzidas por quatro países: Argentina, Brasil, México e Chile.

Para a pesquisa de recepção cinematográfica foi escolhido o filme chileno *Glória* (2014), de Sebastián Lelio, o que se justifica especialmente por dois fatores. O primeiro está

²¹ A transcrição do material foi feita de forma a preservar o anonimato das/os participantes, indicando-os por siglas (P1, P2, P3 e assim sucessivamente, respeitada a ordem de aparição das falas em cada grupo).

relacionado a uma construção audiovisual evidenciada no filme que permite tratar de forma mais explícita dos processos biopsicossociais relativos ao envelhecer, dificultando assim uma dispersão do público em relação à temática quando da discussão em grupo. O segundo fator evidencia, na obra, uma articulação entre normas convencionais e outras possibilidades de modulações narrativas, permitindo o delinear de um “outro” cinema que não se afasta muito dos mecanismos de identificação com os quais o público está acostumado, limitando a possibilidade de criação de fronteiras rígidas entre filme/espectador/a no processo de comunicação.

Ainda, entende-se que a escolha de um filme da cinematografia chilena para a pesquisa de recepção a ser realizada no Brasil não apresenta conflitos metodológicos, já que se trabalha aqui dentro de uma perspectiva transnacional e transcultural que compreende as práticas de leituras e interpretação das obras fílmicas fora de seus contextos socioculturais de origem (BAMBA, 2010). Nessa perspectiva, o público é tomado como uma “comunidade de recepção” sobre a qual incidem outros fatores sociais e políticos comuns capazes de colocar em jogo diferenças e singularidades. O processo de envelhecimento é assim abordado na pesquisa de recepção como aspecto agregador de distintas imagens e sujeitos, pois que é ou será compartilhado por todos os indivíduos.

Feitas essas considerações, trabalha-se a seguir uma breve apresentação da narrativa dos filmes selecionados e alguns aspectos relativos ao contexto de produção. Com isso, objetiva-se facilitar uma imersão do leitor no *corpus* que será estudado com maior detalhamento e profundidade nos capítulos subsequentes.

1.3.3.1. *Dois Irmãos* (2010), de Daniel Burman

Inspirado no romance *Villa Laura*, de Sergio Dubcovsky e dirigido por Daniel Burman²², o longa-metragem argentino *Dois irmãos*²³ gira em torno da complexa relação fraternal de Susana (Graciela Borges) e Marcos (Antonio Gasalla). Diante do recente falecimento da mãe, Neneca (Elena Lucena), da qual Marcos cuidou da velhice à morte, os

²² Diretor de outros longas-metragens que se destacaram nacional e internacionalmente, tais como “Leis de Família” (2006) , “Ninho Vazio” (2008) e “Abraço Partido” (2004), ganhando por este último, também seu primeiro longa, o Urso de Prata em Berlim.

²³ O filme alcançou 500 mil espectadores na Argentina, trazendo para as telas duas grandes figuras do cinema no país: Graciela Borges e Antonio Gasalla.

irmãos, que parecem terem vivido sempre uma relação contraditória entre repulsa e interdependência, se veem impelidos a reestruturar suas vidas práticas e afetivas.

Susana, uma trambiqueira profissional que ganha a vida comercializando imóveis, resolve, tão logo Neneca falece, vender o apartamento onde Marcos sempre morou com a mãe em Buenos Aires, despachando o irmão para uma isolada casa em um balneário no Uruguai. Marcos, amoroso, conciliador e submisso, aceita com alguma resistência a proposta e, em sua nova vida no Uruguai, acaba retomando sua autonomia e descobrindo novos prazeres, ofícios, amizades e amores.

Filmado em Buenos Aires, Argentina e no balneário de Carmelo, Uruguai - separados pelo Rio del Prata - *Dois Irmãos* une de forma simbólica a relação de Marcos e Susana e a posição geográfica desses dois países. Para Burman (2010a), o amor fraternal e a relação entre Argentina e Uruguai se encontram, pois que há um vínculo entre essas regiões tal como o dos irmãos. “Mantemos com os vizinhos uma relação muito especial, de amizade, mas também de rivalidade. Os dois países são como dois irmãos, os irmãos do título do filme” (BURMAN, 2010a).

A partir desse cenário geográfico a narrativa do longa se desenvolve, evidenciando distanciamentos e aproximações e trazendo à tona memórias de vida que se inter-relacionam na construção de outras possibilidades de ser, de viver e de sentir. Tal como coloca Burman (2010): “O amor fraternal é curioso, porque os irmãos são perfeitos desconhecidos que queremos conhecer. São pessoas com quem compartilhamos a infância, mas sempre de perspectivas distintas. Não existe complexidade igual a desse amor.” (BURMAN, 2010). Em meio a divergências, Marcos e Susana vão, então, descobrindo ao outro e a si mesmo, caminhando para uma reconciliação que amadurece na experiência do envelhecer.

Nesse sentido, o filme delinea uma visão sobre a passagem do tempo nos corpos que se dá na processualidade, ou seja, que ultrapassa a ideia de velhice como último estágio de vida relacionado à inatividade e à morte. Burman (2010a) sinaliza para essa questão quando perguntado sobre o que o atrai na temática do envelhecer:

Me atrai como a alguém que quer seguir vivendo depois de uma determinada idade. A princípio parece insólito, e quando vai se chegando mais perto, a perspectiva muda. Isso é fascinante. Quando se é garoto, pensamos que quando chegarmos aos 40, 50 anos, estaremos acabados, e lá perto, vemos que é uma idade fantástica. E assim acontece todo o tempo. É como correr atrás do horizonte: vai se caminhando, caminhando, até que se morre. Me parece um mecanismo fantástico para continuar vivendo (BURMAN, 2010a).

Quer dizer, velho/a é sempre o/ outro/a, pois na perspectiva de quem envelhece a vida acontece no presente, apesar das perdas físicas e mentais que o tempo traz. É então esse

presente, vivido com experiência, sabedoria e poesia que parece abrir as portas para que Marcos e Susana continuem não só vivendo, mas tracam também novos caminhos.

1.3 3.2. *Gloria* (2014), de Sebastián Lelio

Em entrevista para o jornalista Pablo Goldberg, Sebastián Lelio (2014) fala sobre a existência de uma possível identidade do cinema chileno: depois de alguns anos de democracia e como resposta natural de um processo histórico social, esse cinema finalmente alcança, nas palavras do diretor, a “modernidade da sociedade” atual. Assim, diante de um cenário contemporâneo que abre espaço para pluralidades, o cinema chileno caracteriza-se por uma grande diversidade de narrativas: de *roadmovies* a temas macropolíticos e narrativas íntimas. Para Sebastián Lelio, é justamente essa “explosão multicolorida” o mais interessante da cinematografia chilena, salvando-a de cair na armadilha da repetição de fórmulas narrativas convencionais.

Dentro deste contexto cinematográfico plural e multifacetado, é que o diretor traz para as telas o longa-metragem de ficção *Glória*²⁴ que, tal como *Dois irmãos*, centra-se nos protagonismos de um “outro” envelhecer. A escolha da temática se relaciona a uma tendência de Sebastián Lelio de tratar de questões que de uma certa forma envolvam uma reflexão sobre o ser humano. Assim, se em seus longas-metragens anteriores – *La Sagrada Família* (2006), *Navidad* (2009) e *El año del tigre* (2011) – a centralidade narrativa está na temática religiosa, essa escolha não tem, no entanto, como objetivo principal refletir sobre a existência ou ausência de Deus, mas trazer à tona a complexidade humana, suas contradições, seus afetos, os encontros e desencontros da vida cotidiana.

Segundo Sebastián Lelio (2014a) *Glória* não se diferencia dos demais longas realizados por ele, já que, e entendendo o termo religião como o ato de religar o que estava separado, um filme (inclusive, na especificidade de sua linguagem: na montagem cinematográfica) é sempre religioso. É um exercício de elaborar conexões estéticas e, também, afetivas, na medida em que o espectador se identifica com e se projeta na obra audiovisual.

Escrito pelo diretor em parceria com Gonzalo Maza, *Gloria* adentra, então, esse universo humano e sensível, delineando outras perspectivas imagéticas para a vivência do envelhecimento. O filme narra a história de Glória (Paulina García), uma mulher de 58 anos,

²⁴ O filme, produzido em 2013 e em cartaz no Brasil em 2014, estreou em 10 de fevereiro de 2013, no *Festival Internacional de Cinema do Berlim*, ganhando o Urso de Prata de melhor atriz para Paulina Garcia. O longa também fez parte da seleção oficial do Chile para concorrer ao *Oscar*.

mãe de dois filhos, divorciada e independente que, na cidade de Santiago, busca diversão em casas de dança voltadas para o universo dos mais velhos. A protagonista é apresentada ao espectador como uma mulher que reúne comportamentos aparentemente contraditórios do ponto de vista tradicional: mais velha, sua vida não se resume aos espaços da casa. Glória trabalha, dirige, faz atividades físicas e exerce sua sexualidade com liberdade. Mesmo passando por uma crise maternal, na qual sente o distanciamento físico e afetivo de seus filhos, a protagonista não reduz sua vivência ao papel de mãe. Busca nas amizades e nos espaços festivos outras formas de entrar em contato com o mundo.

O relacionamento com Rodolfo (Sergio Hernández), o qual conhece em uma das festas que frequenta, ganha relevância na narrativa na medida em que Gloria parece projetar nessa relação todas as expectativas de realização do ideário de amor romântico. A libertação de Glória deste ideário faz parte de um processo de amadurecimento que se dá no entendimento e aceitação da impermanência. Assim como em *Dois Irmãos* (mas agora sob a perspectiva do amor heterossexual), em *Glória* trajetória de vida e vivência no presente se cruzam na resolução de conflitos afetivos e na construção de uma experiência do envelhecer distante das tradicionais.

1.3.3.3. *Dólares de areia* (2015), de Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán

O longa-metragem *Dólares de Areia* (2015)²⁵, livre adaptação do romance homônimo do autor francês Jean-Noel Pancrazi²⁶ e uma coprodução Argentina/República Dominicana/México, apresenta a trajetória de Anne (Geraldine Chaplin) uma mulher branca europeia em torno dos 75 anos que desenvolve uma relação afetivo-sexual e conflituosa com Noeli (Yanet Mojica), jovem negra dominicana 50 anos mais nova.

Ambientado no balneário dominicano de Las Terrenas, o filme explora em sua trama a diferença de idade entre as personagens e as suas distintas realidades socioeconômicas, o que faz com que as protagonistas tenham expectativas diferenciadas sobre o relacionamento amoroso que vivem. Enquanto Anne busca em Noeli uma relação afetiva capaz de preencher o vazio e solidão de sua vida, a jovem dominicana vê em Anne uma fonte financeira e a alternativa

²⁵ O filme participou da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e dos festivais de cinema de Toronto e Roma.

²⁶ No romance de Jean-Noel Pancrazi o personagem é homem e se envolve com garoto. De acordo Laura Guzmán (2015), a produção do filme sofreu forte resistência junto aos financiadores locais na construção dos personagens gays. A República Dominicana é um país muito conservador e ninguém queria se comprometer com o projeto. Fizeram então a proposta a Geraldine Chaplin. Pelo fato de a atriz ser um nome internacional e por trazer duas mulheres em cenas de sexo, os investidores aceitaram então a proposta.

de uma vida melhor. Nessa divergência de interesses, forma-se então uma teia de opressões que se manifestam ora do corpo de Noeli em direção ao corpo de Anne, ora no sentido inverso, chamando a atenção para a complexidade do encontro entre corporalidades que, de diferentes maneiras, carregam o peso da opressão (ambas como mulheres, Noeli como negra com condições financeiras precárias e Anne como velha).

Essas contradições evidenciadas na trama do filme não impedem, no entanto, que um certo afeto se desenvolva entre as personagens. Ou, talvez sejam exatamente essas diferenças entre corpos femininos que se encontram (o corpo velho/branco e o corpo jovem/negro) que permitam o despertar de um sentimento de identificação, embora esta ligação se torne frágil e acabe ao final sucumbindo. Nesse sentido, a escolha por personagens femininas parece contribuir para a percepção de afetos entre as protagonistas, já que, embora haja um jogo de opressões entre distintos corpos, os mesmos se unem em um *devir*-mulher (DELEUZE e GUATARRI, 1995), ou seja, na emergência de uma feminilidade que, numa perspectiva majoritária, as coloca em posições de exclusão.

De uma forma ou de outra, o que prevalece no filme é um cruzamento de corporalidades no qual a experiência do envelhecimento alia-se às expressões afetivo-sexuais, evidenciando esse momento de intensificação das perdas físicas como propício a novas vivências. A trajetória de Anne (e tal como em *Glória*, mas desta vez do ponto de vista lésbico) demonstra uma subversão dos padrões comumente atribuídos ao corpo velho e, por fim, uma libertação da personagem em relação à perspectiva do amor romântico. Em entrevista para a TV cultura, Geraldine Chaplin corrobora essa visão. Questionada sobre a reação do público presenciada pela atriz durante uma sessão do filme, ela diz:

Foi fantástica. Foi tão bom. As pessoas amaram e entenderam. É tão diferente. O tema também é, eu suponho, ousado, não sei. É uma senhora de idade e você vê essa pele branca e enrugada. E você vê a beleza da pele escura da jovem garota. Muitas mãos passando, mas é tipo uma forma de brincadeira. E você chega a conclusão de que dinheiro não pode comprar amor, mas talvez possa comprar ilusões (TV UOL, 2014).

É para este entendimento que Anne parece caminhar ao final do filme, mas a maturidade do envelhecer a permite continuar. O sentimento de abandono dá lugar a uma alegria melancólica. Das ilusões amorosas vividas resta à protagonista o momento presente e a necessidade de seguir.

1.3.3.4. *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert

Em um ambiente de forças e lutas afetivas, de poderes e potências no qual se contrapõem passividade e ação, aprisionamentos e liberdades, o longa-metragem brasileiro *Que horas ela volta?*²⁷ constrói a trajetória da protagonista Val (Regina Casé), uma pernambucana que muito cedo se muda para São Paulo para trabalhar como doméstica em uma casa de família. Val deixa sua filha pequena Jéssica (Camila Márdila) com o pai para ser babá de Fabinho (Michel Joelsas), filho de seus patrões, passando também a morar na casa deles. Treze anos depois, Jéssica pede abrigo à mãe em São Paulo no intuito de prestar vestibular.

Com a chegada de Jéssica na casa dois tipos de conflitos afetivos se cruzam: o primeiro refere-se à antiga relação entre Val e seus patrões – Bárbara (Karine Teles) e Carlos (Lourenço Mutarelli) -, o segundo advém da convivência recente entre mãe e filha. O filme traz assim, em primeiro lugar, a perspectiva de naturalização dos comportamentos de subserviência, delineando uma linha sensível que separa dois mundos: o de Bárbara, construído a partir de relações familiares autônomas, e o da protagonista, subjacente a esse e dependente de afetos que tendem a sufocar e oprimir (Val é considerada da família, mas os ambientes de convivência entre patrões e empregada não se misturam).

Essa separação, calcada sobre o terreno dos afetos e que marca o espaço de Val como um espaço do “outro”, indica um recorte de gênero e classe no qual o entendimento do “eu” se dá pela tolerância das diferenças, e não pela alteridade, reforçando distanciamentos afetivos no interior mesmo das aproximações. Ao mesmo tempo tão próxima e tão distante de Bárbara, Val anda sobre um terreno instável no qual não consegue encontrar o seu lugar.

O segundo conflito, ocasionado pela reaproximação entre Val e sua filha, caminha em direção oposta ao primeiro. Jéssica não compreende a relação que a mãe estabelece com seus patrões. Não se submete às imposições veladas dos limites de trânsito definidos por Bárbara. Jéssica se entrega, e ao se entregar transgride, vai além. Simultaneamente a isso, o afeto que se desenvolve entre mãe e filha vai criando contornos e gradativamente despertando em Val um

²⁷ O filme foi o escolhido para representar o Brasil na disputa pelo Oscar de melhor filme estrangeiro da edição de 2016 e eleito um dos cinco melhores filmes estrangeiros do ano pela organização norte-americana National Board of Review. Ganhou o Prêmio Especial do Júri Pela Atuação para Regina Casé e Camila Márdila no Festival de Sundance, Troféu APCA de melhor filme e melhor atriz, melhor atriz coadjuvante, melhor filme, melhor direção e melhor roteiro original no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. Segundo dados da Ancine (xxx, 2015), o filme atingiu 454 mil espectadores nos cinemas brasileiros. Na Europa, foi visto por cerca de meio milhão de pessoas antes de ser lançado no Brasil. Alcançou na Itália a 8ª posição do ranking dos filmes mais vistos.

espírito crítico, uma autonomia que termina por libertá-la das causas exteriores que a prendiam a sentimentos afetivos opressores.

A despeito de uma vida de lutas e limitações, é no envelhecer, e movida por um sentimento autônomo de amor próprio, que a protagonista desperta em sua potência de ação e renasce. Desfaz antigos vínculos profissionais e afetivos e recomeça uma nova vida com Jéssica. A partir de então, um recomeço e a possibilidade de viver afetivamente em movimento, em ação.

Em *Que horas ela volta?* as relações intergeracionais e a construção da experiência da maternidade dentro de uma cultura patriarcal são então ressignificadas, permitindo um diálogo entre o velho e o novo, entre memória (história de vida) e presença (fluxo do *devoir*) e sublinhando a autonomia feminina.

Muito embora o filme não aborde explicitamente as questões relacionadas ao corpo envelhecido, como ocorre em parte das obras do *corpus* de pesquisa, ele traz uma possibilidade de leitura diferenciada sobre o envelhecimento, na qual a ausência dos sinais biopsicossociais relativos a passagem do tempo se relacionam não a uma perspectiva estética do esconder das marcas decorrentes desse processo, mas a uma dada invisibilidade do corpo feminino doméstico ao qual não é dado o direito de envelhecer. No entanto, essa invisibilidade que subjuga e oprime apresenta-se também em seu reverso. Ao final, é esse mesmo corpo doméstico envelhecido e invisível que ressignifica, então, suas formas de ação no mundo a favor de si mesmo.

2. CORPOS

Para que se possa aprofundar no estudo das possíveis ressignificações de imaginários do envelhecer dentro do *corpus* de pesquisa brevemente apresentado acima, é preciso primeiramente voltar o olhar para as formas de visibilidade dos corpos envelhecidos nestas obras audiovisuais. Como são apresentados esses corpos nos filmes? De que maneira narrativas e linguagens cinematográficas se articulam na construção de corporalidades alternativas, ou seja, que se distanciam das formas convencionais de apresentação da velhice/envelhecimento? Em que medida essas outras formas de apresentação podem trazer à tona aquilo que se localiza às margens do institucionalizado, contribuindo então para um encontro afetivo entre as diferenças?

Ao tratar destas questões, este capítulo apoia-se nos estudos das relações entre corpos e afetividades desenvolvidas por Deleuze e Guattari (1995), passando pela leitura dos afetos como “potência de agir” em Spinoza (2010) e articulando essas visões à construção/apresentação de corporalidades audiovisuais no diálogo com teóricos do cinema. Em sequência, narrativa, linguagem e recepção cinematográficas são estudadas, com vistas a identificar a constituição de corpos-afetos envelhecidos em diferentes fragmentos dos filmes analisados.

2.1. O corpo-afeto cinematográfico

A abordagem dos corpos como potências de produção de afetos, que adquire relevância, sobretudo, a partir filosofia de Spinoza (2010) e que permeia até as mais recentes pesquisas sociológicas em estudos de gênero, apresenta-se também como importante direcionamento para o campo da comunicação e das artes, especificamente no que se refere às produções audiovisuais.

Compreendendo os corpos cinematográficos como conjunções de elementos visuais que se constroem dentro, mas para além das narrativas fílmicas, e que constituem imagens em si portadoras de significados, é possível identificar um interesse pouco recente pelo estudo da função afetiva no cinema, já percebido nos trabalhos de filósofos e cineastas, tais como Pasolini (1982) e Deleuze (1985, 2013). O primeiro chamava a atenção para um “cinema de poesia” onde o tratamento dos corpos se daria por meio de uma “câmera sensível” que absorve o estado de alma das personagens. A câmera, aqui, se colocaria então como corporalidade afetiva na

medida em que mesclaria o espaço ocupado pelo autor, pelo espectador e pelas personagens, dotando-o de determinados sentidos.

O segundo aborda a questão em dois momentos distintos: primeiramente, em seu estudo sobre a imagem-movimento, sublinha a constituição de imagens-afecções que fariam emergir, na relação com o espectador e por meio do plano detalhe e do *close* de rosto, uma potência autônoma capaz de comunicar emoções e afetos que extrapolariam os limites da narrativa. Em seguida, no seu trabalho sobre a imagem-tempo, essa potência afetiva é intensificada pelo que o autor denomina de imagens óticas e sonoras puras, ou seja, por imagens que, desligadas da própria ação nos filmes, fariam surgir por si mesmas sensações e afetos. Nessas narrativas fílmicas²⁸, os corpos seriam então destituídos da relação de causalidade homem/mundo (ruptura sensório-motora) e a imagem permitiria um mergulho em corporalidades (formas, gestos, atitudes, posturas) para atingir o impensado, o afetivo.

Em uma perspectiva ou outra, o que se destaca nestas diferentes abordagens é um olhar sobre o corpóreo que extrapola os limites do corpo do personagem constituído pelo ator (o corpo orgânico), e coloca em jogo outros elementos audiovisuais responsáveis por dar forma a um determinado olhar sobre a realidade. Enquadramentos, movimentos e ângulos de câmera, iluminação, ritmos e encadeamentos narrativos, o que é mostrado pela imagem e o que se ausenta, ajudam, assim, a edificar corporalidades e dotá-las de sentidos capazes de estimular diferentes percepções e sensações no espectador.

Pode-se dizer, ainda, que esses sentidos emanados das obras audiovisuais e que se relacionam às formas de tratamento das corporalidades, podem evidenciar tanto um reforço de estereótipos e clichês, quanto, por outro lado, e recorrendo à filosofia de Spinoza (2010), uma “potência de agir” relacionada à autonomia dos corpos e às transgressões. Neste último caso, a materialização dos afetos no cinema poderia ser entendida como uma potência de ação que envolve imagens e espectador e que conduziria à expressão e percepção do interdito.

Nesses dois entendimentos – o de reforço e o de subversão - os corpos cinematográficos estariam então submetidos às mesmas capacidades de afetar e de serem afetados que Spinoza (2010) denomina de afetos. Para o filósofo, os afetos são “afecções do corpo pelas quais a potência de agir do próprio corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou coibida” (SPINOZA, 2010, pag.170). Diante dessa capacidade corpórea de afetar e ser afetado, Spinoza (2010) separa as ações (aquelas que aumentam a potência de agir humana) das paixões (aquelas que diminuem essa potência). As ações são vistas, portanto, como desejos que seguem da

²⁸ Narrativas que o autor relaciona ao retorno de um “cinema dos corpos”.

natureza humana enquanto cada indivíduo considera a si próprio (consciência/autonomia) e contrapõem-se às paixões que seguem da potência das coisas exteriores, levando os indivíduos a serem determinados a fazer aquilo que o arranjo ordinário (social e cultural) das coisas exige.

Nesse sentido, o desenho dos corpos no cinema poderia apontar em duas direções distintas. A primeira indica mecanismos audiovisuais que reforçam a expressão de corporalidades subjugadas e submetidas aos sentidos discursivos dominantes, interditando outras possibilidades de leituras afetivas e limitando o exercício de afetos ativos (autônomos). Aqui, e fundamentando-se mais uma vez no pensamento de Spinoza (2010), personagens e espectadores estariam envolvidos em uma atmosfera passional e passiva que limitaria um olhar para além do institucionalizado. Já a segunda direção estaria relacionada, por outro lado, à formação de potências de ação em narrativas, imagens e linguagens cinematográficas capazes de estabelecer outras modulações para os corpos. Aqui se pode falar, então, na produção audiovisual de afecções transgressoras (ou de afetos ativos, seguindo Spinoza (2010)), afecções essas que, ao permitir a expressão de subjetividades interditas, podem instigar também, no espectador, outros olhares sobre as singularidades.

Deleuze e Guattari (1993), ao recuperarem a perspectiva espinosana, também estabelecem, nos estudos que fazem da obra de arte, uma diferenciação entre formas de manifestações das afetividades. Para esses autores sentimentos e afecções se distinguiriam dos afectos²⁹ já que estes últimos ultrapassariam os limites das emoções individuais, ou seja, estariam relacionados a uma sensibilidade coletiva que colocaria seres/corpos em contato com o todo, ou com o “outro”. Nessa perspectiva, a obra de arte, de qualquer natureza que seja, deveria ser capaz de colocar em circulação esses afectos, não se limitando a expressão de afecções restritas a um universo fechado e excludente de sentimentos e emoções.

Relacionando essa abordagem e o pensamento espinosano ao campo audiovisual, pode-se dizer então que há na conjugação dessas duas visões (nas “ações” de Espinosa e nos “affectos” de Deleuze e Guattari) a possibilidade de entender os corpos cinematográficos como capazes de produzir um fluxo de *devenir*. Na leitura de Lopes (2014), também amparada no pensamento de Deleuze e Guattari (1993), isso significa dizer que: “se o artista é um criador de mundos, ele será grande na medida em que seja inventor de affectos não conhecidos ou desconhecidos” (DELEUZE; GUATTARI, 1993 apud LOPES, 2014, p. 60).

Essa invenção afetiva, quando direcionada ao cinema, pode então ser compreendida como uma maneira particular de articular corpos e outros elementos visuais de forma a gerar

²⁹ Optou-se aqui por manter a grafia da palavra utilizada pelos autores.

“blocos de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 1993) alternativos, inusitados. Lopes (2014) aponta para alguns elementos que ajudam a encenar esses afetos: a atmosfera de uma pessoa, os objetos, as luzes, os espaços. Na conjugação desses elementos, o afeto emerge então não só na relação entre corpos/personagens, mas também entre personagens e espaços, entre corpos e câmera, corpos e objetos, corpos e espectador (LOPES, 2014).

Portanto, a partir dessa perspectiva, o corpo-afeto cinematográfico é aqui entendido e investigado na medida em que se relaciona (ou não) a um sentimento coletivo de encontro das diferenças, amparado por sua vez em um aumento da potência de agir dos corpos. Trata-se, então, de analisar como a construção e percepção afetiva de corporalidades podem se colocar em função de transgressões aos padrões institucionalizados de visibilidade do “outro” e, em especial ao que aqui nos interessa, de visibilidade do “outro/a” envelhecido.

2.2. O corpo-afeto e o envelhecer na materialidade fílmica: prescrições e além

O entendimento do corpo-afeto cinematográfico como expressão de singularidades motivadoras de sensações/percepções não-convencionais pressupõe, primeiramente, uma compreensão sobre as formas tradicionais e/ou predominantes de apresentação do desvio no cinema, ou seja, daquilo que se localiza fora de uma rede normatizadora de comportamentos, de discursos e imagens. No que se refere especificamente aos corpos envelhecidos, observa-se que essas formas de apresentação, ao seguirem essa rede normatizadora, tendem a trabalhar estratégias excludentes de visibilidade, ou o melhor seria dizer, estratégias de invisibilidade desses corpos, relacionadas por sua vez aos imaginários socioculturais a respeito da velhice.

Nessa perspectiva, pode-se observar nos cinemas, e especificamente nos cinemas latino-americanos contemporâneos foco deste estudo, um histórico de (re)produções imagéticas onde as marcas do envelhecimento, por adquirirem um sentido afetivo de aversão e repulsa, são escondidas, maquiadas ou eliminadas no tratamento das corporalidades. Evidencia-se, aqui, o processo de envelhecer como um espaço do “outro”, construído a partir do olhar de um “eu” jovem ou de um “eu” que se recusa a envelhecer. Paradoxalmente, e em grande parte das produções cinematográficas contemporâneas, o corpo envelhecido ganha espaço somente na medida em que se apaga, eliminando qualquer possibilidade de expressão das diferenças.

Um imaginário sociocultural de recusa ao envelhecer propulsor de um desejo por constantes intervenções corporais se articula então aos “retoques” e/ou disfarces técnicos-imagéticos responsáveis por conservar e aprisionar os corpos dentro de um padrão de beleza e de conduta jovens.

Em primeiro lugar, há um intenso processo de dissimulação na própria carne, que cada indivíduo deve praticar como parte importantíssima do ‘cuidado de si’, recorrendo a diversas técnicas disponíveis no mercado como quem redesenha cotidianamente uma imagem imperfeita. E, depois, no segundo ato desse drama, a própria reprodução imagética ainda é retocada com a utilização de ‘bisturis digitais’ que operam sobre as silhuetas transformadas em pixels, na tentativa de devolver certa ‘decência’ a essas linhas e esses volumes ‘obscenos’ (SIBILIA, 2011, p. 95).

É na busca por essa “moralidade” estética que, por meio da articulação entre personagens, câmera, iluminação e espaços, atmosferas cinematográficas são criadas de forma a minimizar ou invisibilizar as marcas físicas da maturidade. Manchas, flacidez, rugas, entre outras transformações corporais ligadas ao envelhecer e presentes no corpo do ator/atriz são então trabalhadas pela linguagem audiovisual, seja por meio de uso de programas específicos de tratamento de imagens pós-produção, seja durante o próprio processo do fazer fílmico. Nesse último caso, dois exemplos são significativos: o uso da luz e a escolha dos enquadramentos. Na primeira situação, em detrimento à iluminação clara e natural, por exemplo, que escancara as “imperfeições” corporais, pode-se utilizar a “meia-luz” e as sombras, apresentando corpos que ao se revelarem, se escondem. No segundo arranjo, pode haver uma preferência por planos mais abertos, nos quais os enquadramentos distanciados evitam a “denúncia” ao envelhecimento que poderia ser observada no uso do *close* ou do *big-close*.

Alguns filmes latino-americanos contemporâneos marcam de forma interessante esse esconder de corporalidades envelhecidas ou em processo de envelhecimento na combinação de elementos audiovisuais, entre eles o longa-metragem brasileiro *Divã* (2009), de José Alvarenga. O filme traz como protagonista Mercedes (Lilia Cabral), uma mulher de cerca de 50 anos, casada com Gustavo (José Mayer) e mãe de dois filhos que resolve procurar um psicanalista após uma crise no casamento. A partir de então, *Divã* apresenta uma trajetória feminina de busca por autoconhecimento e por realização pessoal, onde a protagonista investiga não só o seu relacionamento, mas também questiona suas escolhas profissionais, descobrindo, nesse processo, outras possibilidades de vivências práticas e afetivas.

Embora a narrativa do filme aponte para uma tentativa de libertação feminina em relação aos tradicionais papéis de mãe e esposa, indicando outras formas de exercício das afetividades, a construção cinematográfica das corporalidades na obra parece ainda se manter dentro do normativo. Diante do fim de seu casamento, e conduzida pelas reflexões compartilhadas com o seu psicanalista, Mercedes transita por lugares comuns aos imaginários do envelhecimento e do feminino: o figurino em tons pastéis, as frequentes idas aos salões de beleza, a preocupação

com a roupa ou a cor de cabelo adequadas para mulheres da sua idade, e, em especial, a sua constante busca por um par amoroso.

Nesse último aspecto, as várias experiências da protagonista com homens mais novos no decorrer do filme, que aparentemente apontariam para uma subversão de comportamentos tradicionais, se limitam, no entanto, a um sentimento constante de inadequação e a um retorno, ao final da narrativa, ao espaço comumente destinado às mulheres mais velhas que resolvem se separar: a solidão compulsória e uma libertação que só faz sentido após as vivências do casamento e da maternidade. Essa perspectiva já se anuncia logo ao início do filme quando escutamos, na voz da narradora protagonista: “Nascemos e morremos. E nesse intervalo de tempo estudamos, casamos, temos filhos. Ninguém escapa desse script”.

O cruzamento entre a vivência do envelhecimento e do feminino é aqui então abordado a partir de subversões de comportamentos que, por trabalharem ainda dentro de afetividades normativas, parecem não alcançar a transgressão. Mesmo diante da expressão de uma liberdade sexual feminina, a construção das corporalidades cinematográficas no filme ainda parece aprisionada aos padrões de beleza e de conduta do corpo jovem. Nas cenas de sexo e de nudez, por exemplo, os enquadramentos e a iluminação escondem as marcas corporais do envelhecimento na personagem feminina, fugindo dos ângulos frontais, dando preferência ao plano médio e evitando a claridade nos primeiros planos.



Figura 2 - Sequência que apresenta o primeiro encontro sexual entre Mercedes e Theo e que evidencia uma preferência pelo esconder do corpo feminino.

Em um sentido oposto, mas complementar o também brasileiro *A despedida* (2015), de Marcelo Galvão, alimenta um imaginário negativo sobre o envelhecimento³⁰, restringindo a

³⁰ É importante ressaltar que a referência a um imaginário negativo está aqui relacionada ao processo de recusa ao envelhecer, imaginário este que se manifesta no cinema por meio de imagens que ou escondem os corpos ou, ao mostrá-los, limitam-se aos sentidos imagéticos da velhice como decadência física e/ou mental. Portanto, o uso da

passagem do tempo às perdas relativas ao corpo velho. O filme narra a trajetória de Almirante (Nelson Xavier), um homem de 92 anos que se prepara para a morte. Diante daqueles que parecem ser seus últimos dias de vida, Almirante se despede gradativamente de tudo e de todos para dedicar seus momentos finais a uma intensa paixão vivida com Fátima (Juliana Paes), uma mulher 55 anos mais nova. Embora sensível no que se refere à apresentação da velhice, e ousando um olhar delicado e reflexivo sobre os problemas e dificuldades que acometem aqueles que chegam a uma idade mais avançada, não cabe ao filme trabalhar para além das perspectivas afetivas convencionais.

Diferentemente de *Divã*, que constrói uma personagem feminina ativa embora condicionada aos padrões de comportamento convencionais, *A Despedida* traz um protagonista masculino atormentado pela iminência da morte e subjugado às limitações que o envelhecimento do corpo impõe. A este personagem não resta mais do que a aceitação de sua condição física limitadora, contribuindo assim o filme para uma visão sobre a experiência do envelhecer que se restringe à perspectiva racional/funcional de perda das funções motoras (entre elas a função sexual). Possibilidades de exercício de outras formas do agir que não restritas ao corpo orgânico, ou que proponham outras maneiras de se entender o próprio corpo velho, não são abordadas, reforçando, de certa maneira, estereótipos e clichês.

Ainda, e no que se refere às articulações entre envelhecimento e apresentações de gênero, percebe-se que há em *A Despedida* um reforço dos lugares de fala do masculino tradicional, relacionando-o, sobretudo, às determinações de força e virilidade (e às limitações que o envelhecimento acarreta a essas determinações). Nesse sentido, o relacionamento entre Almirante e Fátima é destituído de complexidade na medida em que, a despeito de uma aparente impotência sexual do protagonista, o prazer coloca-se como fio condutor da relação. A possibilidade de ainda poder satisfazer, de alguma maneira, os desejos de sua parceira é a forma que Almirante encontra de se sentir momentaneamente vivo.

Essa escolha por uma abordagem especialmente sexual do relacionamento entre o casal parece refletir uma construção viril do protagonista que aparece também em outros momentos do filme. Em sua trajetória de despedida, em conversa com um taxista, ele diz: “Posso dar um conselho de quem já viveu bastante? Faça amor com quantas mulheres você conseguir. Quanto

expressão “imaginário negativo” não busca traçar aqui um juízo de valor que se fixaria em dois polos: o negativo (o ruim, o inadequado) e o positivo (o bom, o adequado), mas sim chamar a atenção para as construções audiovisuais de negação do envelhecer e para os possíveis sentidos de aversão e repulsa que podem emanar dessas construções.

mais, melhor”. A perda sexual masculina e heterossexual que muitas vezes advém do envelhecer torna-se, então, importante argumento da narrativa através do olhar de Almirante.

A despeito deste destaque dado na trama para a sexualidade (mesmo que o corpo já não responda mais da mesma maneira ao desejo sexual, e acredita-se ser essa a questão que o filme coloca), observa-se que o filme de Marcelo Galvão (e neste aspecto de maneira semelhante a *Divã*), passa ao largo da construção cinematográfica de sexualidades capazes de tratar os corpos abjetos, ou seja, aqueles corpos que não podem ser categorizados. Partindo da perspectiva de Butler (2000), que trabalha esses corpos, sobretudo, a partir das questões de gênero, ou seja, a partir da expressão de “sexualidades desviantes” de grupos que fogem da ordem compulsória gênero(masculino/feminino)-sexo(homem/mulher)-desejo heterossexual, pode-se também ampliar esse entendimento e compreender essas corporalidades não-normativas como todas aquelas que não podem ser nomeadas, que situam-se fora das categorizações e dos binarismo instituídos por uma determinada matriz cultural.

[...]a construção do gênero atua através de meios excludentes, de forma que o humano é não apenas produzido sobre e contra o inumano, mas através de um conjunto de exclusões, de apagamentos radicais, os quais, estritamente falando, recusam a possibilidade de articulação cultural. (Butler, 2000, p. 161)

Aqui Butler (2000) estende a compreensão dos corpos abjetos para além da oposição entre uma identidade de gênero dominante e uma identidade de gênero subalterna, considerando também os diversos atravessamentos de exclusões e invisibilidades que acontecem no interior mesmo dessas identidades. Dessa forma, o corpo envelhecido, por se articular a um imaginário sociocultural de negação da impermanência e de valorização da juventude, estaria localizado neste entremeio de abjetificações, limitando a possibilidade de exercício daquilo que a autora denomina de articulação cultural entre as diferenças.

Voltando ao filme de Marcelo Galvão, é possível perceber esse apagamento dos traços do corpo velho abjeto em todas as cenas íntimas que envolvem Almirante e Fátima. Muito embora o filme traga, sobretudo no início da projeção, um conjunto de imagens em primeiros planos, *big-close* e plano detalhe que revelam mãos, pernas, rosto e até mesmo a nudez não-frontal do protagonista, nas cenas íntimas entre o casal prevalecem os contrastes entre luz e sombra nos primeiros e primeiríssimos planos. Aqui, o corpo do protagonista permanece indefinido, em alguns momentos até mesmo apagado pela câmera, como é o caso da cena em que há uma troca do ator velho por um ator novo para representar, por meio de memórias, o ato sexual entre os personagens.

De uma forma ou de outra, o que se percebe é que o corpo velho sexualizado permanece invisibilizado no filme, sendo os traços do envelhecimento corporal mostrados somente na

medida em que se relacionam às dificuldades físicas na execução de ações cotidianas como levantar da cama ao amanhecer, tomar banho, se vestir e escovar os dentes. Pode-se inferir, assim, em *A Despedida* uma manutenção de sentidos afetivos normativos relacionados ao envelhecer que demarcam e fixam o espaço do velho e do jovem, do feminino e do masculino, da vida e da morte.



Figura 3 - O contraste do tratamento audiovisual nas diferentes sequências em que o corpo velho é apresentado no filme. Nas primeiras imagens, as apresentações estigmatizadas da velhice. Nas cenas subsequentes, o retrato da intimidade entre Almirante e Fátima que apaga e/ou substitui o corpo envelhecido.

Essa demarcação de fronteiras entre oposições que excluem corporalidades distintas daquelas legitimadas pela norma, possível de ser observada de diferentes maneiras tanto em *Divã*, quanto no filme de Marcelo Galvão, isso para colocar somente alguns exemplos, parece restringir as apresentações do envelhecer a duas principais polaridades: a primeira está relacionada às visões estigmatizadas da velhice, onde o corpo envelhecido aprisiona-se ao corpo decadente e decrépito em sua aproximação com a morte; a segunda refere-se a uma perspectiva contemporânea no qual o aumento da expectativa de vida aliado ao avanço tecnológico

alimentam nos corpos um desejo pelo “deixar de ser velho/a”. De uma forma ou de outra, o que se reforça aqui é um imaginário cinematográfico que positiva a juventude e negativa a velhice, dificultando a expressão afetiva de outras experiências do e no envelhecer.

Esta tendência que se destaca, sobretudo, em obras cinematográficas de grandes produtoras feitas para o grande público tem apresentado, no entanto, um importante contraponto. Principalmente a partir do século XXI, quando o crescimento da população velha se intensifica em nível mundial, os cinemas contemporâneos, em especial os cinemas da América Latina até então pouco familiarizados com a perspectiva do envelhecimento, passam a explorar também em suas narrativas vivências do envelhecer que se propõem alternativas às polaridades trabalhadas nos cinemas convencionais. Nessas narrativas, a construção de corporalidades fixadas em identidades pré-estabelecidas é substituída pela circulação de subjetividades que tentam se colocar no entremeio de oposições.

Recorrendo à Deleuze e Guattari (1996), pode-se dizer que aqui os corpos não são mais entendidos em seu sentido estritamente orgânico, ou seja, reduzidos a uma ordem sociocultural de funcionamento pré-determinada. Em oposição à construção de organismos (estruturados em função de significados fixos), tem-se então nesses outros cinemas a possibilidade de expressão de “corpos sem órgãos” – CsO - , ou seja, de corporalidades que se manifestam de forma desarticulada (porque se ligam a pontos distintos e contraditórios), experimental (porque a partir dessas distintas articulações produzem diferentes significados) e nômade (porque estão sempre em trânsito, em movimento) (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

A partir dessa outra lógica de visibilidade, o que se propõe não é uma recategorização inclusiva de corpos marginalizados, mas sim o exercício de um fluxo afetivo que se destaca na heterogeneidade. Dentro desta proposta, se pode observar, então, uma articulação dos elementos audiovisuais que afirma o corpo envelhecido (não há mais a busca por um padrão estético relacionado à juventude), sem, no entanto, restringir a experiência do envelhecer às perdas e limitações do corpo material. Figurino, cenário, iluminação, enquadramentos e ângulos de câmera trabalham aqui no intuito de produzir corporalidades no cruzamento de polaridades.

No que se refere ao *corpus* desta pesquisa, investiga-se, então, no diálogo entre análise fílmica e estudo de recepção cinematográfica, como e em que medida filmes que propõem um olhar dialógico sobre o envelhecer dão conta da produção de corpos-afetos, ou seja, de imagens cinematográficas que de fato façam emergir o desviante, o abjeto.

2.2.1. Corporalidades, envelhecimento e entrelugares

Analisar a constituição de afetos cinematográficos no entremeio de categorias identitárias fixas pressupõe entender a narrativa fílmica como um campo complexo que se forma não só no encontro entre linguagem cinematográfica e texto, mas também entre filme e espectador/a. Faz-se necessário, então, voltar o olhar para o estudo de um “sistema fílmico” (AUMONT, 1995) no qual o procedimento de análise fílmica, se tomado por si só, pode levar a uma articulação insuficiente entre hipóteses de pesquisa e os elementos detectáveis nos filmes, passando ao largo das possíveis contradições entre o olhar do pesquisador e o olhar do público.

Nesse sentido, o estudo aqui desenvolvido busca chamar a atenção, por meio da análise das obras realizada pela espectadora-cientista, para uma instância narrativa/enunciadora que indica uma visão de mundo formada na produção fílmica, sem deixar de considerar, no entanto, que a complexidade de sentidos que emanam destas obras só pode ser percebida na relação mesma com o coletivo. O objetivo da análise fílmica consiste, assim, em se aproximar dessa instância narrativa, detectando modos de endereçamento possíveis a partir do filme, para então colocá-los em relação aos modos de produção de sentidos e afetos do público. Dito de outro modo, a questão que se coloca aqui é: como podem os espectadores/as acrescentar outros significados às imagens, além daqueles que emergem da obra na análise da pesquisadora? Como se estabelece a comunicação entre obra/espectador levando em conta públicos e perspectivas de leitura diversas? E, por fim, quais são as percepções de um “outro” envelhecer possíveis de serem identificadas nessa relação entre olhares?

Para tanto, foram selecionados fragmentos dos filmes do *corpus* de pesquisa com o objetivo de observar o caminhar entre polaridades na construção de personagens, levando em conta neste processo as articulações entre o corpo do ator/atriz e outros elementos fílmicos (cenário, figurino, iluminação, enquadramentos, entre outros), assim como a leitura dessas articulações pelo público-espectador. A diegese fílmica passa a ser assim compreendida como um universo de ações e sentimentos no interior da história narrada, história essa considerada na própria dinâmica da leitura da narrativa.

A diegese seria, assim, a história tomada na plástica da leitura, com suas falsas pistas, suas dilatações temporárias ou, ao contrário, seus desmoronamentos imaginários, com seus desmembramentos e remembramentos passageiros, antes de se congelar em uma história que posso contar do começo ao fim de maneira lógica (AUMON, 1995, p.115)

Desta maneira, chama-se a atenção para as múltiplas articulações que se pode estabelecer entre a construção audiovisual dos personagens e a leitura dessas construções pelos públicos na produção de sentidos sobre a narrativa fílmica, sentidos esses aqui investigados a partir de três principais vias de trânsito de corporalidades: o corpo presente/ausente, o corpo ativo/passivo e o corpo maternal/sexual.

2.2.1.1. Corpo presente/ausente

A partir do entendimento do processo fílmico como a combinação de diversas operações de significação que compreendem, no tempo e espaço diegéticos, a história (sequência cronológica dos acontecimentos apresentados) e a narrativa (modo de apresentar esses acontecimentos) (GAUDEAULT; JOST, 2009), pode-se investigar, nas obras selecionadas, de que maneira corporalidades transitam entre a presença e a ausência, ou seja, entre a revelação e o ocultamento cinematográficos de traços singulares ao envelhecer.

Busca-se, aqui, uma possível constituição de devires onde a presença do corpo envelhecido se daria também na própria ausência deste corpo como imagem estigmatizada, ou seja, fixada em visões normativas sobre o envelhecimento. Trata-se, então, de analisar se e como esses filmes conseguem escapar de duas polaridades: de um lado, a invisibilidade absoluta do corpo velho e de suas marcas; e de outro, uma presença qualquer que, ao chamar a atenção para o diferente, reforça imaginários excludentes. Questiona-se, assim, como obras que propõem uma fuga de lugares comuns sobre o envelhecimento trabalham o que Gaudeault; Jost (2009) denominam de “camadas de narratividade”, ou seja, a articulação entre mostraçõ (enquadramentos, planos, ângulos e movimentos de câmara) e narraçõ (modulaçõ temporal, combinaçõ de planos na produçõ de sentidos).

A esse respeito, pode-se observar no longa-metragem *Dólares de Areia* (2015), de Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán, uma articulação entre o que é narrado e o que é mostrado pela câmara que (re)arranja e ressignifica o corpo velho. Assim, o que se percebe nas construções imagéticas dos corpos de Anne e Noeli, é um deslocamento das posições e espaços comumente destinados à velhice (submissão, dependência, morte) que se dá no arranjo entre o mostrar das marcas corporais do envelhecer e as ambientações (cenários, cores, iluminação) responsáveis por dotar essas marcas de outras significações.

