



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Faculdade de Comunicação
Habitação em Audiovisual
Orientadora: Profa. Dra. Tânia Montoro

**OS IMAGINÁRIOS DA VELHICE FEMININA NO CINEMA
CONTEMPORÂNEO**

Nayara Helou Chubaci Güércio

Brasília – DF

Julho, 2013



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Faculdade de Comunicação
Habilitação em Audiovisual
Orientadora: Profa. Dra. Tânia Montoro

**OS IMAGINÁRIOS DA VELHICE FEMININA NO CINEMA
CONTEMPORÂNEO**

Monografia apresentada à Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de bacharela em Comunicação Social – Audiovisual.

Nayara Helou Chubaci Güércio

Brasília – DF

Julho, 2013

OS IMAGINÁRIOS DA VELHICE FEMININA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Monografia apresentada à Universidade de Brasília como requisito parcial para
obtenção do título de bacharela em Comunicação Social – Audiovisual.

Banca Examinadora

Orientadora: _____

Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro

Membro 1: _____

Profa. Dra. Érika Bauer de Oliveira

Membro 2: _____

Prof. Dr. Gustavo de Castro Silva

Suplente: _____

Profa. Dra. Dácia Ibiapina da Silva

Brasília – DF

Julho, 2013

*Ando devagar,
Porque já tive pressa
E levo esse sorriso
Porque já chorei demais.*

*Hoje me sinto mais forte,
Mais feliz, quem sabe.
Só levo a certeza
De que muito pouco sei,
Ou nada sei.*

*Conhecer as manhas
E as manhãs
O sabor das massas
E das maçãs.*

*É preciso amor
Pra poder pulsar.
É preciso paz pra poder sorrir.
É preciso a chuva para florir.*

*Penso que cumprir a vida
Seja simplesmente
Compreender a marcha
E ir tocando em frente.*

*Como um velho boiadeiro,
Levando a boiada,
Eu vou tocando os dias.
Pela longa estrada, eu vou
Estrada eu sou.*

*(...)Todo mundo ama um dia,
Todo mundo chora
Um dia a gente chega
E no outro vai embora.*

*Cada um de nós compõe a sua história.
Cada ser em si
Carrega o dom de ser capaz
E ser feliz.*

*Almir Sater.
(Trecho da canção “Tocando em Frente”).*

Para a minha Ginger e a nossa menina do trolinho.

AGRADECIMENTOS

À Nádia de Fátima Chubaci, minha melhor amiga e mãe tão querida, que me mostrou que o amor transcende a memória e até a falta dela. Graças a essa mulher, mãe e filha espetacular, aprendi que mesmo depois que todos foram embora e tudo foi esquecido, o que sobrou não é o resto, mas o essencial. Desejo, um dia, me tornar metade da pessoa que ela é.

À Mery Ganim, minha única avó e segunda mãe, a musa inspiradora desta monografia. Apesar do limbo em que hoje se encontra, ela continuamente segue