Nesse sentido, em contraposição aos planos gerais que apresentam os diversos espaços por onde transitam as protagonistas, ou às paisagens vazias que ajudam a compor uma atmosfera de solidão que envolve tanto Anne quanto Noeli, ganham destaque também os

primeiros e primeiríssimos planos que revelam os traços do rosto envelhecido da protagonista. Modos de substantivação (a construção do plano na escolha de formas e atos representados) e modos de qualificação fílmica (a preferência por determinadas maneiras de enquadrar essas formas - luzes, distâncias, ângulos, movimentos) (PASOLINI, 1982) são então combinados no filme de maneira a construir uma rede de significações em torno da personagem que não se perde mesmo quando as marcas do envelhecer encontram-se envoltas por uma atmosfera escura e cores quentes. Assim, no transitar de Anne por diferentes espacialidades narrativas: desde os ambientes íntimos da casa, às ruas e às animadas casas de dança - a câmera trabalha de forma a lembrar constantemente o espectador deste corpo envelhecido revelador e afirmativo.



Figura 4 - Primeiríssimos planos e iluminação que chamam a atenção para as marcas do envelhecimento no rosto da protagonista.

Ainda no que se refere à composição dos corpos, é possível perceber no filme a repetição de um arranjo imagético que faz dialogar, em um mesmo plano, velhice e juventude. Observa-se que, nas cenas íntimas entre Anne e Noeli, diferentes corporalidades são colocadas em relação no enquadramento do contraste entre braços, pernas e rostos das personagens. Nesse diálogo, o corpo velho se afirma na medida em que o foco do olhar recai para o próprio encontro das diferenças: a juventude de Noeli, sua pele firme, negra e lisa serve então para chamar a atenção e acentuar as marcas do envelhecer em Anne, suas rugas, manchas e flacidez.



Figura 5 – Sequência que apresenta o encontro afetivo-sexual entre Anne e Noeli e que retrata a intimidade das protagonistas na heterogeneidade dos corpos.

Aqui, as delimitações de fronteiras entre o espaço do velho e o espaço do jovem são subvertidas na colocação em fluxo de posições antagônicas dentro de uma mesma imagem, apresentando um entrelaçar de corpos nas telas. Não há, nesse sentido, uma identificação de termos opostos onde um deles é engolido pelo outro (como se pode perceber em produções cinematográficas onde o corpo velho é apagado pela ideia de juventude). Há, sim, e em sentido diverso, uma equivalência de relações capaz de trazer à tona um movimento de devir que sinaliza para uma zona de vizinhança e de co-presença entre o vigor da juventude e a experiência do envelhecer. Recorrendo à Deleuze; Guattari (1996), o filme parece apontar, então, por meio destas imagens, para uma vivência do envelhecimento onde “Saber envelhecer não é permanecer jovem, é extrair de sua idade as partículas, as velocidades e lentidões, os fluxos que constituem a juventude desta idade.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.61).

Indo além, esse fluir de corporalidades em *Dólares de Areia* aparece não só, como visto acima, no interior de um mesmo plano que compõe os corpos das protagonistas, como também se revela na articulação simbólica entre planos distintos, já que se pode perceber especialmente em dois momentos da narrativa a composição de espaços similares onde os corpos das protagonistas mantêm relativamente a mesma posição no quadro.

Dessa forma, nas cenas em que Noeli transita de moto pelo espaço fílmico na companhia de seu namorado Yeremi (Ricardo Ariel Toribio), sua posição é na traseira do veículo, mas nos momentos em que ela se move com Anne pela cidade, é ela quem conduz, passando a protagonista velha a ocupar, então, o mesmo espaço no quadro que uma vez foi preenchido por Noeli.



Figura 6 - O posicionamento semelhante das protagonistas no quadro em planos distintos do filme.

Nessa relação entre planos colocados em diferentes sequências do filme, pode-se observar, sobretudo na associação entre as duas primeiras imagens apresentadas na Figura 6, uma similaridade nos gestos das protagonistas. Embora posicionados em sentidos opostos no quadro, Anne e Noeli mantêm posturas levemente inclinadas em direção a quem conduz e expressões faciais que exprimem o desamparo emocional e a busca por proteção que unem as protagonistas.

Por caminhos distintos e considerada as diferenças entre elas (e aqui a colocação dos corpos em posturas semelhantes, mas em sentidos contrários também parece significar), Anne e Noeli parecem reunir na tela o potencial expressivo de um corpo invisível que extrapola os limites do corpo orgânico (aquele que vê e é visto pelo olho nu) (ROLNIK, 1989).

Esse “corpo vibrátil” emite, então, toda a carga afetiva que envolve as protagonistas, carga essa que oscila em via de mão dupla entre submissão (dependência financeira de Noeli e sua sujeição à Yeremi / submissão emocional de Anne) e autonomia (independência financeira de Anne/liberdade afetiva de Noeli no relacionamento homoafetivo). Evidencia-se, assim, a formação de uma potência corporal capaz de unir velhice e juventude em uma mesma atmosfera afetiva, ou seja, as vivências relacionadas ao amor, à paixão e à sexualidade e as possíveis dores

e decepções que delas emergem atravessam, no filme, tanto o corpo jovem, quanto o corpo velho.

Embora trazendo para as telas o protagonismo das afetividades entre personagens mais velhos, e nesse caso distanciando-se do filme de Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán, o longa-metragem chileno *Glória* (2014), de Sebastián Lelio também apresenta corporalidades que transitam entre atmosferas do velho e do novo. Durante a trajetória narrativa da protagonista Glória (Paulina García), iluminação e cenários se combinam na formação de ambientes que contrariam clichês cinematográficos nas apresentações do universo dos mais velhos: em vez de envolver o corpo envelhecido em atmosferas frias, escuras e densas que remetem à ideia de morte, o filme trabalha no sentido de criar ambientações coloridas e quentes por onde a protagonista desliza com familiaridade e sensualidade.

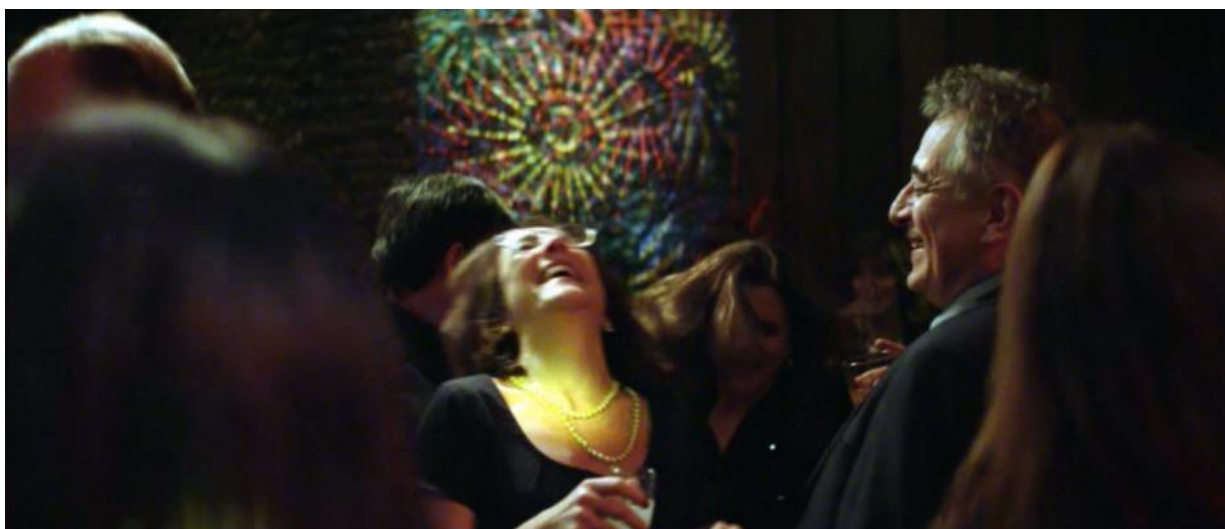


Figura 7 - O ambiente festivo dentro do qual Glória é apresentada ao espectador no início do filme.

Essa composição de corporalidades em *Gloria*, que se afirma na combinação entre corpos orgânicos e demais elementos audiovisuais, relaciona-se também àquilo que Barros (2006) denomina de “territórios de pertencimento”, ou seja, espaços das cidades onde velhas e velhos desenvolvem novas formas de socialidades. Segunda a autora, são nesses territórios que estão incluídas transgressões aos padrões tradicionais da velhice, como o namoro e os jogos de sedução, prevalecendo aqui ao contrário da velhice estigmatizada, um tipo de experiência do envelhecer que remete à ideia de juventude.

Nesse sentido, e conforme colocado por Sebastián Lelio (2014a), o filme busca trazer para as telas “um planeta desconhecido com o qual convivemos e que hoje em dia não tem espaço nas representações, falando especificamente para além dos clichês” (tradução nossa). O maior desafio da obra, também segundo o diretor, foi então contornar o perigo de cair nesses clichês, já que a narrativa joga com lugares comuns.

Assim, na tentativa de fugir do institucionalizado, *Gloria* procura arquitetar um olhar sobre o corpo velho que complexifica os personagens seja por meio das já mencionadas atmosferas cinematográficas que fazem dialogar oposições, seja através de uma prática estética de fazer e desfazer rostos que Deleuze e Guattari (1996) relacionam à (des)construção de subjetividades categorizadas e dotadas de sentidos específicos. O rosto em *close* na tela pode ser então aqui compreendido como um muro de significantes em constante (des)integração a partir do qual “traços de rostidades” divergentes se colocam em relação dentro de uma mesma imagem.

Dessa forma, observa-se no filme, por meio de enquadramentos da face da protagonista em primeiríssimos planos, em ângulos frontais ou de perfil, um foco de atenção aos sinais do envelhecimento, contrapondo-se às recorrentes apresentações do corpo velho medicalizado e plastificado.

De maneira semelhante ao longa-metragem *Dólares de Areia*, a linguagem cinematográfica é aqui utilizada de forma a realçar as “imperfeições” corporais relacionadas ao envelhecer, acrescentando-se na composição desses quadros, no caso da obra de Sebastián Lelio, a convivência antagônica entre traços de um rosto feminino institucionalizado e uma aparência não normativa. O sentido de beleza e sedução que emanam da protagonista está relacionado, então, à maneira com que o filme trabalha o cruzamento entre a vaidade e a naturalidade de Glória: entre suas roupas sensuais e suas rugas, entre um batom vermelho em sua face e seus óculos de grau, responsáveis por lembrar constantemente o espectador de sua dificuldade em enxergar e de sua recusa em adotar maneiras “esteticamente” mais adequadas de circular pelos espaços festivos.



Figura 8 - Sequência de primeiríssimos planos que evidencia a composição de traços antagônicos no rosto da protagonista.

Assim, a estética corporal apresentada em *Gloria* transita entre o mostrar e o invisibilizar, entre o revelar de uma corporalidade marginalizada e a liberdade de poder se apropriar de traços distintos de “rostidades”, delineando linhas de fuga entre polaridades.

Neste transitar percebe-se, então, uma complexidade de sentidos na percepção do belo identificada tanto na análise fílmica da obra, quanto na pesquisa de recepção realizada com o Grupo B. No entanto, se na análise fílmica observa-se uma desterritorialização do corpo feminino onde a fuga do esteticamente padronizado se dá no próprio encontro entre o normativo e o fora da norma, na pesquisa de recepção realizada com o grupo composto por diferentes gerações, essa articulação entre as diferenças desenha linhas de forças contraditórias que oscilam entre valores convencionais e tentativas de resistência, tanto no que se refere ao diálogo entre as mais jovens e as mais velhas, quanto na contradição discursiva observada na fala das mais jovens.

Diferentemente do grupo A (onde houve um silenciamento sobre a estética corporal de Gloria), surgiu no grupo B um enfoque na discussão da beleza da protagonista no qual o conceito de belo foi questionado, mas observando-se ainda a manutenção de certos direcionamentos do olhar que privilegiam o corpo jovem. Diante das várias colocações dos

participantes sobre a aparência de Gloria, feitas em momentos distintos, a moderadora questiona:

Moderadora: E a Gloria para vocês é uma mulher bonita?

P8, 49 anos: Eu acho que sim. Beleza natural.

P1, 59 anos: Beleza madura, natural, bem madura, né.

P7, 23 anos: eu acho que querendo ou não a gente tem como padrão uma beleza jovem, assim, então ela tem isso [...] acho que é um pouco difícil trabalhar fora disso, até porque ela parece uma mulher jovem.

P2, 44 anos: Até o cabelo ela pinta, né? Então, já comparando, né, se eu não tiver cabelo branco eu não aparento a idade que eu tenho [...] pra poder transparecer esse padrão de beleza, né.

P6, 25 anos: o que eu acho muito interessante é porque se a gente perceber as mulheres velhas no filme elas parecem bem mais jovens [...] Então, a gente sempre vê os homens assim mais acabados, careca, e as mulheres toda arrumadas, bem pintadas [...].

A articulação entre uma beleza “madura e natural” (percebida pelas participantes mais velhas) e a percepção de traços relacionados a uma “beleza jovem” na protagonista do filme (conforme grifo nosso nas transcrições), é então interpretada pelos participantes mais novos como um certo reforço de padrões relacionamos à juventude, ficando em segundo plano, nesta discussão, as marcas do envelhecimento na personagem também evidenciadas pela câmera.

Ainda no que se refere a essa percepção da beleza feminina no filme, é possível observar a partir da Análise Fílmica, e quando se trata de planos distintos, uma alternância visual onde a protagonista é por vezes apresentada com vestimentas simples e pouca ou nenhuma maquiagem, e, por outras, é construída imagneticamente de forma a ressaltar um enfeitar corporal e um cuidado com a aparência. Essas imagens entram em relação e produzem novos sentidos, sobretudo, se articuladas aos enquadramentos do nu frontal de Gloria, que apresentam o corpo envelhecido pouco retocado ou glamourizado (Figura 9-A), em especial ao final do filme, quando, desnuda, a protagonista é enquadrada em luz clara e natural e em plano médio sobre a cama (Figura 9-B).

A



B

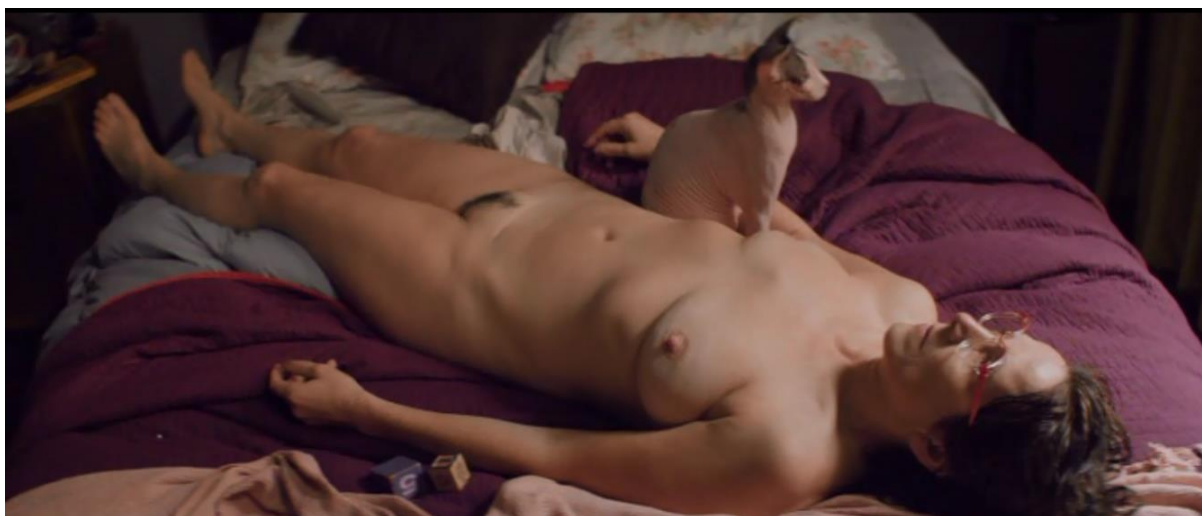


Figura 9 - Planos nos quais a protagonista é apresentada de forma “natural” e o enquadramento em plano médio do corpo nu de Gloria sobre a cama apresentado ao final do filme. Essas imagens, quando articuladas aos planos que ressaltam um “enfeitar corporal” da personagem (tal como na Figura 7), contribuem para uma construção imagética mais complexa do corpo feminino envelhecido.

Essa escolha de abordagem pela nudez feminina se destaca principalmente porque rivaliza com as tentativas cinematográficas normativas de esconder o corpo envelhecido, revelando imagens pouco familiares ao espectador. Acrescenta-se aqui que, e novamente no que se refere à pesquisa de recepção, essa revelação foi percebida com estranhamento especialmente por uma participante do Grupo B, mesmo que ela tenha relacionado o choque dessas imagens à sua recorrente ausência nos cinemas e não a uma recusa pessoal à presença desses corpos nas telas. Questionada pela moderadora sobre as impressões que teve a respeito das cenas de nudez e sexo no filme, P7, 23 anos, responde:

P7: A gente não tá acostumada a ver isso, quando é um homem mais velho uma mulher mais velha é aquela meia luz, aquele dar a entender, aquelas cenas que são sempre de roupa, acho que pra mim diz tipo: nossa, tá mostrando, nossa!

Moderadora: Gerou um estranhamento?

P7: É. O estranhamento é porque a gente não tá acostumada.

Contrariamente, quando a mesma pergunta foi colocada para o Grupo A as respostas foram as seguintes:

P3, 56 anos: Eu vi de forma natural.

P1, 61 anos: A mim não incomodou nada.

P2, 56 anos: Eu vi de forma natural, sem estresse, sem nada, natural [...] Ela tem mais ou menos a nossa idade, assim pra nós então é natural [...] Então, isso que eu quero dizer, que pra nós é natural, faz parte, mesmo quem é solteiro nessa idade tem um relacionamento então se torna natural, o jovem eu acho que não.

Podem-se inferir então leituras diferenciadas sobre a nudez no filme, que por sua vez se relacionam às perspectivas de distintas gerações sobre o corpo envelhecido. Enquanto no Grupo B o envelhecimento é visto com um certo distanciamento, quer dizer, encarnado em um “outro” que se coloca em terceira pessoa, no Grupo A, composto somente pela geração pós 50, parece haver uma ideia de pertencimento e de conexão com a protagonista da trama que se expressa em primeira pessoa (conforme destacado em grifo nosso na transcrição das falas). O estranhamento ou não dessas imagens pelos públicos pode ser então relacionado aos diferentes modos de produção de sentidos na recepção fílmica que remetem ou à identificação do “eu” (Grupo A) ou às fronteiras afetivas que delimitam o espaço do “outro” (Grupo B).

Indo além, é nessa demarcação de espaços que definem o adequado e o inadequado a faixas etárias distintas que se torna possível identificar, mais uma vez no diálogo com o Grupo B, a exigência de um “cuidado de si” (FOUCAULT, 1997) que produz um peso maior sobre as mulheres envelhecidas. Assim, P5, 40 anos, afirma: “mas ela tá muito bem! Ele (Rodolfo) tá realmente um pouquinho acabado, mas agora ela.”. A participante segue ainda estabelecendo uma diferenciação entre corporalidades masculinas e femininas, evidenciando as dificuldades destas últimas em transitar por diferentes atividades e funções.

P5: A mulher é altamente perecível, né, se não se cuida, se a gente não se cuidar a gente vai emagrecer mal, vai envelhecer mal, porque a gente tem filhos, a gente tem marido, a gente tem preocupações com os familiares, então assim de um modo geral eu acho que a carga é muito pesada, sabe. O homem é, mas é muito diferente. Então eu falo que a gente tem que cuidar da gente, do corpo, da mente [...].

Ao ser instigada pela moderadora a relacionar esta percepção sobre o envelhecer feminino à personagem Gloria, a participante coloca:

Moderadora: E a personagem Gloria você acha que é uma mulher que se cuida?

P5: (a participante suspira e faz uma pausa de 3 segundos antes de começar a responder) eu acho que, eu acho o máximo a Glória ali ela não tinha vergonha de mostrar o corpo dela, são poucos filmes que fazem isso, a gente vê sempre o corpo jovem, muito bonito, né, só top ali, então eles abordaram isso, né, no filme [...] então eu acho que de certa forma ela estava se cuidando, né, ela não tinha vergonha dela. A gente não tem que sentir vergonha, eu não tenho vergonha do meu corpo. Eu tenho 40 e vou fazer 41, claro que a gente não tem mais aquele corpinho, mas eu não tenho vergonha. Então eu achei interessante isso, isso eu achei bacana no filme da parte dela.

Complementando essa visão, P3, 39 anos, completa:

P3: [...] eu acho que o objetivo era realmente mostrar, né, esse despir. Acho que ela não era uma pessoa que se cuidava muito, né, enfim, fumava, bebia

bastante, mas era uma pessoa que estava ciente do corpo que tem [...] o tempo vai passando e não que a gente deixa de se cuidar, eu gosto de me cuidar bastante, mas a gente deixa de levar em consideração muitos detalhes que a gente leva em consideração na juventude, né, não é mais uma marquinha aqui, uma cicatriz aqui, né, que é o principal [...].

Observa-se aqui, na relação simbólica entre as ideias de cuidado e de vergonha (materializada diversas vezes pelas participantes, como evidenciando em grifos nossos nas transcrições) uma produção de sentidos na qual o “cuidado de si” está relacionado a um adiamento do “perecer inadequado” dos corpos, sobretudo dos corpos femininos.

De uma forma ou de outra, o que se percebe é que, embora a protagonista seja vista pelas pesquisadas como uma mulher determinada que expõe seu corpo sem receios, as ideias de cuidado com sua saúde e aparência ainda são relativizadas tendo em vista a manutenção de certos padrões estéticos e de comportamentos ditos adequados. Em P5, essa relativização aparece tanto em sua fala quanto em seu silenciamento. Assim, quando questionada, a pesquisada manifesta um desconforto aparente evidenciado pelo mexer na cadeira, por um suspiro e uma pausa antes de se pronunciar, assim como pela ausência de uma resposta direta para a questão. Em seguida, utiliza por diversas vezes a palavra vergonha para reforçar a coragem de Glória em se mostrar, denunciando implicitamente a percepção do corpo envelhecido como um corpo estigmatizado e obscuro (SIBILIA, 2011) (Por que Glória deveria ter vergonha de sua nudez? Que marcas este corpo carrega que remeteria a um sentimento de vergonha?). P3, por sua vez, enfatiza a aceitação das “imperfeições” corporais advindas do envelhecer, mas relaciona explicitamente a falta de “cuidado” de Glória com o corpo aos atos de beber e fumar. A percepção das marcas do envelhecer como vergonhosas e a normalização do cuidado estético e higiênico com o corpo são ideias que se destacam, portanto, na fala destas participantes.

Ainda no que tange a essas articulações entre presença do corpo envelhecido e traços de vaidade nas protagonistas dos filmes estudados, nota-se tanto em *Dois irmãos* (2010), de Daniel Burman, quanto em *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, uma ausência de imagens que destaquem os corpos envelhecidos. No entanto, se no longa de Burman essa falta pode ser entendida como um silenciamento, limitando reflexões mais aprofundadas relacionadas às ressignificações das marcas físicas do envelhecer, em *Que horas ela volta?* a invisibilidade do corpo de Val parece apontar para uma visão crítica sobre o corpo doméstico que envelhece.

Diferentemente do que ocorre com a protagonista de Sebastián Lelio, na qual a transgressão se dá, como já colocado, a partir da junção de traços relativos a distintas corporalidades, percebe-se em Val um apagamento no qual tanto a exposição quanto o esconder

vaidoso das marcas do envelhecer deixam de ser abordadas. O corpo envelhecido é então aqui apresentado, em um duplo sentido, como um corpo invisível, um corpo achatado porque não abre espaço, tal como colocado por Deleuze e Guattari (1996), para um fazer e desfazer de rostidades. Essa invisibilidade, entretanto, em vez de reforçar estereótipos, possibilita uma articulação entre envelhecimento e trabalho na qual a ausência imagética de marcas corporais se relaciona criticamente a uma redução do corpo doméstico envelhecido às formas de produtividades relativas à juventude, ao mesmo tempo em que a construção de uma beleza física na personagem é limitada pela posição de subalternidade de Val.

A partir de um recorte de gênero e classe, é possível identificar então, no jogo imagético entre distanciamentos e aproximações (enquadramentos que ora se aproximam, ora se distanciam da personagem), o delinear crítico de um corpo invisível que se materializa no filme de Anna Muylaert. Privilegiando uma alternância entre planos gerais e primeiros planos, a narrativa de *Que horas ela volta?* constrói, assim, uma presença corporal capaz de evocar uma ausência.

Essa construção pode ser percebida logo na primeira sequência do filme, quando Val é apresentada ao espectador a partir da trajetória de um corpo que trabalha na distância, seja no uso de planos gerais ou nos primeiros planos, quando o rosto da protagonista é apagado. Aqui, a câmera enquadra Val em plano geral brincando com Fabinho ainda pequeno na piscina para depois filmá-la de costas conversando com Jéssica ao telefone enquanto observa o filho dos patrões na mesma piscina. A supressão da autonomia da personagem é nesse sentido simbolizada por uma articulação imagética entre distanciamento físico/invisibilidade facial que permite um contemplar das faltas relacionadas ao corpo doméstico, contemplar este que se dá na recorrência deste arranjo imagético durante grande parte da narrativa.

Assim, outros planos se destacam a partir dessa perspectiva, entre eles aquele que enquadra o rosto de Fabinho enquanto este está deitado nas pernas de Val, que por sua vez acaricia seu rosto. Durante a demonstração de carinho, os membros da protagonista são evidenciados (colo e mãos), mas o seu rosto permanece fora daquilo que Gaudeault (2009) denomina de espaço pró-fílmico, ou seja, daquele espaço que se encontra diante da câmera, aos olhos do espectador. Essa escolha transmite então a ideia de falta, de subserviência e de apagamento da singularidade de Val. Nesse sentido, as relações possíveis de serem estabelecidas entre campo/fora de campo apontam para uma imagem potencial: embora o rosto de Val não seja enquadrado pela câmera, ele significa na medida em que pode ser inferido, remetendo a uma ausência calcada em mecanismos de poder diversos.



Figura 10 - Articulação entre distanciamentos e aproximações que evidenciam um corpo doméstico ausente. Nas duas primeiras imagens, a primeira sequência do filme na qual a protagonista é apresentada ao espectador. Na terceira imagem, primeiro plano de Fabinho no qual o rosto de Val localiza-se fora de campo.

De forma mais complexa, esse corpo ausente que se constrói no jogo entre distância física (apagamento dos detalhes) e enquadramentos aproximados pode ser percebido também, no filme de Anna Muylaert, no interior de um mesmo plano. Assim, na cena em que Val serve comida para seu patrão Carlos, transitando entre os espaços da sala de jantar e da cozinha, o seu corpo alterna entre dentro e fora de campo, em uma articulação entre distanciamento/aproximação invisível que remete mais uma vez à posição de subalternidade que a protagonista ocupa na casa onde trabalha: aparentemente tratada como membro da família, Val não consegue se expressar em sua singularidade.

Encarnando um corpo ativo e domesticado ao qual não é dada a possibilidade de vivenciar, entre outras singularidades, as experiências relativas ao envelhecimento, Val se coloca então ao mesmo tempo próxima e distante daquele ambiente familiar. Em outras palavras, a proximidade entre a protagonista e seus patrões, que é, no entanto, somente física e laboral, reforça um distanciamento afetivo que limita a afirmação do corpo de Val como um corpo autônomo.

A alternância de enquadramentos parece apontar para esse apagamento da singularidade tanto no distanciamento/plano médio (foco no trabalho que Val realiza dentro de um ambiente maior no qual ela não encontra espaço afetivo) quanto na aproximação/primeiros

planos (exclusão imagética de seu rosto, retomando o foco para a função laboral e para a visão crítica de uma ausência de autonomia).



Figura 11 - Plano-sequência no qual o corpo de Val alterna entre dentro do quadro (plano médio) e fora de campo (primeiros planos que novamente excluem o rosto da protagonista).

Apesar dessa ausência que se dá na construção imagética de um corpo doméstico invisibilizado, um olhar mais atento permite observar também em *Que horas ela volta?* indícios da presença de um corpo vaidoso, ou ao menos de um corpo que insinua o gosto pelo enfeitar corporal, já que este gosto parece ser constantemente engolido, na narrativa, pela ideia de trabalho. É o que se percebe especificamente em duas cenas: a primeira apresenta Val experimentando rapidamente alguns cosméticos enquanto limpa o banheiro da patroa Bárbara; a segunda enquadra a protagonista passando em frente à piscina, de roupa vermelha e salto alto, a caminho de uma casa de dança, chamando atenção assim de Fabinho e seus amigos.

Nesse sentido, a insinuação de um corpo vaidoso que se apaga no exercício do trabalho doméstico pode remeter também à percepção de uma fronteira entre diferentes formas de envelhecer. Assim, se para Val, tanto a ausência dos sinais relativos à passagem do tempo nos corpos quanto a falta de cuidado estético corporal é resultado de relações de poder que subjugam e oprimem, para Bárbara, sua patroa, a afirmação do corpo se constrói a partir de uma posição privilegiada dentro de um processo que Debert (1999) denomina de “reprivatização da velhice”.

Nesse processo, a diluição dos termos velhice/juventude sustenta-se, sobretudo, em mercados de consumo específicos voltados para um “envelhecer saudável” (indústrias farmacêuticas, academias, clínicas de estética) ao qual nem todas/os podem ter acesso. Ao focar exclusivamente em uma responsabilidade individual de cada sujeito por sua “saúde”, “bem-

estar” e “juventude”, desconsiderando as diferenças sociais e econômicas entre diferentes indivíduos, a ideia de “reprivatização da velhice” pode então ajudar a reproduzir padrões de desigualdades. É dentro dessa perspectiva que o corpo invisível e sem vaidade de Val contrasta então com o enfeitar corporal percebido em Bárbara.

No longa-metragem *Dois irmãos*, muito embora, como já colocado, haja um silenciamento em relação ao mostrar dos corpos envelhecidos, silenciamento este que difere da ausência corporal crítica proposta na leitura do filme *Que horas ela volta?*. é possível observar também em poucos momentos do filme uma articulação entre presença/ausência e a vaidade do corpo feminino, o que se aproxima de certa forma do que ocorre no filme de Sabastián Lelio.

Assim como a protagonista Gloria, a personagem do filme de Daniel Burman, Susana, é uma mulher ativa, jovial e vaidosa, mas a câmera ousa também enquadrá-la em primeiros e primeiríssimos planos que salientam as marcas do envelhecer (Figura 12-A). Percebe-se, aqui, no entanto, que enquanto no filme chileno os traços do envelhecer estão sempre em evidência (mesmo nos momentos em que a protagonista se enfeita), há em *Dois irmãos* uma oposição entre os primeiros planos de Susana maquiada e aqueles em que a personagem se apresenta de forma “natural”. Dessa forma, mesmo que o filme não pareça trazer em sua narrativa essa reflexão de maneira mais explícita ou proposital, há aqui uma exposição do corpo feminino envelhecido que se situa entre as apresentações normativas (tal como as apresentadas no exemplo do filme *Divã*) e aquelas mais transgressoras (como as constantes dos filmes *Dólares de Areia* e *Gloria*).

A



B



Figura 12 - Contraste entre primeiros planos de Susana maquiada e apresentada de forma “natural”.

Deste modo, observa-se na preferência pelos primeiros e primeiríssimos planos, um combinar entre corpo presente e ausente que, quando associado ao figurino e maquiagem, permite um vislumbrar de distintas corporalidades. Indo além, é possível dizer que a escolha das imagens “postas em cena” e “postas em quadro” (CASSETTI; DI CHIO, 2007) na apresentação dos corpos no filme evidencia também uma diferenciação entre formas de envelhecer femininas e masculinas. Enquanto a combinação de elementos audiovisuais enfatiza, nas imagens de Susana, um rosto vaidoso, produzido, em alguns momentos dando até mesmo a sensação de uma textura plastificada (Figura 12-B), o rosto envelhecido de Marcos, quando enquadrado pela câmera, se apresenta com todas as suas marcas físicas: rugas, manchas e cabelos brancos.

Por fim, e resumindo as reflexões aqui apresentadas, pode-se dizer então que, ao observar a construção imagética de corporalidades nos quatro filmes do *corpus* de pesquisa, percebe-se um foco na elaboração de presenças corporais que se dão, em maior ou menor grau, na ausência do corpo envelhecido como imagem estereotipada. Se em *Dólares de Areia* e em *Gloria* os traços físicos relativos ao envelhecer são explicitados, em *Que horas ela volta?* e *Dois Irmãos* há uma presença que se insinua entre o mostrar e não-mostrar: nas imagens de Susana “ao natural” que emergem em alguns momentos do filme e na construção de um corpo recortado, fragmentado que permite uma leitura crítica sobre a trajetória da protagonista Val.

A transgressão às corporalidades normativas pôde ser então aqui observada da seguinte forma: dentro de um processo ressignificador transversal em *Dólares de Areia*, no qual o novo emerge do encontro entre diferentes corporalidades, e de maneira ainda limitada nos filmes de Daniel Burman e de Anna Muylaert (embora este permita uma visão crítica sobre a ausência do corpo envelhecido). No que se refere ao longa chileno *Gloria*, este mostrou-se mais complexo quando remetido à leitura do público na pesquisa de recepção: a articulação entre diferentes rostidades e a exposição do corpo envelhecido desnudo só foi percebida com naturalidade pelos pesquisados mais velhos. Manteve-se, na leitura dos mais jovens um tensionamento entre o novo e o institucionalizado que ainda demarca fronteiras entre os espaços do eu (jovem) e do outro (velho).

2.2.1.2. Corpo ativo/passivo

A partir da constituição de corpos presentes/ausentes nos filmes estudados, veio à tona durante o processo de análise das obras um outro traçado de oposições que se fez relevante e que aborda, de forma mais específica, o transitar entre as limitações físicas relativas ao envelhecimento e a abertura para outras possibilidades do agir e do viver percebidas nos personagens das narrativas. Buscou-se, assim, investigar de que forma as diferentes corporalidades identificadas no item anterior se movem no espaço fílmico e se esses movimentos permitem o exercício de um diálogo entre passividade e atividade.

Entre as visões estigmatizadas do envelhecer (aquelas que se limitam às perdas físicas e mentais relativas a esse processo) e a busca pela “eterna juventude” dos corpos, seria possível observar nas obras analisadas outras formas de ação para o corpo envelhecido? Apoia-se aqui a constituição de imaginários cinematográficos em um processo contemporâneo de “desconstrução do curso da vida” (DEBERT, 1999) e que aponta para mudanças em relação às formas de perceber e vivenciar o envelhecimento, afrouxando a função das idades cronológicas como demarcadoras de comportamentos.

Nesse sentido, o envelhecimento não funcionaria mais como limitação a determinadas experiências, evidenciando-se nessa perspectiva duas tendências possíveis: a primeira, majoritária, tenta suplantar a velhice, percebendo-a como um descuido pessoal e transformando-a em um novo mercado (do rejuvenescimento); a segunda, contestadora, aproveita-se dessa abertura para a atividade e entende o envelhecimento como um processo capaz de conjugar limitações relativas à idade e novas vivências e experimentações. Aqui,

evidencia-se uma autonomia crítica dos sujeitos que, a partir da lógica majoritária, produzem outros sentidos sobre os corpos, nas experiências cotidianas.

É então dentro dessa segunda tendência que se procura investigar a construção de corpos ativos/passivos nos filmes, ou seja, corpos que sejam capazes de transitar entre o envelhecer corporal (e suas limitações) e o viver/agir, sem fecharem-se em categorizações rígidas. Nesse aspecto, o longa *Gloria* mostra-se especialmente significativo, pois que articula as imagens das marcas de um corpo envelhecido, conforme já analisado, e as limitações que muitas vezes esse corpo carrega, a uma personagem ativa dentro de suas possibilidades. Dito em um sentido contrário, o filme não reduz o envelhecer corporal à afirmação das perdas e/ou à passividade dos corpos.

Em oposição às visões que estabelecem e delimitam comportamentos adequados a distintas gerações, ou àquelas que negam o envelhecimento na tentativa de sua superação, o filme chileno trabalha uma dialogicidade entre o velho e o novo ao apresentar uma protagonista que não se aprisiona nas determinações sociais e culturais que destinam o envelhecimento, sobretudo o feminino, ao isolamento e à submissão. Cheia de vitalidade, e ao conjugar os ganhos e as perdas da maturidade, Gloria é então livre porque é conduzida pela aceitação da vida, e não pela afirmação da morte. É livre porque “[...] não se conduz pelo medo da morte, em vez disso deseja diretamente o bem, isto é, deseja agir, viver, conservar seu ser com base na busca da própria utilidade.” (SPINOZA, 2010, pag. 343).

Esse entrelaçar entre um corpo envelhecido que se afirma e uma “potência de agir” percebida na protagonista do filme de Sebastián Lelio materializa-se especificamente a partir da articulação entre algumas cenas e sequência e, dentro destas, pelo combinar entre texto e imagem. Assim, os planos que apresentam Gloria dirigindo, trabalhando, fazendo ioga e pulando de *bungee jumping*, por exemplo, se combinam às cenas nas quais o corpo da personagem é tratado de forma a enfatizar aspectos relativos à intensificação do envelhecimento: na já analisada exposição da nudez da protagonista, em momentos variados do filme, e de forma mais pontual na sequência em que Gloria vai a uma consulta com o oftalmologista, na qual o médico a alerta sobre a aceleração da sua perda de visão.

Médico: como digo sempre aos meus pacientes, eles deveriam vir uma vez por ano porque doenças podem começar a aparecer. E seu teste diz que você desenvolveu um glaucoma.

Gloria: eu vou ficar cega?

Médico: não necessariamente, mas com o tempo se você não se cuidar seu campo de visão diminuirá e isso limitará sua vida diária, dirigir, andar pelas ruas.

É então no combinar dessas formas de apresentação que alternam entre atividade e limitações, que o filme chama a atenção para um tipo de envelhecimento que, mesmo considerando as perdas corporais que se intensificam com a passagem do tempo, não nega o agir. Nesse aspecto, foi novamente percebida, na pesquisa de recepção, uma diferença entre as leituras do grupo A e do grupo B. Enquanto para os mais velhos (grupo A), o transitar entre perdas corporais e a capacidade de ação no mundo foi entendido de forma menos categorizada, entre os participantes mais jovens do grupo B percebeu-se uma oscilação entre a percepção de um “envelhecimento ativo” como liberdade de ação e o enquadramento dessa liberdade como algo relacionado exclusivamente à juventude, reforçando demarcações entre comportamentos adequados a distintas gerações.

Dessa forma, quando questionados sobre as impressões que tiveram a respeito dessa mulher envelhecida e ativa que protagoniza o filme, os participantes do grupo A enfatizaram um fluxo entre o envelhecer corporal e o agir, reforçando inclusive a intensificação de uma potência de viver devido aos ganhos da maturidade. A esse respeito, P4 afirma:

P4, 61 anos: [...] Ela quer tudo, ela quer participar de tudo, ela quer participar da vida dos filhos, da vida dela, ficar com os amigos. Isso que eu senti no filme.[...] Então eu acho que isso não impede ninguém de viver. Mesmo as limitações pela idade, de você enxergar, de você andar de você, sei lá, até de você sofrer alguma doença. Tem as limitações no envelhecer. O envelhecimento pra mim é igual eu coloquei aqui ((referência ao preenchimento do questionário)) é ter conhecimento, é ter solidão e ter também limitações.

Essa visão que faz dialogar perdas e ganhos aparece também na conversa entre P2 e P5, quando estes relacionam a perspectiva de envelhecimento apresentada no filme e as suas próprias vivências:

P2, 56 anos: Agora tem a limitação do corpo, então é uma vida um pouco mais limitada.

Moderadora: Você acha que tem isso? Tem a atividade, mas também tem a limitação?

P2: Tem, tem a limitação. [...] Eu sinto algumas limitações porque é natural né, isso é natural da pessoa, o corpo, a sua mente pode estar nova, mas o corpo envelhece, às vezes não acompanha, por mais que você queira às vezes ele te limita em determinadas situações.

Em seguida, P5, homem, completa:

P5, 67 anos: Eu acho que uma coisa que é quase de uma forma universal para nós homens e mulheres maduros é você entrar nesse reconhecimento, do que você acabou de falar, né, eu não sou, não posso mais cumprir aquela jornada que eu cumpria há 20 anos atrás. Acho que esse reconhecimento do próprio limite é que faz com que a gente esteja vivendo bem.[...] Você não tem mais a impetuosidade e a irresponsabilidade do adolescente. Você sabe que você pode até pular esses quatro degraus, mas você vai se quebrar todo (risos) [...]

Claro, você tem uma vida normal, ativa, na verdade eu acho que nós temos uma vida mais produtiva do que muita gente, eu acho.

Interessante observar como esse aspecto do envelhecer pontuado especificamente por P5, e que relaciona a maturidade e a consciência dos próprios limites a um viver mais produtivo e menos impetuoso, se opõem à percepção dos mais jovens sobre a protagonista Gloria. Também questionado sobre a percepção de um “envelhecimento ativo” no filme, P6, 25 anos, compara a relação da personagem com o gato do vizinho a um processo gradativo de amadurecimento da protagonista no qual ela deixaria de experimentar coisas relativas à juventude:

P6: Essa questão do gato eu achei muito interessante porque ela passa o filme todo rejeitando o gato, ela não consegue nem pegar no gato, né, e aí parece que é uma grande metáfora do processo de envelhecimento dela. Parece que ela quer o tempo todo viver uma juventude e ela vai se metendo em umas furadas, assim, imagina acordar na praia sem a bolsa, sem companhias, sem saber como foi parar lá. E aí parece que ela meio que aceita o processo dela de envelhecimento e aí é quando ela aceita o gato. Aí o gato vira um companheiro, e aí depois tem essa outra fase dela assim, mais sozinha, bem consigo.

O gato relaciona-se aqui a uma libertação da protagonista, mas essa libertação, para o participante mais jovem, liga-se não a uma capacidade de ação para além de demarcações geracionais (como observado nas falas dos participantes do grupo A), mas sim a uma reinserção de Gloria a comportamentos ditos adequados a sua faixa etária (deixar de meter-se em “furadas” para aceitar a solidão).

Portanto, enquanto para o grupo A as limitações acarretadas pelo envelhecimento possíveis de serem extraídas do filme são mais corporais, para P6 (grupo B) parece haver ainda uma fronteira entre experiências relativas ao envelhecer e uma forma de ação no mundo especificamente destinada à juventude.

Esse ponto de vista é, entretanto, contrabalanceado pelas falas de duas pesquisadas também participantes do grupo B: P3, 39 anos e P8, 49 anos:

P3: Eu acho que é assim, é o ciclo da vida, sabe, dessa busca, né, e assim a sensação que eu tive, uma coisa que meu pai me fala, meu pai tem 71 anos né, ele fala assim, mas o meu corpo é de 71, mas a minha cabeça não é de 71, então eu acho que o tempo, o processo de envelhecer é mais ou menos isso, né. O físico, o fisiológico ele vai mudando, mas eu acho que as buscas são sempre as mesmas. Então acho que sempre você consegue aquele processo da juventude, de criança, ou algo que você não tenha tido a possibilidade de viver.

P8 completa:

P8: pode ser que eu esteja enganada, mas, assim, vocês não estão vendo que nós estamos envelhecendo, e a gente tá envelhecendo com um pouco mais de qualidade do que há 30 anos atrás? então as pessoas se cuidam mais e tem mais vida mesmo, continuam vivendo, continuam em busca dos prazeres.

Nota-se, assim, no diálogo entre mais jovens e mais velhos, uma percepção do envelhecimento da personagem Gloria que caminha da demarcação de territórios fixos para possibilidades de ação mais heterogêneas na medida em que a idade dos participantes dos grupos aumenta.

Nesse sentido, a construção do espaço/tempo fílmico indica, também, e ao mesmo tempo, a separação e a subversão desses territórios. Mostrando uma protagonista que não se entrega às limitações, mas que vive e revive apesar delas, o filme trabalha em função de uma narrativa cíclica na qual o fim da projeção resulta análogo ao seu início, mas não idêntico (CASSETTI; DI CHIO, 2007). Nessa narrativa, a atmosfera da dança se faz presente, sobretudo, nas primeiras e últimas sequências e constrói um espaço no qual as casas de festas para “terceira idade” (demarcação de territórios) funcionam como plano de fundo para a expressão de um corpo dançante que extrapola os limites normatizados para corporalidades envelhecidas. Assim, Gloria não só transita por esses “territórios de pertencimento” (BARROS, 2006) como também transgride fronteiras entre e o jovem e o velho ao mostrar-se ativa na dança e nos jogos de sedução.

Relacionando-se a essa perspectiva, é possível observar também, no filme de Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán, a construção deste corpo ativo que se move e se ressignifica dentro desses “territórios de pertencimento”. Embora trabalhando uma personagem mais melancólica a partir de uma atmosfera mais fria e contemplativa, *Dólares de Areia* traz em algumas cenas o ambiente do baile como plano de fundo para a relação de Anne e Noeli. Neste ambiente, os corpos das protagonistas se cruzam de forma a desfazer as rígidas barreiras entre um agir velho e um agir jovem, permitindo vir à tona, mais uma vez e assim como evidenciado na análise do corpo presente/ausente, uma corporalidade envelhecida que se coloca para além de categorizações. Imagens simbólicas deste fluir de distintos corpos que se movem em conjunto podem ser observadas nos primeiros e primeiríssimos planos dos rostos e pés das protagonistas quando estas dançam na casa de Anne e, posteriormente, em um arranjo similar, no espaço do baile.



Figura 13 - Arranjo imagético que se repete no filme. Nas duas primeiras imagens, as protagonistas dançam na casa de Anne. Na segunda sequência, o mesmo ocorre no espaço do baile.

Tal como no filme de Sebastian Lelio, há aqui a escolha por uma narrativa circular na qual o ponto de partida (início da projeção) resulta semelhante ao ponto de chegada (fim da projeção): *Dólares de areia* começa e termina no ambiente do baile e é neste espaço que Anne, assim como Gloria, transita, evidenciando também no caso do longa mexicano uma transgressão relativa ao exercício de uma sexualidade não-normativa.

Além disso, e no que se refere especificamente à conjugação das limitações do envelhecer às possibilidades de ação do corpo velho, o longa permite associar a dificuldade de locomoção advinda do envelhecimento e a ideia de liberdade, oferecendo uma visão crítica sobre aqueles comportamentos que são considerados aceitáveis ou não a determinada idade.

Dessa forma, se na sequência em que a protagonista velha cai de uma cadeira de sol no jardim de sua casa, permanecendo no chão até receber ajuda de um empregado da casa, tem-se um enfoque nas perdas relacionadas ao envelhecer, em um dos planos que enquadra as personagens passeando na praia, observa-se uma potência de ação que destaca o corpo velho. Anne entra ao fundo do mar para nadar enquanto Noeli a observa, receosa. Quando Anne retorna, a protagonista jovem pergunta: “**Noeli:** Por que foi tão longe, é louca?”. Aqui é possível então perceber um processo de ressignificação que conjuga planos distantes e contraditórios na construção de um agir que se contrapõe às normatizações que tendem a separar rigidamente os modos de ação/não-ação relativos à velhice e à juventude. Em outras palavras, diferentemente do convencional, o corpo envelhecido é aqui aquele que se entrega e arrisca (corpo de Anne ao mar) e o corpo jovem é aquele que se retrai e espera (corpo de Noeli na areia).

Ainda a partir dessa articulação entre atividade e passividade, o longa *Dois Irmãos* apresenta um cenário interessante, pois que trabalha, em sua personagem masculina, uma transição da perspectiva de um envelhecimento passivo para outras possibilidades de ação no mundo. Assim, enquanto Susana encarna, logo no início da projeção, um corpo que se move, circulando pelos espaços da rua, Marcos é apresentado ao espectador dentro dos limites da casa.

Tendo durante muito tempo abdicado de sua autonomia profissional e afetiva para cuidar de Neneca, sua mãe, o personagem masculino exhibe então, a princípio, um corpo envelhecido inerte que restringe sua ação ao espaço doméstico, movendo-se apenas em função das exigências maternas. Há aqui um foco nas perdas relacionadas ao envelhecimento que se materializa na relação de Marcos e Neneca. Mãe e filho se unem em um encontro simbiótico que parece os empurrar para a passividade: o corpo decadente (Neneca) e o corpo cuidador (Marcos) se cruzam na formação de uma corporalidade afetiva dependente e fechada, impedindo que se abram brechas para o novo.

Percebe-se, entretanto, um ponto de virada no filme de Daniel Burman a partir do qual as formas de ação deste corpo masculino envelhecido são ressignificadas. Após a morte de Neneca, o corpo inerte de Marcos dá lugar a um corpo que busca um resgate de si mesmo na realização de experiências que lhe foram durante muito tempo negadas. O protagonista começa assim gradativamente a agir. Induzido pela irmã a se mudar para Villa Laura, Uruguai, ele encontra neste novo território uma oportunidade de se refazer prática e afetivamente: retoma seu trabalho de ourives, faz novos amigos, participa de um grupo de teatro e conhece Mario (Omar Núñez), com quem desenvolve uma relação homoafetiva.

Interessante notar que essa transição da passividade a ação que se dá logo no início do filme apresenta um entrelaçar entre modos de ser e estar no mundo no qual comportamentos tidos antagônicos do ponto de vista convencional são colocados em relação. Assim, mesmo despertando para outras formas de viver (trabalho, amizades, amores), Marcos não perde as características que o definiam anteriormente. O corpo doméstico afetuoso e sensível, que cuida da casa, cozinha e procura conciliar conflitos se articula então às novas vivências do protagonista.

Nesse sentido, as sequências que apresentam Marcos circulando pelos espaços da rua, trabalhando e interagindo com os amigos no teatro combinam-se aos planos do personagem no ambiente doméstico, cuidando da casa e cozinhando. Se no início do filme essa última escolha imagética se restringia a construção de um corpo passivo, agora, no entanto, ela se conjuga a pontos contraditórios, ajudando a edificar uma imagem mais complexa do protagonista.



Figura 14 - Planos médios e primeiríssimos planos de Marcos no espaço da rua e no ambiente doméstico. Articulação que ajuda a construir uma visão mais complexa do personagem envelhecido.

Essa imagem parece ainda caminhar gradativamente, no decorrer da narrativa, para o entendimento do corpo de Marcos como um corpo movente que transita da estabilidade para a ação. A conjugação de duas sequências, em especial, pode materializar essa perspectiva. Logo no início da adaptação do protagonista à nova vida em Villa Laura, uma amiga do teatro lhe oferece uma carona:

Amiga: Quer uma carona?

Marcos: Em sua moto?

Amiga: Sim, do que tem medo, da moto ou de mim?

Marcos: não tenho mais idade para motos.

Amiga: É uma bobagem, se quer dirigir eu ensino.

Marcos: Quantas coisas novas acha que se pode aprender na vida? Na minha idade vamos encerrando.

Amiga: E pra te levar também é tarde?

Marcos: Não, pra isso não.

Amiga: Tá, te levo.

Aqui, observa-se ainda uma certa resistência de Marcos ao novo e à mudança, resistência essa que vai se afrouxando durante o filme, libertando aos poucos o personagem das visões normativas do envelhecimento e abrindo espaço para outras vivências. Ao final do filme, as imagens do corpo de Marcos em movimento, circulando de moto pela cidade, que ao contrário do que o próprio protagonista pensava se articulam a expressão de um corpo envelhecido, simbolizam esse trânsito entre corpo ativo/passivo narrado no longa de Burman.



Figura 15 - Sequência que apresenta o corpo envelhecido de Marcos em movimento ultrapassando visões normativas sobre o envelhecimento.

O filme busca, assim, conciliar perdas e ganhos relativos ao envelhecer, ressaltando as possibilidades de ação, ou uma “potência de agir” apesar das limitações advindas da passagem do tempo. Mais, a obra ressalta, ainda, e aqui muito próximo ao que foi identificado na pesquisa de recepção com o filme *Glória* e entre os participantes mais velhos, uma ampliação dessa potência ocasionada pela articulação entre experiência de vida e vivência no presente. Nesse sentido, a sequência que apresenta o jantar entre Marcos e Mario, na qual o primeiro fala ao amigo sobre o seu passado, é significativa:

Marcos: Eu fui feliz várias vezes, mas a felicidade acaba. Era jovem e senti a necessidade de cuidar da minha velha. Meu pai era um cara bom mas muito temperamental. Além disso encontrava tempo pra tudo. Ele gostava das vagabundas. O que fazia sofrer a minha velha. E eu pensei que depois ia dar tempo para as minhas coisas.

Mario: Mas agora temos tempo, você e eu. E é todo nosso. Me desculpe, vou ao banheiro.

Marcos: Sabe, Mario, a próstata nessa idade nos interrompe nos melhores momentos.

Neste diálogo, é possível perceber então uma relação entre vivência na juventude e vivência na velhice que aponta para um agir mais maduro e consciente no qual as perdas do passado e as próprias perdas do envelhecer são relativizadas em função do prazer, da alegria e das realizações que se dão no agora.

A partir dessa perspectiva, e no filme *Que horas ela volta?*, também pode ser observada uma potencialização do agir do corpo envelhecido, muito embora esse corpo seja construído

imageticamente em uma ausência crítica, conforme analisado no item anterior. Diferentemente de *Dois Irmãos* onde a transição entre corpo passivo e corpo ativo se apresenta bem demarcada, caminhando da visão do envelhecimento como fim para possibilidades de (re)começo, no filme de Anna Muylaert observa-se criticamente uma perspectiva de “envelhecimento ativo” que restringe e/ou exclui a expressão de limitações relacionadas ao envelhecer. Em um sentido inverso ao apresentado na obra de Burman, a atividade aqui não liberta, mas aprisiona o corpo da protagonista Val ao trabalho e à subserviência.

Planos de um corpo doméstico ausente, ou seja, aquele que tem suas marcas invisibilizadas não por uma escolha pessoal, mas pelo papel social que cumpre, se combinam no filme à construção narrativa de uma corporalidade que se mostra ativa exclusivamente em função do trabalho que realiza. Os já mencionados primeiros e primeiríssimos planos de Val lavando louça, arrumando a casa, servindo comida, que aqui denominamos de “aproximação invisível”, assim como os planos médios e gerais nos quais a protagonista exerce suas funções na casa dos patrões (distanciamento que privilegia a protagonista como máquina e não como sujeito), são representativos desse corpo doméstico envelhecido apagado pela produtividade normativa.

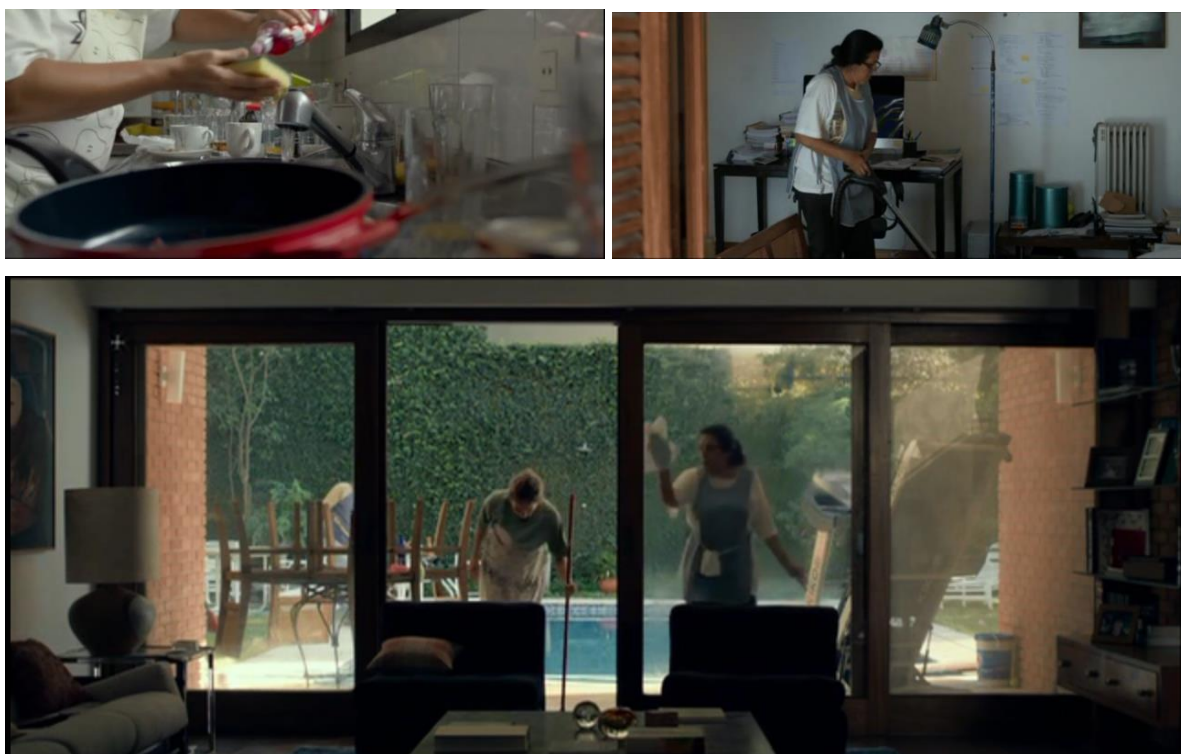


Figura 16 - Primeiríssimo plano, plano médio e plano geral de Val trabalhando na casa dos patrões. Articulação imagética que evidencia um corpo doméstico apagado pela produtividade.

Que horas ela volta? permite, assim, refletir sobre uma forma de atividade no envelhecer que determina hierarquias, aprisionando ao invés de libertar. Essa visão, no entanto, não se limita a uma crítica sobre os sistemas de opressão e, mesmo que o filme não traga problematizações mais profundas sobre o corpo envelhecido, ele desconstrói progressivamente a imagem do trabalho formal (no caso o trabalho doméstico) como única forma de ação e inserção no mundo da produtividade.

Após anos de dedicação aos seus patrões, e motivada pela retomada da relação com sua filha Jéssica, Val decide abandonar sua profissão. O trajeto evidenciado aqui vai da ação para a passividade, mas para uma passividade que aponta não para a estagnação, mas para outras formas de produtividade. Na sequência final do filme, essa perspectiva se materializa no diálogo entre Val e Jéssica:

Jéssica: O que tu tá fazendo aqui numa quinta-feira?

Val: Chau! Me demiti.

Jéssica: Estais brincando, Val.

Val: Não, to falando sério.

Jéssica: É sério mesmo?

Val: É, nem eu estou acreditando.

Jéssica: Meu deus.

Val: Vai botar uma água pra ferver, a gente vai tomar um café.

Jéssica: Bora. E agora, já pensou o que vai fazer?

Val: Sei não, vou dar meu jeito. Fazer um curso de massagem. Fabinho não diz que eu sou a melhor massagista do mundo? Quem sabe.

Jéssica: A ideia é boa.

Em outras palavras, o corpo passivo de Val assim o é, ao final do filme, somente em relação a um sistema de opressão que determina formas adequadas ou não de ação no mundo. Ao dizer “vou dar o meu jeito” quando questionada pela filha sobre o que fará agora que está desempregada, a protagonista indica então um exercício de autonomia e liberdade que se dá na vivência de outras formas de produtividade, mesmo que o filme não as trabalhe narrativamente. O longa brasileiro traz, assim, uma percepção mais complexa sobre a ideia de corpo passivo/ativo na qual a ação transgressora está relacionada ao parar e ao sentir.

Portanto, ao analisar o movimento dos corpos nos quatro filmes objetos desta pesquisa, observa-se o predomínio de um exercício do agir que transcende os limites normativos estabelecidos para os sujeitos que envelhecem. *Glória* e *Dólares de areia* constroem personagens capazes de articular de forma mais explícita perdas físicas relacionadas ao envelhecer e novas vivências, tendo sido observada, no entanto, e na pesquisa de recepção com o público mais jovem, uma tendência à (re)categorização deste corpo envelhecido que age. A

passagem do tempo como um processo desorganizador que atenua as fronteiras entre gerações é percebida apenas entre os participantes mais velhos.

Já nos longas *Dois Irmãos* e *Que horas ela volta?* trabalha-se uma complexa transição entre duas perspectivas de envelhecimento. No primeiro, a passividade e a submissão dão lugar a formas de ação que extrapolam o institucionalizado. No segundo, rompe-se gradativamente com a ideia de “envelhecimento ativo” e subserviente para ir ao encontro da autonomia. Por fim, e de uma forma ou de outra, as obras analisadas abrem espaço para a atividade de corpos que não se entregam passivamente aos encontros que vivenciam. São corpos fortes, flexíveis e hábeis que se (re)fazem, e ao se (re)fazerem (re)descobrem também, em novos lugares, outras sensibilidades para o envelhecer.

2.2.1.3. Corpo maternal/sexual

Ao centrar-se no estudo de corpos presentes/ausentes nas obras cinematográficas delimitadas, assim como nas formas de ação/não-ação destes corpos, foi possível observar também um movimento capaz de colocar em relação a constituição de corpos-afetos maternais e o exercício da sexualidade. Assim, em todos os filmes analisados, detectou-se, em maior ou menor grau, uma ênfase narrativa nos cuidados mãe e filha(o), cuidados esses que ultrapassaram a ideia de maternidade biológica e se articularam, na maioria das obras, à expressão afetivo-sexual.

Aqui, e partindo do pensamento foucaultiano sobre a existência de uma “tecnologia do sexo”, ou seja, de um saber-poder discursivo que delimita os espaços legítimos e os periféricos para as sexualidades (FOUCAULT, 1988), pôde-se identificar a formação de potências imagéticas capazes de colocar em circulação uma outra “economia dos corpos e dos prazeres” na qual envelhecimento, corporalidades maternais e sexualidades não-normativas se inter-relacionam.

Em *Dólares de Areia*, essa articulação aparece na combinação entre planos e sequências que destacam a personagem velha em seu papel de mãe e aqueles que apresentam a relação amorosa entre as protagonistas, especialmente nas cenas que enquadram parte dos corpos nus de Anne e Noeli (conforme demonstrado no item corpo presente/ausente), insinuando o ato sexual entre elas por meio de carícias e beijos. Nesse aspecto, o filme estabelece um olhar diferenciado sobre as vivências no envelhecer, demonstrando que o afeto maternal não se opõe ao exercício da sexualidade, apresentando esta última, inclusive, a partir do ponto de vista da bissexualidade.

Em um sentido contrário àquele que indica um processo de “histerização” do corpo feminino, tal como colocado por Foucault (1998), e que parte do entendimento da mulher como uma corporalidade caótica, desordenada e saturada de sexualidade³¹, para então promover o controle dessa corporalidade através de sua função reprodutora, adequando-a ao corpo social no papel exclusivo de esposa-mãe, o longa mexicano aponta para um fluir heterogêneo entre comportamentos e maneiras de estar no mundo que se distancia das formas excludentes de apresentação de corporalidades no cinema majoritário, no qual observa-se, em geral, a valorização de um corpo maternal assexuado.

Mais do que isso, além de comportar essas duas facetas aparentemente contraditórias - a maternal e a sexual – a expressão da maternidade em Anne se entrelaça, em determinados momentos do filme, à própria relação que ela estabelece com Noeli, permitindo uma visão ainda mais elaborada sobre o transito entre essas oposições no filme.

Assim, logo no início da projeção, o conflituoso relacionamento entre a protagonista velha e o filho é apresentado ao espectador e se combina, posteriormente, à relação da protagonista negra com a mãe e também à gravidez de Noeli. Primeiramente, em plano médio, Anne conversa com seu neto ao telefone, realizando em seguida uma tentativa frustrada de fala com o seu filho, na qual este alega sinal ruim e desliga a ligação. Aqui, se esboça um corpo maternal envelhecido que, marcado pelo vazio e pela falta, encontra lacuna semelhante no corpo de Noeli quando esta lhe revela sobre o distanciamento em relação à mãe, lacuna que se apresenta também, no decorrer do filme, como possibilidade de preenchimento no momento em que Anne descobre que a jovem está grávida. A protagonista velha a apoia, se mostra disposta a assumir a criança e a acompanha na ultrassonografia. O corpo maternal vazio de Anne encontra então a potência da maternidade em Noeli e, nesse encontro, distintos afetos se cruzam na personagem branca: o desejo e o amor pela jovem e a expectativa de ter uma nova chance de ser mãe.

A despeito dessa liberdade de ação entre maternidade e sexualidade em *Dólares de Areia*, observada na relação entre Anne e Noeli, se estabelece também, e no que se refere à relação entre a protagonista velha e o filho, um conflito entre essas duas perspectivas. Nesse sentido, o filme parece apontar para uma reflexão sobre o relacionamento conservador entre mãe e filho, contraposto ao exercício de uma sexualidade transgressora, sobretudo no envelhecer. Apesar de o longa não explicitar o motivo do distanciamento entre os dois, algumas sequências demonstram um corpo maternal em crise, crise esta possivelmente relacionada à

³¹ Daí decorre a ideia da “mulher histérica” ou de “mulher nervosa”, assim compreendida por ser portadora de um corpo que indica uma falta (a falta do falo), se opondo à lógica e à racionalidade masculina.

vida sexual e/ou orientação sexual de Anne. Isso pode ser observado em especial quando a protagonista velha conversa com um antigo amigo norte-americano sobre a ida de Noeli com ela para França:

Anne: De qualquer maneira meu filho não vai falar comigo.

Amigo: Mesmo assim, a certa altura terá de apresentar seu filho à Noeli.

Anne: É que ainda não expliquei à Noeli sobre meu filho, e vou ter. Ou vou ter de explicar ao meu filho sobre Noeli, o que também não fiz.

Especificamente neste diálogo, é evidenciado então um conflito entre o corpo maternal e o corpo velho sexualizado no qual o exercício da maternidade parece impor certas restrições à protagonista. Essas restrições, no entanto, não são exploradas no filme, e servem para ajudar a construir a subjetividade de Anne em sua complexidade, apresentando contrapontos importantes à liberação sexual que a protagonista vive com Noeli no decorrer da trama.

Ainda nessa perspectiva, mas a partir da construção de uma relação heterossexual e intrageracional, notam-se em *Gloria* escolhas narrativas e arranjos imagéticos semelhantes aos observados em *Dólares de Areia*. No longa de Sebastián Lelio, o isolamento, o abandono e a solidão maternal também ajudam a edificar um corpo envelhecido em crise, conjugando-o às vivências sexuais. Assim, e recorrendo novamente a Foucault (1988), a maternidade é aqui apresentada dentro de uma “arte da relação do indivíduo com os corpos”, de forma a se contrapor ao que o autor denomina de “econômica”, ou seja, de um “dispositivo da aliança” que determina papéis específicos para o masculino e o feminino nos quais o que se ressalta é a função do homem como chefe de família (provedor financeiro, detentor do poder) e o destino da mulher como corpo maternal domesticado.

Diferentemente disso, o filme chileno traz uma protagonista divorciada e independente financeiramente que consegue conciliar maternidade, individualidade e desejo sexual. Assim como Anne, Gloria se permite vivenciar novas experiências e amores na maturidade, embora carregue consigo uma constante sensação de “ninho vazio” devido à ausência dos filhos. Nesse sentido, percebe-se uma aproximação entre a apresentação da maternidade na protagonista do filme de Sebastian Lelio e aquela construída em *Dólares de Areia*, materializada, sobretudo, nas primeiras sequências do filme quando Gloria, assim como Anne, liga para seus filhos:

Gloria: Ana, não ouço você faz um tempo. Estou no escritório, muito ocupada. Ligue para mim se você quiser. É a sua mãe. Um beijo, tchau.

Gloria: Alô, Pedro, meu filho, como você está? Espero que esteja bem. Estou ligando para saber de Raimundo, e se precisava de alguma coisa. Bem, é isso. Ligue para mim. É a sua mãe.

Em seguida, a câmera corta para Gloria que faz uma visita ao filho. Com o neto no colo, ela tenta acalmá-lo. Um novo corte e a protagonista agora conversa com Pedro sobre as dificuldades em cuidar de Raimundo:

Gloria: Ele é exigente, não?

Pedro: sim.

Gloria: talvez seja a infecção no ouvido.

Pedro: sim, provavelmente é isso.

Gloria: e você deu o antibiótico?

Pedro: sim, dei o antibiótico.

Gloria: bem, isso vai ferrarr tudo. Quando começa com antibiótico em seguida vem o estômago, a boca, que às vezes surge essas coisas em volta como o fungo, coisas assim.

Embora a relação entre Gloria e os filhos seja mais explorada na narrativa quando se compara ao tratamento dado à maternidade em Anne, nota-se, por meio dessas primeiras sequências (conjugadas também à cena em que Gloria resolve fazer uma visita surpresa para sua filha na aula de ioga e, já no meio da projeção, quando a protagonista se despede da filha no aeroporto), uma ligação entre as protagonistas que se dá, de uma forma ou de outra, na busca por um resgate das relações maternas. Em ambos os filmes, no entanto, essa busca se mostra frustrada, destacando assim uma vivência afetiva singular ao envelhecer.

Interessante notar que, e no que se refere à pesquisa de recepção com o Grupo A, essa falta observada nas relações entre mães/pais e filhos foi percebida também em Rodolfo, embora as formas com que a personagem masculina lidou com isso tenham sido, na perspectiva do público, mais conservadoras que a feminina. Assim, diante do relacionamento interdependente entre Rodolfo e as filhas, que, com 27 e 31 anos não trabalham e nem estudam e são sustentadas economicamente pelo personagem, os participantes mais velhos, homens e mulheres, relativizaram o apego excessivo de Rodolfo à família, mas enfatizam uma identificação com ele no que se refere à ligação com os filhos e à dificuldade de aceitar e vivenciar esse momento de distanciamento maternal/paternal. Nesse sentido, P5, homem, coloca:

P5, 67 anos: Então eu acho que eu consegui ver um pouquinho dela em mim, nesse corte de comportamento, de relacionamento, de decisão de querer estar bem. E com relação a ele também, porque é difícil você cortar esse vínculo com os netos, com os filhos, então você acaba em alguns momentos fraquejando, se deixando abalar. A distância de filhos, de netos acaba, às vezes, mexendo um pouco com você. Ele é completamente dependente, né ((risos)), ele é compulsivamente dependente dessa relação, desse pertencimento com as filhas, né.

Em seguida, P1, 61 anos, completa:

P1: Eu gosto da independência dela ao mesmo tempo em que eu também tenho uma ligação com ele.

Moderadora: Você se identifica com o Rodolfo também?

P1: Me identifico com ele também, porque ao mesmo tempo que eu sou super livre eu sou muito, muito dependente da N. (menciona o nome da filha). Assim como ela de mim, né. Então eu sempre quero saber onde ela tá, e ela quer saber onde eu tô, então eu não sei se é, não é o extremo como é com ele, claro que não, mas nessa relação de dependência, lógico que eu não deixo de fazer nada por causa disso, né, mas.

Aqui, a participante ainda estabelece um contraponto entre a conduta de Gloria e a de Rodolfo, reforçando uma libertação da protagonista em relação aos tradicionais papéis destinados ao feminino, o que se opõe ao enquadramento do personagem masculino às funções patriarcais (responsabilidade com a família). P1 continua então sua colocação:

P1: Ela com relação à família dela, ela se manteve como mãe no ponto que ela não interferia na vida dos filhos nem deixava que os filhos interferissem na dela. Não é essa a relação de um patriarcado: o pai manda, né, então eu achei assim.

Ainda nessa perspectiva, a pesquisa de recepção com o Grupo B também mostrou, entre os mais jovens, esse fluxo entre a percepção de um corpo maternal vazio e possibilidades de outras vivências na maturidade, tendo se destacado aqui, com uma ênfase ainda maior, a autonomia e o desapego de Gloria, assim como o transitar desta por vários papéis:

P2, 44 anos: [...] Na idade dela a pessoa é muito apegada a neto, né, cuidar da vida dos filhos, e ela não né, ela era muito desapegada, sabia o que ela queria. Isso eu apreciei bastante.

P7, 23 anos, continua:

P7: Apesar da Glória ter toda aquela vida ativa ela também é muito ligada aos filhos, você vê que ela fica muito triste, né, quando a filha dela parte com o namorado. Então realmente ela abraça esse papel de mãe, ela abraça o papel de avó, de uma pessoa que tem uma família, mas ela não deixa de abraçar o próprio papel de protagonista da vida dela. Eu acho isso muito interessante porque normalmente a gente não é protagonista da nossa própria vida, a gente tá sempre vivendo com uma outra pessoa, com uma família, um marido, um pai, esse tipo de coisa, mas a gente vê nela que não, ela é protagonista da própria vida.

Portanto, para a maioria dos integrantes do Grupo A, houve uma identificação tanto com a liberdade de conduta e o “ninho vazio” evidenciado na personagem Gloria, quanto com o apego de Rodolfo às filhas, destacando-se nas conversas uma diferenciação entre os modos de ação da personagem feminina e da masculina: para os participantes deste grupo, a primeira soube transitar com mais fluidez entre os papéis de mãe e mulher, enquanto o segundo destacou-se em uma posição rígida que reforça a conduta patriarcal do homem como provedor financeiro

e destituído de afetividade. Já entre os participantes do Grupo B, essa visão multifacetada da protagonista foi confirmada, ficando em segundo plano nas discussões as questões relativas a uma maternidade em crise, ao distanciamento e/ou interdependência entre mãe/pais e filhos.

Ampliando a análise, e articulando essa perspectiva ao exercício da sexualidade, percebe-se também em *Gloria* a construção de um corpo maternal que é explicitamente sexualizado. Assim, e diferentemente de *Dólares de Areia* onde o corpo sexual é apenas insinuado, no longa de Sebastián Lelio planos médios e primeiros planos que revelam o ato sexual entre Gloria e Rodolfo se apresentam no início, meio e fim do filme. Esses planos, conjugados a já colocada construção da maternidade da protagonista, ajudam a delinear imagens transgressoras que evidenciam um corpo maternal envelhecido que é livre sexualmente.

Ainda, o revelar dos corpos aqui, conforme analisado no item corpo presente/ausente, se articula ao exercício da sexualidade, contrapondo-se às imagens tradicionais que separam de forma binária maternidade e sexualidade e que excluem desta última aquelas corporalidades que não se enquadram em um padrão de juventude.



Figura 17 - Planos do ato sexual entre Rodolfo e Gloria no início e final do filme.

Nesse sentido, a pesquisa de recepção apontou mais uma vez para uma contraposição entre as percepções do Grupo A e do Grupo B. No primeiro grupo houve um silenciamento a respeito das cenas de sexo no filme, tendo os participantes se manifestado sobre apenas quando convocados pela mediadora. Ao se manifestarem eles enfatizaram, então, a naturalidade das cenas, assim como ocorreu quando foram chamados a falar das imagens dos corpos envelhecidos no filme:

P5, 67 anos: A imagem foi bonita, né, foi discreta. Explícito o ato, mas vamos dizer, o comportamento da câmera ajudou a ser agradável de ver, né, o envolvimento físico dos dois.

P3, 56 anos, completa:

P3: É porque a sexualidade no filme foi bem explorada. Amor não tem idade.

Por outro lado, entre os integrantes do Grupo B, foi observado um estranhamento gerado pela atividade sexual entre mais velhos, sobretudo se relacionado à conjunção desse ato aos papéis sociais relativos à maternidade e à paternidade.

P3, 39 anos: Pra mim a princípio o filme trouxe uma estranheza, porque eu não sou uma pessoa muito habituada a ver filmes e menos ainda latino-americanos. E a gente vê o apelo do cinema, da mídia para que a gente veja o corpo jovem, a pessoa jovem, a beleza, então as histórias acontecem e a gente sempre pensa no homem jovem, na mulher jovem, e quando você vê isso tudo sendo vivenciado por uma pessoa mais velha é diferente. Pra mim assim, é estranho, né.

Moderadora: gerou um estranhamento?

P3: Gerou um estranhamento. E assim, a gente fala muito por aí, ah, a vida continua, mas quando a gente pensa num pai e numa mãe, a gente não pensa assim na relação sexual em si, nas coisas acontecendo, que acontecem normalmente, independente da idade, né.

Observou-se, assim, que embora o filme traga imagens explicitamente transgressoras no que se refere ao exercício da sexualidade no envelhecer, a assimilação destas imagens pelo público mais jovem ainda é contraditória e oscila entre a consciência do novo e o enraizamento em valores tradicionais, ou seja, valores que restringem o exercício da sexualidade ao corpo jovem e que identificam o corpo maternal/paternal como corpo assexuado.

Esse alinhamento entre assexualidade e maternidade percebida na pesquisa de recepção com o filme *Gloria*, mesmo que o público estivesse diante de imagens que propõem transgressões, pôde ser observada também, agora a partir da Análise Fílmica, em *Que horas ela volta?*. No longa de Anna Muylaert, a figura da “doméstica-mãe” é construída de forma a omitir qualquer traço de sexualidade, ressaltando, na narrativa, um contraponto entre maternidade biológica e maternidade afetiva. Em uma das primeiras sequências do filme, já apresentada no item corpo presente/ausente, quando Val, de costas, conversa ao telefone com sua filha Jéssica, nota-se esse contraponto, já que o diálogo distante com a filha biológica contrasta com a afetuosidade para com Fabinho ainda pequeno, que aparece em ângulo frontal conversando com Val.

Val: Convença ela, diga que mainha tá morrendo de saudade. Oh, meu amor! Oh, coisa rica de mainha. Tá fazendo tudo direitinho? Tá obedecendo Sandra? Lhe amo muito. Não, não fale assim não, fale direitinho com sua mãe. Fale direito com sua mãe! Eu telefonei só pra dar um cheirinho. Vá, vá, vá! Olhe, lhe amo, visse. Tchau.

Fabinho: Quem você disse que ama?

Val: Minha filha.

Fabinho: E onde ela tá?

Val: Ih, ela tá lá longe.

Fabinho: Cadê a mamãe?

Val: Tá trabalhando, amor.

Fabinho: E que horas ela volta?

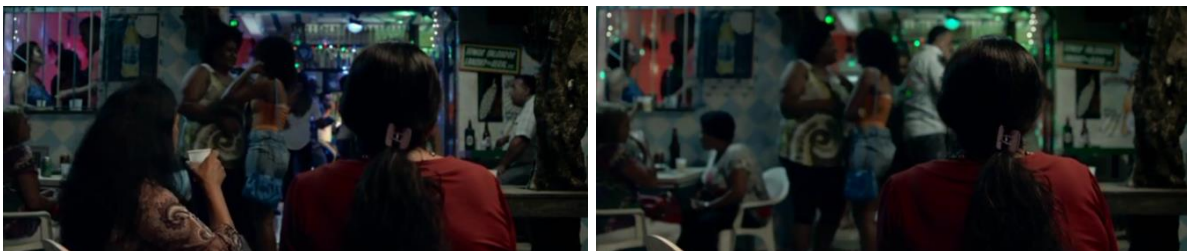
Val: Sei não.

Observa-se, assim, nesta cena, o delinear de um corpo maternal que se constrói a partir de duas facetas: a afetiva, ao cumprir as funções práticas e emocionais de mãe com Fabinho, e a biológica, marcada pelo distanciamento e pela falta. Nessa perspectiva, e tendo em vista o arranjo imagético utilizado no filme, nota-se também uma aproximação com o longa brasileiro, *Dólares de Areia* e o filme de Sebastián Lelio. Interessante observar como as três obras destacam esse corpo maternal biológico em crise por meio de conversas distantes ao telefone com os/as filhos/as, ressaltando uma experiência de afastamento físico e emocional que está constantemente relacionada à vivência da maternidade no envelhecer.

Entretanto, se há essa aproximação entre os filmes no que se refere à apresentação do corpo maternal, há também um distanciamento entre a abordagem da sexualidade nas obras analisadas anteriormente e em *Que horas ela volta?*, já que, muito embora o filme de Anna Muylaert também retrate brevemente o ambiente do baile, este não é ambientado de forma a destacar a dança, o namoro e a sedução, permanecendo a protagonista, neste ambiente, em sua condição de mãe. Assim, mesmo envolta por uma atmosfera festiva, iluminada e com cores quentes, o assunto entre Val e a amiga no espaço do forró é as filhas e, quando a colega é retirada por um homem para dançar, a protagonista permanece em primeiro plano, sozinha, comendo e bebendo sobre a mesa.

Planos de um corpo ausente, seja por meio de uma aproximação invisível (primeiros planos que escondem o rosto de Val) (Figura 18-A), seja em um enquadramento que isola a protagonista (Figura 18-B), se conjugam então na percepção de um corpo não sexualizado que resta absorto na perspectiva da maternidade. Nesse sentido, Val encarna um corpo rígido, imóvel, unificado, diferentemente dos corpos femininos retratados em *Dólares* e em *Gloria*.

A



B

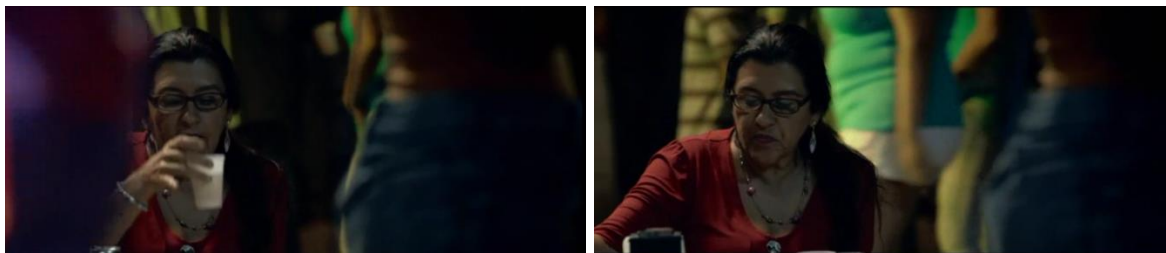


Figura 18 - Sequência que apresenta Val e sua amiga no espaço do forró. Enquadramentos do corpo ausente (duas primeiras imagens) e de Val na posição lateral do quadro em meio a corpos que se movem (duas últimas imagens) evidenciam a imobilidade da protagonista em relação à sedução e à sexualidade.

Todavia, mesmo apresentando essas limitações no que se refere à construção de uma protagonista multidimensional, incapaz de transitar entre distintas formas de afecções sexuais e maternais, é possível identificar no longa brasileiro uma trajetória que (des)constrói a ideia tradicional de maternidade, traçando um caminho que vai da subserviência à independência/autonomia.

Recorrendo mais uma vez a Foucault (1988), pode-se dizer que, a partir de um controle sobre os corpos femininos que domestica a maternidade (seja na perspectiva biológica, nas funções de “esposa-mãe”, seja em um cruzamento de classe e gênero que desterritorializa o “ser mãe” para que este viva em função do outro economicamente superior), Val vai em direção a uma maternidade transgressora que se insinua ao final do filme. De “doméstica-mãe”, e já excluída do papel de “esposa-mãe”, delimitado pela cultura patriarcal, ela (re)territorializa o seu espaço, agora liberta tanto figura masculina quanto da subserviência de classe. Há então, aqui, um resgate da maternidade que se dá primeiramente na relação de Val com a filha e posteriormente no previsto envolvimento da protagonista com o neto, na figura de “mãe-avó”. O diálogo entre as protagonistas ao final do filme evidencia esse resgate:

Val: Jéssica, agora que eu tô mais em casa, que a gente tá em casa, eu tava aqui pensando. Vai buscar Jorge. Traga meu neto. Eu pago a passagem. De avião. Vai buscar seu filho. Vá!

Jéssica: Ah, mas tu é apressadinha, né? Já tá querendo colocar o carro na frente dos bois, viu. Tu vai cuidar dele, mãe?

Nesta cena, o encontro de duas maternidades simboliza a conquista de um corpo maternal que se constrói fora das normas, corpo este ao qual a narrativa fílmica permite pela primeira vez, e nas palavras de Jéssica, que seja denominado de mãe.

Ainda dentro dessa visão mais complexa sobre o exercício da maternidade e que não restringe a experiência maternal à perspectiva biológica e/ou heterossexual, observa-se em *Dois*

Irmãos que o veículo de encontros maternos constitui o corpo masculino de Marcos, sobretudo no que se refere à relação do protagonista com sua mãe, Neneca. Dessa forma, logo no início do filme, os cuidados do filho com a mãe são apresentados ao espectador por meio de imagens que ressaltam o corpo maternal do protagonista: no preparo do banho (Figura 19-A), ao cozinhar para Neneca e colocá-la para dormir (Figura 19-B). Os diálogos travados nestas cenas também salientam a construção deste corpo, tal como no momento em que Marcos conduz sua mãe no banho:

Marcos: Jogo um pouquinho de água.

Neneca: a água está fervendo! O que pôs além de fogo, carvão?

Marcos: Não está fervendo. Um pouquinho de shampoo. Sinta o perfume.

Neneca: Ah, sim.

Marcos: é como perfume de flores. Isso vai te fazer bem e faço uma massagem aqui na cabeça. Te seco um pouquinho aí. Está bem agora?

Neneca: Estou muito bem, querido.

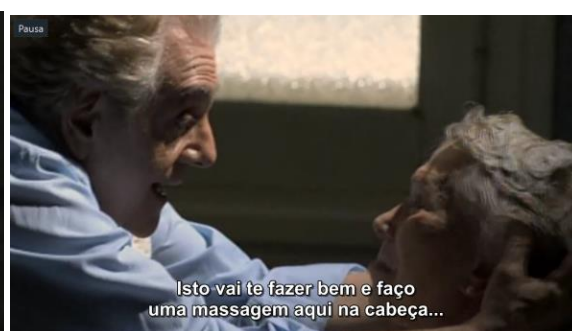
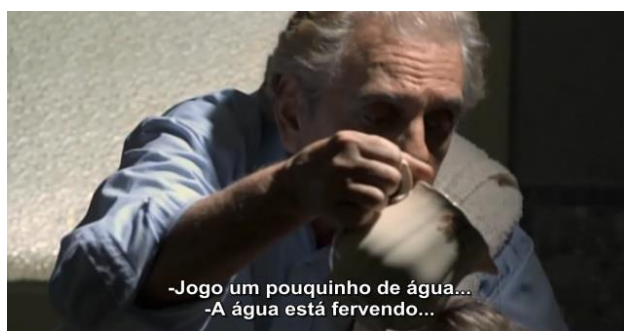
Marcos: Isso faz bem, na cabeça?

Neneca: sim, me faz bem, quer que eu faça em você?

Marcos: Bom, me faça você.

Nessa relação, parece haver uma inversão de papéis entre os personagens: a mãe simboliza o corpo que precisa de cuidados e proteção – a criança -, enquanto o filho representa o esteio, o apoio físico e emocional – o adulto. Isso se materializa até mesmo na fala de Marcos, que embora tenha uma relação muito próxima a Neneca, não a chama de mãe.

A



B



Figura 19 - Sequências de planos médios, primeiros e primeiríssimos planos de Marcos cuidando de Neneca apresentadas no início do filme. Construção imagética de um corpo maternal masculino.

Cenário e figurino trabalham então, aqui, para uma subversão de estereótipos na qual se percebe não só uma realocação da posição de filho, como também uma transgressão em relação às tradicionais apresentações do masculino envelhecido: Marcos é retratado dentro dos espaços domésticos, portando avental, toalha nos ombros e cozinhando. Diferentemente da abordagem evidenciada em um cinema majoritário, que tende a excluir outras formas arquetípicas³² de apresentação da velhice masculina, distanciando-se, em geral, da associação do homem às atividades de proteção afetiva e cuidados domésticos, o filme de Burman trabalha a ideia da Grande-Mãe³³ nos contornos de um corpo masculino que, ao acolher e cuidar, exerce a maternidade.

Essa visão se complexifica quando, diante da morte de Neneca, observa-se um rompimento de Marcos com o corpo maternal, rompimento este que se aproxima, embora em um sentido contrário (de filho para mãe), do sentimento de “ninho vazio” observado nas protagonistas de *Dólares* e de *Gloria*. Isso porque tendo por muito tempo abdicado de sua independência profissional e afetiva em função dos cuidados com a mãe, Marcos se vê pela

³² De acordo com a abordagem junguiana, os estereótipos se diferenciam dos arquétipos por estes últimos apresentarem um caráter universal formado por tendências herdadas contidas no inconsciente coletivo, que levam o indivíduo a comportar-se de forma semelhante aos seus ancestrais (MORIN, 2002). No entanto, esse caráter universal, aqui, não é visto como homogêneo e excludente, mas comportando, dentro de um todo múltiplo, diversas possibilidades de manifestações simbólicas que se opõem e se complementam. Os arquétipos formam então ideias, “esqueletos”, contornos a partir do qual as imagens e símbolos se (re)formam, ideias que, recortadas e simplificadas (estereotipadas), excluem o múltiplo e o contraditório, impedindo a visão do todo. Os estereótipos, ao contrário, tendem a ser parciais, superficiais e a limitar essas possibilidades de expressões simbólicas, constituindo um elemento significativo na origem dos preconceitos.

³³ Para Jung (2002), o arquétipo da Grande-mãe relaciona-se ao feminino e possui um caráter elementar que remete à ideia de vida, nutrição, manifestando-se de modo positivo por meio da proteção, do acolhimento, do cuidado e da sabedoria. Esse arquétipo exerce influências tanto no homem quanto na mulher e pode ser simbolizado a partir de diferentes construções imagéticas: a mulher-mãe, a mãe-natureza, a pátria-mãe, a madrasta, a avó, o homem-mãe.

primeira vez tendo de (re)descobrir o mundo e se (re)descobrir a partir da ausência de Neneca. Nesse sentido, e contraditoriamente, o sofrimento e a dor abrem espaço para novas perspectivas de vida e para o exercício de outros prazeres que agora se articulam, na narrativa, a esse corpo protetor e cuidador.

O rompimento com o corpo maternal indica, na verdade, a transição de um corpo fechado e unificado para uma corporalidade múltipla capaz de agregar diversas formas de expressões afetivas. É no envelhecer, então, que o protagonista masculino encontra um espaço de sabedoria e maturidade para se reencontrar com a vida e com o novo que ela pode lhe oferecer, incluindo aqui o campo profissional e, sobretudo, o afetivo-sexual.

Dessa forma, e a partir dessa transição que se dá no início da projeção, um corpo masculino sexualizado passa a ser referenciado no filme. Embora não haja uma construção explícita ou indiciária da sexualidade no personagem (assim como há em *Gloria* e *Dólares*, respectivamente), há aqui um ponto de virada que indica uma libertação e uma “ampliação da capacidade de agir” (SPINOZA, 2010) de Marcos, que por sua vez aponta para o exercício de afetos que transgridem o ordinário, tanto no que se refere ao corpo velho, quanto na perspectiva da heteronormatividade.

Em sua nova vida em Villa Laura, o protagonista conhece então Mario, professor de teatro na região, e passa a ter um envolvimento homoafetivo com o personagem. Nessa relação, que se desenvolve gradativamente no filme sem se explicitar, vem à tona um conflito entre o passado de abdicação e ocultamento de uma sexualidade não-normativa de Marcos e um presente no qual, mesmo que tardiamente, as possibilidades de realização afetivo-sexuais se apresentam. A conjugação de duas sequências, em especial, materializa essa perspectiva. A primeira refere-se à conversa que o protagonista desenvolve com Mario, na qual lhe conta sobre o momento em que decidiu viver em função de Neneca. A segunda, no meio da projeção, trata do já mencionado jantar que Marcos oferece ao amigo e que serve de pretexto para uma aproximação entre eles.

Na primeira cena, o protagonista explica então os motivos do retorno de sua viagem à Londres para Buenos Aires:

Mario: E o que mais viu em Londres, o melhor teatro do mundo?

Marcos: Bom na verdade não pude ficar. Esforcei por seguir a viagem, mas senti que tinha que voltar a Buenos Aires. Me dei conta que Neneca precisava de mim. Minha velha.

Mario: Estava doente?

Marcos: Não, me dei conta que eu tinha que estar ao lado dela. Quando eu estava perto dela eu era o seu escudo.

Mario: Contra o que?

Marcos: O mau trato.

Posteriormente, no jantar, a relação homoafetiva entre os personagens é insinuada:

Mario: Quanto te conheci me dei conta que tínhamos algo em comum. Mas que medo que você tinha no começo. Para poder atuar primeiro tem que saber quem você é, e você já sabe.

Marcos: O risoto!

Mario: o Risoto!

Mario: Excelente seu risoto, Marcos.

Marcos: Obrigada!

Mario: Te digo, não tem nada que invejar o risoto italiano. Qual é o segredo?

Marcos: Não tem um segredo, tem vários segredos, mas isso não posso revelar.

Mario: Como você.

As duas conversas, em distintas sequências, evidenciam essa transição entre um corpo maternal fechado e oprimido e um corpo afetivo-sexual que aflora e se insinua. Ainda, essa trajetória de (re)descoberta do protagonista masculino é expressa e reforçada quando Mario se refere ao medo inicial de Marcos em se revelar (e, implicitamente, ao medo de revelar sua homossexualidade) frisando, em seguida, um (re)encontro do protagonista consigo mesmo (**Mário:** “Para poder atuar primeiro tem que saber quem você é, e você já sabe”).

Por fim, e ao articular as reflexões a respeito do traçado de oposições maternidade/sexualidade nos filmes delimitados, foi possível então observar uma ênfase no corpo maternal envelhecido (seja ele feminino, masculino, biológico e/ou não-biológico) em todas as obras analisadas, assim como um fluir entre a expressão deste corpo e a exploração afetivo-sexual das personagens em três dos filmes escolhidos. Se em *Que horas ela volta?* (e muito embora a trajetória maternal construída no longa brasileiro aponte para subversões) notou-se um reforço do binarismo maternidade/sexualidade na ausência da construção imagética de um corpo sexualizado, em *Dois irmãos* esse corpo passa a ser referenciado para ser então insinuado em *Dólares de Areia* e explicitado em *Gloria*.

Percebeu-se, então, que mesmo que a maioria das obras proponha um transitar entre oposições, o filme de Sebastián Lelio apresenta-se como o único que consegue expor um corpo maternal envelhecido durante o ato sexual em si, materializando transgressões mesmo que ainda dentro de uma perspectiva heterossexual. Essas imagens transgressoras, no entanto, quando articuladas com a percepção do público, sofrem relativizações, sendo percebidas com naturalidade pelos mais velhos e com certo estranhamento pelos mais jovens, que ainda parecem oscilar entre a ideia da maternidade assexuada e a consciência do exercício da sexualidade entre corpos envelhecidos.

Em um panorama geral, e entre a expressão de corpos maternais e sexuais nos filmes do *corpus* de pesquisa, ressalta-se então um diálogo entre diferentes (e aparentemente contraditórias) formas de afecções que trazem à tona outros sentidos sobre o envelhecer, seja de forma indiciária (*Dólares* e *Dois irmãos*), explícita (*Gloria*) ou ainda nascente (na percepção contraditória do público da pesquisa de recepção).

3. ENCONTROS

A partir do estudo dos corpos envelhecidos e de seus atravessamentos nos filmes aqui delimitados, tal como apresentado no capítulo anterior, é possível ampliar a perspectiva de reflexão sobre envelhecimento e afetividades entendendo agora a produção de afetos como parte dos encontros entre outros e distintos corpos, encontros esses responsáveis por expandir formas de ações no mundo, colocando em relação as diferenças. Podem os corpos presentes/ausentes, ativos/passivos e maternais/sexuais identificados anteriormente, e no encontro com outros corpos/personagens fílmicos, indicarem possibilidades de vivência do envelhecer que se distanciem do convencional/normativo? De que forma as relações afetivas são trabalhadas nas narrativas cinematográficas, impulsionando (ou não) o exercício de uma “potência de agir” (SPINOZA, 2010) e a atividade de um fluxo do devir (DELEUZE; GUATTARI, 1993) capaz de fazer emergir o minoritário?

Essas questões, embora também tenham sido de certa forma aplicadas no capítulo antecedente, são agora exploradas e aprofundadas de forma mais pontual no que se refere às maneiras com que a trama de cada filme estabelece ligações entre os corpos envelhecidos apresentados e outros corpos ou formas de ser e estar no mundo, trabalhando para uma ampliação da capacidade de ação no envelhecer e um exercício da autonomia e da liberdade.

Portanto, o presente capítulo busca investigar como os corpos-afetos envelhecidos identificados nas obras se colocam em relação com outros corpos cinematográficos nas experiências afetivas narradas, assim como refletir sobre os encontros entre essas experiências e o público de cinema. Para isso, e além da perspectiva teórico-metodológica sobre artes e cinema baseada no pensamento de Deleuze (1985, 2013) e Deleuze e Guattari (1993, 1995) que conduz este trabalho, apoia-se também nos estudos das relações entre cinema e afetos desenvolvidos por Lopes (2016), nos trabalhos sobre a memória de Bergson (1959) e Bosi (1983) e sobre a ideia de amor em Bauman (2003) e Giddens (1993), assim como nas reflexões sobre gênero trabalhadas por Butler (2003) e Lauretis (1994), esta última com um enfoque mais específico para as audiovisualidades.

3.1. Imagens do eu no outro

O que caracteriza o afeto quando pensado na perspectiva do devir e da transgressão? O afeto é “nada que eu possua. Tudo que ocorre e que me atravessa, me constitui e destitui” (LOPES, 2016, p.115). Afetos são, assim, geradores de relações e encontros que não se

institucionalizam, não se estabilizam, apontando para aquilo que se produz entre formas e corpos distintos. Nesse sentido, estudar os afetos significa enfatizar uma dimensão coletiva na qual as subversões transgridem o terreno afetivo individual e se formam nas relações de pertencimento, nas multidões e nas comunidades, como um fluxo impessoal antes de ser reduzido a um conteúdo subjetivo (LOPES, 2016). Assim, o afeto passa a ser entendido não como uma propriedade dos sujeitos, mas como algo que emerge na relação entre sujeitos, e, aqui, no contato entre diferentes sujeitos.

Nessa perspectiva, a obra cinematográfica é então compreendida como um “estado de encontro”, tanto no que se refere à diegese fílmica (conjugação de cenários, personagens e demais elementos audiovisuais que ajudam a compor a atmosfera narrada), quanto à experiência do espectador que se liga à obra na recepção e produção de desejos e afetos. Ao criar sensações, poderiam então as imagens audiovisuais produzirem encontros singulares capazes de trazer à tona outros sentidos sobre o envelhecimento, deslocando-o de lugares dicotômicos? Que relações podem ser observadas nesses encontros e que permitem a construção de outras conexões afetivas para os corpos envelhecidos?

Se, e segundo Deleuze (1985), “o afeto é independente de qualquer espaço-tempo determinado, nem por isso deixa de ser criado numa história que o produz como o expressado e a expressão de um espaço ou de um tempo, de uma época ou de um meio.” (DELEUZE, 1985 p.116). Por isso, a construção de outras afetividades está relacionada, na obra de arte, à forma com que corpos minoritários se destacam dentro (e fora) de uma ordem sociocultural determinada, expressa por sua vez nas imagens, neste caso especificamente na imagem audiovisual.

Aqui, mais uma vez, a articulação entre o uso de diferentes elementos cinematográficos (enquadramentos, cores, iluminação, cenários, texto) contribui para o delinear de encontros e relações que se contrapõem àqueles observados nos cinemas convencionais, podendo evidenciar um cruzamento entre perspectivas minoritárias diversas, tais como a de geração/idade, raça, classe e gênero.

No que se refere especificamente ao *corpus* desta pesquisa, pôde-se observar, então, entre essas conexões afetivas, na análise dos encontros entre corpos envelhecidos e outros corpos, tempos e espaços, dialogicidades que trabalharam entre a ideia de trajetória de vida e vivência no agora, entre o isolamento e o “fazer parte” e no entremeio das construções naturalizadas de gênero. Como se verá de forma detalhada nos itens que se seguem, as quatro obras analisadas apresentaram, cada qual a sua maneira, em maior ou menor grau, um transitar fluido dos corpos presentes/ausentes, passivos/ativos, maternais/sexuais por outros traçados de

oposições definidos entre memória/presença, feminino/masculino e solidão/pertencimento. Nesse transitar, foi possível observar, por fim, a constituição de devires do envelhecer, aqui entendidos na articulação entre uma potência/autonomia corporal e a abertura para o outro, para o diferente.

3.1.1. Memória/presença

O entrelaçar entre as experiências de vida adquiridas com a chegada do envelhecimento e uma forma de ação no mundo que percebe o momento presente como uma oportunidade de se (re)construir e de se (re)fazer constitui um exercício de sabedoria que ultrapassa as visões racionalistas de desenvolvimento pessoal e relacional. Exatamente por isso, apresenta-se como uma perspectiva pouco explorada no campo das relações socioculturais e, conseqüentemente, no audiovisual que tende a construir o espaço da velhice exclusivamente como um lugar de memórias, promovendo uma rígida separação entre o ontem e o hoje e limitando o movimento dos corpos envelhecidos em direção à vida a ao novo.

Mesmo com o recente aumento da expectativa de vida e, com isso, o surgimento de ambientes de vivências para a dita “terceira idade”, nos quais, e como já visto no item corpo passivo/ativo, os mais velhos se apropriam de comportamentos convencionalmente destinados aos mais jovens, a tendência imagética predominante é a de delimitar a percepção do envelhecimento ou como um espaço nostálgico de exclusão e exílio, restando assim aos mais velhos um reviver isolado do passado, ou, contrariamente, como um lugar de (re)apropriação da juventude e do presente que desvaloriza as trajetórias de vidas e a maturidade adquiridas na experiência do envelhecer.

Entretanto, e em um sentido diverso, percebeu-se na análise dos filmes aqui estudados um movimento entre esses dois polos - o da presença e o da memória – movimento este que apontou para a edificação narrativa de uma outra forma de sabedoria que se complementa àquela unicamente racional, linear, relacionada às vivências do passado. Observou-se, então, uma combinação entre essa perspectiva e a construção de um fluxo atemporal e sensível capaz de trazer os corpos envelhecidos e suas experiências para o presente, ressignificando assim suas trajetórias e abrindo espaço para o novo. Aqui, a sabedoria da memória se conjuga, então, à sabedoria da presença ou, em outras palavras, o passado se atualiza nas experiências e nos encontros afetivos da vida cotidiana.

Nesse sentido, o resgate de antigas experiências ultrapassa o que Bergson (1959) denomina de memória-hábito, ou seja, aquela responsável pela reprodução de comportamentos

que já deram certo (repetição e reforço do convencional) com vistas a atender às exigências de socialização. Nas relações entre corpos envelhecidos e outros personagens das narrativas notou-se, assim, uma construção mais complexa das experiências de vida no ontem e no hoje, construção essa na qual as lembranças são trabalhadas a partir do momento presente.

A ideia de uma memória pura, imaculada e deslocada da ação, tal como se vê em grande parte das apresentações audiovisuais do envelhecer, é dessa forma relativizada, já que “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje as experiências do passado.” (BOSI, 1983). Indo além, pode-se dizer então que esse lembrar ativo enquadra-se em um processo recursivo passado/presente no qual relembrar é também refazer com imagens de ontem as experiências do agora.

No longa *Que horas ela volta?* o reconstruir da trajetória de Val aponta para essa articulação entre memória e presença, sobretudo se observa-se o contraponto entre a relação que a protagonista estabelece com os seus padrões e aquela que ela desenvolve, tardiamente, com sua filha Jéssica. Na primeira, evidencia-se um reforço de comportamentos adquiridos com o tempo que fazem com que a personagem perceba sua subserviência de forma naturalizada: a aceitação dos espaços demarcados para trânsito entre padrões e empregados, mesmo que Val seja aparentemente considerada por Bárbara como integrante da família; o conhecer detalhado dos gostos dos membros da família (o sorvete de Fabinho e o café da manhã de Bárbara, por exemplo) e a realização cotidiana das funções de mãe para com o filho da patroa, pelas quais assume a responsabilidade desde muito cedo. Esses comportamentos e repetições apresentam-se relacionados exclusivamente a uma memória-hábito (BERGSON, 1959) que prendem Val a uma trajetória de vida na qual não há espaço para a inovação e para a construção de outras vivências e memórias.

No entanto, quando Jéssica decide morar com sua mãe, outros significados sobre as experiências cotidianas afloram na relação entre Val e a filha. A protagonista passa gradativamente, a questionar seus comportamentos e a deslocar-se de uma posição mental passiva para reinterpretar sua história, agora estimulada por novos acontecimentos que a sintonizam com o tempo atual.

Observa-se no filme, a partir de então, um jogo entre memória (o mundo de Val) e presença (o mundo de Jéssica) no qual maturidade e juventude dialogam. Nesse diálogo, antigos e opressores padrões de ação relacionados à trajetória de Val são revistos frente à autonomia afetiva de Jéssica. O desejo pelo crescimento e realização pessoal e a entrega ao inesperado e ao imprevisível, sentimentos majoritariamente associados aos corpos jovens, começam então a

se mesclar às memórias da protagonista, ressignificando-as, assim como impulsionando novas ações no presente.

Pequenas transgressões começam então a se materializar na narrativa, transgressões essas que se apresentam como desvios, conscientes e inconscientes, dos antigos comportamentos que constituem a memória-hábito de Val: a bandeja de Bárbara que a doméstica quebra de forma desproposital, a entrada na piscina, o jogo de xícaras roubado e, por fim, coroando todo esse processo, o desligamento voluntário e efetivo da protagonista de suas funções de “doméstica-mãe”.

Nesse sentido, a antiga tendência à subserviência de Val pode ser compreendida como uma fixação da personagem no polo racional, temporal e linear da memória, agora contraposto e complementado pela rebeldia de Jessica que contamina a protagonista e a chama para o presente. Não há, entretanto, nessa chamada uma anulação da trajetória de Val, mas sim uma conjugação entre passado e ação: a protagonista não nega sua história, mas a (re)constrói. A relação com Fabinho não se encerra, mas se transforma. Ela o deixa ir como filho para então construir um outro espaço de maternidade. Memórias e presenças se articulam, então, no delinear de uma sabedoria sensível que reorganiza e cria experiências. É permitido à personagem, agora, escolher entre o que vivencia e o que se tornará lembrança, ressignificando seu passado para viver o presente tal como se apresenta e construir, a partir dele, novas memórias.

Traça-se, assim, nessa simbiose entre distintas corporalidades (a maturidade de Val e a impetuosidade de Jéssica), o desenho de um corpo-afeto em *devenir* que aponta para outros sentidos sobre a passagem do tempo. Aqui, o avanço da idade não mais se apresenta como fator limitante para a criação de experiências. Val e Jéssica formam, assim, um só corpo que transita por uma zona indeterminada entre envelhecimento e juventude, entre passado e presente.

Imageticamente, indícios desse corpo-afeto se apresentam no filme, no plano médio que enquadra o entrecruzamento dos corpos das personagens em frente à piscina. Embora mantendo suas singularidades, essas distintas corporalidades se alternam e se escondem como ângulos de um só corpo, “dançando” em frente à câmera, o que, conjugado à narrativa fílmica, contribui para a percepção deste *devenir*.



Figura 20 - Sequência de planos médios que apresenta o entrelaçar dos corpos de Val e Jéssica. Construção imagética de um corpo-afeto em *devoir*.

Anna Muylaert (informação verbal)³⁴ corrobora esta visão quando revela que, na primeira versão do roteiro, as duas protagonistas eram na verdade dois lados psicológicos de uma só personagem: o primeiro (Val) representando a subserviência e o segundo (Jéssica), a rebeldia. Posteriormente, a narrativa foi alterada para agregar a perspectiva da maternidade e este corpo dual inicialmente pensado adaptou-se para a apresentação das relações entre mãe e filha. De uma forma ou de outra, o que se percebe é que a ideia de conjugação das diferenças na construção de uma autonomia feminina permanece, agora a partir do trânsito entre um corpo jovem e um corpo envelhecido, entre antigas trajetórias e presenças.

No filme de Sebastián Lelio, essa articulação entre passado e presente também transparece, mas aqui tendo como plano de fundo locações e cenários que evidenciam ambientes nos quais os corpos envelhecidos estão envoltos por uma atmosfera jovial e colorida. O espaço do baile, tal como já analisado, reúne esses corpos constituídos de experiências e memórias, permitindo que eles se expressem a partir da criação de novas conexões afetivas.

No entanto, e no que se refere especificamente à relação entre Gloria e Rodolfo, que conduz a trama, é possível observar um contraponto interessante. Diferentemente do

³⁴ Fala proferida pela diretora em palestra ministrada durante a aula magna do 2º semestre letivo de 2016 da Universidade de Brasília, Brasília, em 8 de agosto de 2016.

personagem masculino, a protagonista do longa chileno estabelece um diálogo entre memória e presença no qual é possível conciliar trajetória de vida e novas experiências e relações. Assim, na sequência que apresenta a festa de aniversário de Pedro, filho de Gloria, diferentes temporalidades se entrelaçam: em primeiro lugar, os antigos vínculos afetivos construídos com a família (relacionamento com filho, filha e ex-marido) e, em segundo, o recente envolvimento com Rodolfo, o qual a acompanha no evento.

Nesse aspecto, a protagonista parece então transitar entre essas duas perspectivas de forma a preservar os laços construídos e enraizados em sua memória e, ao mesmo tempo, abrir espaço para aquilo que a vida lhe oferece de novo, para o incontável, a despeito da idade e até mesmo do sofrimento que algumas dessas novidades possam lhe causar. Diante do apego aos valores tradicionais do ex-marido Gabriel, que se recusa a aceitar a gravidez inesperada da filha e a sua ida com o namorado para Suécia, assim como o de seus filhos que não conseguem ver com naturalidade a relação que ela estabelece com Rodolfo, Gloria busca então atualizar sua trajetória na aceitação do inesperado. Mais do que isso, a protagonista parece ser, nesses casos, um veículo de resgate do olhar sobre o momento presente e sobre a transitoriedade da vida, tanto entre os mais velhos quanto entre os mais jovens: no apoio à filha no que se refere à ida para Suécia, tentando conciliá-la com o pai e na tentativa de inclusão de Rodolfo em seu ambiente familiar, apesar da resistência dos filhos.

Uma construção imagética que simboliza esse articular entre passado e presente, ainda nesta sequência, é a colocação em cena de “objetos biográficos” Bosi (1983), ou seja, aqueles que envelhecem com o dono e que representam suas “aventuras afetivas”. Em contraposição aos “objetos de consumo”, descartáveis, transitórios, efêmeros, os “objetos biográficos” são duradouros e produzem sentidos. Na sequência em questão, esses objetos apresentam-se em forma de fotografias que narram acontecimentos significativos na vida de Gloria, tais como aniversário dos filhos e seu próprio casamento, resgatando então a memória da protagonista e se conjugando, ao mesmo tempo, às suas novas experiências.

Indo além, foi possível observar aqui um alinhamento entre essa construção dialógica identificada na Análise Fílmica de *Gloria* e a percepção do público, tanto na discussão com o Grupo A, quanto nas conversas estabelecidas entre os integrantes do Grupo B. Assim, instigados a falar sobre as formas com que a protagonista lida com novos e antigos acontecimentos, os dois grupos ressaltaram uma ação que valoriza a vivência no agora a partir das experiências do passado. No Grupo A, essa inter-relação entre distintas temporalidades na formação de uma personagem ativa e autônoma é percebida de forma mais complexa, sendo o

se lançar à vida de Gloria identificado como resultado de um amadurecimento físico e psicológico relativo ao envelhecimento. Nesse sentido, P4 coloca:

P4, 61 anos: Muitas vezes as pessoas só pensam naquela vida rápida de quando você é mais jovem, né. Você é mais jovem e você fica pensando em uma coisa e pensando em outra e parece que tudo é mais rápido. Com o tempo parece que essa rapidez vai diminuindo um pouco. Aí você sonha, mas você não vive aquele sonho como quando você é mais jovem. Você vive um dia, depois você vive outro dia.

moderadora: Você vive o presente?

P4: Você vive aquele presente. Você quer curtir aquele presente, eu acho que é isso que é a vida, que é o envelhecer. E é o que o filme tenta apresentar.

Sonhos, criação de metas e objetivos (projeção no futuro), perspectivas comumente relacionadas ao tempo da juventude, se contrapõem, então, a um se entregar ao agora que parece fazer mais sentido, na fala da participante, quando da chegada do envelhecer. Para ela, Gloria representa, assim, esta entrega, fluindo entre maturidade e uma certa impetuosidade.

Em sentido similar, a conversa entre os integrantes do Grupo B ressalta um viver no presente durante o envelhecer percebido no longa de Sebastián Lelio, tendendo os participantes, no entanto, a associar essa vivência mais às experiências da juventude do que à maturidade:

P7, 23 anos: Eu achei muito engraçado porque se você muda a idade dos personagens parece muito com a juventude, é uma segunda juventude ali. Então parece que a idade não faz tanta diferença porque é o que a gente faria em tal situação. Então parece muito para mim uma segunda adolescência.

P2, 44 anos: Isso de experienciar, mesmo que não fosse aquilo que ela queria, mas ela: eu vou sair com ele, eu vou transar com ele, eu vou me vingar dele, eu vou viver isso.

P8, 49 anos: de repente na juventude ela não teve essa oportunidade de viver essa experiência. E porque que ela tem que deixar de viver, sabe? uma coisa assim que eu acho que é bacana é que ela falou: “quero viver isso”. Então tá.

Mais tarde, quando questionados sobre uma possível identificação com a protagonista do filme, a discussão se aprofunda e indica, mais uma vez, essa tendência em identificar os comportamentos de Glória como relativos à juventude, agora associados às próprias experiências de vida dos integrantes:

Moderadora: Vocês se identificaram com a personagem do filme?

P3, 39 anos: Sim, me identifiquei com a Glória, na busca de um companheiro, nos foras da vida, essa busca desse amor constante, esse se lançar, eu já tive vários lançamentos na vida, eu fiquei pensando, nossa, será que quando eu for mais velha vai ser assim?

P5, 40 anos: Eu, sim, na alegria dela, sabe. É fazer o que quer fazer sem se preocupar com a opinião do outro. Eu me olhei ali. Eu vou fazer o que eu tenho vontade.

P7, 23 anos: Naquela hora que ela tá no *bungee jumping*, eu nunca faria isso, mas aquela perspectiva dela é: o momento de fazer é agora. Eu acho que às vezes ela pode soar mais inconsequente que um adolescente por causa disso.

Ela tava vivendo o presente, enquanto a gente tem amanhã, daqui um ano, daqui cinco anos. Não, ela tava presente mesmo.

Assim, e diferenciando-se em certo sentido da percepção do Grupo A, o experimentar de eventos desassociados daqueles convencionalmente atribuídos às antigas gerações aparece para os integrantes do grupo B um pouco mais desconectados da trajetória de vida da protagonista, com exceção para a fala de P8, que enfatiza essa ligação (experiências não realizadas na juventude que encontram agora um espaço de concretização) e para a última colocação de P7, que se aproxima de certa maneira à ideia de uma sabedoria que transita entre maturidade (o entendimento da finitude da vida) e a “inconsequência”.

Nas perspectivas das demais participantes, observa-se, então, ou um silenciamento em relação ao papel da passagem do tempo nessas novas vivências (P2, P3 e P5), ou um enquadramento da impetuosidade de Gloria como uma “segunda adolescência” (primeiras palavras de P7). Distancia-se, aqui, da percepção do grupo A, na qual, como já colocado, essas novas vivências e essa “impetuosidade” identificadas na personagem brotam de uma sabedoria de vida que compreende a impermanência das coisas e das relações. De toda maneira, a entrega de um corpo envelhecido ao momento presente evidenciada no filme chileno é percebida e aceita pelos dois grupos como legítima, corroborando a ideia de um fluir entre temporalidades identificada na Análise Fílmica da obra.

Nesse sentido, o contraponto que se estabelece entre essa perspectiva dialógica observada em Gloria e a relação conflituosa entre memória e presença identificada no personagem Rodolfo, contribui para o destaque dado à ação afirmativa da protagonista perante as novidades que a vida lhe apresenta. Diante da tendência do personagem masculino em responder ao tradicional, prendendo-se ao habitual (a relação com as filhas e o casamento) e esquivando-se de uma entrega mais intensa ao novo e pouco convencional relacionamento com Gloria, a protagonista tenta, em diversos momentos do filme, trazê-lo para o momento presente, embora ele resista a essa entrega até o final da projeção.

Dessa forma, mesmo que Rodolfo pareça envolvido afetivamente com Gloria, e em alguns momentos transborde um desejo por novas vivências ao lado da protagonista, o apego às experiências passadas o retém no polo imóvel da memória. Essa contradição entre o racional e o afetivo pode ser especialmente observada na cena em que o personagem masculino declama uma poesia romântica para Gloria e em seguida recebe uma ligação da filha, evitando revelar que se encontra em companhia da protagonista. Ao questioná-lo sobre o ocorrido, Gloria tem então a seguinte resposta:

Gloria: Por que não pode dizer a elas que está comigo?

Rodolfo: Para que colocá-las em uma situação que são incapazes de compreender? Iriam dizer: está com uma namorada. Seu velho bobo! Como pode pensar em namoro na sua idade? Elas zombariam de mim, e por que dar essa chance? Eu não quero envolvê-las conosco. De jeito nenhum. De jeito nenhum.

Aqui, materializa-se uma diferença entre a fixação de Rodolfo ao passado e à estabilidade e a tendência de Gloria em viver o agora, a despeito da idade (e talvez, como identificado na pesquisa de recepção entre os mais velhos, até mesmo devido a ela) e das resistências familiares relativas à nova relação afetivo-sexual. Em oposição ao rígido posicionamento de Rodolfo exposto na cena acima mencionada, Gloria tenta, então, apresentar-lhe uma outra visão sobre o envelhecer na qual este passa a ser entendido não mais exclusivamente como um momento de perdas e enrijecimento, mas sim, também, como um processo flexível propício à vida, aos jogos de sedução, aos amores e às brincadeiras. A sequência na qual Gloria pula de *bungee jumping*, mencionada na pesquisa de recepção, assim como o momento no qual a protagonista joga o telefone de Rodolfo em um prato de sopa como resposta a mais uma ligação que o personagem masculino recebe de sua filha, simbolizam essa flexibilidade de Gloria e essa tentativa de trazer Rodolfo para o agora. Diferentemente deste, a protagonista consegue, então, construir-se a partir de uma sabedoria afetiva que a permite transitar com fluidez entre opostos: o racional e o emocional, as histórias construídas no passado e impulso pela vida.

Essa inter-relação dialógica entre corpos masculinos e femininos pode ser observada, também, no filme de Daniel Burman, embora aqui o cruzamento entre esses polos se dê em uma via de mão dupla, ou seja, tanto de Susana para Marcos, quanto de Marcos para Susana. Se a princípio o personagem masculino, tal como Rodolfo em *Gloria*, apresenta-se enrijecido em suas experiências passadas e em suas continuidades (a relação de apego com a mãe desde sua juventude até os cuidados com Neneca na velhice e seu falecimento), no decorrer da narrativa, e diante da recente aproximação afetiva com a irmã, ele transita, gradativamente, dessa resistência em ressignificar suas memórias para a abertura para o novo, trânsito este que se articula à jovialidade e presença observada em Susana, que é, por sua vez, convocada a (re)viver e (re)organizar suas próprias lembranças.

Essa transição ocorre desde um relacionamento de desigualdades entre os protagonistas, apresentado no início da projeção, no qual Susana, que encarna um corpo envelhecido ativo e independente, tenta impor-se, em sua jovialidade, sobre Marcos. Este, tendendo à passividade e à conciliação, é visto então pela irmã como um velho inativo, incapaz e preso ao passado.

Uma sequência em especial corrobora essa visão. Quando Susana conduz Marcos até a sua nova residência no Uruguai, os irmãos discutem diante da resistência do protagonista masculino em aceitar a nova vida em um lugar isolado e sem telefone. Em resposta ao irmão, Susana coloca: “Olha, Marcos, não vim aqui para ouvir tuas manhas de criança. Vim aqui para cuidar desse verdadeiro refúgio de sua velhice e vou me encarregar de vender a casa de Neneca. E agora me vou, meu amor.” Aqui, a comparação que Susana estabelece entre o irmão e uma criança e a afirmação de que pretende cuidar de um “refúgio” para a sua velhice, enfatizam a ideia do envelhecimento como um espaço de dependência e exílio, reduzido à rememoração de experiências passadas, ao qual a protagonista associa ao irmão.

O ponto de virada ocorre então quando, diante da morte da mãe e, conseqüentemente, do rompimento dos laços físicos que o prendiam à repetição de comportamentos com raízes no passado, Marcos (re)começa a viver, se entregando ao momento presente. Paralelamente a isso, e em uma relação complementar de trocas afetivas entre os irmãos, Susana também começa a adentrar o âmbito de suas memórias, resgatando um passado familiar obscuro e conflituoso para então ressignificá-lo, (re)imaginando-se e (re)fazendo-se diante dos novos acontecimentos de sua vida.

A conjugação de duas sequências, em especial, representa esse entrelaçar entre temporalidades no desenvolvimento dos personagens da trama. A primeira simboliza a transformação psicossocial observada em Marcos, quando este aceita o convite de Susana para ir a uma festa na embaixada do Brasil, convite este que a personagem feminina roubou da correspondência de seu vizinho. Durante a festa, o protagonista masculino permite-se deixar conduzir pelos seus impulsos e furta salgados no evento, colocando-os em uma lancheira a qual leva para casa para comer com a irmã. Neste momento, trava-se o seguinte diálogo entre eles:

Susana: O que está fazendo? Estes são de queijo, não?

Marcos: Não, estes são camarões com molho inglês.

Susana: Não!

Marcos: Prove um. Me dê, me de um.

Susana: Vão nos ver roubando.

Marcos: Não. O que importa se ninguém nos conhece.

Susana: Levou muitos?

Marcos: Sim, o que não levei são destes.

Susana: E isto que lindo, olhe. Tem uma florzinha dentro.

Marcos: Anda, vamos.

Essa transgressão funciona, então, como indício da gradativa transformação pela qual Marcos passará no decorrer da narrativa, apresentando-se o roubo, assim como identificado em *Que horas ela volta?*, como uma libertação do protagonista masculino de sua memória-hábito (BERGSON, 1959) que o fixava no terreno da repetição de comportamentos e da passividade.

A partir de uma intensificação da relação com Susana, Marcos se deixa, então, contagiar pela impetuosidade da protagonista feminina, libertando-se do apego ao passado para se jogar de forma despreocupada às vivências do agora.

Em complemento a essa perspectiva de mudança, mas em um sentido oposto, a segunda sequência que se articula a anterior no cruzamento entre experiências de tempos diversos evidencia, desta vez, o início de um transitar da protagonista feminina da atual independência e desapego excessivos para um olhar mais profundo sobre si mesma e sobre o seu passado. Assim, logo depois da mencionada festa na qual Marcos e Susana aparecem sem serem convidados, os irmãos conversam na sala ao comer os salgados roubados e assistir televisão. Um antigo incomodo de Susana com um possível barulho advindo do apartamento ao lado, que na verdade encontra-se vazio, ressurgente então neste momento e a protagonista convoca o irmão a escutar através das paredes por meio de copos. Mesmo que Marcos afirme não estar ouvindo nada, Susana continua e começa a trazer à tona uma série de eventos ocorridos entre os irmãos, da infância à adolescência, e que rememoram antigas histórias de apego de Marcos à mãe, de afetuosidade de Susana pelo pai e de conflito entre essas duas perspectivas. Aqui, o filme começa a apresentar ao espectador uma faceta até então desconhecida da protagonista feminina, primeiramente associada somente à impetuosidade e à trambicagem.

Nesse sentido, a construção espacial evidenciada nesta cena permite uma associação entre o campo das memórias de Susana e o apartamento vazio ao lado do seu, mesmo que este espaço narrativo se encontre fora de quadro, já que pode ser inferido, tal como colocado por Aumont (1995), pelo que a imagem sugere. Assim, o esvaziamento do passado de Susana, ou sua recusa em encarar suas lembranças, parece associar-se aos ruídos imaginados que, para a protagonista, provém do outro lado das paredes, responsáveis então por separar dois espaços, um dentro e outro fora de campo: o do presente (seu apartamento atual, aquele que, hoje, a pertence), e o da memória (a casa vizinha que, mesmo próxima, se faz distante e imgeticamente ausente).

Complementado essa visão, e do meio para o fim da projeção, salienta-se uma outra construção espacial que remete a esse terreno das lembranças de Susana, desta vez edificando um lugar que aparece explicitamente na narrativa. Na sequência que trata da festa de aniversário de Tia Lala, pessoas e relacionamentos do passado na vida dos irmãos vêm à tona, evidenciando uma contraposição entre a posição confortável de Marcos ao circular pelo ambiente, e o desconforto de Susana em lidar com o evento familiar.

Aqui se observa ainda, tal como em *Gloria*, o uso cenográfico de “objetos biográficos”, assim definidos por Bosi (1983), e que ajudam a construir essa inserção no campo da memória,

embora no caso do filme argentino a protagonista feminina estabeleça uma relação conflituosa entre este campo e sua vida atual. A fotografia de família que Susana distribui aos convidados da festa como uma pequena lembrança, como ela mesma afirma, reforça essa tentativa da protagonista feminina em resgatar o passado, embora ela tenha dificuldades em ressignificar suas antigas experiências e acabe abandonando repentinamente o evento após uma discussão com a prima.

É esse resgatar conflituoso do passado observado em Susana que vai se ampliando e se articulando, no decorrer da narrativa, ao gradativo lançamento de Marcos ao novo e ao imprevisto. O desfecho do filme aponta, então, para o fortalecimento de um corpo afetivo fraternal atravessado por diferentes temporalidades, corpo este que se desenvolve na complementariedade entre a ressignificação de antigas experiências e a vivência no presente. Se ao final Marcos consegue se libertar de antigos vínculos que paralisavam suas ações, Susana também parece se reconciliar com suas memórias estabelecendo uma relação mais profícua com o irmão e se permitindo, até mesmo, um possível envolvimento afetivo-sexual. Entre a entrega e a fixação ao passado evidenciadas em Marcos e uma negação auto protetora de Susana de suas antigas vivências, delinea-se, então, um corpo-afeto no qual singularidades se cruzam e ampliam suas possibilidades de ação no mundo.

Nesse aspecto, a sequência na qual Marcos improvisa com sucesso um diálogo na apresentação da peça *Édipo Rei*, ao final do filme, assistido por sua vez pela sua irmã, que se encontra na plateia e o aplaude, coroa o encontro transformador entre dois corpos que se entregam e se (re)fazem, seja na libertação de ou no imergir em antigas memórias. Muito embora a trama de *Dois Irmãos* desenvolva-se dentro de um fluxo narrativo no qual os personagens reagem e agem de forma a desvendar/resolver uma situação (imagem-ação), há nesta sequência a construção imagética de um “espaço qualquer” que se aproxima da ideia de imagem-tempo proposta por Deleuze (2013), aquela na qual os sentidos são liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento. O holofote que alterna entre o plano geral do corpo de Marcos no palco e o plano geral de Susana na plateia, conjugado aos subsequentes planos médios dos protagonistas se olhando e à trilha sonora que reflete um som *over*, ou seja, relativo a um espaço não diegético (CASSETTI; DI CHIO, 2007), paralisa assim a ação até então trabalhada no filme e insere os personagens em uma atmosfera na qual os polos objetivos e subjetivos se comunicam.



Figura 21 - Sequência de planos gerais e planos médios na qual há uma breve paralização da ação no filme, ressaltando um contemplar entre os irmãos na formação de um corpo fraternal em *devir*.

É a construção deste “espaço qualquer” que constitui, então, um lugar de expressão desse *devir* entre corpos envelhecidos no filme de Daniel Burman. Brevemente desligados do mundo e de suas ações, Marcos e Susana contemplam um ao outro e nesse contemplar estabelecem uma conexão afetiva que indica o reconciliar de Susana com suas memórias (e conseqüentemente a resolução de antigos conflitos com o irmão) e o se lançar de Marcos ao agora e ao inesperado (improvisado bem-sucedido de sua fala no palco).

Em *Dólares de Areia*, trajetória de vida e tempo presente também se cruzam na formação de um corpo-afeto transgressor, embora aqui, e tal como em *Que horas ela volta?*, essa formação se dê a partir do encontro intergeracional entre duas mulheres. Distintas corporalidades representadas por Anne e Noeli se inter-relacionam então na produção, liberação e vivências de memórias e presenças. Observa-se, nesse fluxo, uma realocação do lugar da velhice na qual o entendimento da impermanência e o se deixar levar pela vida se articulam às experiências da maturidade. Essa perspectiva muito se aproxima da dialogicidade identificada na protagonista do filme de Sebastián Lelio, já que tal como Gloria, Anne consegue transitar de forma flexível entre lembranças do passado e experiências do presente.

Repetindo arranjos imagéticos e escolhas cenográficas já identificadas no longa chileno e no filme de Daniel Burman, *Dólares de Areia* ressalta, também, o uso de objetos biográficos na construção desse trânsito. Dessa forma, quando Anne faz uma visita ao amigo norte-

americano que se encontra na cidade, os dois reveem antigas fotografias, ao mesmo tempo em que conversam sobre a atual relação da protagonista com a jovem dominicana:

Anne: Quem é esse bonitinho?

Amigo: Marcelo.

Anne: Você ficou a fim dele.

Amigo: Você também, todos nós ficamos.

Anne: Isso mesmo, todos nós.

Amigo: Ele era legal, lindos momentos. Mas perdi contato totalmente, já tem uns 20 anos. Bom, não vão ser 20 anos com a Noeli, é o que você está pensando?

Anne: Bom, se ela não ligar vou embora.

Amigo: Isso é bom de ouvir.

Anne: Vou embora.

Amigo: Você tem que ir embora *pour changer des idées* como dizem os franceses. Tirar tudo isso da cabeça, virar a página. Aonde quer ir?

Anne: Eu não sei.

Evidencia-se, nesse diálogo, um entrelaçar entre experiências passadas e expectativas futuras que indica um amadurecimento da protagonista em relação ao entendimento da transitoriedade das coisas e das relações. Mesmo querendo estabelecer uma relação estável com Noeli, Anne está pronta então para abraçar o momento presente e “ir embora”, ir ao encontro do incerto e do imprevisto caso a jovem desista da mudança.

Nesse ponto, é interessante observar o contraponto que se constrói entre a posição da protagonista velha e a de Noeli, o que evidencia uma inversão de perspectivas comumente associadas ao envelhecimento e à juventude. Enquanto Anne permanece disposta a se arriscar e a viver o novo (tanto no que se refere à oficialização do relacionamento com Noeli, quanto à aceitação da possibilidade de ter de “ir embora”), a jovem dominicana parece presa à antiga relação um tanto opressora com o seu namorado. Isso se materializa, especialmente, na conversa que Noeli tem com Yeremi, na qual oscila entre o ir para a França com Anne e o ficar:

Yeremi: A velha disse que ia te levar?

Noeli: Sim, eu acho que sim.

Yeremi: Dessa vez é de verdade?

Noeli: Ela pediu meu documento. Acha que não vai ficar com outras meninas?

Yeremi: Claro que não, meu bem. Você sabe quem sou eu. Não pode se esquecer disso. Você é que pode ficar louca por lá, com todas aquelas luzes, pode não querer mais voltar. Não vai ficar com nenhum francês por lá?

Noeli: Cara, eu vou estar com a velha. Sabe que eu tenho que ficar com ela.

Yeremi: Tem que mandar a minha parte pra mim.

Noeli: Vai me deixar ir?

Yeremi: Por que a pergunta, não quer ir?

Noeli: Só perguntando para ver o que você pensa.

O diálogo acima apresenta, assim, um jogo entre o “deixar ir” (presença) e o “ficar” (memória) que evidencia um conflito entre o querer mudar (ir embora com Anne) e o desejo pela estabilidade com o namorado (afeto por Yeremi). Nesse jogo, e como constatado no final da projeção, o apego de Noeli à antiga trajetória amorosa sobressai e ela abre mão, então, da possibilidade de construir uma nova vida ao lado da protagonista velha, de se (re)construir e de ser (re)fazer. Contrariando ideias convencionais que associam um viver imediato aos corpos jovens e o enrijecimento no passado aos corpos velhos, é Anne que se abre para o agora, que se entrega, mesmo que esta abertura não lhe proporcione um final feliz. Isso porque na perspectiva do tempo presente o final importa menos do que as vivências, experiências e aprendizados que se adquirem no decorrer do caminhar.

Essa disposição em acolher o acaso percebida em Anne encontra também uma interessante simbolização na cena em que a protagonista velha conversa com Goya, jovem mulher que conhece em uma festa oferecida por seu amigo norte-americano. No diálogo que se estabelece entre as duas, e na brincadeira que Anne propõe na mesa de sinuca, reforça-se mais uma vez um circular entre memória e presença na protagonista, entre o desejo de ficar com Noeli e a vontade de ir embora.

Anne: Eu tenho uma ideia.

Goya: O que?

Anne: Se essa aqui acertar você vai se apaixonar de novo. (Anne joga a bola de sinuca, a bola não acerta o buraco)

Goya: Eu te falei.

Anne: Se essa aqui acertar

Goya: O que vai acontecer?

Anne: Estou muito apaixonada por uma dominicana, uma garota.

Goya: Mesmo? Há quanto tempo a conhece?

Anne: 3 anos.

Goya: 3 anos? Quantos anos ela tem?

Anne: Não sei, ela é mais jovem que eu, mais jovem.

Goya: Gim tônica?

Anne: Goya, Goya, Goya. Sabe de uma coisa? Vou embora (as duas brindam).

Goya: À partida!

Anne: À partida!

Observa-se aqui, portanto, uma confiança de Anne em relação à vida que não a prende nem nas histórias do passado, nem nas expectativas do futuro. O viver é compreendido, assim, como um deixar fluir entre o ficar e o partir. Ao final do filme, quando a protagonista é abandonada por Noeli, essa perspectiva é evidenciada na expressão melancólica de Anne transitando pelo espaço do baile e que expressa uma contradição: mesmo abalada com o brusco rompimento, a protagonista não se abate por completo, não se apega excessivamente às

memórias com Noeli. Ela se entrega mais uma vez à dança e aos ambientes festivos, recolocando-se novamente na vivência do agora.

Reunindo as análises aqui apresentadas, foi possível constatar, então, nas quatro obras do *corpus* de pesquisa, construções imagético-narrativas que evidenciaram uma fruição entre experiências passadas e o sentido da presença entre os corpos envelhecidos. A maturidade, o se lançar em novas vivências e o refazer-se a partir do encontro com outros corpos, também envelhecidos ou não, foram perspectivas recorrentes nos filmes, sendo apresentadas a partir das relações intrageracionais em *Gloria* e em *Dois Irmãos*, e do cruzamento entre distintas gerações, em *Dólares de Areia* e *Que horas ela volta?*

Nesse sentido, foi observado também que, no filme de Sebastian Lelio e no longa mexicano, a dialogicidade entre memória e presença constituiu as protagonistas femininas envelhecidas do início ao fim das projeções, enquanto em *Que horas ela volta?* e na obra de Daniel Burman os personagens se desenvolvem gradativamente nas narrativas ao mesclarem em si outras temporalidades na medida em que se relacionam com outros corpos. Encerrando, e no que se refere à pesquisa de recepção, foi possível identificar, pela primeira vez, um alinhamento entre as percepções dos dois grupos pesquisados, que se identificaram com a entrega dos corpos envelhecidos ao momento presente, relacionando essa entrega, em alguns casos, à própria sabedoria da maturidade.

3.1.2. Feminino/masculino

A abordagem do envelhecer como um processo atravessado por múltiplos devires, ou seja, por diversas perspectivas de cruzamento entre diferenças que apontam para um emergir do fora da norma, do não institucionalizado, do minoritário, chamou a atenção, nesta pesquisa, para um articular entre corpos que evidenciou também outras construções de gênero. Nos quatro filmes analisados foi possível constatar, então, um reconstruir do envelhecimento que além de, e de alguma forma, transgredir visões naturalizadas sobre hábitos geracionais e estética corporal, indicaram também uma relação complexa de trocas entre as perspectivas do feminino e do masculino.

Nesse ponto, faz-se importante frisar que a escolha pelos estudos de gênero evidenciada nesta pesquisa vai além da associação identitária feminino/mulher, masculino/homem, ultrapassando assim os usos descritivos do gênero (SCOTT, 1995) e entendendo essas duas instâncias como polos que contêm um ao outro e que, por isso, constroem-se e reconstróem-se em um processo complementar para além das características biológicas. A categoria gênero é,

então, entendida aqui como um meio de pensar os diversos arranjos afetivos responsáveis por delinear diferentes formas de exercício da feminilidade e da masculinidade.

Assim, e diferentemente do arranjo tradicional, que identifica características ditas masculinas, tais como racionalidade, objetividade, agressividade, pensamento analítico, o falar, a um modelo de força e autoridade, e características ditas femininas como amorosidade, reflexividade, pensamento sintético, o calar, à fraqueza, fragilidade, submissão, a circulação de outras sensibilidades observadas neste trabalho demonstrou um processo recursivo de construção/desconstrução/reconstrução do feminino/masculino a partir do qual se tornou possível acessar o que está fora, silenciado. Deslocou-se, dessa forma, do núcleo às margens, rearranjando as qualidades humanas para dar a elas outros contornos e indicando um resgate do feminino/afetivo como força transformadora, deslocando-o do lugar da passividade para o da afirmação.

Em um trajeto da racionalidade à sensibilidade, do poder à potência³⁵, essa ação afirmadora permite que, aos poderes dos afetos opressores, se contraponha então a potência das afetividades transgressoras e, nesse sentido, a liberdade feminina nas relações aparece não só como liberdade da mulher, mas como a potencialização do feminino no masculino. Se o poder é um campo fechado de lutas (de embates, repressões e resistências), a potência é um campo aberto de forças (não se fecha, não se fixa, se atualiza constantemente, está em fluxo) e nesse campo de forças possibilidades do agir humano se ampliam. A ideia de revalorização afetiva feminina está, então, aqui associada a um:

[...] outro modo de estar junto que se configura, o do ideal comunitário, expressão direta da potência. Esta não tem necessidade alguma de se legitimar através de uma racionalização teórica, pode dispensar representações [...] Por outro lado, ela é ao mesmo tempo a causa e o efeito de uma série de emoções, de paixões e de sentimentos coletivos (MAFFESOLI, 1998. p.105).

É na relação afetiva com o outro, e com aquele outro que abre espaço para a emergência de diferentes sentidos de gênero sobre os corpos (abertos, contraditórios e complementares) que uma potência transgressora de ser, sentir e agir ganha forma e se fortalece.

Assim, e compreendendo que as subjetividades são culturais e históricas e não naturais, as análises aqui desenvolvidas trazem à tona uma crítica à razão cartesiana (pensamento dicotômico), destacando um pensamento relacional que desnaturaliza as imagens cristalizadas

³⁵ Trabalha-se aqui a distinção entre esses dois termos a partir da diferenciação estabelecida na língua francesa entre as palavras *puissance* (potência) e *pouvoir* (poder), a primeira indicando força e a segunda dominação. Embora na língua portuguesa essa separação não exista, incluindo a palavra “poder” os dois sentidos acima mencionados, optou-se neste estudo por aderir à perspectiva francesa, com vistas a reforçar a ideia de transgressão como um processo que não se fecha em poderes entendidos aqui como atualização de mecanismos de opressão e exclusão.

nos imaginários. São essas imagens que estabelecem significados para as diferenças corporais com base nas relações de poder, as quais determinam a opressão e dominação do corpo feminino pelo corpo masculino.

Contrariando essa perspectiva, os filmes do *corpus* de pesquisa apresentaram, então, construções imagético-narrativas de gênero que, em vez de restringirem-se à lógica das identidades, evidenciaram um olhar mais complexo sobre os corpos, tornando mais “[...] móveis, fluidos e transformáveis os meios pelos quais os sujeitos são produzidos e representados.” (RAGO, 1998, p44).

Ainda, a articulação entre envelhecimento, o feminino e o masculino nas obras apontou para um desfazer de rígidas categorizações e de perspectivas identitárias excludentes que atravessou também, em maior ou menor grau, todos os outros traçados de oposições/subcategorias de análise aqui trabalhados. Um olhar atento permite observar que a perspectiva de gênero, para além da diferença biológica dos corpos, se destacou, nos filmes estudados, como subcategoria de análise/traçado principal, ou como fio condutor, na formação de corpos-afetos envelhecidos, ou na constituição do que aqui chamamos de envelhecer-*devenir*.

Em *Dois Irmãos*, esse traçado complexificou-se em uma inversão dos papéis convencionalmente atribuídos aos gêneros e no posterior cruzamento conflituoso de diferentes qualidades do feminino e do masculino nos protagonistas da narrativa. Dessa forma, e no início da trama, Marcos encarna características relativas a maneiras de ser majoritariamente atribuídas às mulheres (o que já foi percebido na análise de outros traçados de oposições, especialmente em corpo ativo/passivo e maternal/sexual), tais como o cuidado (com a mãe e com a casa), a afetuosidade, a passividade e o espírito conciliador. Por outro lado, Susana se expressa a partir de um corpo movente, impulsivo e independente que se associa ao desprendimento afetivo (em relação ao irmão e à mãe) e ao distanciamento do espaço doméstico, relacionados a uma visão tradicional do masculino.

Essa construção invertida dos gêneros é, no entanto, problematizada na medida em que as personagens vão se desenvolvendo aos olhos do espectador, fazendo vir à tona um relacionamento fraternal conflituoso no qual distintas formas de exclusão se cruzam. Assim, mesmo carregando características ditas femininas, comumente alinhadas aos corpos oprimidos, salienta-se também em Marcos, no decorrer da narrativa, uma expressão autoritária e discriminatória em relação ao comportamento desprendido e pouco convencional de Susana como mulher (seu desapego à família e seu interesse por encontrar um par amoroso após certa idade, por exemplo). Esta, por sua vez, e mesmo não se adequando aos modelos majoritários do feminino, rejeita a homossexualidade do irmão e tem dificuldades em aceitar que ele possa

construir uma nova vida para além daquela restrita aos espaços fechados e aos valores familiares.

O conflito de gênero entre os protagonistas é explicitado, sobretudo, na conjunção de duas sequências. Primeiro quando, após a já mencionada cena na qual Marcos e Susana “escutam” através das paredes, os irmãos vão dormir e o personagem masculino é acordado pelos roncos de Susana, que se localiza na cama enquanto a ele resta o sofá da sala. Nesse momento, o filme apresenta um monólogo de Marcos no qual ele agride verbalmente a irmã enquanto ela dorme.

Marcos: Pare de roncar, parece uma baleia morta. Não me deixa dormir. Me tirou de lá para me trancar aqui e não vai me deixar dormir. Grossa, grossa, mal-educada. Como dizia a vovó é uma mal-educada. Acha-se muito fina. Dirigindo a vida de todo mundo, o tempo todo. Acha-se a dona da verdade, é o que acredita. E é uma grossa, uma qualquer. Que diriam essas amigadas que você diz que tem se lhe vissem bêbada, aqui atirada como está. Vou conseguir uma câmera de vídeo e vou te filmar para que todo o bairro te veja, asquerosa. Asquerosa. Como quando se mijou no aniversário da tia Alba. Estava com Luis Alberto, esse namoradinho de merda que tinha que você dizia que te amava com a alma. Quando te via bêbada dizia: “sua irmã chegou rebocada outra vez. Sua irmã é uma asquerosa”, me dizia. Toda vez que passava ao meu lado me dizia: “sua irmã é uma asquerosa.” Olhe-se no espelho, grossa. Grossa. É asquerosa.

A sequência subsequente revela que, na verdade, o ato agressivo de Marcos não passou de uma manifestação onírica, mas é nessa imagem-sonho³⁶ (DELEUZE, 2013) que vem à tona a rejeição do protagonista masculino em relação aos comportamentos não-convencionais da irmã, comportamentos esses que se relacionam, aqui, na perspectiva normativa, a um agir feminino displicente e irresponsável que afasta as mulheres da figura masculina (a associação entre estar bêbada, ser grossa, mal educada, asquerosa e a rejeição do namorado Luis Alberto).

Por outro lado, Susana parece reagir a essa rejeição do irmão de forma a colaborar para a construção de regimes de opressão que limitam a expressão afetivo-sexual daqueles corpos que se contrapõem a um alinhamento sexo/gênero/desejo criticado por Butler (2003). Para a autora, o entendimento do gênero como ato performativo permite que se compreenda o desejo como algo que pode se relacionar às performances de gênero ou à marca biológica, mas que não é determinado por elas. Ressalta-se, aqui, a necessidade de desconstrução dos discursos heteronormativos que, ao legitimar trajetos de manifestações do desejo do corpo feminino/mulher para o corpo masculino/homem e vice-versa, reduzem o exercício de outras formas de sexualidade.

³⁶ Para Deleuze (2013), a imagem-sonho refere-se a uma construção imagética na qual há uma indiscernibilidade entre o concreto e o imaginado, entre o subjetivo e o objetivo.

É esse discurso heteronormativo que se insinua, então na segunda sequência que sublinha o jogo de opressões entre os irmãos. Após se sentir preterida por Marcos, que não a acompanha depois de sua saída repentina da festa de Tia Lala, Susana questiona o irmão sobre o abandono. Ele então responde:

Marcos: Fiquei jogando buraco com a Tia Lala.

Susana: Ficou jogando buraco e deixou a mim, sua irmã? Vê que não te importo nada. Não te importo nada. Você se acha tão bom, não é? Tão importante, sabe? Não é ninguém.

Marcos: Não fique assim porque depois te faz mal.

Susana: Você me faz mal, não está me escutando? Já não me importa nada de você. Não te quero mais, não preciso de você. E vou te deixar na rua. Vou vender a casa de Villa Laura. Quero que saiba já pus um fax, quer ver o fax? Vou vender essa casa e você vai ficar na rua. Anda que me faz mal, anda bicha!

A menção à sexualidade de Marcos, que é pela primeira e única vez explicitada na narrativa, relaciona-se, assim, a uma não aceitação de Susana deste corpo fora da norma que o personagem masculino encarna, evidenciando uma repressão sexual que parece fazer parte da trajetória de vida dos irmãos. É agora, no envelhecer, que este posicionamento conservador vem à tona, impulsionado pela forçada proximidade de Marcos e Susana devido à morte da mãe e ressaltando uma forma de reação à opressão que delinea outras formas de opressões (ao se sentir incompreendida e rejeitada pelo irmão no que se refere à sua feminilidade, Susana também afasta e rejeita a constituição subversiva do desejo em Marcos).

Pode-se observar, portanto, e em especial no articular das duas sequências acima apresentadas, um jogo de restrições associado aos tradicionais significados do masculino e do feminino na construção de um conflito entre corpos que são, de alguma forma, transgressores: Susana, como um “outro” feminino oprimido, nega e ajuda a reprimir a homossexualidade de Marcos.

A resolução desta crise de gênero ocorre do meio para o fim da projeção, como resultado de um processo individual de libertação de antigos valores, associado e complementado pelo amadurecimento da relação afetiva entre os protagonistas. Dessa forma, enquanto Marcos, como já evidenciado, consegue gradativamente se abrir para as experiências homoafetivas (sua relação com Mario), Susana parece aos poucos se reconciliar com esse “outro” feminino que encarna. Mais uma vez aqui arranjos imagéticos sublinham essa resolução de conflito, primeiramente no âmbito individual, no que se refere à personagem feminina, e posteriormente na montagem alternada de sequências que apresentam as novas vivências afetivas dos dois protagonistas.

Assim, o plano que materializa a conversa entre Susana e uma antiga conhecida, Nélida, com a qual ela se encontra inesperadamente, simboliza tanto um novo olhar da protagonista sobre si mesma, quanto uma mudança na forma de enxergar o irmão. Nesta conversa, evidencia-se um encontro de femininos não-normativos que tem como resultado uma maior compreensão de Susana sobre suas formas de ação no mundo, revelando também histórias do passado que a protagonista desconhecia. No diálogo que se trava nesta cena, a antiga colega de escola fala então sobre sua trajetória amorosa:

Nélida: Meu marido me deixou por uma garota mais jovem. E então foi difícil encontrar alguém. Saí com alguns senhores, mas com o tempo acostumei com a ideia de que vou ficar sozinha. Eu não necessito de um homem ao lado. O que me dói é não ter tido filhos. Quando vejo minhas amigas que já tiveram filhos começam a ter netos me dá uma inveja. Bom talvez esteja em tempo de mudar, não? Os domingos são difíceis.

Neste encontro, identificam-se em um mesmo quadro dois femininos que, distantes da adequação a valores convencionais, procuram se (re)fazer nas experiências do presente: Nélida após a sua separação e a intensificação do envelhecer, e Susana que, silenciosamente, parece absorver a fala da colega como uma forma de autoconhecimento e de auto aceitação (assim como Nélida, ela também não se enquadra nas perspectivas tradicionais da figura de “esposamãe”). Esse encontro apresenta construção imagética interessante, já que as colegas são aqui enquadradas em plano geral, sentadas em frente a uma grande janela, e em posições opostas no quadro, o que evidencia um isolamento das personagens. A janela pode simbolizar aqui, a delimitação entre dois espaços: o espaço-mundo exterior, associado às convenções sociais, e o espaço interior, subjetivo que, escuro, relaciona-se aos corpos femininos desalinhados às normas.



Figura 22 - Arranjo imagético que simboliza o encontro entre dois femininos não-normativos. Contraposição entre o espaço-mundo e um espaço interior subjetivo que enclausura e isola as personagens.

É, então, a partir desse cruzar de corporalidades femininas não-normativas que o corpo afetivo de Susana ganha força, descobrindo também a protagonista, nesta mesma sequência, um outro lado de Marcos: Nélide conta sobre quando o irmão defendeu Susana de um antigo namorado que havia a traído. A partir de então, o conflito de opressões entre os irmãos caminha para uma resolução, caminhar este simbolizado pela montagem alternada entre os planos do jantar entre Marcos e Mario e do encontro romântico entre Susana e o vizinho. A libertação de antigos valores que restringiam a expressão de uma feminilidade (Susana) e uma masculinidade (Marcos) “não-adequadas” culmina, então, na constituição de um corpo-afeto envelhecido que se materializa na cena da peça Édipo Rei, como já analisado no item memória/presença.

No longa de Sebastián Lelio, é possível observar também esse diálogo entre masculino e feminino na constituição de um corpo-afeto transgressor, embora aqui as desconstruções de gênero emanem, sobretudo, da protagonista Gloria e evidenciem, especialmente, uma ressignificação do ideário de amor romântico associado a uma cultura patriarcal. Assim, mesmo que, e principalmente no início da projeção, a personagem feminina seja apresentada ao espectador em sua busca constante por companhia (retratada tanto nas imagens nas quais Gloria transita pelos espaços festivos a procura de um homem para dançar, quanto na escolha de uma trilha sonora que reforça o gosto da protagonista por músicas românticas), o filme chileno parece subverter de forma gradual o tradicional modelo de amor que se baseia na predominância de um olhar masculino sobre o corpo feminino, apresentando uma protagonista que, ao se

entregar ao romantismo de Rodolfo, descobre a fragilidade de uma figura masculina submissa e dependente.

Nesse sentido, observa-se no filme uma crítica aos pressupostos elegidos nos séculos XVIII e XIX para a constituição da família burguesa e patriarcal, aos quais o ideário de amor romântico aparece ancorado e que apontam frequentemente para as seguintes prerrogativas: casamento, procriação, perpetuação da família, manutenção geracional, mulher submissa ao papel de mãe e esposa e liberdade social e sexual do homem (GUEDES; ASSUNÇÃO, 2006). Essas prerrogativas implicam a naturalização de uma hierarquia onde o homem adquire uma posição superior em relação à mulher.

De maneira contrária, *Gloria* apresenta, então, uma narrativa amorosa que, ao entender o amor enquanto fenômeno histórico que funciona como veículo de comunicação simbólica, atribuindo sentidos às relações sociais (NEVES, 2007), delinea outros sentidos sobre as relações afetivo-sexuais, nos quais se observa uma transição do modelo romântico tradicional para o exercício de um “amor confluyente”, ou seja, aquele que é fruto de relações mais igualitárias entre os gêneros (GIDDENS, 1993). Segundo Neves (2007), essa (re)construção evidencia a emergência de práticas sociais, discursos e imagens alternativas que repõem a possibilidade de uma consciência social mais comprometida com a equidade, sublinhando, nesse sentido, o amor como um “motor de ação social” que permite construir novas relações sociais.

Nessa realidade, o resgate dos valores afetivos combinados a uma maior liberdade pode subverter tanto uma lógica patriarcal ainda presente de forma velada, como uma lógica consumista/imediatista característica dos tempos atuais. Ressignifica-se, assim, o amor romântico no diálogo entre os gêneros e na efetiva interação do “eu” com o “outro”. O amor que aqui sobressai é o amor que cresce a partir da igualdade, mas que também afirma diferenças: no encontro dialógico de subjetividades e na criação de conexões amorosas diferentes das convencionais.

São essas conexões afetivas alternativas que *Gloria* evidencia, estabelecendo uma crítica às orientações patriarcais ao inverter experiências hegemonicamente destinadas às mulheres e aos homens, subvertendo estereótipos. Em vez da apresentação de um amor romântico que valoriza a sexualidade/virilidade masculina e limita a ação/independência afetiva feminina, o longa destaca uma protagonista que, em sua autonomia, encontra formas mais profícuas de comunicação amorosa com o masculino. Essa comunicação dá-se no exercício de um “amor confluyente” que, mesmo por um breve momento, concretiza-se.

Glória desmistifica, assim, o amor romântico, caminhando ao mesmo tempo para uma convergência afetiva que impede os protagonistas de caírem em um oposto característico dos

relacionamentos contemporâneos: a incomunicabilidade amorosa. O amor de Glória e Rodolfo acontece e perdura, então, nos entremeios do romantismo e da instabilidade de tempos fluidos, contrariando tanto a superficialidade dos amores líquidos (BAUMAN, 2004), quanto a dependência afetiva característica do amor romântico. Em outras palavras, a separação do casal não se fundamenta em um trânsito superficial e descartável de sentimentos, mas em uma intimidade madura que, conquistada dialogicamente, perde seu encanto.

Entende-se aqui, então, o “amor confluyente” e a incomunicabilidade dos “amores líquidos” como faces de uma mesma moeda, partindo ambos de uma autonomia do eu, ou de uma autonomia feminina, mas que caminham em sentidos opostos: o amor confluyente possibilita, a partir dessa autonomia, um diálogo do feminino com o masculino, ou parte de um conhecimento do eu para que então se dialogue com o outro. A incomunicabilidade no amor apoia-se em uma resistência feminina que nega o masculino, ou em uma resistência do eu que nega o outro.

Tanto o amor confluyente quanto a incomunicabilidade no amor podem afirmar uma instabilidade amorosa, porém em sentidos contrários. No amor confluyente, de igualdade na diferença, o rompimento é possível, pois o amor eterno (simbolizado pelo final feliz) não é aqui uma exigência, apenas uma possibilidade. O amor confluyente pode durar uma vida inteira ou apenas um instante. Já o amor, em seu caráter de incomunicabilidade, que afasta a diferença, mantém-se apenas pelo interesse supérfluo, é individualista. Nada se constrói, nada se aprofunda, nem mesmo por um momento, ou mesmo que dure uma eternidade. Assim, o longa de Sebastián Lelio parece conduzir o espectador por este primeiro olhar (o do amor confluyente), apresentando um relacionamento que, na maturidade dos corpos envelhecidos, se faz, se refaz e se desfaz na profundidade das trocas afetivas.

Ainda, essa conexão afetivo-sexual distinta das convencionais, evidenciada na projeção, associa-se a uma construção audiovisual que parece trabalhar a partir da ironia, ressaltando uma contradição entre a atmosfera romântica das já mencionadas músicas que a protagonista escuta e a própria trajetória amorosa de Glória. Diferentemente da submissão às dores de amor evidenciadas nas letras de *Eres*, de Massiel e *Amor sin fin* de Adanowski, a autonomia da personagem feminina aponta para uma superação bem-humorada dos desencontros amorosos.

Ainda nessa perspectiva, o romantismo desastrado de Rodolfo desconstrói simbolicamente uma figura masculina romântica que passa a não mais se sustentar apenas pela beleza das palavras poéticas, já que essas contradizem atitudes práticas. Uma sequência em especial sublinha essas ações contraditórias do personagem masculino, reforçando essa ironia

ao amor romântico construída no filme. Assim, estando na casa de Gloria, Rodolfo resolve se declarar a ela recitando a seguinte poesia:

Rodolfo: Eu gostaria de ser um ninho, se você fosse um passarinho. Eu gostaria de ser um lenço se você fosse um pescoço e estivesse com frio. Se você fosse uma música, eu seria uma orelha. Se você fosse água, eu seria um copo. Se você fosse a luz, eu seria um olho. Se você fosse um pé, eu seria uma meia. Se você fosse o mar, eu seria uma praia. E se você ainda fosse um mar eu seria um peixe e nadaria em você. E se você fosse o sal, eu seria o sal. E se eu fosse sal, eu seria alface, um abacate ou pelo menos um ovo frito. E se você fosse um ovo frito, eu seria um pedaço de pão. E se eu fosse um pedaço de pão, você seria manteiga ou geleia. Se você fosse geleia, eu seria o pêssego na geleia. Se eu fosse um pêssego, você seria uma árvore. E se você fosse uma árvore, eu seria sua seiva, e correria sobre seus braços como sangue. E se eu fosse sangue, viveria em seu coração.

A emoção da protagonista, mesmo diante de uma poesia amadora e desastrada, é seguida então de um desencanto, já que Rodolfo, ao acabar de pronunciar as palavras, atende a um telefonema da filha, não revelando a ela que está com Gloria. Em seguida, justifica-se dizendo que sua família não entenderia o relacionamento dos dois e que não gostaria de envolver Gloria com seus filhos. A cena evidencia, assim, uma contradição entre a declaração de amor de Rodolfo e a exclusão de Gloria de sua vida familiar e, conseqüentemente, a oposição entre um modelo tradicional de amor romântico e a complexa realidade dos encontros amorosos.

Aqui, e em uma perspectiva relacional de gênero, o exercício de novas feminilidades implica igualmente em uma revisão da própria masculinidade tradicional. Ironiza-se assim, no longa, não só uma submissão feminina ao ideário de amor romântico, mas também a prescrição normativa que restringe o masculino aos tradicionais papéis paternos de sustento econômico da família e do exercício da razão sobre a emoção.

A força da sensibilidade feminina (apresentada na personagem Gloria, que se entrega à vivência de novas experiências e ao momento presente) contrapõe-se, então, à fraqueza racional masculina (apresentada no personagem Rodolfo, que se prende ao passado e às obrigações de pai), indicando uma inversão dos valores que associam a amorosidade e a sensibilidade, características tidas femininas, à fraquezas; e a virilidade e a racionalidade, tidas como características masculinas, à força.

Nesse sentido, as conversas com os grupos da pesquisa de recepção também indicaram um entendimento invertido em relação às tradicionais associações de força e fraqueza aos gêneros masculino e feminino, respectivamente. Ao ser questionada sobre as primeiras impressões a respeito do filme, P2, integrante do grupo A, então afirma:

P2, 56 anos: O que me chamou a atenção é porque normalmente, assim, eu fui criada que o homem tem que ser forte, né, e ele foi fraco. Então isso me chamou a atenção, né, que ele não foi forte o suficiente pra assumir aquele relacionamento. Isso me chamou mais a atenção do que do lado dela.

Complementando essa visão, e agora no que se refere à participação do grupo B, P6, 25 anos, coloca:

P6: O Rodolfo é meio que o oposto de uma masculinidade hegemônica. Ele é inseguro, na hora de falar ele fica gaguejando, ele sempre fica nervoso.

moderadora: Não tem aquela virilidade?

P6: É, essa coisa assim de “minha presença é suficiente”. Não. Quem vai dominando a relação ali é a Gloria. A performance dela é muito firme, é muito decidida, ela sabe muito bem o que ela quer, o que eu acho muito interessante.

As ideias de masculino e feminino no filme se contrapõem, então, tanto na percepção dos participantes mais velhos quanto no entendimento dos mais jovens, aos estereótipos que relacionam a figura masculina às imagens de virilidade/autoridade e a figura feminina à passividade/submissão. Gloria é então percebida como uma mulher forte que assume e conduz o relacionamento amoroso, enquanto Rodolfo mantém-se em uma posição estável e submissa, contrariando as tradicionais perspectivas do amor romântico nas quais cabe ao homem mover-se em direção à mulher e dirigir a relação.

Esta força feminina em *Gloria*, observada tanto na Análise Fílmica quanto na pesquisa de recepção, aparece aliada, ainda, às experiências relativas à mulher envelhecida, como se observa na fala de P2, 44 anos, integrante do grupo B:

P2: Eu achei o máximo, né, ela se separar e se propor a ter outras experiências, foi assim que eu vi. Quando ela fumou, quando ela foi pra boate e achou um cara, porque a gente não retrata a mulher assim, né. Para o homem é tudo normal, mas para a mulher que se separa parece que o foco dela foi o que ela já viveu e não o que ela vai poder viver pra frente. Eu achei muito interessante. De ser uma mulher vivendo essas experiências.

A separação como um momento de isolamento feminino e de (re)conquista masculina, conforme reforçado pelas visões tradicionais de gênero, sobretudo quando se relaciona essa vivência aos corpos envelhecidos, é então contraposta pela participante às impressões de uma feminilidade autônoma e transgressora que o filme lhe propõe.

No entanto, se é possível notar um intercâmbio entre as percepções da espectadora-cientista e dos espectadores-comuns no que se refere às ideias subversivas de feminilidade e masculinidade, construídas no filme a partir da relação amorosa entre Gloria e Rodolfo, é igualmente interessante observar o surgimento de um contraponto entre esses dois olhares. Assim, enquanto na Análise Fílmica destacou-se, desde o início da projeção, uma libertação de Gloria em relação ao olhar masculino, sendo entendidas as investidas amorosas da protagonista

como um exercício de autonomia, na pesquisa de recepção essa autonomia feminina é relativizada. Os participantes dos dois grupos percebem a personagem Gloria como uma mulher inicialmente presa a esse olhar masculino e compreendem sua libertação apenas ao final do filme.

Duas sequências, em especial, simbolizam essa libertação de Gloria em relação à figura masculina e/ou um encerramento de ciclo amoroso, percebidos respectivamente na pesquisa de recepção e na Análise Fílmica. A primeira refere-se ao momento em que, tendo sido abandonada por Rodolfo em um hotel, e após uma noite de sono, Gloria se produz, recupera a arma de *paintball* que Rodolfo havia deixado com ela e que a protagonista havia jogado no lixo, e se dirige à casa do ex-companheiro.

A atmosfera transgressora que culmina com o ataque de Glória a Rodolfo, a tiros de *paintball*, em frente à casa do personagem masculino, inicia-se na sequência na qual Gloria se arruma em um salão de beleza. Antecedendo uma “imagem-ação” que apresenta a ofensiva da protagonista, na qual emoções são colocadas em atividade desregulando comportamentos, delinea-se aqui uma “imagem-afecção” (DELEUZE, 1985): o primeiro plano de Gloria e o contorno aureolar que o secador de cabelos traça sobre o rosto da protagonista. Esse contorno, aliado à câmera levemente posicionada em *contra-plongée* e à trilha sonora, contribui para a criação de uma atmosfera angelical que se contrapõe aos atos subversivos de Glória, apresentados na prática ao espectador na cena seguinte.

Ainda, tem-se nesta cena o esboçar de um “rosto intensivo”, aquele diante do qual o espectador se pergunta: o que a personagem sente? É o rosto intensivo que exprime potência, segundo Deleuze (1985), transpõe um limiar, permite um salto qualitativo. Na cena, da ideia de feminino passivo simbolizada pela figura supostamente angelical de Gloria, transita-se para o feminino ativo, visceral.

O ataque que se segue, realizado com a própria arma da virilidade masculina – um marcador de *paintball* – é a concretização desse salto qualitativo. Embora a cena possa ser compreendida desde uma perspectiva fálica, os tiros disparados não remetem à violência, à dominação, mas ao humor, ao riso. Há então uma apropriação subversiva de simbologias masculinas tradicionais que desconstrói e desnaturaliza padrões opressivos nas relações feminino/masculino. O que se segue então, ao final do filme, é a valorização de uma potência afetiva transformadora, das ações em detrimento à passividade das paixões, dos amores que se fazem e se desfazem na dialógica das relações de alteridade.



Figura 23 - O contorno aureolar que o secador de cabelos traça sobre o rosto Gloria, aliado à câmera levemente posicionada em *contra-plongée*, que remete a uma atmosfera angelical, subvertida na subsequente ação transgressora da protagonista.

É fortalecida por essa potência afetiva que Gloria circula, então, ao final do filme, pelo espaço festivo, delineando um corpo feminino envelhecido que não se entrega às frustrações, mas que vive e revive, apesar delas. Aqui, a construção do tempo fílmico trabalha, como já colocado, dentro de uma “narrativa cíclica” (CASETTI; DI CHIO, 2007) na qual o fim volta-se para o começo: Glória encerra o filme dançando ao som de *Glória*, de Umberto Tozzi, em uma festa de casamento, em um ambiente muito próximo àquele apresentado nas primeiras cenas do filme. No entanto, essa proximidade não iguala as experiências de vida da protagonista. Diferente de uma narrativa circular, que evidencia a repetição, no longa o movimento cíclico aponta para uma transformação: na abertura para o novo, Gloria se (re)descobre e se (re)encontra.

São, portanto, essas duas sequências (o ataque a Rodolfo, a tiros de *paintball* e a cena final da festa de casamento dos amigos) que também aparecem nas falas dos participantes da pesquisa de recepção como um momento de transição, mas contrapostos aqui a um inicial aprisionamento da protagonista em relação às determinações de uma cultura patriarcal. Assim, instigada a falar sobre uma possível identificação com Gloria, P3, integrante do grupo A, coloca:

P3, 56 anos: Tem um detalhe muito importante, assim, eu não me identifiquei com ela porque ela tem um lado muito forte de procurar a felicidade junto com um parceiro. E eu acho que você tem que procurar a sua felicidade independente disso [...] a felicidade dela tava ligada a um novo relacionamento e não a simplesmente ficar feliz.

Em um momento posterior, quando questionados sobre o significado do final do filme, P3 e P1 estabelecem a seguinte conversa:

P1, 61 anos: Eu acho que esse final, esse tiro, essa ruptura, é uma ruptura dela, né. Vou ser livre, vou ser eu, pronto, acabou.

P3: É, naquele casamento ela mostra exatamente o tanto que ela saiu daquela posição que eu falei que eu não me identifiquei, de que ela precisava de alguém pra ser feliz. Naquele casamento quando o cara vem e chama para dançar e ela diz que não. Aí ela vai dançar sozinha, aí ela mostra, ela começa devagar e depois ela mostra que ela pode ser feliz sozinha. Pra mim quando ela recusou ali o que filme mostrou pra mim foi isso, ela mudou ali.

Nota-se então, aqui, a associação entre as duas cenas acima analisadas e uma mudança de postura da protagonista, postura essa que foi compreendida inicialmente como uma adequação ao feminino convencional (procura de um parceiro amoroso para ser feliz), transitando ao final para uma ruptura com esse modelo de relações de gênero (coroada pela recusa de Gloria em dançar com um homem na festa de casamento).

No grupo B, no diálogo entre mais jovens e mais velhas, percepção semelhante foi observada, contrapondo também um direcionamento da protagonista para o olhar masculino, percebido no início do filme, e um desfecho narrativo que sublinha uma (re)descoberta de Gloria sobre si mesma, libertando-a de determinações patriarcais.

P5, 40 anos: O que eu senti é que ela tá sempre naquela procura de alguma coisa que completasse ela, né. Ela sempre tava saindo com os homens e eu acho que no final ela sentiu que ela não precisava daquilo ali pra se completar. Ela viu que tinham outras situações que ela pudesse viver pra estar completa. Porque no final das contas, ela não ficava com ninguém. Se apaixonou por uma pessoa que não podia estar com ela, foi o que eu senti.

P1, 59 anos: Até mesmo pra dançar com alguém ela não quis mais, né? “Eu danço sozinha.”

P5, 40 anos: Não quis.

P1, 59 anos: Eu to livre, né? Ela gosta muito de dançar, mas ela não queria dançar com um homem. Ela queria dançar sozinha, solta. Eu achei isso também.

Portanto, na conjugação entre Análise Fílmica e recepção, foi possível constatar, em *Gloria*, uma afirmação do corpo envelhecido que transgride, no exercício das relações amorosas, expressões tradicionais de gênero, tanto no que se refere à feminilidade quanto à masculinidade. A despeito das divergências entre os olhares da espectadora-cientista e dos espectadores-comuns, que apontam para a percepção de uma libertação feminina em tempos fílmicos distintos, o que se ressalta aqui é a construção imagética de um corpo-afeto que se coloca em contato com o outro, brotando desse encontro outros trânsitos de gênero.

Em *Dólares de Areia*, essa conexão amorosa desenhada em *Gloria* também funciona como fio condutor para a constituição de uma feminilidade envelhecida transgressora, embora

aqui o romantismo (e sua desconstrução) seja trabalhado a partir de um relacionamento não-normativo, ou seja, da relação afetivo-sexual entre Anne e Noeli.

Talvez por trazer para as telas a expectativa de concretização de um amor romântico entre duas mulheres, os cruzamentos entre perspectivas masculinas e femininas no longa mexicano se complexificam e se apresentam dentro de um jogo de comportamentos e olhares que ora posicionam o corpo envelhecido de Anne como passivo/submisso, ora o afirmam como potência afetiva que dialoga com o corpo jovem e negro de Noeli. Assim, mesmo que o filme apresente, no decorrer da narrativa, um entrecruzar de perspectivas opressoras no encontro amoroso entre as protagonistas, traça-se também a constituição de um corpo-afeto, do qual o feminino emerge e se afirma. Da expectativa de realização romântica (tanto no que se refere aos sentimentos de Anne para com Noeli, quanto desta em relação ao namorado), transita-se para a libertação de um corpo feminino envelhecido que flui com certa melancolia, mas com sabedoria, pelas alegrias e dessabores dos encontros amorosos.

Assim, e para a construção de uma atmosfera romântica, o filme estabelece escolhas audiovisuais semelhantes às aquelas observadas no filme de Sebastián Lelio. Logo no início da projeção, a câmera enquadra então, em primeiro plano, o rosto do cantor que se apresenta no mesmo espaço do baile que aparece novamente em outros momentos da narrativa. A trilha sonora destaca, assim como no filme chileno, as dores das paixões e a entrega dos corpos a essas dores:

O sofrimento me cerca porque você não está presente, porque você está longe do meu humilde coração. Você me enche de ilusão. Fico feliz ao te ver, mas para o meu azar não compartilho seus prazeres, e se você não me ama será a causa da minha morte. Não existe outra mulher que eu queira mais que você. Estou cantando pra você. Você é o meu prazer. Eu gostaria de te ter pra sempre ao meu lado, mas para o meu azar não compartilho seus prazeres, e se você não me quer, será a causa da minha morte, amor do meu coração.

Por meio desta música, que constitui também plano de fundo para outras sequências que apresentam o encontro amoroso entre as protagonistas, *Dólares de Areia* parece indicar a trajetória de amores que será narrada no decorrer do filme: o amor de Anne por Noeli e, também, o amor desta pelo namorado. Ambas as trajetórias são marcadas pela tentativa feminina frustrada de construção de um amor romântico.

É, então, nessa luta pela realização amorosa de um ponto de vista convencional (mesmo que, no caso de Anne e Noeli, se trate de uma relação afetivo-sexual não-normativa) que o cruzamento entre diferentes formas de ação aparece, ressaltando, a princípio, um jogo de opressões que se assemelha àquele percebido nas relações heteronormativas masculino/feminino. Dessa forma, se Anne, diante dos olhos da protagonista jovem, encarna,

muitas vezes, um corpo feminino velho comumente associado à feiura, à dependência emocional e até a uma certa ingenuidade, perante a protagonista velha, Noeli é algumas vezes enquadrada na posição de objeto do olhar.

Algumas cenas evidenciam esse olhar masculino de Anne sobre o corpo negro e sexualizado de Noeli, tais como os planos nos quais a protagonista jovem dança para Anne em frente à cama (em um arranjo imagético muito próximo àquele que apresenta Noeli dançando para o namorado), e na sequência em que Anne leva a protagonista jovem para comprar roupas. Nesta última, Anne e a vendedora da loja observam Noeli e fazem comentários acerca de sua beleza.

Ressalta-se aqui, então, um cruzamento de gênero e raça que sublinha a sobreposição da branquitude de Anne sobre a negritude de Noeli, ressaltando o que Caldwell (2000), em uma apreciação do trabalho de *Patrícia Hill Collins*, denomina de “imagens controladoras”. Para a autora, este conceito permite que se compreenda como as representações culturais das negras serviram e servem para justificar as desigualdades, já que são projetadas de forma a naturalizar o racismo e o sexismo, servindo, sobretudo, às práticas de dominação racial. Nesse sentido, é possível identificar no longa mexicano, um certo reforço dessas imagens no que se refere à Noeli, o que evidencia a complexidade de uma construção imagética feminina dentro de atravessamentos que implicam, para o corpo negro, e conforme colocado por Caldwell (2000), uma tripla exclusão: a de gênero, raça e classe.

No entanto, e a despeito desse jogo de opressões que se dá em via de mão-dupla, emerge também entre esses corpos femininos um encontro de singularidades que permite o insinuar de um corpo-afeto. Observa-se, assim, na construção imagética de algumas cenas, o fluir entre o corpo jovem negro de Noeli e o corpo branco velho de Anne, corpos minoritários que se colocam, nestes momentos, em uma equivalência de relações. A sequência que apresenta a “dança” dos corpos das protagonistas sob o rio, no início do filme, materializa essa perspectiva e associa a fluidez do movimento das águas à expressão de uma “imagem-tempo” (DELEUZE, 2013) que paralisa por alguns instantes o fluxo narrativo.





Figura 24 - Sequência que apresenta o entrelaçar dos corpos das protagonistas sob as águas, no início do filme. “Imagem-tempo” que contribui para a percepção de um corpo-afeto feminino.

Nesta cena, e ao observar o fluir de distintas corporalidades sob as águas, o espectador encontra-se diante de imagens que, ao trazerem a percepção do tempo para primeiro plano, permitem o exercício de um olhar contemplativo sobre o articular de distintas expressões do feminino: o negro e o branco, o jovem e o velho. Mesmo que durante a maior parte da projeção prevaleça o narrar da paixão de Anne por Noeli e o já analisado jogo de opressões entre as protagonistas, é aqui que a constituição de um devir se materializa, indicando um emergir de corpos minoritários. O que parece ocorrer, nesse sentido, é uma expressão afetiva que se dá mais pela imagem e no silenciamento do que pela verbalização. Uma outra sequência destaca-se como simbólica dessa afetividade silenciosa: apesar da habitual frieza de Noeli para com Anne, a protagonista negra a beija carinhosamente enquanto a personagem velha dorme, antes de abandoná-la definitivamente para fugir com o antigo namorado.

Aqui é possível notar que essa perspectiva de expressão de um devir-feminino pela imagem e pelo silêncio encontra ressonância também no pensamento de Lauretis (1994), que entende a categoria gênero como um produto de diferentes tecnologias, dentre elas o cinema. Essas tecnologias formam uma complexa teia ideológica que assegura a predominância de uma ordem racional/masculina na qual resta ao olhar afetivo/feminino a posição de um “outro” localizado por trás das imagens e dos imaginários majoritários. Para a autora, a resistência de gênero deve dar-se, então, nas margens de uma ordem puramente objetiva e racional, no “*space-off*” – expressão cinematográfica que designa o espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível. É essa possibilidade de resistência afetiva que se observa, então, no longa mexicano, sobretudo por meio da sequência acima analisada: há nela o construir de uma outra linguagem cinematográfica que se distancia da linguagem da prosa e se aproxima de uma linguagem da poesia, tal como colocado por Pasolini (1982), indicando, nesse distanciamento, o emergir de outras feminilidades.

Por fim, é ao final da projeção que um corpo-afeto envelhecido se fortalece como processo e resultado da conexão amorosa narrada. Após a fuga de Noeli, Anne volta ao espaço

do baile e, conforme analisado no item memória/presença, se entrega novamente ao momento presente. Assim como em *Gloria*, o ambiente festivo que envolve Anne no desfecho da trama funciona, então, como um espaço simbólico de fechamento de ciclos/ libertação feminina, evidenciando também uma revisão do ideário de amor romântico na experiência da maturidade.

Narrando também o encontro afetivo entre duas mulheres, o longa de Anna Muylaert igualmente aponta para a força de uma feminilidade que toma forma nas relações entre mãe e filha. Mesmo que os trânsitos entre feminino e masculino sejam aqui trabalhados de forma menos complexa, diferentemente dos demais filmes do *corpus* de pesquisa, *Que horas ela volta?* constrói imagetivamente uma inter-relação entre corpo jovem e corpo envelhecido da qual emergem ressignificações sobre as vivências tradicionalmente associadas ao feminino. Nesse ressignificar, a simbologia da água aparece, assim como em *Dólares de Areia*, na constituição de um corpo-afeto, sendo a experiência de uma feminilidade transgressora contraposta, em alguns momentos do filme, à estagnação e fraqueza de uma masculinidade tradicional.

Assim, as protagonistas delineiam, em conjunto e no decorrer da narrativa, a afirmação de uma autonomia em relação às convenções sociais de gênero que determinam formas “adequadas” de exercício da maternidade: as duas como mães solteiras, Jéssica como um corpo jovem que age em busca de outras realizações pessoais e profissionais que ultrapassam (mas se aliam) ao sentimento maternal e Val na já analisada transição da figura de “doméstica-mãe” para “mãe-avó”. A expressão do feminino é então materializada pelo longa de forma a chamar a atenção para ação de corpos, que, cada qual a sua maneira e nas trocas mútuas, encontram um espaço alternativo para a vivência de conexões afetivas, atribuindo novos significados às experiências comumente relacionadas à feminilidade.

Nesse sentido, é possível associar a escolha em enquadrar a água ou trazê-la para um diálogo com a trama, observada em *Que horas ela volta?*, à ideia de afetividade, fluidez e capacidade de (re)adaptação relacionadas ao feminino, e aqui a um feminino transgressor. As imagens da chuva, que aparecem do início para o fim da projeção - no momento em que o conflito entre as protagonistas começa a se delinear (antes de Val quebrar a bandeja de Bárbara) e ao final quando Jéssica decide ir embora da casa da patroa de sua mãe por não aceitar o tratamento que era conferido a ela – simbolizam, então, essa força feminina transformadora. Para Garcia (2007), poder feminino e água aparecem desde os simbolismos dos Celtas com as deusas da água, Epona senhora das águas; Rhianon, senhora do mundo inferior; Dana, a Grande Mãe; Morgana, a nascida do mar, associando este elemento à características que evidenciam ao mesmo tempo amorosidade e força, fluidez, flexibilidade e mudança.

Portanto, através dessas imagens, e da articulação imagem/trama narrativa, a afetividade que emana dos corpos femininos é aqui percebida como um fluxo ao mesmo tempo suave e forte, leve e persistente, associado por sua vez à mudança de posição de Val que se concretiza ao final do filme. Nessa perspectiva, a simbologia da água se faz relevante também no momento do mergulho de Jéssica na piscina da casa de Bárbara, ação que materializa seu último e mais significativo ato transgressor. A estabilidade, a ordem, a hierarquia fincadas no elemento terra no qual a patroa de Val insiste em apoiar-se, dilui-se, então, diante do fluxo da liberdade e do inesperado ao qual Jéssica sede. Para Bárbara, esse fluxo é intolerável e a filha da doméstica, então expulsa da casa dos patrões, deixa uma herança de autonomia a Val. É na mesma piscina, com os pés na água, que a protagonista também comete sua primeira transgressão: aproveitando-se do vazio e do silêncio da noite, Val entra na piscina da casa de Bárbara e liga para a filha. A partir de então, um recomeço e a abertura, para Val, de possibilidades de viver afetivamente em movimento, em ação.

Importante observar que, no que se refere à construção da figura masculina no longa de Anna Muylaert, e muito embora características das masculinidades não sejam muito exploradas no filme, há uma contraposição entre força e fraqueza que se assemelha, de certa forma, às inversões de papéis masculino/feminino evidenciadas em *Gloria*. Opondo-se, então, à visão acima colocada que relaciona a fluidez e os afetos dos corpos femininos à afirmação da liberdade e da autonomia, é possível notar, ao direcionar o olhar para o personagem Carlos, a construção de uma masculinidade frágil que caminha até mesmo para uma certa ideia de ridículo.

A passividade e submissão desta figura à sua esposa e sua dependência emocional, aliada às tentativas desastrosas de expressar sua sensibilidade (como no caso da cena em que Carlos se declara para Jéssica) evidenciam a expressão de uma masculinidade em crise que, destituída de sua “força” diante de femininos transgressores (encarnados no corpo de Jéssica e também no corpo independente de Bárbara), não consegue encontrar um lugar de afirmação. Desde esse contraponto, pode-se identificar, então, um paralelo entre o envelhecimento de Val (que gradativamente caminha para o novo e para uma afirmação de si) e o envelhecimento de Carlos (que se reforça na estagnação, na repetição de comportamentos e no conflito entre razão e emoção).

Resumindo as reflexões aqui apresentadas, foi possível então constatar uma dialogicidade entre masculino e feminino que se colocou em maior ou menor grau nas quatro obras analisadas. Em *Dois Irmãos* e em *Gloria*, essa dialogicidade aparece no fluxo de trocas e aprendizados que descontrolam arranjos tradicionais de gênero, o primeiro a partir da narração

de um amor fraternal e o segundo na desconstrução e ressignificação das perspectivas patriarcais do amor romântico heterossexual. Foi percebido ainda, no longa de Sebastián Lelio, que a construção de uma figura feminina transgressora, detectada na Análise Fílmica, foi relativizada pelos espectadores-comuns, que perceberam uma libertação e autonomia de Gloria em relação aos valores tradicionais de gênero apenas ao final da projeção. Por fim, em relação a *Dólares de Areia* e *Que horas ela volta?*, essa afirmação feminina se deu a partir da relação afetivo-sexual e maternal entre mulheres, respectivamente, ressaltando a emergência de uma potência afetiva encarnada nos corpos envelhecidos.

3.1.3. Solidão/pertencimento

O último traçado de oposições observado na constituição de devires do envelhecer nas obras analisadas nesta pesquisa chamou a atenção para encontros e relações das quais emergiu um transitar entre o “estar junto” (de alguém e/ou de um grupo/comunidade) e o sentimento de solidão. No entanto, mais do que sublinhar um trajeto unidirecional de saída dos corpos envelhecidos do terreno do “pertencer” para um exílio espacial e cultural, os quatro filmes estudados indicaram um processo recursivo no qual a própria solidão é compreendida como o exercício de outras formas de pertencimento, seja a lugares, a pessoas e/ou ao mundo. Percebe-se, aqui, o isolamento e/ou o afastamento como uma saída do institucionalizado para a construção de outras formas de se relacionar com outros corpos e paisagens.

Nesse aspecto, a aceitação e a vivência do momento presente, conforme já analisada, se articulou a um fluxo transformador no qual o envelhecimento pôde ser percebido entre os polos do “deixar ir” (quebra de vínculos e sensação de vazio gerada por esta quebra) e do “estar com” (reestabelecimento e criação de novos vínculos e/ou (re)encontro consigo mesmo). A ideia de pertencimento é, então, ressignificada quando os corpos, desfeitos de seus antigos laços, (re)descobrem outras formas de ligações, com outras corporalidades e/ou espaços. “O que fazer quando não mais se pertence, quando não se pertence a lugar nenhum?” (LOPES, 2016). O que fazer quando os corpos envelhecidos, esvaziados dos antigos encontros afetivos que os constituíam, preenchiam e estabilizavam, perdem sua zona de permanência no seio da família, do trabalho, dos amores?

As coisas são tão simples como deixar de pegar um avião quando se deveria voltar. Simples, por isso mais difíceis de serem percebidas como importantes. Mais do que aprender a deixar o passado, a abandonar pessoas, sem saber ao certo aonde isso pode nos levar a não ser a um momento a mais, a um dia a mais. Momento após momento, dia após dia, até que, se olharmos para trás,

não reconhecemos aquele que fomos. Se pudéssemos diríamos foi ali que tudo mudou.” (LOPES, 2016, p.117).

Nessa perspectiva, o se jogar no agora é entendido como uma oportunidade de reinterpretar os desencontros como constituintes mesmos do fluxo da vida e da impermanência, transitando da busca da estabilidade e da companhia (construção de um lugar fixo e legitimado de relações afetivas) para um pertencer à vida tal qual ela se apresenta, abrindo espaço para o acaso e o imprevisto.

Nas obras aqui trabalhadas, esse pertencer solitário foi observado como um processo de libertação de laços socioculturais que prendem os corpos envelhecidos a formas de ser e a relações ditas adequadas, tais como: a submissão hierárquica do corpo velho em relação ao corpo jovem, a negação do exercício da sexualidade e da realização afetivo-sexual e a restrição ao papel feminino de “esposa-mãe”. Observou-se, então, na análise do *corpus* de pesquisa, um rompimento dos/as protagonistas com essas determinações, o que permitiu o construir de personagens solitários/as, mas ao mesmo tempo acessíveis a outras conexões afetivas, muitas vezes instáveis e provisórias.

Através de uma construção imagética que caminha entre a constituição de “imagens-movimento” e “imagens-tempo” (DELEUZE, 1985, 2013), *Gloria* apresenta ao espectador esse protagonismo solitário e aberto, sendo a composição de planos e a montagem no filme responsáveis por ajudar a criar uma dialogicidade entre solidão/pertencimento. Mesmo que o longa de Sebastian Lelio desenvolva uma narrativa centrada em um circuito sensório-motor, ou seja, aquele dentro do qual os personagens agem e reagem em uma relação de causa e efeito que visa um fim, uma resolução de um conflito – a “imagem-movimento” de Deleuze (1985) - há também no filme a construção de alguns planos que, contrariamente à essa ideia de ação no encadeamento de imagens cinematográficas, permitem um contemplar daquilo que se coloca dentro do quadro. Essa escolha se contrapõe, então, à subordinação das temporalidades pelo espaço e associa-se, de certa forma, à ideia de “imagem-tempo” também desenvolvida pelo filósofo.

Percebe-se, portanto, na alternância entre planos ativos e contemplativos, entre sons e silêncios, um arranjo imagético capaz de simbolizar esse trânsito entre o sentimento de solidão e o “estar junto” observados em *Gloria*. Assim, contrapõem-se aos planos frios, de média a longa duração, nos quais é possível ao espectador observar a posição da protagonista nas laterais do quadro, aqueles que chamam a atenção para as cores, para o som, para os ruídos de conversa e para a música. As cenas que enquadram os espaços festivos e os encontros entre amigos se opõem e se complementam, então, aos planos fixos e silenciosos também apresentados no filme,

ressaltando esse conjugar entre um isolamento e formas de pertencimento na dança, na música e nas amizades.



Figura 25 - Dois planos que, contrapostos, indicam o transitar entre solidão/pertencimento da protagonista. Na primeira imagem, o ambiente colorido e festivo ao final do filme. Na segunda, o plano geral em cores frias que isola o corpo de Gloria na lateral do quadro.

Ainda nessa perspectiva, nota-se também no longa chileno, e agora a partir do encontro amoroso entre Gloria e Rodolfo, um cruzamento entre corpos solitários envelhecidos. A solidão maternal da personagem feminina, evidenciada pelo já analisado sentimento de “ninho vazio”, se entrelaça, então, à solidão paternal do personagem masculino, que em suas relações com as filhas, limita-se às funções patriarcais de provedor financeiro. Gloria e Rodolfo vivem, assim, formas contrapostas de solidões no âmbito familiar: ele reduzido a um corpo econômico que gera distanciamento afetivo, ela no (des)fazer de profundos laços construídos ao longo do tempo. Nesse sentido, a ideia de pertencer por meio de vínculos tradicionais (o pertencer aos filhos, à família) sublinha um encontro de solidões no qual se desenham diferentes buscas. Enquanto observa-se na protagonista feminina, e como contraponto à sua independência profissional e sexual, uma tentativa de resgate do “estar com” na maternidade e até mesmo na busca por um par amoroso, nota-se em Rodolfo um caminhar para fora do terreno da estabilidade, das relações familiares e dos relacionamentos amorosos duradouros.

Pode-se dizer assim que, e valendo-se do paradoxo entre segurança e liberdade proposto por Bauman (2003), o desencontro amoroso entre os protagonistas relaciona-se, em certo aspecto, às divergências percebidas entre um desejo por liberdade do personagem masculino e uma busca de segurança da protagonista feminina. O filme apresenta um processo de luta entre essas duas perspectivas, já que, e segundo o autor, alcançar a realização/felicidade seria conseguir estabelecer um equilíbrio entre esses dois valores. A construção de uma vida digna estaria, assim, relacionada a um conjugar balanceado entre liberdade e segurança, o que gera uma contradição já que a tendência humana é se fixar em um desses polos: quando se tem mais segurança, perde-se liberdade e cada vez que se tem mais liberdade, perde-se segurança.

Nesse conflito, ou seja, na tendência da protagonista feminina em tentar resgatar a estabilidade, contraposta ao impulso de Rodolfo em sair do ambiente familiar que o anula afetivamente, o longa chileno sublinha formas distintas de tentar (re)pertencer ou seja, de criar e/ou recuperar um sentimento de vínculo com o mundo.

Para Gloria, no entanto, esse conflito apresenta-se de maneira mais complexa, já que, mesmo nessa tentativa de conexão maternal e afetivo-sexual, a personagem consegue delinear um fluir entre esses dois valores: a segurança e a liberdade, ressaltando ao final do filme, uma reconciliação com a solidão. Contrariamente, Rodolfo parece permanecer, do início ao fim da projeção, aprisionado em suas relações familiares que o fecham e o isolam.

A sequência final na qual Gloria vai à festa de casamento dos amigos, após o ataque a Rodolfo, coroa então não só a libertação da protagonista em relação às perspectivas excludentes de gênero, conforme já analisado, mas também um processo de entendimento e aceitação do “estar só” como uma outra forma de pertencimento: nas amizades, com os espaços (da música e da dança) e consigo mesma.

Aqui, transita-se do paradoxo liberdade/segurança para caminhar pelas nuances complementares entre esses opostos, compreendendo a própria liberdade como uma forma de se ancorar no mundo. A segurança brotaria, assim, da livre escolha de poder mudar a cada instante, e na própria consciência do instante já que é essa consciência a responsável por recolocar os corpos no momento presente diante de bons e maus acontecimentos. Na balança liberdade/segurança, esses corpos não penderiam então nem para um polo nem para outro: nem para a busca da retenção dos prazeres da vida (gerando medo das perdas e apego ao futuro), nem para a tentativa de se livrar a qualquer custo daquilo que lhes desagrade, substituindo freneticamente vivências ruins por aquilo que parece melhor (produzindo um círculo vicioso e frenético de experiências repetidas).

Se tudo o que há de permanente na existência é a mudança, ou se, e segundo Deleuze (2013), o tempo é a única coisa que se conserva diante das transformações de tudo aquilo que se coloca sob os desígnios do próprio tempo, a trajetória de Gloria no filme parece apontar para um processo de autoconhecimento que culmina na compreensão dialógica do “estar com” e do “estar só” na qual a ideia de felicidade estaria aliada à consciência da liberdade de mudança. Do sentimento de solidão, a protagonista parece então caminhar gradativamente para uma sensação de pertencimento à vida, permitindo que se estabeleça, também, aqui, uma diferenciação entre as ideias de “ser solitária” e de “estar sozinha”.

Nesse ponto, e no que tange à pesquisa de recepção, emergem das conversas estabelecidas entre os integrantes do Grupo A sentidos inversos àqueles percebidos no diálogo

entre os participantes do Grupo B. Assim, ao atribuírem diferenças entre sentimento de solidão e falta de companhia, estes últimos associam a protagonista Gloria a uma figura solitária, enquanto o Grupo A a percebe como uma mulher sozinha, mas que não se entrega à solidão. Essa percepção observada entre os participantes mais velhos se contrapõe, também, à vivência do personagem Rodolfo:

P1, 61 anos: Pra mim é diferente uma pessoa sozinha, de solidão, de ser uma pessoa solitária.

P5, 67 anos: Isso.

P1, 61 anos: É diferente você ser sozinho e você ser solitário. E ela ali ela era sozinha, mas ela não era solitária.

P3, 56 anos: E ele era.

P1, 61 anos: Ele sim.

P5, 67 anos: Ela reconstruiu...

P4, 61 anos: ...um mundo para ela.

P5, 67 anos: Ela conseguiu construir uma maneira de viver bem com a solidão.

P1, 61 anos: É!

P5, 67 anos: E ele não consegue fazer isso, né.

Em outro momento da discussão, o diálogo entre P1, P4 e P5 complementa essa visão, trazendo à tona mais uma vez essa diferença entre a percepção da solidão no corpo envelhecido feminino e no masculino:

P1: Não, ela é sozinha, mas ela não é solitária. Eu não acho que ela seja solitária. Tem uma diferença, ela é sozinha em relação à companhia, ter um companheiro, ou uma companheira, né, mas ela não é solitária, ela se diverte, ela passeia.

P4: Ele é mais uma solidão, o Rodolfo, mais assim “esse é meu fardo, tenho que carregar para o resto da minha vida”. Ele não se solta. Ela não, ela é solta, ela é livre, ela quer curtir o momento, a vida, ela quer viver.

P5: É, acho que ela conseguiu se superar com relação a esse sufoco que é a relação com a família. A carência dela fez com que ela ficasse atrás dos filhos, da filha e tal. E ele não conseguiu se livrar das amarras, quer dizer, a mensagem que tá ali é que ele continua abrindo mão do direito de recomeçar, de ter uma vida normal de alguém que esteja numa relação.

Salienta-se nessas conversas, portanto, uma oposição entre o isolamento que aprisiona, em Rodolfo, e o pertencimento solitário/reconciliação com a solidão, na personagem feminina, sentidos extraídos também da Análise Fílmica da obra. Ainda, a ideia de liberdade que advém dessa outra forma de pertencimento é percebida também pelos participantes. Estes identificaram no filme uma trajetória feminina de ressignificação de antigos vínculos afetivos esvaziados (nas palavras de P5, “o sufoco que é relação com a família” e a carência em relação aos filhos) e de (re)começo, (re)construção do eu na entrega à vida (na diversão, nos passeios e na vivência do momento presente).

Contrariamente, quando questionados sobre o fato de a protagonista Gloria ser ou não uma mulher solitária, os integrantes do Grupo B invertem esse posicionamento, identificando a personagem feminina com a solidão e relacionando liberdade/pertencimento apenas ao desfecho do filme:

Moderadora: Vocês acham que Glória é uma mulher solitária?

P1, 59 anos: Eu acho. Ela procura as pessoas, uma companhia, ela liga pro filho, ninguém atende, ela vai pra casa, aí ela vai pra rua à noite pra tentar suprir a solidão dela, eu acho.

P7, 23 anos: Só no fim mesmo que ela: “eu não vou dançar não, vou dançar sozinha, não preciso de companhia”. Eu sinto que ela é solitária porque ela não tem felicidade sozinha, estava sempre procurando junto a outras pessoas.

P1, 59 anos: Mas eu acho que ali no final ela acha que a felicidade tá dentro dela, então, ela se liberta da companhia, porque ela acha que ela pode ser feliz sozinha.

Dando sequência à conversa, P3 estabelece, assim como P1, no Grupo A, uma diferença entre ser solitária e ser sozinha, embora a participante do Grupo B associe, assim como os demais integrantes do grupo misto, uma mudança de postura da protagonista feminina em relação à solidão somente ao final do filme:

P3, 39 anos: Você pode ficar sozinho e não ter solidão, mas eu acho que ela era solitária mesmo. Tanto é que quando ela ia para os lugares ela não se apresentava. Ela procurava, é como se ela se sentisse sozinha, né. No último momento, ela era sozinha, mas não tinha solidão.

Em seguida, outros participantes se manifestam:

P1, 59 anos: também achei isso.

P8, 49 anos: Eu acho que ela saiu vitoriosa, né. Ela sentiu liberdade, ela conseguiu interagir com ela mesma, né. Ela buscava, buscava, buscava e de repente.

P6, 25 anos: Ah, eu acho que é bem isso mesmo, tipo. O filme propõe uma jornada de descoberta num momento em que o senso comum diz que não tem mais novidades. Eu acho que a Gloria está ali pra mostrar que não é bem assim, né. Toda a forma com que ela se apresenta no começo e a forma como ela se apresenta no final é bem diferente. No começo ela está numa coisa meio “to aqui na balada tenho que interagir com alguém”. Troca uns olhares, depois ela vai, vai e aí essa coisa do liga pro filho e fala “ah lembra que você tem mãe”, então, aí ela vai, vai, vai e no final os filhos nem mais aparecem no filme, vai ser muito ela por ela. Eu acho muito interessante essa jornada que o filme propõe para a personagem, pra gente acompanhar e tentar desconstruir essas coisas prontas que vem pra gente.

P5, 40 anos: Ela estava em busca de uma coisa que dependia só dela, né. E ela descobriu ali!

Apesar das diferenças de percepção em relação ao momento de “libertação” da protagonista, notou-se, então, no articular dos discursos entre os dois grupos, uma ampliação da ideia de pertencimento, entendida a partir da leitura do filme de Sebastián Lelio como para

além da necessidade de ancoragem do eu a um outro específico ou a um grupo determinado, aqui especificamente ao grupo familiar. Pertencer (ou ser sozinha, mas não solitária, nas palavras das participantes) carrega aqui o sentido de encontro com o eu e com espaços abertos de interação afetiva, estabelecendo também uma relação complementar entre segurança (conexão com o mundo) e liberdade (abertura constante para novas experiências e relações).

Nessa perspectiva, e por fim, o combinar entre duas sequências que colocam em cena o encontro entre o corpo de Gloria e o corpo animal, permite uma leitura metafórica sobre esse circuito solidão/pertencimento apresentado no longa chileno. A imagem do gato do vizinho, o qual a protagonista a princípio rejeita, se relaciona então à figura do pavão branco, que aparece ao final do filme, quando da ida de Gloria à festa de casamento dos amigos.

Assim, é possível associar a inicial recusa de Gloria ao gato como uma resistência em encarar a sua própria solidão e, nesse sentido, a rejeição ao animal (sem pelos e “nojento”, segundo as palavras da protagonista), aparece também como a renúncia da personagem a um olhar sobre si mesma. Após o rompimento definitivo com Rodolfo e, conseqüentemente, um amadurecimento de Gloria em relação às suas formas de estar no mundo, ela passa a aceitar o gato.

Diferentes singularidades parecem, a partir desse momento, entrar em um devir-animal (DELEUZE; GUATTARI, 1995) que indica, no entrelaçar de corpos, um “fenômeno de borda” no qual o que se ressalta não é nem o indivíduo nem a espécie, mas sim um atravessamento de afetos. Esse *devir* pode então indicar um penetrar de Gloria no sentimento de isolamento que antecede sua libertação no desfecho do filme. O encontro com o pavão coroa esse processo de transformação, já que, símbolo de uma beleza animal, ele associa-se agora a uma nova forma com que a protagonista passa a enxergar a si mesma. Nesse sentido, a imagem deste animal como símbolo de transformação também apareceu na fala de P7, 23 anos, integrante do Grupo B:

P7: Tem aquela parte que ela vê o pavão branco. Eu acho interessante porque eu tava pensando: “mas o que esse pavão tem a ver?” Meio que parece uma tela branca, sabe, o pavão chama super atenção pelas cores, então eu acho que é um momento em que ela viu aquilo e ela disse então eu mesma vou me pintar. Eu gostei do simbolismo.

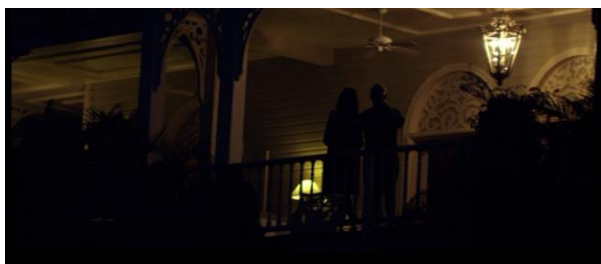
Transita-se, então, do casulo como espaço de amadurecimento e gradativa transformação (simbolizado pelo gato sem pelos, incompleto, que passa a circular pelos espaços da casa de Gloria nas últimas sequências do filme, dormindo com a protagonista e sendo alimentado por ela), ao desabrochar do belo (materializado no olhar de Gloria sobre o pavão, que abre então suas penas). Aqui, o uso do campo/contra campo permite que se perceba a

montagem alternada entre rosto da protagonista e a figura do pavão como um jogo de espelhos que coroa um novo entendimento sobre a vida e sobre o pertencer em Gloria. A trilha sonora que começa a se insinuar como plano de fundo sonoro nesta cena (constituída pela música Gloria, de Umberto Tozzi, que ganha força na cena seguinte, quando a protagonista dança sozinha na festa dos amigos) também é significativa, já que reforça a ideia de ascensão da protagonista a um novo entendimento de mundo.

Em um sentido similar ao filme de Sebastián Lelio, *Dólares de Areia* constrói uma trajetória de ressignificação feminina na qual a vivência solitária na maturidade se articula à aceitação da impermanência e a um sentimento de vínculo com o eu e com um “espaço-mundo”. Na construção dessa trajetória, nota-se, no longa mexicano, um arranjo imagético solidão/pertencimento que muito se aproxima daquele elaborado em *Gloria*, responsável por alternar planos coloridos e preenchidos sonoramente pela música e quadros silenciosos e frios.

Aqui, no entanto, essa escolha audiovisual parece se relacionar mais à ideia de uma protagonista solitária, já que há uma predominância no filme de sequências de média a longa duração que enquadram espaços esvaziados, escuros e sem o uso de trilha sonora musical (Figura 26-A). Isso traz à tona uma relação entre a imagem e o tempo, ou uma “imagem-tempo” (DELEUZE, 2013) que, ao colocar a ação entre os corpos em segundo plano, permite uma associação entre o isolamento de Anne e o envelhecer, em outras palavras, o ritmo narrativo adotado na obra possibilita o exercício de um olhar contemplativo sobre a passagem do tempo, entrelaçando-a a um sentimento de abandono e exclusão que envolve a protagonista.

A



B



Figura 26 - Planos gerais que enquadram Anne a distância e nas laterais do quadro, ajudando a construir uma atmosfera de isolamento que envolve a protagonista.

Nesse aspecto, os planos agitados trabalhados a partir de movimentos de câmera, do uso da música e da dança dos corpos, quando contrapostos às “imagens-tempo” acima mencionadas, servem para reforçar a percepção do silêncio no filme e, conseqüentemente, contribuir para a construção de uma atmosfera solitária.

Mesmo que haja esse destaque imagético para o isolamento do corpo envelhecido em *Dólares de areia*, evidenciado também nos planos gerais que posicionam a protagonista de forma distante, nas laterais do quadro (Figura 26-B), é possível observar a construção gradativa de um sentido de pertencer que toma forma na medida em que Anne amplia suas formas de ação na relação com outros corpos. Dessa forma, se há no início da projeção uma ênfase nos encontros que ressaltam um isolamento social, familiar e afetivo da protagonista (o distanciamento na relação com os filhos e até mesmo com Noeli), percebe-se também no desenvolver da trama um resgate de laços e vínculos que contribuem para uma construção dialógica entre segurança e liberdade, tal como observado no longa chileno.

Essa perspectiva materializa-se, sobretudo, a partir do (re)encontro de Anne com seu amigo norte-americano e do breve interagir com Goya, momentos nos quais a protagonista encontra um lugar social/afetivo de pertencimento. Assim, é na já mencionada sequência na qual a personagem feminina e o amigo reveem antigas fotografias e conversam sobre os envoltivos amorosos passados, que o cruzamento entre o pertencer (às amizades) e sentimento de solidão se delinea, já que o compartilhar de antigas experiências (relação do amigo com seu antigo namorado) se agrega à consciência presente dos desencontros amorosos e do desfazer de laços afetivos, sobretudo no envelhecer. “Bom, não vão ser 20 anos com a Noeli, é o que você está pensando?”, diz o amigo a Anne, relacionando a realidade temporal

dos corpos envelhecidos à dificuldade de estabelecer vínculos mais duradouros. A protagonista então responde: “Bom, se ela não ligar, vou embora. Vou embora.”, evidenciando uma reação que não a afasta da solidão, mas aponta para a aceitação de um desprender do outro como um reconciliar com si mesma, com a vida e com o mundo.

Na já exposta conversa com Goya, essa relação entre a liberdade de “ir embora” (solidão) e um sentimento de segurança e conforto (pertencimento) aparecem novamente, estabelecendo-se, aqui, uma associação entre o “partir” e a casa. Concluindo a conversa, e após brindarem a decisão de Anne em abandonar o lugar e voltar para a França, Goya afirma: “Ir para casa é sempre uma boa ideia, ao menos parece”. A associação entre casa e espaço doméstico se dissolve, aqui, na condição de estrangeira de Anne, já que há muitos anos vivendo no trânsito entre lugares, o sentido tradicional de lar é desconstruído pela protagonista. Nesse aspecto, a ideia de cosmopolitismo evidencia uma

[...] experiência de desterramento, desenraizamento, de ser estrangeiro onde quer que se esteja, de não pertencer a nenhum lugar. O cosmopolitismo é uma outra forma de pertencimento que faz do mundo uma casa, um lar, concretamente construído a partir de múltiplos vínculos (LOPES, 2016, p.137).

Um “estar no mundo pelas sensações”, que segundo o autor ressalta um deslocamento do sentido do cosmopolitismo para ser entendido como afeto, relaciona-se, no filme mexicano, à compreensão de lar dentro de uma dialógica entre o “ir” e o “ficar”, como um lugar de ancoragem eu/mundo que se forma nas relações com outros múltiplos, com as coisas e os espaços.

É o coroamento desse ancorar solitário à vida e às paisagens que aparece, então, ao final do filme, no fluir melancólico de Anne pelo espaço festivo do baile. A festa, nesse sentido, constitui para a personagem um lugar de reinvenção de si que aponta para a liberdade e a incerteza. “Contudo, o que fica além da festa? Um desejo de futuro diferente do passado, um futuro que não sabe qual vai ser, que não se deseja prever. ” (LOPES, 2016). Para Anne, essa dicotomia entre experiências passadas e expectativas futuras resolve-se, então, no entregar solitário ao momento presente e às pessoas e espaços que o constituem.

Trabalhando também a partir da relação entre solidão, um viver estrangeiro/cosmopolita e a ideia de pertencer, o longa de Daniel Burman desenvolve um conflito entre irmãos que caminha do entrelaçar entre diferentes corpos envelhecidos solitários ao pertencimento fraternal. De forma similar ao observado no filme de Sebastián Lelio, os protagonistas de *Dois Irmãos* vivenciam formas distintas de isolamento, embora aqui seja possível associar às experiências de solidões a já analisada inversão nos papéis tradicionais de gênero. Assim,

Marcos encarna, a princípio, um corpo aprisionado ao ambiente doméstico e às funções maternas, enquanto Susana, mesmo colonizando os espaços da cidade, não consegue acessar um sentimento de conexão com os outros e com o irmão.

A contraposição entre espaços interiores e exteriores materializa na trama esse conflito, ressaltando tanto o aprisionamento de Marcos aos espaços da casa em sua relação com Neneca, quanto o sentimento de incompletude de Susana ao circular pelas ruas. Nesse sentido, é possível observar que, enquanto o personagem masculino se desterritorializa e se abre para diferentes conexões logo no início do filme, com a morte de sua mãe, a trajetória de Susana aponta para uma reconciliação gradativa com o vazio que a personagem carrega em si mesma, reconciliação esta que se concretiza, então, somente ao final da projeção.

Dessa forma, e diferentemente de Marcos que, a partir de um abalo identitário (a crise de seu corpo maternal) é impulsionado a estabelecer novos laços afetivos e vivenciar novas experiências, Susana resiste, durante a maior parte da trama, a um olhar sobre si, buscando preencher aquilo que parece lhe faltar com os frequentes trambiques na compra e venda de casas. Os imóveis vazios que Susana visita, assim como o apartamento inabitado ao lado do seu, parecem simbolizar esse sentimento de solidão que a protagonista feminina carrega, mesmo agindo e se colocando em contato com os espaços coletivos.

É, então, no desfecho da trama, que o encontro afetivo entre os dois irmãos se apresenta como resultado de um processo gradual de autoconhecimento no qual Susana reconcilia-se com suas memórias, ressignificando, assim, seu profundo sentimento de desconexão com a vida. As últimas cenas do filme relacionam-se a essa perspectiva, apresentando, primeiramente, Marcos e Susana na sala da casa do protagonista masculino, em Villa Laura. O telefone de Marcos toca e ele descobre que a irmã finalmente resolveu habilitar o *rooming* de seu celular para que seja possível fazer e receber ligações no local. Duas formas de (re)pertencer se cruzam, então, neste momento: Marcos em sua abertura à vida, para as pessoas e relações; Susana em um acolher de si mesma e do outro. Ambos evidenciam, assim, uma forma de (re)conexão com o mundo que se dá no amadurecimento do amor fraternal.

A oposição entre os personagens e suas solidões, simbolizados também pela construção de distintos espaços geográficos do habitar - Buenos Aires e Villa Laura - dá lugar, aqui, a constituição de um corpo-afeto que se insinua na fala de Susana, na cena acima mencionada, e que se materializa no plano final do longa. Em conversa com Marcos no sofá da casa do Uruguai, a protagonista feminina coloca: “Talvez um dia cansemos de cruzar o rio todo dia para nos ver. E talvez quando formos grandes, mas grandes de verdade, vamos ter vontade de ficar

juntos e de ver o rio do mesmo lado”. A sequência seguinte apresenta, então, a imagem dos dois irmãos abraçados em frente ao rio que divide as cidades.



Figura 27 - Plano geral de Marcos e Susana observando o rio que divide Buenos Aires de Villa Laura, apresentado ao final do filme. Constituição de um corpo-afeto fraternal no encontro entre corporalidades e espaço.

Das águas como uma barreira geográfica e metafórica que separa e isola Marcos e Susana, transita-se para um amadurecimento da relação entre os personagens do qual, nas palavras da protagonista feminina, emerge um sentimento de pertencimento tanto no que se refere ao vínculo fraternal (re)estabelecido (“ficar junto”), quanto em relação ao mundo (“para ver o rio do mesmo lado”). É esta imagem que encerra, então, a projeção, sublinhando a constituição do afeto no encontro entre corpos e paisagem.

Em *Que horas ela volta?*, as trocas afetivas também evidenciam um transitar do “estar só” para o “estar com”, embora aqui se trabalhe a partir das relações entre mãe e filha. Assemelhando-se ao longa de Sebastián Lelio, o filme constrói uma dialogicidade na qual pertencimento e solidão caminham por uma via de mão dupla: se no início da projeção, o pertencer ao corpo social provoca um isolamento afetivo de Val (assim como o pertencer à família, em Rodolfo, e a ligação com os filhos, em Gloria), no decorrer da narrativa a quebra de vínculos e de antigos padrões de ação no mundo oferecem à protagonista uma oportunidade de se (re)fazer e de se (re)conectar à experiência da maternidade.

Há anos trabalhando e morando na casa dos patrões, Val desenha um circular pelos espaços fílmicos que chama a atenção para um território estável e dividido, no qual a protagonista permanece na condição de estrangeira. A casa é aqui, mais uma vez, entendida

para além da ideia de ambiente doméstico, já que, mesmo construindo um corpo funcional e laboral, Val não consegue ali encontrar o seu lugar. A composição dos planos no filme de Anna Muylaert ressalta essa delimitação dos limites de trânsito da protagonista, trazendo à tona, nas imagens, uma divisão hierárquica de ambientações.

Essa divisão aparece em alguns momentos da projeção, evidenciando um isolamento espacial e afetivo de Val que trabalha em três direções/espacialidades: dentro do próprio “lar”, nos espaços públicos e num arranjo imagético metafórico que relaciona a solidão da protagonista a um aprisionamento. Na primeira direção, observa-se a criação de uma fronteira entre os ambientes dos patrões e o de Val, fronteira essa demarcada pela imagem da parede. Planos gerais e planos médios, e com a ajuda do uso da profundidade de campo, estabelecem então, no quadro, uma separação entre espaço doméstico, pelo qual a protagonista circula, e espaço “social”, aquele destinado aos donos da casa. Ainda, em várias sequências da narrativa, este espaço “social” é apresentado em segundo plano, agregando à ideia de separação a sensação de distanciamento de Val deste ambiente de interação, o qual ultrapassa o exercício do trabalho.



Figura 28 - Plano médio no qual a escolha imagética da parede evidencia uma divisão do quadro em dois ambientes: o da direita, a cozinha (ambiente de Val), o da esquerda, a sala de jantar (ambiente dos patrões). Este arranjo imagético ajuda a construir a atmosfera de isolamento que envolve a protagonista.

Na segunda e na terceira direções tem-se, respectivamente, uma ampliação dessa perspectiva de exclusão de Val para os ambientes públicos e um simbolismo que associa essa exclusão a um isolamento que aprisiona a protagonista. Dessa forma, nas poucas sequências que inserem o corpo de Val nos ambientes exteriores a casa, a personagem é enquadrada a distância, separada mais uma vez por fronteiras que evidenciam um distanciamento da

protagonista deste espaço “social” institucionalizado, ou de um espaço-mundo no qual, tendo delimitados seus limites de ação, ela não consegue se expressar.

A ideia de pertencimento ao mundo, para além de suas funções de doméstica, é então aqui limitada pelo reforço de um *status quo* que isola a protagonista, ajudando a construir uma atmosfera solitária. É significativa, nesse aspecto, a sequência na qual Val é apresentada dentro do ônibus enquanto se dirige para ao aeroporto para buscar Jéssica. Nesta cena, a imagem do rosto da protagonista é enquadrada a distância, dentro do transporte público, demarcando o ônibus, assim como as paredes da casa, a separação entre o espaço de Val e um espaço-mundo.

Aprofundando essa visão, é possível observar também que, mesmo quando a câmera, posicionada no exterior da casa, enquadra Val no espaço doméstico, a tendência é estabelecer essas fronteiras entre o “dentro” e o “fora”, entre um lugar social de subserviência e enclausuramento e um espaço externo. O plano que apresenta a protagonista dentro de seu quarto, ao telefonar para sua filha, é especialmente simbólico nesse sentido, já que a imagem das grades da casa se sobrepõe à janela do quarto de Val, construindo explicitamente uma sensação de aprisionamento.



Figura 29 - Nas duas primeiras imagens, os planos nos quais a câmera enquadra o rosto de Val a distância, no interior do ônibus. Na terceira imagem, a figura da grade que se sobrepõe à janela do quarto de Val. Dois arranjos imagéticos que evidenciam uma separação entre o espaço de Val e um espaço-mundo.

A despeito dessas composições imagéticas que ressaltam a solidão afetiva da protagonista, e até mesmo conjugando-se a elas, o longa brasileiro tende a apresentar, gradativamente, uma libertação de Val em relação a estas paisagens e espaços que limitam suas formas de ser e de se relacionar. É a partir do encontro com Jéssica que a protagonista passa a tomar consciência de seu aprisionamento, ou de seu “pertencer solitário”, consciência esta que a faz caminhar em direção ao desejo de (re)conquista de novos territórios. Diante do espírito libertário e contestador de sua filha, Val se abre para outras experiências e para o resgate de vínculos anteriormente negligenciados pela protagonista.

Nesse sentido, é interessante notar que, diferentemente do que se observa no personagem do longa chileno Rodolfo, o articular entre liberdade e segurança nas trocas afetivas, aqui percebido entre mãe e filha, resulta em uma saída do corpo envelhecido de um ambiente familiar que exclui e aprisiona. Ao final do filme delinea-se, então, uma outra forma de pertencer a si mesma, aos outros e às espacialidades.

Com o abandono das funções de doméstica, Val então se desterritorializa para entrar em um *devir*, ou seja, em um fluir incerto e impermanente entre o ser e o viver. Novas formas de conexões com o mundo são apresentadas não como certezas, mas como possibilidades (desempregada, não há muitas perspectivas do que Val fará a partir desse momento, talvez um curso de massagem, nas palavras da protagonista). De qualquer forma, importa mais aqui o que é (o momento presente) do que o que será (o futuro), indicando nesse sentido um (re)conectar eu-mundo libertário e ao mesmo tempo confortador.

Aliando-se a essa perspectiva, o desfecho narrativo em *Que horas ela volta?*, além de indicar o trânsito entre o “dentro” (isolamento e aprisionamento) e o “fora” (a liberdade e o pertencer à vida), também aponta para a construção de uma outra territorialidade. A nova casa com Jéssica, na qual Val pretende (re)estabelecer a relação com a filha e se aproximar do neto materializa, assim, a criação de um espaço para novas experiências de pertencimento, agora relacionadas à autonomia do corpo envelhecido e a um exercício transgressor da maternidade.

Portanto, ao articular as análises aqui realizadas, observou-se no traçar de oposições solidão/pertencimento um processo recursivo de fluxos e trocas que permitiu às corporalidades das obras estudadas o transitar do isolamento à liberdade, ressaltando a construção de corpos solitários que se (re)descobriram em outras formas de pertencer. Em *Gloria* e *Dólares de Areia* a dialogicidade entre opostos adquiriu relevância na constituição de protagonismos femininos complexos, nos quais os desencontros amorosos funcionaram como motor de transformação e de (re)conexão com o mundo. No que se refere à pesquisa de recepção realizada com o filme de Sebastián Lelio, essa dialogicidade na personagem feminina também foi percebida, embora

em distintos momentos fílmicos para o Grupo A e para o Grupo B. Por fim, em *Dois Irmãos* e *Que horas ela volta?*, notou-se um caminhar gradual da construção de protagonistas solitários para o pertencimento a outros lugares, lares, e pessoas, trabalhando, respectivamente, a partir das relações fraternais e maternas.

3.2. Cartografia de um envelhecer-devir em filmes latino-americanos do século XXI: o devir-velho, o devir-criança e o devir-feminino

Após o estudo dos encontros e relações entre corpos-afetos cinematográficos e entre estes e o público de cinema desenvolvido neste capítulo, foi possível mapear os sentidos sobre o envelhecimento que emanaram do *corpus* de pesquisa, conjugando as reflexões obtidas na investigação dos traçados de oposições à formação de algumas principais rupturas em relação às imagens e imaginários majoritários sobre a temática.

Essas rupturas apontaram para a constituição de devires do envelhecer que se mostraram recorrentes em alguns e/ou na totalidade dos filmes analisados e que foram cartografados durante a própria trajetória da investigação científica, emergindo, portanto, de uma experiência de produção do conhecimento relacionada a um “saber com”, ou seja, a um acompanhar dos fenômenos que reconhece suas singularidades, superfícies e formas (ROSÁRIO, 2016). A partir do estudo da produção de imagens cinematográficas, conjugado à observação do acontecimento comunicacional no ato da recepção fílmica, identificou-se então, entre as obras analisadas, conexões responsáveis por engendrar linhas de fuga ao institucionalizado, procurando atravessar dualismos e binariedades.

O método cartográfico foi aqui utilizado como aporte teórico-metodológico complementar na leitura dessas conexões, apresentando-se como um “desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem de certos mundos e a formação de outros que se criam para expressar afetos contemporâneos” (ROLNIK, 1989, p. 39). Procurou-se, dessa forma, traçar um mapeamento destes movimentos na (re)produção de universos audiovisuais, partindo de algumas interrogações: para quais devires apontam as diversas passagens de afetos observadas entre corpos envelhecidos nos filmes estudados? Na intensidade dos encontros analisados nas narrativas fílmicas, na conjugação dos traçados de oposições observados, por entre sujeitos e identidades, nos “corpos vibráteis” que se desenham, quais são as principais linhas de fuga que permitiram um transitar do envelhecer para fora do normativo?

Tal como colocado por Rolnik (1989), “estratégias de formação do desejo” são aqui colocadas em um “plano de consistência” no qual o que se coloca em jogo é a composição de hecceidades, ou seja, de linhas e traçados afetivos que implicam movimentos de desterritorialização e de dessubjetivação (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Esses movimentos, no entanto, não se dão sem um tensionamento provocado por um “plano de organização que não para de trabalhar sobre o plano de consistência, tentando sempre tapar as linhas de fuga, parar ou interromper os movimentos de desterritorialização, lastreá-los, reestruturá-los, reconstituir formas e sujeitos em profundidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 52). Portanto, mesmo que a formação de devires (desterritorializações/rupturas) aqui observada tenha levado ao fora das estratificações e das formas fixas, o enraizamento em antigos territórios (linhas duras) e um processo de oscilação entre o fluxo e a estabilidade (linhas flexíveis) também se fizeram presentes. O mapeamento aqui realizado permitiu, assim, um emergir de devires do envelhecer sem, no entanto, recortá-los dos processos de subjetivação fechada (reforço de estereótipos) e das ambiguidades (trânsito entre o fluir das e a fixidez às identidades).

A partir deste olhar multifacetado que constitui em si o ato de cartografar, identificou-se então três principais movimentos transversais entre as imagens cinematográficas analisadas, indicando uma produção de afetos que se deu no trânsito entre a visibilização de processos relacionados ao envelhecimento, o exercício da jovialidade e a emergência do feminino. Dito de outro modo, observou-se na conjugação dos dados obtidos, a constituição de linhas de fuga ao institucionalizado que apontaram em especial para três devires: o devir-velho, o devir-criança e o devir-feminino.

O primeiro devir pôde ser observado, sobretudo, nos traçados de oposições corpo presente/ausente, corpo maternal/sexual e entre o arranjo solidão/pertencimento, nos quais o envelhecimento destacou-se como um momento de consciência das causas dos afetos, indicando assim o aumento de uma potência de agir e, com ela, a liberdade de criar outras formas de relações e encontros. Esse devir-velho traçou-se na transição da perspectiva da velhice como empecilho (causas externas – sociais, corporais e mentais- que negam os encontros ou os limitam ao olhar e desejos do outro) para a vivência do envelhecimento dentro de modos de vida que impulsionam para a potência das relações não normativas, num processo contínuo de perdas e ganhos. Dos encontros extensivos (aqueles que compreendem o campo das funções e matérias e que são determinados também pelos arranjos socioculturais predominantes) caminha-se para o fortalecimento dos encontros intensivos, constituídos de

fluxos e trocas responsáveis por fazer emergir outros modos de sentir e de perceber o mundo (NIQUETTI, 2009).

Em outras palavras, se há no envelhecer a diminuição de uma potência corporal extensiva, evidenciada nas transformações físicas e limitações que sofrem os corpos na medida em que o tempo passa, por outro lado observou-se nas análises realizadas a constituição de imagens audiovisuais que apontaram para um fortalecimento de relações intensivas singulares nas quais os afetos tornaram-se visíveis e impulsionaram a emergência do minoritário.

Os longas *Gloria* e *Dólares de Areia* contribuíram para esta percepção, já que trouxeram para as telas corpos envelhecidos que revelam suas marcas, que exercem suas sexualidades em encontros e relações não normativas e que, a despeito das perdas físicas e limitações e de antigos vínculos afetivos desfeitos, se (re)fazem na construção de outras conexões com os corpos e com o mundo. A maturidade é aqui entendida como uma abertura para encontros que, de alguma forma, rompem com as ideias estigmatizadas do envelhecer, promovendo um fluxo, ou a criação de uma zona de vizinhança, entre aquilo que é colocado em segundo plano pelos imaginários majoritários (o corpo envelhecido e suas perdas e limitações) e os modos de ação e de vivências comumente desassociados ao envelhecer (a sexualidade e a ideia de pertencer para além dos arranjos tradicionais). A leitura do público mais velho na pesquisa de recepção também apontou para a constituição destas linhas de fuga, já que as imagens de nudez e o exercício da sexualidade nos filmes foram vistos com naturalidade entre estes participantes, e a liberdade de ação diante da solidão advinda da passagem do tempo entendida como uma forma de reconexão com a vida.

Complexificando a percepção deste devir-velho, cartografou-se, no entanto, na leitura do filme *Dois Irmãos* e na percepção do público mais jovem sobre o filme *Gloria*, o traçado de linhas flexíveis que oscilaram entre uma tentativa de desterritorialização e a fixidez em antigos territórios, enquanto na análise do longa brasileiro *Que horas ela volta?* observou-se a constituição de algumas linhas duras. Assim, no caso da pesquisa de recepção com o Grupo B, notou-se em grande parte da conversa uma ressignificação da ideia de envelhecimento, entendendo-o como um momento propício a novas relações, mas aparecendo esta ideia tensionada a um certo estranhamento a respeito da expressão visual e sexual dos corpos. Já no longa de Burman, as linhas flexíveis se constituíram na expressão de corporalidades potentes que agem e se transformam sem, no entanto, conseguirem se deslocar muito do tradicional espaço de invisibilidade que é dado às marcas físicas e limitações do envelhecer (o filme pouco as trabalha, dificultando maiores transgressões corporais). Mas, é no longa de Ana Muylaert que os limites na expressão deste devir se materializam, sublinhando uma ausência visual do

corpo envelhecido (sexualizado ou não) e dos processos biopsicossociais relativos à passagem do tempo, dificultando conseqüentemente um olhar mais amplo sobre formas de ação não normativas.

Entretanto, se essas limitações aqui percebidas na constituição de linhas flexíveis e linhas duras em algumas obras do *corpus* de pesquisa restringem o captar de um devir-velho aos longos chileno e mexicano, é na expressão de um devir-criança e de um devir-feminino que as imagens cinematográficas dos quatro filmes estudados se conectam. Ao fazer referência a esses devires, é importante mais uma vez ressaltar que se trabalha aqui dentro de uma política molecular que não opõe identidades criança/adulto, homem/mulher, mas sim extrai partículas destes distintos modos de ser e estar para então fazer circular afetos entre eles:

É certo que a política molecular passa pela moça e pela criança. Mas é certo também que as moças e as crianças não extraem suas forças do estatuto molar que as doma, nem do organismo e da subjetividade que recebem; elas extraem todas suas forças do devir molecular que elas fazem passar entre os sexos e as idades, devir-criança do adulto como da criança, devir-mulher do homem como da mulher (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 62).

A criança e a mulher (ou o feminino, como aqui preferiu-se utilizar) foram então atravessamentos moleculares importantes que, conjugados às experiências próprias do envelhecer e/ou da passagem do tempo, permitiram o emergir de imagens alternativas aos imaginários majoritários.

Em primeiro lugar, o devir-criança: nas relações entre passividade e atividade e entre memória e presença os personagens das obras analisadas se lançam ao novo e ao imprevisto, promovendo um cruzamento entre o que se foi, o que se é e o que se pode ser. Os sentidos da presença aliados a uma potência de agir desses corpos remetem então à ideia de jovialidade não como um aprisionamento aos modelos, estratos e formas institucionalizados, mas como uma interrelação aberta e inconstante entre o velho e novo, entre a consciência da maturidade e o impulso juvenil/infantil pela vida. O devir-criança aparece então nas obras analisadas como o devir-jovem de toda idade (DELEUZE; GUATTARI, 1997), ou seja, como o motor que mantém corporalidades em um movimento em direção à inovação, à criação.

Assim, enquanto Marcos e Susana se entregam às pequenas contravenções que muito se assemelham àquelas observadas entre as crianças (o já mencionado roubo dos salgados na festa da embaixada do Brasil, o próprio furto do convite com o qual os irmãos conseguem penetrar na festa, a falsa conversa que a personagem feminina estabelece ao ligar para sua própria casa vazia, no intuito de despistar um corretor de imóveis), Gloria encara a vida, suas buscas, encontros e desencontros, com uma intensidade divertida e bem humorada, o que remete

também à uma liberdade juvenil/infantil (os jogos e esportes no parque Vertigo, a dança, as paqueras, a reação de jogar o celular de Rodolfo dentro de um prato de sopa diante de uma ligação indesejada da filha e o próprio ataque ao protagonista masculino a tiros de *paintball* para encerrar a relação). Devir-criança semelhante atravessa também tanto a personagem Val (no roubo das xícaras, em um quebrar involuntário da bandeja de Bárbara, no entrar não autorizado na piscina dos patrões), quanto a protagonista Anne (ao andar descalço, ao se arriscar ao fundo do mar, ao se entregar a paixão por Noeli).

Todas essas contravenções, brincadeiras e entregas embora se assemelhem aos comportamentos infantis não aparecem, no entanto, de forma infantilizada. Elas se articulam à experiência da maturidade no saltar para fora de crenças e comportamentos que limitavam os corpos envelhecidos à reprodução do mesmo, à estagnação. Nesse sentido, a pesquisa de recepção com o público mais velho também apontou para uma identificação com essas imagens audiovisuais de impulso pela vida, evidenciando o envelhecimento como um processo constante de renovação e de renascimento. Mesmo no Grupo B, e a despeito da formação de linhas flexíveis entre os mais jovens (tendência em associar as ações da personagem feminina a uma certa inconsequência juvenil, mesmo que essas ações tenham sido vistas como libertárias) esse devir foi identificado na medida em que a idade dos participantes aumentava e em especial na já colocada fala de P3, onde há uma menção explícita ao atravessamento de um viver criança por todas as gerações (P3: Então acho que sempre você consegue aquele processo da juventude, de **criança**, ou algo que você não tenha tido a possibilidade de viver”). A vivência de novas e outras experiências durante a intensificação do processo de envelhecer sustenta-se, então, nas imagens cinematográficas estudadas, na constituição de linhas de fuga que cruzam maturidade e jovialidade.

Por fim, e inter-relacionado a um *devir-criança* e a um *devir-velho*, observou-se também o aflorar de um devir-feminino que, conforme já colocado, atravessou de alguma forma o estudo/análise de todas as obras do *corpus* de pesquisa. Optou-se aqui pelo uso da palavra feminino, ultrapassando assim a ideia de mulher como uma entidade molar, ou seja, “enquanto tomada numa máquina dual que a opõe ao homem, enquanto determinada por sua forma, provida de órgãos e de funções, e marcada como sujeito” (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Mesmo que esta entidade se faça significativa nas obras analisadas (dos quatro filmes estudados, todos trazem mulheres nos papéis centrais e em um deles o protagonismo é dividido com um homem), o intuito aqui foi identificar, tal como colocado por Deleuze e Guattari (1997) a formação de uma zona de vizinhança de microfeminilidade capaz de produzir e criar em distintos corpos, nas relações afetivas de movimento e repouso, uma mulher molecular.

Trabalhar a partir de uma política feminina molecular não exclui, no entanto, os afrontamentos identitários, mas permite que se passe através deles, desconstruindo sentidos excludentes e opressores do “ser mulher” para que venham à tona outras formas de manifestação subjetivas mais libertárias e autônomas, formas essas que possam, por sua vez, entrar em relação com o masculino.

É seguindo essa perspectiva que foi possível observar em *Gloria*, *Dólares de Areia*, *Dois irmãos* e *Que horas ela volta?* a emergência deste devir como fio condutor dos processos de ressignificação do envelhecer, já que, sendo o homem (adulto/branco/heterossexual) uma entidade molar por excelência, da qual se supõe já dados todos os direitos e poderes, é de um “devir-mulher” que todos os outros começam e derivam, ou seja, “é a situação particular da mulher em relação ao padrão-homem que faz com que todos os devires, sendo minoritários, passem por um devir-mulher” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 77). Desconstruir mecanismos identitários opressores, quaisquer que sejam, e traçar linhas de fugas a eles pressupõe, então, um olhar para o feminino enquanto gênero minoritário que agrega em si outras e diversas formas de exclusões. Dito de outro modo, tudo começa na entidade molar homem e, sendo assim, todos os devires/linhas de fuga que se contrapõem a esta entidade devem passar pela emergência de feminilidades, ou seja, de movimentos e afetos que não se enquadram, não se fixam, não se estratificam em função de um “ser homem” universal.

Nesse sentido, devir-velho e devir-criança derivam então nos filmes estudados destas outras formas afetivas de conceber os corpos e as relações, distanciando-se de um entendimento racionalista, cartesiano e antropocêntrico de mundo. Em contraposição às culturais audiovisuais que, enraizadas em resquícios de práticas patriarcais, enfatizam um olhar masculino nas narrativas fílmicas, indicando a posição das personagens femininas como objeto e não como sujeito do olhar (MULVEY, 1975), as obras do *corpus* de pesquisa apresentaram protagonismos femininos que atravessaram distintos corpos e que, com isso, trouxeram à tona outras possibilidades de viver o envelhecer. À posição de homem adulto dominante, contrapôs-se então corporalidades femininas que se conectaram a partículas de masculinidades, à experiência do envelhecer dos corpos (devir-velho) e ao desejo jovial/infantil pela vida (devir-criança).

Na dialogicidade feminino/masculino, os filmes estudados abordaram de diferentes maneiras uma expansão das formas afetação no mundo. Em *Dois irmãos* e em *Gloria* essa dialogicidade constitui parte central das narrativas, evidenciando um fluxo de trocas entre exercícios das masculinidades e das feminilidades no qual a força da sensibilidade impulsionou uma “potência de agir”, jogando os corpos envelhecidos para fora do institucionalizado. Em *Marcos e Susana: a libertação de antigos padrões opressores e o acenar para sexualidades não-*

normativas. Em *Gloria*: a construção de um feminino transgressor que contesta práticas patriarcais e que coloca em jogo a fragilidade de um “ser homem” universal. Neste último caso, mesmo que os integrantes dos Grupos A e B, na pesquisa de recepção, tenham percebido essa feminilidade transgressora apenas ao final do filme (na libertação da protagonista em relação a busca por um par amoroso), o que se ressalta aqui, ainda, é uma trajetória de ressignificação feminina.

No que se refere aos longas *Dólares de areia* e *Que horas ela volta?*, é possível dizer que estes se apresentam como filmes femininos por excelência, já que a figura masculina e/ou seus atributos são colocados em segundo plano nas narrativas. No filme mexicano, é o corpo velho e ativo/impulsivo de Anne que se move em direção ao exercício de uma sexualidade não-normativa entre mulheres, apontando para uma percepção mais sensível das relações afetivo-sexuais na qual corporalidades femininas se encontram e se (des)encontram em busca do amor. É essa mesma sensibilidade que permite um fluir da protagonista envelhecida pelas relações e pelo mundo. Em *Que horas ela volta?*, é o afeto maternal entre Val e Jéssica, alimentado por experiências majoritariamente femininas (a própria maternidade, o trabalho doméstico, o sentido de cuidado e de proteção), que ajuda a construir, ao final do filme, um corpo autônomo.

Nesse ponto, as análises observadas no traçado de oposições corpo maternal/sexual também contribuem para a percepção deste devir-feminino, já que evidenciam na maior parte dos filmes uma outra experiência de maternidade, experiência essa que, diferentemente dos arranjos tradicionais, não se legitima na presença da figura masculina e não está desconectada do exercício da sexualidade. Assim, as personagens Anne, Gloria e Marcos (nesse último caso observando-se um deslocamento do corpo maternal para o corpo masculino), encarnam a figura da mãe sem, no entanto, restringirem-se aos limites normativos que associam esta experiência ao casamento (estereótipo “esposa-mãe”) ou à assexualidade. Por outro lado, Val parece ainda aprisionada a este papel institucional e a maternidade desenhada no longa brasileiro, embora transgrida posições patriarcais (Jéssica foi criada pelo pai e a relação da filha com a mãe é tardia), ainda limita a possibilidade de realização de outras vivências, tais como as afetivo-sexuais. O ser mãe em Val ainda se dá a partir de linhas duras que a impedem de transitar por outras experiências femininas.

Em resumo, e a partir do mapeamento aqui traçado, pôde-se observar que, considerados certos enraizamentos em territórios legitimados pela norma (identificados no longa de Anna Muylaert tanto na ausência de imagens que retratem os processos relativos ao envelhecer, quanto no reforço do binarismo maternidade/sexualidade), ou mesmo tendo em vista as oscilações entre o novo o institucionalizado percebidas no longa de Burman e entre os

participantes mais jovens da pesquisa de recepção (neste caso contrapondo a consciência das mudanças na percepção e vivência do envelhecimento a um estranhamento dos novos trânsitos permitidos a esses corpos), a constituição de linhas de fuga ao normativo se fez significativa neste estudo, destacando imagens audiovisuais que, de uma forma ou de outra, em maior ou menor grau, se conectaram na emergência dos três devires aqui cartografados para os corpos envelhecidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entender o cinema como um espaço de reconfiguração de imagens e imaginários sobre o envelhecimento apresenta-se, em última instância, como uma oportunidade de reconectarmos aos sentidos da finitude e à realidade da instabilidade das coisas e das relações. De forma mais ampla, pode-se dizer que envelhecer é perguntarmo-nos constantemente: como lidar com a transitoriedade da vida? Como evitar o horror à morte que, ao nos prender às imagens do passado (amores que vivenciamos, corpos que cultivamos, vínculos que construímos), nos projeta entre o medo e a esperança do futuro, entre o temor à impermanência e a expectativa de eternidade?

Diante desses questionamos, e considerando que tudo o que há de permanente na existência é a mudança, por que então, e na medida em que sentimos com maior intensidade as transformações biopsicossociais relacionadas à passagem do tempo nos corpos, adquirimos uma resistência ao fluxo do devir? Talvez a passagem dos dias, dos meses, dos anos apresente-se como um obstáculo a tudo o que parece nos conduzir à felicidade, como uma ameaça às nossas identidades tão duramente construídas e ilusoriamente solidificadas em coisas e pessoas que acreditamos possuir, coisas e pessoas que pensamos fazer parte daquilo que somos e sem as quais, acreditamos, não mais seremos.

Dentro desse contexto, tendemos a restringir o envelhecimento às perdas (afetivas, sexuais, corporais) a partir de uma perspectiva binária de vida/morte. Nesse sentido, envelhecer é morrer (em corpo, mente e sentimentos), por isso resistimos às rugas, aos cabelos brancos, ao corpo flácido. Resistimos ao presente em detrimento à memória. Heróis e heroínas do absurdo, resistimos à morte na busca infundável pela eterna juventude.

Mas, como alternativa a essas respostas que aprendemos a dar ao envelhecer e que se fazem presentes também nas atmosferas dos imaginários audiovisuais predominantes, outros olhares sobre a temática têm ganhado força e se refletido em cinematografias contemporâneas, das quais fazem parte os filmes latino-americanos aqui estudados. Nelas nos são fornecidos subsídios para pensar o envelhecimento não como um fim do qual nos aproximamos gradativamente na medida em que o tempo passa, mas como o fluxo de um vir a ser que nos acompanha desde o primeiro momento de nossa existência. As obras aqui analisadas nos permitiram, então, compreender a impermanência em cada instante vivido, transitando da aversão à morte para um olhar profundo sobre ela, olhar este que apreende o caráter perecível da vida, antes intolerável, insuportável.

Assim, os personagens dessas narrativas, cada qual a sua maneira, renascem constantemente de pequenas mortes cotidianas: afetos que se transformam, vínculos que se fazem, se desfazem e se refazem, corpos que se abrem para outras possibilidades de apreciação estética e para o exercício de novos prazeres. Diante deste fluxo, a grande e derradeira morte, a morte física e mental parece lhes gerar menos assombro, já que ela se apresenta como parte de um contínuo de sucessivas transformações dadas no espaço e no tempo. Corpos-afetos cinematográficos envelhecidos se abrem, dessa forma, para o presente, para a inconstância, para o contingente, para os recomeços, transitando das visões dicotômicas de vida/morte para a perspectiva da finitude.

É a partir e dentro dessa perspectiva que se pôde captar então, desde uma leitura transversal dos filmes analisados, na produção e recepção de imagens cinematográficas, uma ressignificação de imaginários sobre o envelhecer nos cinemas latino-americanos do século XXI, na qual narrativas e linguagens audiovisuais se articularam no atravessamento de diferentes afetos. Desses atravessamentos emergiram devires que colocaram os corpos envelhecidos em contato com o outro, com formas mais libertárias e menos estigmatizadas de ação no mundo, contribuindo para uma visão mais complexa dos processos relativos à passagem do tempo e deslocando a velhice de um espaço de exclusão e invisibilidade para uma posição de afirmação.

O mapeamento dos traçados de oposições trabalhados nesta pesquisa apontou, assim, para linhas de fuga ao institucionalizado que trouxeram à tona vozes, discursos e imagens marginalizados pelos imaginários majoritários. Todas as quatro obras estudadas permitiram, em parte ou em sua totalidade, o observar do traçado destas linhas, reunidas aqui na constituição dos três devires já detalhados: o devir-velho, o devir-criança e o devir-feminino.

O primeiro destes devires emergiu das análises fílmicas dos longas *Gloria* e *Dólares de Areia*, na conjunção dos traçados de oposições corpo presente/ausente, maternal/sexual e solidão/pertencimento. Nestas obras, percebeu-se a criação de presenças que chamam a atenção para os corpos envelhecidos sem, no entanto, reenquadrá-los em categorias normativas. No filme mexicano, essa ressignificação se dá de distintos modos: no fluir entre diferentes corporalidades, ou na constituição de um “corpo vibrátil” que se forma no contato entre a velhice de Anne e a jovialidade de Noeli; na insinuação de um corpo velho sexualizado e em uma vivência madura e libertária dos desencontros amorosos e da solidão. Em *Gloria*, o novo emerge em experiências do e no envelhecer materializadas em corpos desnudos que não escondem suas marcas e que explicitam suas sexualidades, na emergência de um feminino que articula diferentes traços de rostidades (a vaidade e o despojamento) e em um pertencimento

solitário ao mundo e à vida. A percepção dos espectadores-comuns mais velhos, na pesquisa de recepção, também entrou em relação com estas linhas de fuga, já que as transformações corporais relativas ao envelhecer e o próprio exercício da sexualidade, tal como apresentados no filme de Sebastián Lelio, foram vistos de forma natural, assim como o sentimento de solidão advindo da velhice foi relativizado em função de outras conexões e experiências possíveis nesse período da vida.

Já o segundo ponto de fuga mapeado – o devir-criança – identificado principalmente nos estudos desenvolvidos nos itens corpo passivo/ativo e memória/presença, indicou, em todas as obras do *corpus* de pesquisa, um movimento dos corpos envelhecidos em direção ao novo, à criação, à vivência no agora, ultrapassando os modelos normativos que associam esses corpos à passividade e ao terreno da memória e lançando-os ao encontro de experiências convencionalmente relacionadas à jovialidade.

Em *Dois irmãos*, um agir jovem conduz as ações e relações de Marcos e Susana, possibilitando sobretudo à figura masculina um soltar de posições rígidas e um reconectar-se com a vida. No filme de Anna Muylaert, a ideia de juventude que a princípio engole a personagem Val na perspectiva de um envelhecimento ativo subserviente entra gradativamente em relação com a trajetória de vida da protagonista para gerar um corpo autônomo, capaz de criar formas contestadoras de ação no mundo. Já *Dólares de Areia* e *Gloria* constroem personagens femininas que se arriscam nos encontros amorosos, que brincam, que vivem os prazeres da vida tal como eles se apresentam, em um fluxo entre vivências passadas e momento presente que transcende fronteiras entre idades e gerações. Aqui, o diálogo com o público mais velho (e mesmo entre aqueles/as que começam a vivenciar os processos do envelhecer) mostrou um entrelaçar com essa perspectiva de um *devir-criança* identificada na análise dos filmes, já que a passagem do tempo e uma provável proximidade com a morte foi percebida não como restrição, mas como um certo sentido de “urgência”, ou seja, como motor para a liberdade de ação e para a realização de atividades/afetos muitas vezes negligenciados.

É, então, na expressão/construção imagética dessas afetividades transgressoras que a terceira linha de fuga para o envelhecer tomou forma nesta pesquisa - o devir-feminino - apresentando-se como fonte da qual os outros devires jorraram na medida em que de alguma forma se contrapuseram à ideia dominante, unificada e excludente de “ser homem”. Extrair de distintos corpos partículas femininas, revelar-se no “ser velho/a” e no “ser criança” constituíram, assim, mecanismos conjugados de contraposição a um masculino normativo que, ao negar o exercício da sensibilidade, deslegitima também toda e qualquer forma de ação no mundo que se oponha à ideia racionalista e antropocêntrica de homem (adulto), capaz de

controlar seus desejos e impulsos e de travar uma luta contra a morte. Portanto, os filmes aqui analisados revelaram em toda a pesquisa, mas em especial no estudo dos atravessamentos feminino/masculino e corpo maternal/sexual, um agir sensível que, ao invés de submeter os corpos envelhecidos à mecanismos de opressão e exclusão, indicou uma desconstrução da associação normativa sensibilidade/fraqueza e impulsionou o exercício de afetos libertadores.

Dentro dessa perspectiva, em *Dois irmãos*, o amor fraternal é retratado de forma a complexificar e desconstruir papéis tradicionais de gênero, trazendo à tona uma potência afetiva do agir que se expressa tanto no corpo feminino e ativo de Susana quanto no corpo masculino e maternal de Marcos. *Dólares de Areia*, por sua vez, sublinha essa potência de agir no desenho de uma relação não normativa entre Anne e Noeli, da qual aflora, no encontro entre distintas corporalidades femininas minoritárias, um corpo velho afirmativo capaz de cruzar também as perspectivas da maternidade e da sexualidade. Já no longa brasileiro, é no desenvolvimento tardio da relação entre mãe e filha e nos novos trânsitos afetivos que dele emergem que uma outra feminilidade desponta e alia-se à experiência da passagem do tempo nos corpos. Novas possibilidades de exercício da maternidade são então apresentadas no filme, indicando o deslocamento de um corpo maternal institucionalizado (a “doméstica-mãe”) para o exercício de uma maternidade que de alguma forma se contrapõe àqueles determinados pelas culturas patriarcais. Assim, já distanciada dos tradicionais papéis de esposa e de mãe (aqui entendidos dentro da ideia de ancoragem da figura feminina à masculina e da responsabilidade exclusiva da primeira com a proteção e cuidado direto dos filhos) é no envelhecer que Val pode então resgatar relações e afetos que lhe foram negados, construindo outros sentidos para a maternidade (na relação com a própria filha e com o neto).

Por fim, em *Gloria*, a desconstrução do ideário de amor romântico que conduz a narrativa é responsável por libertar a protagonista da posição feminina de submissão ao olhar masculino, apontando também para a formação de um corpo sexual e maternal que consegue articular as experiências de vida adquiridas na maturidade e um olhar mais sensível, aberto e autônomo sobre as pessoas e as relações. Nesse sentido, a análise dos dados obtidos na pesquisa de recepção também apontou para uma percepção deste devir-feminino, tanto entre os participantes mais velhos, quanto entre os mais jovens. Ambos identificaram transgressões às visões normativas do masculino (em Rodolfo) e do feminino (em Gloria), associando, no entanto, à personagem feminina, uma força afetiva que a colocou em contato com a vida e com novas experiências, diferentemente do personagem masculino que, na visão dos espectadores-comuns, manteve-se em uma posição rígida e passiva.

Em resumo, e após a cartografia destes três devires, pode-se dizer que o estudo aqui realizado permitiu uma análise mais aprofundada de imagens cinematográficas que se propõem alternativas aos modelos institucionalizados de apresentação do envelhecer, confirmando, em grande parte, não só a produção de imagens audiovisuais transgressoras sobre a temática, como também um fluxo dialógico entre essas imagens e as crenças, experiências e imaginários dos espectadores de cinema.

No entanto, não obstante a formação destas linhas de fuga, o mapeamento aqui realizado identificou também a formação de algumas linhas duras e, sobretudo, de linhas flexíveis. Essa complexificação nos processos de ressignificação de imaginários aponta talvez para um momento de transição de comportamentos e valores no qual entram em choque o antigo e o novo, o hábito de enraizamento em identidades e a uma consciência de fluxo e de instabilidade. Desenha-se, então, um embate entre linhas de forças contraditórias: linhas convencionais, de reforço de valores, com linhas que tentam escapar dessas prerrogativas, prevalecendo, em alguns casos, a oscilação entre valores tradicionais e a tentativa de resistência a eles.

Essa dificuldade em desvencilhar-se de antigos territórios aparece na análise fílmica de algumas das obras estudadas e/ou na pesquisa de recepção com os mais jovens. No primeiro caso (análise fílmica), observou-se primeiramente em *Que horas ela volta?* um limite na constituição de um devir-velho, já que linhas duras traçaram um corpo envelhecido ausente, recortado, fragmentado, traçado este que, se por um lado permitiu uma leitura crítica sobre formas subservientes de envelhecer (invisibilidade do corpo doméstico), por outro não conseguiu avançar em direção à exposição, reflexão e transgressão dos fatores biopsicossociais relativos à passagem do tempo que enquadram determinados corpos em posições de exclusão (perdas físicas relacionadas ao envelhecer e negação do exercício da sexualidade). Em *Dois Irmãos* esse limite também aparece, embora aqui já se perceba um oscilar entre novas e antigas perspectivas. Mesmo que o filme se centre nas vivências relativas ao envelhecer, ainda predominam imagens que escondem ou pouco revelam marcas físicas nos corpos, sendo também o exercício da sexualidade nesta etapa da vida apenas referenciado.

Essas relativizações de um devir-velho observadas nos dois filmes aqui colocados (ou seja, em metade do *corpus* de pesquisa) revelam portanto que, a despeito de construções narrativas-imagéticas que oferecem outros sentidos ao envelhecimento, a exposição em si do corpo velho (e de possíveis sexualidades a ele relacionadas) ainda se apresenta como um tabu nas imagens e imaginários audiovisuais, tendo sido identificada apenas em *Gloria* e *Dólares de Areia*, ainda assim, no caso deste último, evitando o enquadramento do ato sexual.

Nesse sentido, e no que se refere ao diálogo com o público mais jovem, outras linhas flexíveis emergiram e entraram em relação com essa ausência imagética detectada em *Que horas ela volta?* e *Dois irmãos*, assim como identificaram uma certa resistência ao novo, mesmo diante de imagens transgressoras. Os espectadores-comuns do Grupo B mostraram-se alinhados com algumas perspectivas subversivas apresentadas em *Gloria*, tais como a já mencionada autonomia feminina (devir-feminino), a liberdade de ação do corpo velho para além de comportamentos normativos, o exercício da sexualidade e a aceitação das perdas físicas relativas ao envelhecer. Ao mesmo tempo, parecem vibrar entre estas novas maneiras de entender os corpos e alguns valores tradicionais fortemente enraizados em seus imaginários (a ideia de beleza associada ao corpo jovem, a dificuldade em associar maternidade/paternidade/sexualidade e uma tentativa, talvez inconsciente, de recategorização dos espaços destinados à velhice quando os corpos velhos ousam brincar, paquerar ou adotar comportamentos vistos por eles como infantis/juvenis e inconsequentes).

Portanto, a partir da constituição dessas linhas flexíveis entre gerações mais novas, infere-se que, embora a produção e recepção de imagens transgressoras sobre o envelhecer gere um certo deslocamento de posições binárias e excludentes, o envelhecimento ainda é visto, em última instância, como um espaço do outro, ou seja, percebe-se ainda, na recepção cinematográfica de corpos-afetos envelhecidos, a manutenção de algumas fronteiras entre juventude e velhice. A percepção e assimilação de um devir-velho e de um devir-criança audiovisual restringiu-se então ao público mais velho, que tende a se alinhar às imagens apresentadas no filme e a absorver as complexidades do envelhecer.

A essa diferença entre as leituras de espectadores-comuns de distintas idades pode-se aliar, então, uma dificuldade de compreensão do envelhecer para além da linha normativa demarcadora de tempos geracionais. Mesmo que imagens cinematográficas proponham outras respostas para a convivência humana com a finitude, ou que permitam ao menos um estremecer de antigas maneiras de lidar com a realidade da transitoriedade, o envelhecimento como um processo contínuo de mortes e renascimentos é apreendido pelos corpos somente na medida em que passa a ser vivenciado por eles. Talvez isso indique um adiamento constante do pensar sobre a morte, presente sobretudo nas culturais ocidentais, e que é responsável por distanciar os corpos jovens da ideia do perecer.

Por fim, a despeito dessas relativizações na constituição de linhas de fuga ao institucionalizado, entende-se que o estudo aqui realizado permitiu revelar e destacar a emergência de um fluxo entre imagens audiovisuais contestadoras e práticas e imaginários

contemporâneos do envelhecer no qual foi possível pensar o próprio cinema, em suas narrativas, imagens e linguagens, como potência afetiva.

Pensar o cinema como potência afetiva implica em falar de imagens exteriores que, ao nos colocarem em contato com o outro, nos reconectam a nós mesmos, já que ao olharmos para dentro é muitas vezes ao outro que encontramos. É na intensidade das vivências e experiências advindas da passagem do tempo que redescobrimos a juventude, e é a própria ideia de juventude que carrega em si a sombra dos velhos/as que seremos. Ainda, falar de cinema como potência afetiva significa pensar imagens e linguagens que percebam a existência como um projeto indefinido, perpetuamente inacabado, significa pensar o ser como um *ser-aí*: um ser no mundo, um ser com os outros e um ser para a morte (HEIDEGGER, 2006). A ideia de uma potência afetiva do cinema, enfim, nos levaria a falar de comunicação e arte como abertura do ser, como possibilidades de fluxos e trocas que nos deslocam de lugares dicotômicos e nos lançam para a vida tal como ela é, repleta de diferenças, complexidades, mobilidades e contradições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Citadas

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, 9ª ed. SP: Papyrus, 2012.

BAHIA, Lia. Novos contextos, outras estratégias: notas sobre o cinema latino-americano nos anos 2000. **Ciberlegenda**, nº. 23, p. 15-26, 2010.

BAMBA, Mahomed. Cinema e recepções transnacionais: estudo das práticas de apropriação simbólica em duas mostras de cinemas africanos no Brasil (Florianópolis e Manaus). **VI ENECULT - Encontro de estudos multidisciplinares em cultura**. 25 a 27 de maio de 2010 – Facom-UFBA – Salvador-Bahia-Brasil, 2010.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Trajetória dos estudos da velhice no Brasil. In: *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.52, p.109-132, 2006.

BAUER, Martin W. e GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa Com texto, Imagem e Som: um manual prático**. Petrópolis, Vozes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 144 p.

_____. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BERGSON, Henri. **Matière et mémoire**. In: *Oeuvres*. Paris, PUF, 1959.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

BRANDÃO, Alessandra. Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI. **Rebeca**, ano 1, nº1, p.73-98, 2012.

BURMAN, Daniel. **Entrevista concedida ao blog Último Segundo**, 2010. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/em-entrevista-daniel-burman-fala-de-dois-irmaos/n1237787871847.html>>. Acesso em: 30 mai. 2015.

_____. ESTADÃO CULTURA. **Entrevista concedida a Luiz Zanin Oricchio, Estadão Cultura**, 2010a. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/os-irmaos-de-daniel-burman/>>. Acesso em: 18 abr. 2015.

BUTLER, Judith. **Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do sexo**. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**, Belo Horizonte: Autentica, 2000.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALDWEL Lilly. Kia. Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil. **Estudos Feministas**, n. 8, p.91-108, 2000.

CASSETTI, Francesco. DI CHIO, Frederico. **Cómo analizar um film**. Tradução de Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 2007.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição imaginária da sociedade**. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

DEBERT, Guita Grin. **A reinvenção da velhice**: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1999a.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-movimento**, Tradução de Stella Senra, São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____, **Cinema 2 - A imagem-tempo**, Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro, São Paulo, Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. 2 ed. São Paulo: Editora34,1993.

_____, **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa - Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____, Como criar para si um corpo sem órgãos. In: DELEUZE, G & GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, Vol. 3. São Paulo, 34, 1996.

_____. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4; Tradução de de Suely Rolni - São Paulo: Ed. 54, 1997.

DURAND, Gilbert. **L'Imaginaire. Essai sur les sciences el la philosophie de L'image**. Tradução de José Carlos de Paula Carvalho. Paris: Hatier, 1994.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber, tradução de Maria Thereza da Costa. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. **A Hermenêutica do sujeito**. Curso dado no Collège de France (1981-1982). Tradução Andréa Daher. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1997.

GARCIA, Loreley. Água em três movimentos: sobre mitos, imaginário e o papel da mulher no manejo das águas. **Gaia Scientia**, 1(1): 17-23, 2007.

GAUDEAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da Intimidade**: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

GODOI, Christiane Kleinübing. Grupo de Discussão como Prática Grupal de Pesquisa Qualitativa: possibilidades abertas aos estudos organizacionais. **IV Encontro de ensino e pesquisa em administração e contabilidade**. Brasília, DF 3 a 5 de novembro de 2013.

GONÇALVES, Osmar (org.) **Narrativas Sensoriais**. 1ª ed. - Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GUEDES, Dilcio; ASSUNÇÃO, Larissa. Relações amorosas na contemporaneidade e indícios do colapso do amor romântico (solidão cibernética?). In: **Revista Mal estar e subjetividade**, Fortaleza, v.6, n.2, set, 2006.

GUZMÁN, Laura. **Entrevista concedida ao Jornal Estadão**, 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,laura-guzman-fala-sobre-o-filme-dolares-de-areia,1677026>>. Acesso em: 14 jun 2016.

HEIDEGGER, Martin. **Arte y Poesía: El origen de la obra de arte**. Traducción de Samuel Ramos, Fondo de cultura economica, México, 1978.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. Ed, Petrópolis: Vozes, 2002.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, p.206-242, 1994.

LELIO, Sebastian. **Entrevista concedida para o site About em Español**, 2014. Disponível em: <<http://peliculas.about.com/od/Entrevistas/fl/Entrevista-a-Sebastian-Lelio-y-Paulina-Garcia.html>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

_____. **Em entrevista concedida a Galia Bogolasky para o site Escribiendocine**, 2014a. Disponível em: <<http://www.escribiendocine.com/entrevista/0006295-sebastian-lelio-sobre-el-novisimo-cine-chileno-y-la-gloria/>>. Acesso em: 200 dez 2015.

LOPES, Denilson: Sensações, afetos e gestos. In: **Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

_____. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec, 2016.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 1, n. 15, p.74-82, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro. Martin-Barbero, Canclini, Orozco: os impasses de uma teoria da comunicação latino-americana. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 35, n. 1, p. 69-85, 2008.

MARIN, Elizara Carolina. Ofício da pesquisa: processos do fazer. In: **Metodologias de pesquisa em Comunicação: olhares, trilhas e processos**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

_____. **O Método 4 - as ideias: habitat, vida, costumes, organização**. Trad. de Juremir Machado da Silva. 3 ed. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, v. 16 , n. 3, p. 6-18, 1975.

NEVES, Ana Sofia Antunes. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”. In: **Estudos feministas**, Florianópolis, 15(3): 336, p. 609-627, set./dez, 2007.

NIQUETTI, Ricardo. **Devir-velho: um envelhecer para além dos modelos**. 2009. 163 p. Dissertação (Mestrado em Gerontologia) - Pontifícia universidade católica de são paulo, 2009.

ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. Vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.

PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica**. São Paulo : Editora do SENAC, v.1., 2005.

PASOLINI, Piere Paolo. **Empirismo Herege**. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982.

RAGO, M. Descobrimo historicamente o gênero. **Cadernos Pagu**, 11, p. 89-98, 1998

RANCIÈRE, Jacques. *D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinema*. In: RANCIÈRE, Jacques. **La fable cinématographique**. Paris: Seuil, 2001.

_____. A estética como política. In: **Devires – Cinema e Humanidades**. UFMG - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), v. 7, n. 2, p. 14-37, 2010.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSÁRIO, Nisia Martins. Cartografia na comunicação: questões de método e desafios metodológicos. In: Cláudia Peixoto de Moura, Maria Immacolata Vassallo de Lopes. **Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016**.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, 20(2), p. 71- 99, 1995.

SIBILIA, Paula. A moral da pele lisa e a censura midiática da velhice: o corpo velho como uma imagem com falhas. In: GOLDENBERG, Mirian. **Corpo, envelhecimento e felicidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVA, Edvânea Maria da. A Teta Assustada: o político e poético no cinema latino-americano. **Revista Graphos**, vol. 16, n° 2, p.29-37, 2014.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. 3ª ed. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

TV UOL. **Entrevista com Geraldine Chaplin**, 2014. Disponível em: <<https://tvuol.uol.com.br/video/geraldine-chaplin-fala-sobre-dolares-de-areia-e-os-100-anos-de-carlitos-0402CC9C3872D4915326>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. **Temáticas**, Campinas, 22, (44): 203-220, ago/dez. 2014.

Consultada

AGUIAR, Lisiane Machado. **As potencialidades do pensamento geográfico: a cartografia de Deleuze e Guattari como método de pesquisa processual**. Intercom - XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Caxias do Sul, RS, 2 a 6 set., 2010

ALASUUTARI, Pertti. Introduction: three phases of reception studies. In: _____ (Ed.). **Rethinking the media audience: the new agenda**. London: SAGE Publications, 1999. p. 1-21.

ARBOLEDA, Luz M. El grupo de discusión como aproximación metodológica em investigaciones cualitativas. **Revista Facultad Nacional de Salud Pública**, Medellín, v. 26, n. 1, p. 69-77, 2008.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. 2a. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

BARBOUR, Rosaline. **Grupos focais**. Tradução de Marcelo Figueiredo Duarte. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BEAUVILLARD, Ariane. **Les Courlants se portent bien?** Les représentations fictionnelles de la vieillesse au grand et petit écran de 1949 à nos jours. Le bord de l'eau-INA Editions, Paris, 2012.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiencia vivida**. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. v. 2.

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

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz C. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, p.205-240, 2000.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In:

RAMOS, Fernão P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-302. v. 2.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Ed. Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.

BRAGA, José Luiz. A prática da pesquisa em Comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisões. **E-compós**, Brasília, DF, v. 14, n. 1, p. 1-33, jan./abr. 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

CASTRO, Gustavo. Imaginário, literatura e mídia. In: _____ (Org.). **Mídia e imaginário**. São Paulo: Annablume, 2012. p. 45-56.

CASTRO, Maria Guilhermina; CAIRES, Carlos Sena; RIBAS, Daniel; PALINHOS, Jorge. (Org.). **Cartografia das fronteiras da narrativa audiovisual**. Universidade Católica do Porto, Editora Porto, Porto, Portugal, 2016.

CERVANTES BARBA, Cecilia. El grupo de discusión: de la mercadotecnia a la investigación de la comunicación. **Comunicación y Sociedad**, Guadalajara, n. 40, p. 169-182, jul./dic. 2001.

CHAUÍ, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COHEN-SHALEV, Amir. **Visions of aging**: images of the elderly in film. Sussex Academic Press, Brighton – Portland, 2009.

DEBERT, Guita Grin. Velhice e tecnologias do rejuvenescimento. In: GOLDENBERG, Mirian. **Corpo, envelhecimento e felicidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. **A vida adulta e a Velhice no Cinema**. In: Revista da USP, n.42, São Paulo, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**, v.2. São Paulo: Editora34, 1995.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina; JACKS, Nilda. **Práticas de recepção midiática: Impasses e desafios da pesquisa brasileira**. Trabalho apresentado no GT Mídia e Recepção da Reunião Anual da Compós, 2005. Disponível em <http://www.facom.ufba.br/pos/midiaerecepcao/textos>.

_____. **Comunicação e gênero**: a aventura da pesquisa [recurso eletrônico]. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008a.

_____. Quando a recepção já não alcança: os sentidos circulam entre a produção e a recepção. **E-compós**, Brasília, DF, v. 12, n. 1, p. 1-15, jan./abr. 2009.

FEATHERSTONE, Mike; WERNICK, Andrew. **Images of Aging**: cultural representations of later life. Routledge. London and New York, 1995.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Afeto e comunicação: das construções do medo. **XXV Encontro Anual da Compós**. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 7 a 10 de junho de 2016.

FILHO, João Freire. Correntes da felicidade: emoções, gênero e poder. **XXV Encontro Anual da Compós**. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 7 a 10 de junho de 2016

FILHO, José Hildo de Oveira. O cinema narrativo, a psicanálise e o feminismo sob a perspectiva de Laura Mulvey. **Revista Habitus**, vol 10, n.1, ano 2012.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GOLDENBERG, Mirian. **Coroas: corpo, envelhecimento, casamento e infidelidade**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. Corpo, envelhecimento e felicidade na cultura brasileira. **Contemporânea**. Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 78-85. Dez. 2011a. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_18/contemporanea_n18_06_Mirian_Goldenberg.pdf>. Acesso em: 4 mai, 2015.

_____. **Corpo, envelhecimento e felicidade**. (Org) GOLDENBERG, Mirian. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011b.

GRAY, Ann. Audience and reception research in retrospect: the trouble with audiences. In: ALASUUTARI, Pertti (Ed.). **Rethinking the media audience: the new agenda**. London: SAGE Publications, 1999. p. 22-37.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**; tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback, Petrópolis, Vozes, Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco, 2006.

JACKS, Nilda. **Meios e audiências: a emergência dos estudos de recepção no Brasil**. Nilda Jacks (Coord.), Daiane Menezes, Elisa Piedras. Porto Alegre: Sulina, 2008.

_____. **Meios e audiências II: a consolidação dos estudos de recepção no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1995.

LEÓN, Gerardo. El grupo de discusión como artefacto científico para el análisis social. **Razón y Palabra**, Monterrey, v. 12, p. 1-8, 2007.

LOPES, Maria Immacolata V. **Pesquisa em Comunicação: formulação de um modelo metodológico**. 6. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. Mediação e recepção: algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. **MATRIZES**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 65-80, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Estudos Feministas**, 2001.

_____. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

_____. Pedagogias da sexualidade. In: _____. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 7-34.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

MALUF, Sônia W.; MELLO, Cecília A. de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 343-350, 2005.

MARQUES, Ângela C. S.; ROCHA, Simone M. A produção de sentidos nos contextos de recepção: em foco o grupo focal. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, v. 8, n. 1, p. 38-53, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e Hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. **Ofício de cartógrafo** - Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. Tradução de Fidelina González. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. **Revista ECO-PÓS**, v. 7, n.2, agosto-dezembro de 2005, p. 92-110, 2005.

_____. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira? **UNirevista** - Vol. 1, nº 3, 2006.

MARTINS, André (Org). **O mais potente dos afetos**: Spinoza & Nietzsche. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MENDONÇA, MARIA LUIZA MARTINS DE. Velhices: entre (in)visibilidades, ativismos e transgressões. **Revista observatório**, v. 3, p. 497-516, 2017.

MONTORO, Tânia. A Construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo. In: _____. (org). **De olho na imagem**. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira/ Editorial Abaré, 2006.

_____. Velhices e envelhecimentos: dispersas memórias na cinematografia mundial. In: MENDONÇA, M.L.M.(Org). **Mídia e Diversidade Cultural**: experiências e reflexões. Brasília: Casa das Musas, 2009. p. 191-205.

_____. Hollywood no Cerrado: um filme de aventuras femininas. In: NAVARRO-SWAIN, Tania N. (Org.). **Labrys, études féministes/estudos feministas**, Brasília, DF, n. 20- 21, jul./dez. 2011-jan./jun. 2012.

MONTORO, Tania Siqueira; SENTA, Clarissa Raquel Motter Dala. *Orange é o novo gênero: ressignificações e transsignificações do feminino/masculino em formato televisivo para plataforma web*. **Revista Culturas Midiáticas**. Ano VIII, nº 15, jul-dez 2015.

_____. Tânia. Protagonismos de gênero nos estudos de cinema e televisão no País. **Revista Lumina**, n. 2, v.3, p.01-18, dezembro, 2009.

MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org). **Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

MUNSTERBERG, Hugo. A Memória e a Imaginação. In: XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 36-45.

NARVAZ, Martha G.; KOLLER, Sílvia H. Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 11, n. 3, p. 647-654, 2006a.

_____. Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. **Psicologia e Sociedade**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 49-55, jan./abr. 2006b.

NAVARRO-SWAIN, Tania. Desfazendo o “natural”: a heterossexualidade compulsória e o *continuum* lesbiano. **Revista Bagoas**, Natal, p. 45-56, 2010. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufm.br/bagoas/article/viewFile/2310/1743>>. Acesso em: 19 out. 2015.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2003.

PRADO, José Luiz Aidar. Acontecimento, tensividade e circuito dos afetos. **XXV Encontro Anual da Compós**. Universidade Federal de Goiás, 07 a 10 de junho de 2016.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RODRIGUES, Cristiano. Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil. **Fazendo gênero 10: Desafios atuais dos feminismos**, 16 a 20 de setembro de 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **La fable cinématographique**. Paris: Seuil, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SENTA, Clarissa Raquel Motter Dala. **Envelhecimentos e velhices: novos olhares sobre a representação do feminino em filmes brasileiros contemporâneos**. 2012. 177 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

_____. Afetiv(idade):liberdades, dores e amores do envelhecer em filmes ibéricos contemporâneos. In: RELVAS, Susana Rocha; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki; BEDOYA, Maria Gómez (Org.). **Iberian Interconnections - Conference Proceedings 2016**. 1ed.Porto: Universidade Católica Editora, 2016, v. 1, p. 185-197.

SENTA, Clarissa Raquel Motter Dala; MONTORO, Tania Siqueira. A dança da vida no limiar da morte: exercícios transgressores da feminilidade na velhice. **Labrys** (Edição em Português. Online), v. 25, p. 1, 2014.

_____. O toque suave da transgressão: afetividades e subversão de estereótipos em Irina Palm. In: BERARDO, Rosa (Org). **Cultura, Identidade Cultural e Representação da Alteridade. Coleção Desenredos**, v.9, Goiânia: Gráfica da UFG, 2016. 95 p.

SENTA, Clarissa Raquel Motter Dala; MENDONÇA, Maria Luiza Martins. . Memória e afeto: uma trajetória sobre a representação do amor na velhice em olhos de ressaca. **Animus** (Santa Maria. Online), v. 12, p. 283, 2013.

SILVA, Conceição de Maria Ferreira. **Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)**. 2016. 297 p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2005.

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

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS:

A despedida, Brasil. Direção: Marcelo Galvão, 2016.

Divã, Brasil. Direção: José Alvarenga, 2009.

Dois Irmãos, *Dos Hermanos*, Argentina. Direção: Daniel Burman, 2010.

Dólares de Areia, *Dolares de arena*, México, Argentina, Republica Dominicana. Direção: Israel Cárdenas e Laura Amelia Guzmán, 2014.

Glória, *Gloria*, Chile. Direção: Sebastián Lelio, 2014.

Que horas ela volta?, Brasil. Direção: Anna Muylaert, 2015.

FILMOGRAFIA:

- A criada**, Chile. Direção: Sebastián Silva, 2013.
- A destruição de Bernadet**, Brasil. Direção: Claudia Priscilla e Pedro Marques, 2016.
- A juventude**, França/Itália/Reino Unido. Direção: Paolo Sorrentino, 2016.
- A memória que me contam**, Brasil. Direção: Lucia Murat, 2013.
- Aquarius**, Brasil. Direção: Kleber Mendonça Filho, 2016.
- Casadentro**, Peru. Direção: Joanna Lombardi Pollarolo, 2015.
- Chega de Saudade**, Brasil. Direção: Laís Bodanzky, 2008.
- Cinco días sin Nora**, México. Direção: Mariana Chenillo, 2009.
- E se vivéssemos todos juntos?**, Alemanha, França. Direção: Stéphane Robelin, 2012.
- Educação Sentimental**, Brasil. Direção: Júlio Bressane, 2013.
- El Viaje de la Nonna**, México. Direção: Sebastián Silva, 2007.
- Ela vai**, França. Direção: Emmanuelle Bercot, 2013.
- Elsa e Fred**, Argentina. Direção: Marcos Carnevale, 2005.
- Em três atos**, Brasil. Direção: Lucia Murat, 2015.
- Em um pátio de Paris**, França. Direção: Pierre Salvadori, 2015.
- Flores Raras**, Brasil. Direção: Bruno Barreto, 2013.
- Gatos viejos**, Chile. Direção: Pedro Peirano e Sebastián Silva, 2010.
- Histórias que só existem quando lembradas**, Brasil. Direção: Julia Murat, 2012.
- Juan e a bailarina**, Argentina. Direção: Rafael Aguinaga, 2013.
- Juventude**, Brasil. Direção: Domingos de Oliveira, 2008.
- La vieja de atrás**, Argentina. Direção: Pablo José Meza, 2010.
- Las analfabetas**, Chile. Direção: Moisés Sepúlveda, 2013.
- Ninho Vazio**, Argentina. Direção: Daniel Burman, 2008.
- Mis días con Gloria**, Argentina. Direção: Juan José Jusid, 2010.
- O outro lado da Rua**, Brasil. Direção: Marcos Bernstein, 2004.
- O Último Amor de Mr. Morgan**, Alemanha. Direção: Sandra Nettelbeck, 2014.
- Os belos dias**, França. Direção: Marion Vernoux, 2013.
- Os gatos não têm vertigens**, Portugal. Direção: António-Pedro Vasconcelos, 2014.
- Os homens são de marte...e é pra lá que eu vou**, Brasil. Direção: Marcus Baldini, 2014.
- Paraísos artificiales**, México. Direção: Yulene Olaizola, 2012.
- Penumbra**, México. Direção: Eduardo Villanueva, 2013.
- Sr. Kaplan**, Uruguai. Direção: Alvaro Brechner, 2015.

Vendo ou alugo, Brasil. Direção: Betse de Paula, 2012, Brasil.

45 anos, Reino Unido. Direção: Andrew Haigh, 2015.

APÊNDICE A - Levantamento filmográfico: narrativas do envelhecimento nos cinemas latino-americanos em longas-metragens de ficção (2001-2015)³⁷
(organizados por ano de lançamento, países de origem e título)

	Ano	Países de origem	Título	Direção
1	2001	Argentina-Espanha	O Filho da Noiva	Juan Jose Campanella
2	2001	Brasil	Copacabana	Carla Camurati
3	2001	Chile	Coronación	Silvio Caiozzi
4	2002	Argentina	Caja negra	Luis Ortega
5	2002	Argentina	Herencia	Paula Hernández
6	2002	Argentina	Histórias mínimas	Carlos Sorín
7	2002	Argentina-Holanda	Valentin	Alejandro Agresti
8	2002	Chile	Un hombre aparte	Bettina Perut, Iván Osnovikoff
9	2003	Argentina	Donde cae el sol	Gustavo Fontán
10	2003	Argentina	Família rodante	Pablo Trapero
11	2003	Brasil	Separações	Domingos de Oliveira
12	2004	Argentina	O Abraço Partido	Daniel Burman
13	2004	Argentina/Espanha	La soledad era esto	Sergio Renán
14	2004	Brasil	A Dona da história	Daniel Filho
15	2004	Brasil	O outro lado da rua	Marcos Bernstein
16	2004	México	La tregua	Alfonso Rosas Priego
17	2005	Argentina	Cama adentro	Jorge Gaggero
18	2005	Argentina	Conversaciones con mamá	Santiago Carlos Oves
19	2005	Argentina	El viento	Eduardo Mignogna
20	2005	Argentina-Espanha	Elsa e Fred - um amor de paixão	Marcos Carnevale
21	2005	Brasil	Casa de areia	Andrucha Waddington
22	2005	Brasil	Feminices	Domingos Oliveira
23	2006	Argentina	El amor y la ciudad	María Teresa Costantini
24	2006	Argentina	Lifting de corazón	Eliseo Subiela
25	2006	Argentina	Nordeste	Juan Diego Solanas
26	2006	Argentina	Olga, Victoria Olga	Mercedes Farriols
27	2006	Argentina	Sofácama	Ulises Rosell
28	2006	Brasil	Depois daquele baile	Roberto Bomtempo
29	2006	Chile	Padre Nuestro	Rodrigo Sepúlveda
30	2007	Brasil	O maior amor do mundo	Carlos Diegues
31	2007	Brasil	A casa de Alice	Chico Teixeira
32	2007	Brasil	Carreiras	Domingos Oliveira
33	2007	Chile	Casa de remolienda	Joaquín Eyzaguirre

³⁷ Levantamento realizado com base em dados coletados em relatórios da ANCINE (2001 a 2015), anuários do INCAA (2009-2015), CAEM - *Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile* A.G. (2009-2015), CANACINE (2001-2015), Festival de cinema latino americano de São Paulo (2006-2015), Festival de Cannes (2001-2015), Festival Sundance de Cinema (2001-2015), Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata (2001-2015), SANFIC - Santiago Festival Internacional de Cine - edições 1 a 12 (2005-2015), Prêmio Platino (2014-2015), Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2001-2015).

34	2007	Cuba / España / Venezuela	La edad de la peseta	Pavel Giroud
35	2007	México	El Viaje de la Nonna	Sebastián Silva
36	2008	Argentina	Velhos Sua Mãe!	Cristián Cartier
37	2008	Argentina	Vil romance	José Celestino Campusano
38	2008	Argentina-Espanha	Ninho vazio	Daniel Burman
39	2008	Brasil	A guerra dos Rocha	Jorge Fernando
40	2008	Brasil	Casa da Mãe Joana	Hugo Carvana
41	2008	Brasil	Chega de Saudade	Laís Bodansky
42	2008	Brasil	Mulheres Sexo Verdades Mentiras	Euclides Marinho
43	2008	Brasil	Juventude	Domingos de Oliveira
44	2009	Argentina	Cuestión de principios	Rodrigo Grande
45	2009	Argentina	La sangre brota	Pablo Fendrik
46	2009	Argentina	La ventana	Carlos Sorin
47	2009	Brasil	Divã	José Alvarenga
48	2009	Brasil	É proibido fumar	Anna Muylaert
49	2009	Chile	Grado 3	Roberto Artiagoitia
50	2009	Chile	Lokas	Gonzalo Justiniano
51	2009	México	Cinco días sin Nora	Mariana Chenillo
52	2010	Argentina	Arroz con leche	Jorge Polaco
53	2010	Argentina	Cinco velitas	Paula Romero Levit, Michelina Oviedo
54	2010	Argentina	Dos hermanos (Dois Irmãos)	Daniel Burman
55	2010	Argentina	El recuento de los daños	Inés de Oliveira Cézár
56	2010	Argentina	Franzie	Alejandra Marino
57	2010	Argentina	La vieja de atrás	Pablo José Meza
58	2010	Argentina	Lengua materna	Liliana Paolinelli
59	2010	Argentina	Ma fille (Mi hija)	Enrique Stavron
60	2010	Argentina	Mis días con Gloria	Juan José Jusid
61	2010	Argentina	Rompecabezas	Natalia Smirnoff
62	2010	Brasil	A guerra dos vizinhos	Rubens Xavier
63	2010	Brasil	Transuente	Eryk Rocha
64	2010	Chile	Anónimo	Renato Pérez
65	2010	Chile	Gatos viejos	Pedro Peirano, Sebastián Silva
66	2010	Chile	Post Mortem	Pablo Larraín
67	2011	Argentina	Las niñas quispe	Sebastián Sepúlveda
68	2011	Argentina	Ninguém Canta Sobre Velhas/ Nadie Canta Sobre Viejas	Javier Guillermo Biglieri
69	2011	Argentina	Verdades verdaderas. La vida de Estela	Nicolás Gil Lavedra
70	2011	Argentina	Viudas	Marcos Carnevale
71	2011	Brasil	Onde está a felicidade	Carlos Alberto Riccelli
72	2011	Colombia	García	José Luis Rugeles
73	2011	Venezuela, Brasil, Colômbia	De Pernas Para o Ar/ Patas Arriba	Alejandro García Wiedemann
74	2012	Argentina	Tiempos menos modernos	Simón Franco
75	2012	Argentina-França-Brasil	Histórias que só existem quando lembradas	Julia Murat

76	2012	Brasil	Avanti Popolo	Michael Wahrmann
77	2012	Brasil	Mãe e filha	Petrus Cariry
78	2012	Brasil	Sudoeste	Eduardo Nunes
79	2012	Chile	Carne de Perro	Fernando Guzzoni
80	2012	Chile	La chupilca del diablo	Ignacio Rodríguez
81	2012	México	Paraísos artificiales	Yulene Olaizola
82	2013	Argentina	El borde del tempo	Jorge Rocca
83	2013	Argentina	El grillo	Matías Herrera Córdoba
84	2013	Argentina	El rostro	Gustavo Fontán
85	2013	Argentina	Juan e a bailarina (La sublevación)	Raphael Aguinaga
86	2013	Argentina	Juan e Evita, Uma História de Amor	Paula de Luque
87	2013	Argentina	Querida, vou comprar cigarros e já volto	Mariano Cohn, Gastón Duprat
88	2013	Brasil	A memória que me contam	Lucia Murat
89	2013	Brasil	Casa da Mãe Joana 2	Hugo Carvana
90	2013	Brasil	Educação sentimental	Júlio Bressane
91	2013	Brasil	Flores Raras	Bruno Barreto
92	2013	Brasil	Hoje	Tata Amaral
93	2013	Brasil	Minha mãe é uma peça	André Pellenz
94	2013	Brasil	Vendo ou alugo	Betse de Paula
95	2013	Chile	Alfonsina y el mar	David Sordella
96	2013	Chile	El hijo Prodigio	Carlos Araya Díaz
97	2013	Chile	I am from Chile	Gonzalo Díaz
98	2013	Chile	Las analfabetas	Moisés Sepúlveda
99	2013	Chile	Mejor estar solo	Rodrigo Gonzalez Larrondo
100	2013	Chile-México	A criada	Sebastián Silva
101	2013	Espanña, Venezuela	La distancia más larga	Claudia Pinto
102	2013	México	Penumbra	Eduardo Villanueva
103	2013	México	Potosí	Alfredo Castruita
104	2014	Argentina	Fermín	Hernán Findling & Oliver Kolker
105	2014	Argentina	Filha distante	Carlos Sorín
106	2014	Argentina	Flores de Ruina	Julio Midú, Fabio Junco
107	2014	Argentina	Las Chicas Del 3º	Maximiliano Pelosi
108	2014	Argentina	Yará	Sebastián Sarquís, Gabriel Arregui
109	2014	Brasil	Gata velha ainda mia	Rafael Primot
110	2014	Brasil	O homens são de marte...e é pra lá que eu vou	Marcus Baldini
111	2014	Brasil	Ventos de agosto	Gabriel Mascaro
112	2014	Canadá, El Salvador, México	Malacrianza	Arturo Menéndez
113	2014	Chile	La madre del cordero	Rosario Espinosa, Enrique Farias
114	2014	Chile	Raúl	Matías Venables
115	2014	Chile/Espanha	Gloria	Sebastián Lelio
116	2014	México	Elvira, Te Daría Mi Vida Pero la Estoy Usando	Manolo Caro

117	2014	México	La guerra de Manuela Jankovic	Diana Cardozo
118	2014	México	Las horas contigo	Catalina Aguilar Mastretta
119	2014	Peru	Viejos amigos	Fernando Villarán
120	2015	Argentina	Entre Ríos, todo lo que no dijimos	Nelson Schmunk
121	2015	Argentina	Justo em lo mejor de mi vida	Leonardo Fabio Calderón
122	2015	Argentina	La mujer de los perros	Veronica Llinas, Laura Citarella
123	2015	Argentina	Placer y martírio	José Celestino Campusano
124	2015	Argentina	Tokio	Maximiliano Gutierrez
125	2015	Argentina, Chile	La mujer de barro	Sergio Castro San Martin
126	2015	Argentina/México/República Dominicana	Dólares de areia	Israel Cárdenas
127	2015	Brasil	Em três atos	Lúcia Murat
128	2015	Brasil	Fome	Cristiano Burlan
129	2015	Brasil	Infância	Domingos Oliveira
130	2015	Brasil	Linda de Morrer	Cristiane D´Amato
131	2015	Brasil	Mulheres no poder	Gustavo Acioli
132	2015	Brasil	Pequeno dicionário amoroso 2	Sandra Werneck, Mauro Farias
133	2015	Brasil	Que horas ela volta?	Ana Muylaert
134	2015	Brasil	Loucas pra casar	Roberto Santucci
135	2015	Chile	Desastres naturales	Bernardo Quesney
136	2015	Chile	Héroes, el asilo contra la opresión	Esteban Vidal
137	2015	México	Hilda	Andrés Clariond
138	2015	Peru	Casadentro	Joanna Lombardi Pollarolo
139	2015	Uruguay	Sr. Kaplan	Alvaro Brechner

APÊNCIDE B – Questionário: Perfil das(os) participantes voluntárias(os) na pesquisa de
recepção

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Questionário - Perfil das(os) participantes voluntárias(os)

Idade: _____ Profissão: _____

Estado Civil: _____ Gênero: _____

Cor e raça: Branca Preta Amarela Indígena Outra

Renda familiar: 1 a 3 salários mínimos 3 a 6 salários mínimos
 6 a 9 salários mínimos acima de 10 salários mínimos

- Com que frequência você assiste a filmes?

Uma ou mais vezes na semana Uma vez ao mês, em média
 Raramente Nunca

Onde?

Salas de cinema Televisão Internet

- Você se lembra do último filme latino-americano ao qual assistiu? Se sim, informe o título do filme.

- Alguma personagem velha/velho já lhe chamou a atenção no cinema? Se sim, justifique e informe o título filme.

- Para você, o que significa envelhecer?

APENDICE C – Roteiro para pesquisa de recepção

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ROTEIRO

Pesquisa de recepção do filme *Glória* (Sebastian Lelio, 2014)

APONTAMENTOS INICIAIS DA PESQUISA: Esta pesquisa de recepção consiste na exibição do filme chileno *Glória* (2014) para dois grupos distintos, de 5 a 8 integrantes cada, seguida de debate sobre as questões de envelhecimento e afetividades apresentadas no filme. A pesquisa será realizada em dois dias: em 27 de março de 2017 com o grupo A, em 28 de março de 2017 com o grupo B. As variáveis utilizadas para a seleção dos participantes nos dois grupos foram: idade e gênero. No grupo A, optou-se pela faixa etária de 50 a 70 anos, com integrantes de gêneros variados, procurando compreender, assim, como se dá a recepção do filme para uma geração específica e que vivencia de forma mais intensa o processo de envelhecimento. No grupo B, que denominados de grupo misto, foram selecionados integrantes também de gêneros variados e de três gerações distintas: a primeira compreende a geração de jovens (entre 20 e 30 anos), a segunda abarca a geração intermediária, onde os fatores relacionados ao envelhecer começam a se fazer presentes e/ou se intensificar (entre 40 e 50 anos) e a terceira compreende a geração das/os velhas/os (entre 60 e 70). Objetiva-se, com essa combinação, a formação de um grupo etário heterogêneo que permita observar o diálogo entre gerações na percepção do envelhecer através das imagens audiovisuais. Toda a discussão sobre a temática será focada na leitura do filme pelos participantes, sendo conduzida pela mediadora/pesquisadora com o mínimo de interferência possível, seguindo os critérios/eixos de observação delimitados na metodologia de pesquisa e que serão apresentados neste roteiro.

ETAPAS DE DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA:

No mês anterior à pesquisa:

Etapa 1) Seleção dos participantes. Técnica de amostragem: bola de neve. Contato com as “sementes” e envio de convites via e-mail às pessoas indicadas. Confirmação de participação na pesquisa e envio de convite oficial informando data, horário e local da exibição do filme/discussão em grupo.

No dia da pesquisa:

Etapa 2) Assinatura do termo de consentimento livre e esclarecido e preenchimento do questionário de perfil dos/as participantes voluntárias/os: Logo na chegada, será entregue a cada integrante individualmente um termo de consentimento livre e esclarecido, informando os procedimentos da pesquisa. Este termo deverá ser assinado pelos integrantes, autorizando o uso de imagens e sons e suas participações com pleno conhecimento da natureza da pesquisa. O termo será emitido em duas vias: uma é a da/o pesquisada/o e outra da pesquisadora. Neste momento, será oferecido também aos participantes um questionário de perfil, onde serão preenchidas informações como idade, gênero, profissão e demais questões sobre cinema, cinema latino-americano e envelhecimento. Este será um questionário anônimo.

Etapa 3) Apresentação da pesquisadora e da pesquisa: Antes da exibição do filme, será feita uma apresentação pessoal da pesquisadora, explicando brevemente aos participantes os objetivos de sua pesquisa de doutoramento e a proposta de realização de um grupo de discussão sobre a temática. Deve-se ressaltar que a conversa será mediada pela pesquisadora, mas que a fala será do grupo. A pesquisadora não poderá emitir opiniões pessoais ou decorrentes dos resultados parciais de sua pesquisa científica. Sua função será conduzir a fala do grupo, evitando a dispersão e estando atenta (a partir de eixos de observação pré-definidos na metodologia do trabalho) aos discursos e gestos das/os participantes. Deve-se ressaltar também, aqui, que a conversa será gravada em áudio e vídeo e que a pesquisa preservará o anonimato das/os integrantes dos grupos.

Etapa 4) Exibição do filme *Glória* (Sebastian Lelio, Chile, 2014, 110min).

Etapa 5) Discussão em grupo: Após a exibição do filme, a pesquisadora estimulará a discussão em grupo sobre as apresentações do envelhecimento e das afetividades no filme. A condução/mediação da discussão se dará a partir de três eixos imagéticos principais, já identificados na análise fílmica da obra e agora abordados na pesquisa de recepção, para que seja possível a articulação metodológica entre os procedimentos, a saber: *Eixo 1 - Corporalidades*, *Eixo 2 - Dialogicidades*, *Eixo 3- Temporalidades audiovisuais*. Esses eixos imagéticos serão tomados como pontos de partida para a discussão visando um direcionamento do olhar para os objetivos da pesquisa, no entanto, a partir de então, a pesquisadora deve deixar-se conduzir pela fala dos/as participantes, aproximando-se aqui do método cartográfico de análise e suas formas de funcionamento da atenção (rastreamento, toque, pouso, reconhecimento).

Esse método permite que se dê conta tanto dos discursos, quanto dos gestos e sentidos (afetos) capazes de acessar significados sobre o envelhecer. Feitas essas considerações, os pontos a serem abordados na discussão seguem abaixo³⁸:

Perguntas gerais sobre o filme
1- Quais foram as impressões de vocês sobre o filme Glória? Algo no filme chamou a atenção de vocês em especial? Se sim, o que?
2- Vocês se identificaram com as personagens do filme? Por quê?
Abordagem do eixo imagético “Corporalidades” Os participantes serão chamados a falar sobre corpos e envelhecimento no filme. Serão tratados, a partir deste eixo, dos seguintes atravessamentos/sub eixos:
3- <u>O CORPO ENVELHECIDO</u> : Presença do corpo envelhecido no filme. O que vocês pensam e sentem quando veem as imagens dos corpos nus de Glória e Rodolfo? Há identificação e/ou estranhamento? Alguma cena chamou a atenção de vocês de forma específica?
4- <u>O CORPO ENVELHECIDO SEXUAL</u> : Presença do corpo envelhecido sexualizado no filme. Como o filme apresenta a sexualidade durante o processo de envelhecimento? Alguma cena chamou a atenção de vocês nesse aspecto?
5- <u>O CORPO ENVELHECIDO ATIVO</u> : Glória é uma mulher de 58 anos que é mãe, trabalha, se diverte e tem uma vida sexual ativa. O que vocês acham dessa postura da protagonista? Vocês se identificam com as maneiras com as quais a personagem lida com o envelhecimento?
Abordagem do eixo imagético “Dialogicidades” Os participantes serão chamados a falar sobre os afetos no filme. Serão tratados, a partir deste eixo, dos seguintes atravessamentos/sub eixos:
6- <u>O AMOR, A MEMÓRIA E A PRESENÇA</u> : Como vocês percebem a relação amorosa de Glória e Rodolfo, um casal envelhecido que carrega trajetórias de vida ao mesmo tempo em que busca viver o presente? Há amor entre os personagens? Se sim, que tipo de amor?
7- <u>O FEMININO E O MASCULINO</u> : De que forma vocês compreendem as relações de gênero no filme? Qual é o lugar da mulher, da mulher envelhecida? E o lugar do homem, do homem envelhecido? Como vocês percebem a experiência da maternidade e da paternidade no filme?
8- <u>COMPANHIA E SOLIDÃO</u> :

³⁸ Ressalta-se que a lista de perguntas a ser apresentada a seguir tem a função de orientar a pesquisadora durante a realização do debate sem, no entanto, limitar ou fixar a execução do trabalho à ordem pré-estabelecida dos temas e subtemas tratados.

Glória é uma mulher solitária? E Rodolfo? Há, no filme, alguma relação entre envelhecimento e solidão?

Abordagem do eixo imagético “Temporalidades audiovisuais”

Aqui, a pesquisadora chamará a atenção dos participantes para experiência audiovisual cinematográfica em relação ao espaço/tempo construídos no filme. Serão tratados, a partir deste eixo, os seguintes atravessamentos/sub eixos:

1- ESPAÇO/TEMPO:

Quais as impressões/sensações que vocês tiveram ao acompanhar a história narrada (envolvimento, cansaço, entusiasmo, desânimo, curiosidade, desinteresse)? O filme constrói uma atmosfera do envelhecer nas relações entre personagens, espaços, objetos, cenários? Como vocês entendem o final do filme? Quais os possíveis significados deste final para os protagonistas?

Etapa 6) Finalização da discussão e agradecimentos aos participantes.

APENDICE D - Termo de consentimento livre e esclarecido assinado pelas/os participantes
da pesquisa de recepção

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - GRUPO A

Este termo tem por objetivo firmar acordo escrito com a(o) voluntária(o) para participação na pesquisa abaixo referida, autorizando sua participação com pleno conhecimento da natureza dos procedimentos a que ela(e) será submetida(o), conforme informações a seguir:

Título do projeto: “Sentidos da impermanência: imaginários afetivos e o envelhecer-devir em filmes latino-americanos (2010-2015)”

Pesquisadora: Clarissa Raquel Motter Dala Senta

Telefone para contato: (62) 981144320

Orientadora: Prof^a Dr^a Tania Siqueira Montoro

Esta pesquisa tem como finalidade investigar as ressignificações dos imaginários afetivos sobre o envelhecimento na relação filme/espectador(a). A participação na pesquisa consiste na adesão da(o) voluntária(o) a um grupo de discussão sobre envelhecimento e afetividades, a partir da exibição do filme chileno Glória (2014), de Sebastian Lelio. O grupo, organizado pela pesquisadora, é formado por mulheres e homens, com idades entre 50 e 70 anos. Durante todo o processo de pesquisa (exibição do filme e discussão) a participação das(os) voluntárias(os) será gravada em áudio e vídeo. Os dados coletados por meio do grupo de discussão serão utilizados pela pesquisadora no desenvolvimento de sua tese de doutorado e de artigos científicos. Ressalta-se que os procedimentos aplicados por esta pesquisa não oferecem risco a integridade moral, física, mental ou efeitos colaterais da(o) voluntária(o). A(o) participante tem a liberdade de se recusar a participar ou de se recusar a continuar participando da pesquisa, assim como de retirar o seu consentimento a qualquer momento, sem qualquer prejuízo para si.

Após estes esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de forma livre para permitir sua participação nesta pesquisa. Portanto, preencha os itens que seguem:

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, _____,

RG _____ CPF _____ abaixo assinado e após a leitura e compreensão destas informações, concordo em participar do estudo como sujeito. Confiro que recebi cópia deste termo de consentimento e autorizo a execução do trabalho de pesquisa e a divulgação dos dados obtidos neste estudo, assim como a utilização de minha imagem e som (por tempo indeterminado) para o desenvolvimento da pesquisa, sem qualquer ônus à pesquisadora. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento.

Local: _____ Data ____/____/____

Assinatura da(o) participante voluntária(o)

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Este termo tem por objetivo firmar acordo escrito com a(o) voluntária(o) para participação na pesquisa abaixo referida, autorizando sua participação com pleno conhecimento da natureza dos procedimentos a que ela(e) será submetida(o), conforme informações a seguir:

Título do projeto: “Sentidos da impermanência: imaginários afetivos e o envelhecer-devir em filmes latino-americanos (2010-2015)”

Pesquisadora: Clarissa Raquel Motter Dala Senta

Telefone para contato: (62) 981144320

Orientadora: Prof^a Dr^a Tania Siqueira Montoro

Esta pesquisa tem como finalidade investigar as ressignificações dos imaginários afetivos sobre o envelhecimento na relação filme/espectador(a). A participação na pesquisa consiste na adesão da(o) voluntária(o) a um grupo de discussão sobre envelhecimento e afetividades, a partir da exibição do filme chileno Glória (2014), de Sebastian Lelio. O grupo, organizado pela pesquisadora, é formado por mulheres e homens, com idades entre 50 e 70 anos. Durante todo o processo de pesquisa (exibição do filme e discussão) a participação das(os) voluntárias(os) será gravada em áudio e vídeo. Os dados coletados por meio do grupo de discussão serão utilizados pela pesquisadora no desenvolvimento de sua tese de doutorado e de artigos científicos. Ressalta-se que os procedimentos aplicados por esta pesquisa não oferecem risco a integridade moral, física, mental ou efeitos colaterais da(o) voluntária(o). A(o) participante tem a liberdade de se recusar a participar ou de se recusar a continuar participando da pesquisa, assim como de retirar o seu consentimento a qualquer momento, sem qualquer prejuízo para si.

Assinatura da pesquisadora

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – GRUPO B

Este termo tem por objetivo firmar acordo escrito com a(o) voluntária(o) para participação na pesquisa abaixo referida, autorizando sua participação com pleno conhecimento da natureza dos procedimentos a que ela(e) será submetida(o), conforme informações a seguir:

Título do projeto: “Sentidos da impermanência: imaginários afetivos e o envelhecer-devir em filmes latino-americanos (2010-2015)”

Pesquisadora: Clarissa Raquel Motter Dala Senta

Telefone para contato: (62) 981144320

Orientadora: Prof^a Dr^a Tania Siqueira Montoro

Esta pesquisa tem como finalidade investigar as ressignificações dos imaginários afetivos sobre o envelhecimento na relação filme/espectador(a). A participação na pesquisa consiste na adesão da(o) voluntária(o) a um grupo de discussão sobre envelhecimento e afetividades, a partir da exibição do filme chileno Glória (2014), de Sebastian Lelio. O grupo, organizado pela pesquisadora, é formado por mulheres e homens, com idades que compreendem três faixas etárias distintas: de 20 a 30 anos, de 40 a 50 anos e de 60 a 70 anos. Durante todo o processo de pesquisa (exibição do filme e discussão) a participação das(os) voluntárias(os) será gravada em áudio e vídeo. Os dados coletados por meio do grupo de discussão serão utilizados pela pesquisadora no desenvolvimento de sua tese de doutorado e de artigos científicos. Ressalta-se que os procedimentos aplicados por esta pesquisa não oferecem risco a integridade moral, física, mental ou efeitos colaterais da(o) voluntária(o). A(o) participante tem a liberdade de se recusar a participar ou de se recusar a continuar participando da pesquisa, assim como de retirar o seu consentimento a qualquer momento, sem qualquer prejuízo para si.

Após estes esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de forma livre para permitir sua participação nesta pesquisa. Portanto, preencha os itens que seguem:

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, _____,
RG _____ CPF _____ abaixo assinado e após a leitura e compreensão destas informações, concordo em participar do estudo como sujeito. Confiro que recebi cópia deste termo de consentimento e autorizo a execução do trabalho de pesquisa e a divulgação dos dados obtidos neste estudo, assim como a utilização de minha imagem e som (por tempo indeterminado) para o desenvolvimento da pesquisa, sem qualquer ônus à pesquisadora. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento.
Local: _____ Data ____/____/____

Assinatura da(o) participante voluntária(o)

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Este termo tem por objetivo firmar acordo escrito com a(o) voluntária(o) para participação na pesquisa abaixo referida, autorizando sua participação com pleno conhecimento da natureza dos procedimentos a que ela(e) será submetida(o), conforme informações a seguir:

Título do projeto: “Sentidos da impermanência: imaginários afetivos e o envelhecer-devir em filmes latino-americanos (2010-2015)”

Pesquisadora: Clarissa Raquel Motter Dala Senta

Telefone para contato: (62) 981144320

Orientadora: Prof^a Dr^a Tania Siqueira Montoro

Esta pesquisa tem como finalidade investigar as ressignificações dos imaginários afetivos sobre o envelhecimento na relação filme/espectador(a). A participação na pesquisa consiste na adesão da(o) voluntária(o) a um grupo de discussão sobre envelhecimento e afetividades, a partir da exibição do filme chileno Glória (2014), de Sebastian Lelio. O grupo, organizado pela pesquisadora, é formado por mulheres e homens, com idades que compreendem três faixas etárias distintas: de 20 a 30 anos, de 40 a 50 anos e de 60 a 70 anos. Durante todo o processo de pesquisa (exibição do filme e discussão) a participação das(os) voluntárias(os) será gravada em áudio e vídeo. Os dados coletados por meio do grupo de discussão serão utilizados pela pesquisadora no desenvolvimento de sua tese de doutorado e de artigos científicos. Ressalta-se que os procedimentos aplicados por esta pesquisa não oferecem risco a integridade moral, física, mental ou efeitos colaterais da(o) voluntária(o). A(o) participante tem a liberdade de se recusar a participar ou de se recusar a continuar participando da pesquisa, assim como de retirar o seu consentimento a qualquer momento, sem qualquer prejuízo para si.

Assinatura da pesquisadora

APENDICE E – Materiais de comunicação referentes à pesquisa de recepção

Lembrete enviado por e-mail aos participantes – Grupo A

CINEDEBATE

*Na próxima segunda-feira, dia 27, temos um encontro regado a quitutes e pipoca! Assistiremos ao filme *Glória* (2014) e bateremos um papo sobre as formas de envelhecimento e afetividades apresentadas no filme. Agende-se!*

Data: 27 de março, segunda-feira
Local: Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, ICC Norte, sala 2
Horário: 14h

Até breve!



Lembrete enviado por e-mail aos participantes – Grupo B

CINEDEBATE

*Na próxima terça-feira, dia 28, temos um encontro regado a quitutes e pipoca! Assistiremos ao filme *Glória* (2014) e bateremos um papo sobre as formas de envelhecimento e afetividades apresentadas no filme. Agende-se!*

Data: 28 de março, terça-feira
Local: Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação, ICC Norte, subsolo
Horário: 14h

Até breve!





Certificamos que

Nome da/o participante

participou da pesquisa de recepção do filme “Glória” (Sebastian Lélío, Chile, 2014), realizada na Universidade de Brasília - Faculdade de Comunicação, Campus Darcy Ribeiro -, no dia 28 de março de 2017, com carga horária de 4 (quatro) horas, a qual integra a pesquisa de doutorado de Clarissa Raquel Motter Dala Senta (FAC-UnB), intitulada “Sentidos da impermanência: imaginários afetivos e o envelhecer-devir no cinema latino-americano (2001-2016)”.

Brasília, 28 de março de 2017.

Clarissa Raquel Motter Dala Senta
(Doutoranda do Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da Universidade de Brasília)

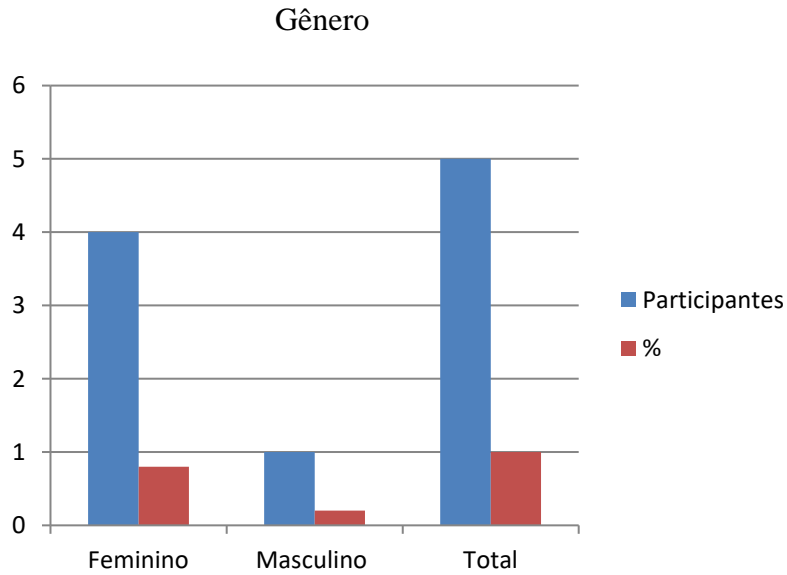
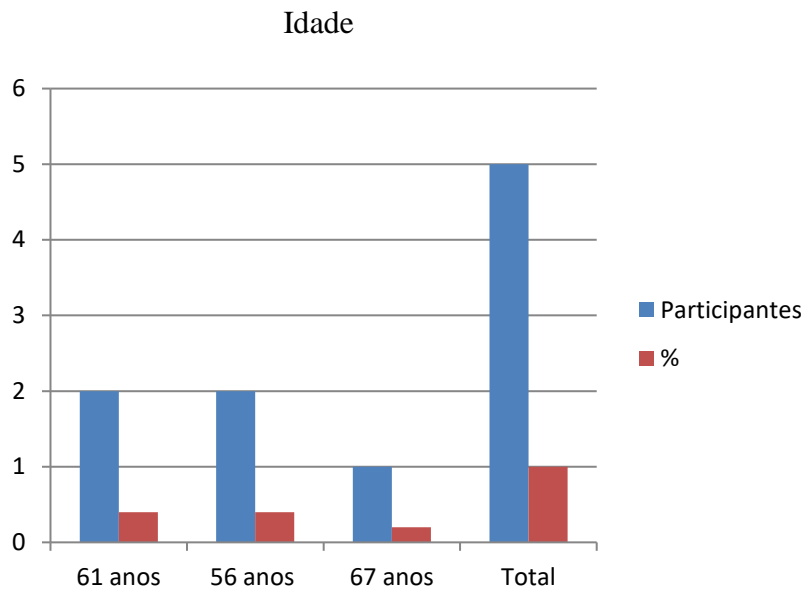


Professora Doutora Tania Siqueira Montoro
Orientadora

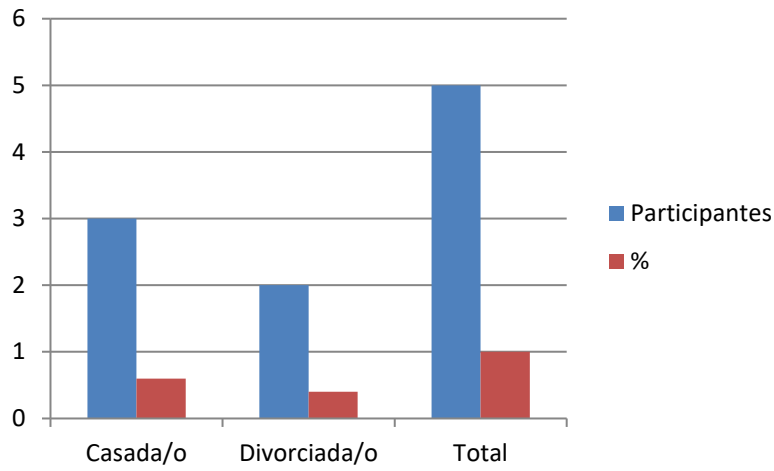


APÊNDICE F – Perfil dos participantes da pesquisa de recepção

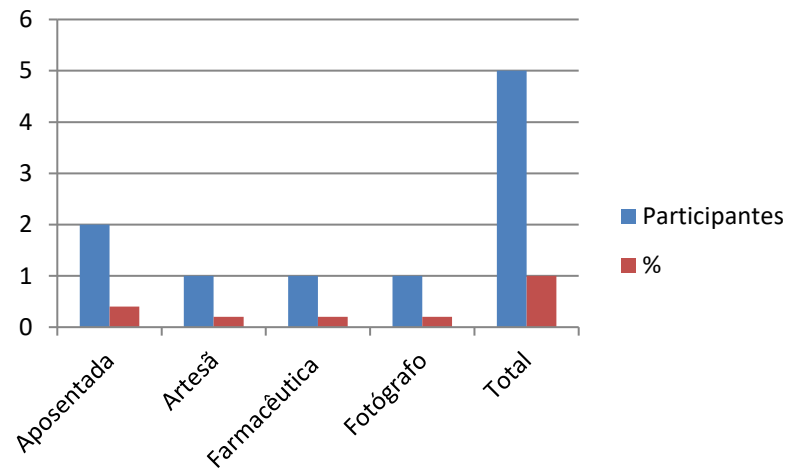
Grupo A



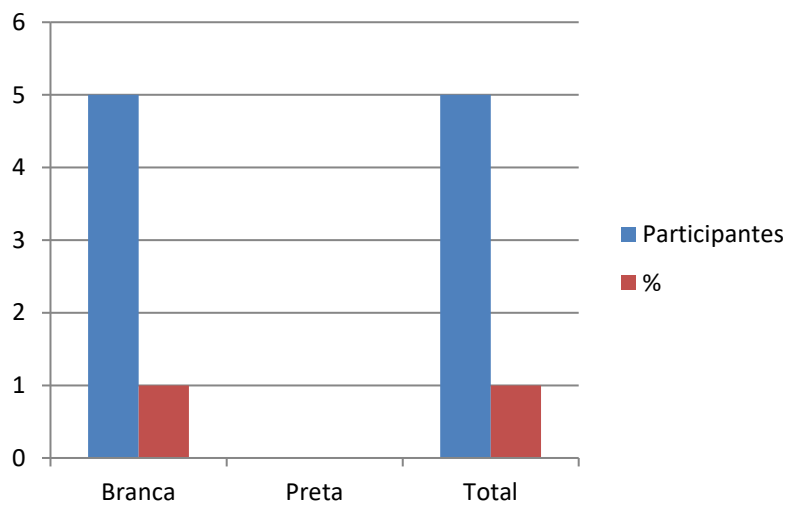
Estado Civil



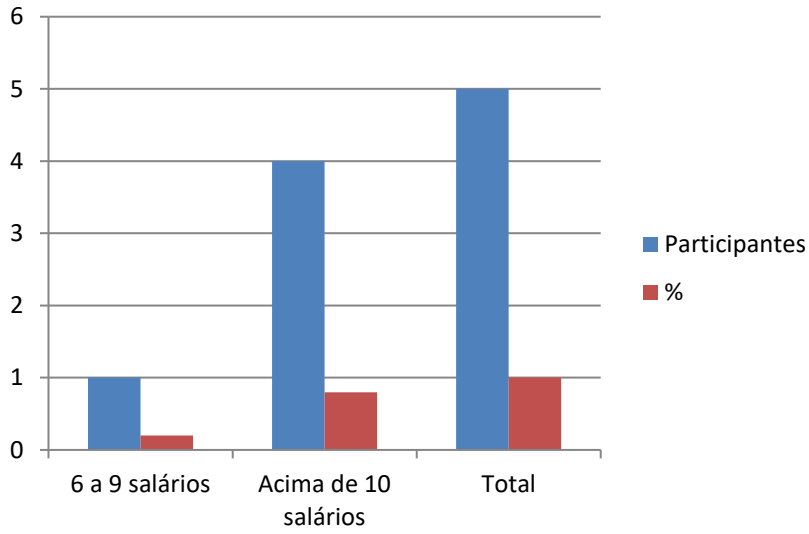
Profissão



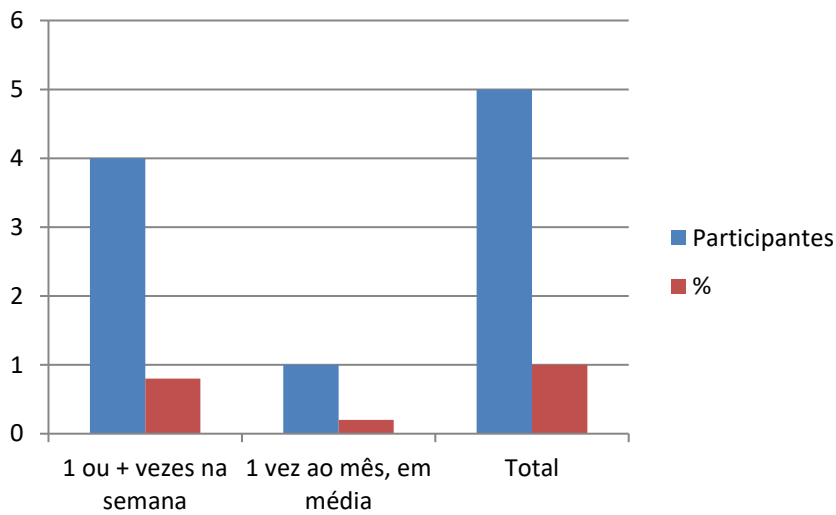
Cor e raça



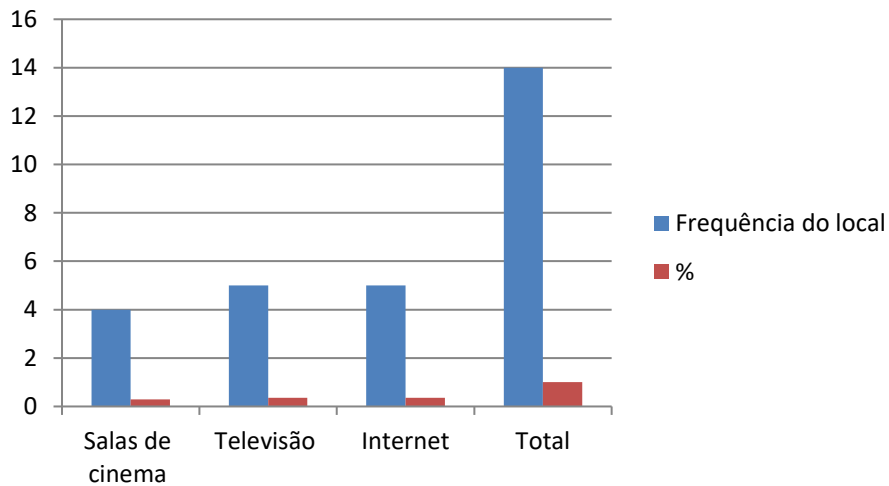
Renda familiar



Frequência com que assiste a filmes

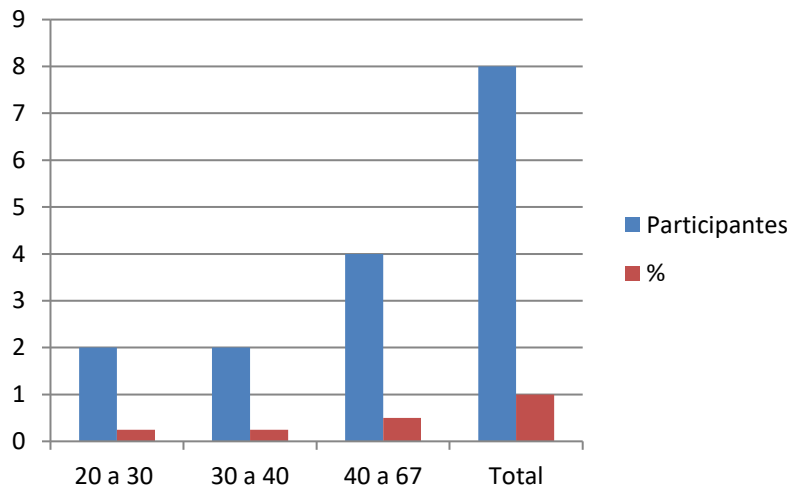


Onde assiste a filmes

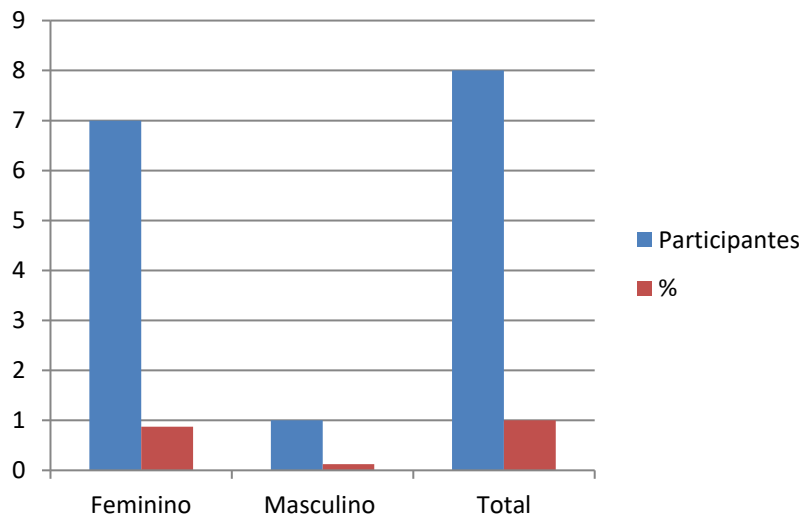


Grupo B

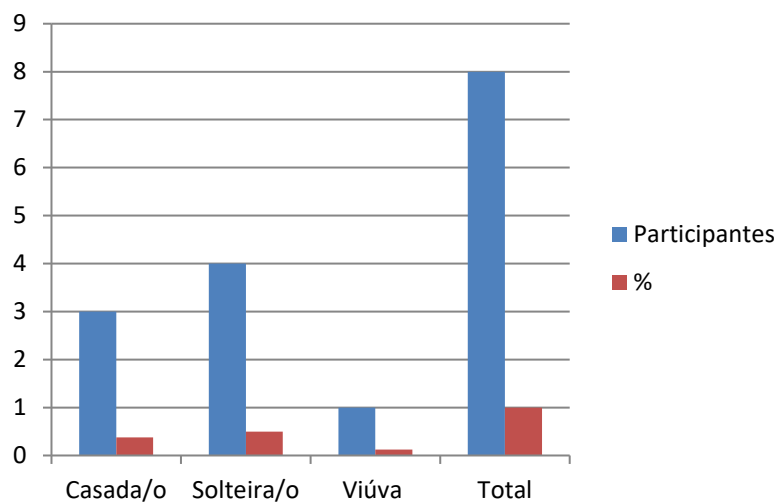
Idade



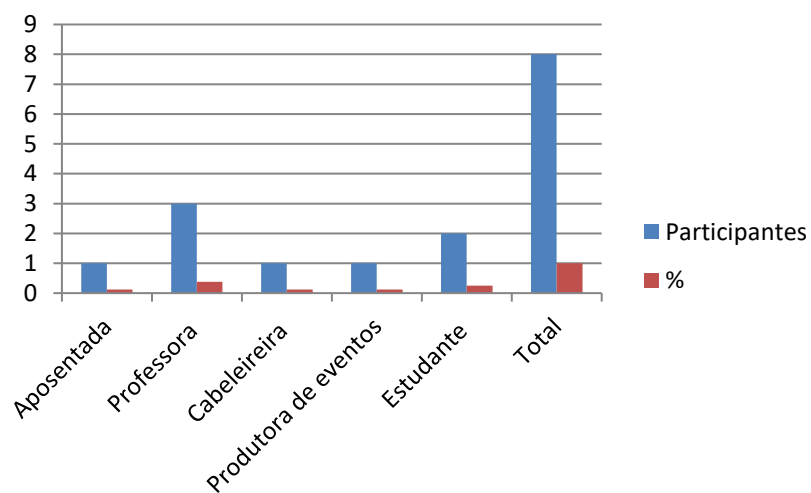
Gênero



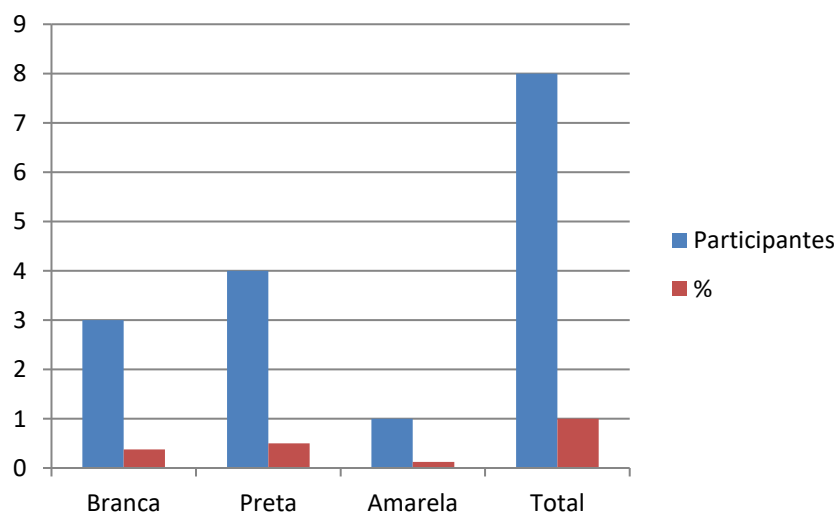
Estado civil



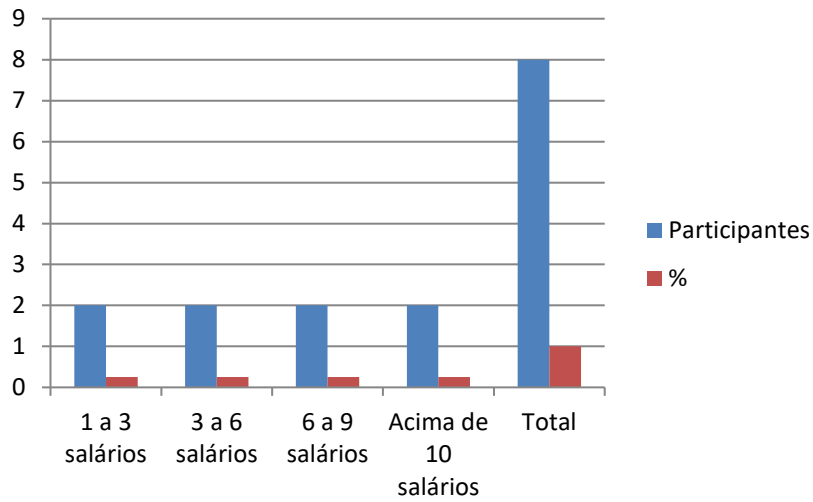
Profissão



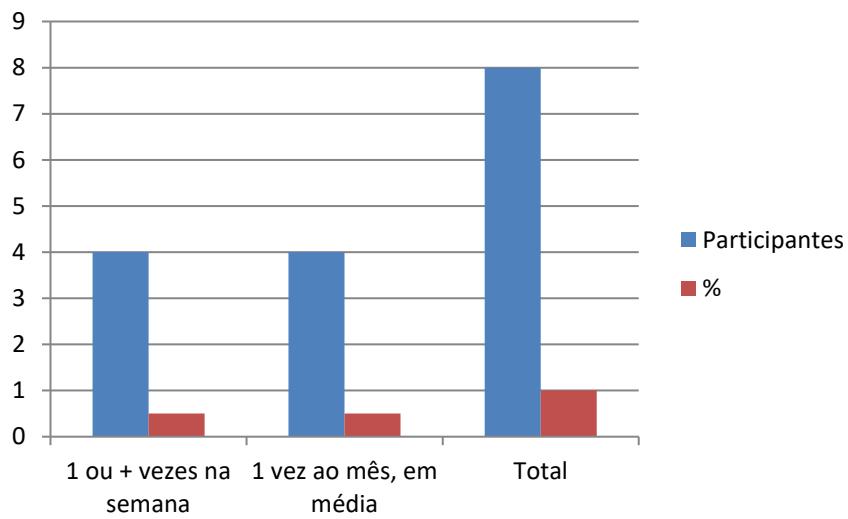
Cor e raça



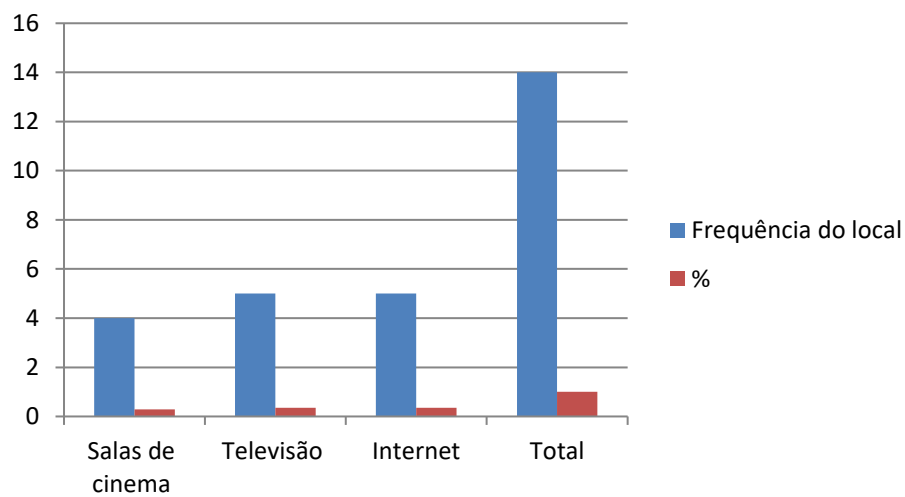
Renda familiar



Frequência com que assiste a filmes



Onde assiste a filmes



APÊNDICE G – Tabela utilizada para sistematização do processo de Análise Fílmica

FILME:

PAÍSES DE ORIGEM:

ANO DE LANÇAMENTO:

DIREÇÃO:

Eixos e sub eixos imagéticos		Planos e sequências	Elementos audiovisuais significativos
1. Corporalidades	a) Corpo presente/ausente		
	b) Corpo passivo/ativo		
	c) Corpo maternal/sexual		
2. Dialogicidades	a) Memória/presença		
	b) Feminino/masculino		
	c) Solidão/Pertencimento		
3. Temporalidades audiovisuais	a) Espaço/tempo		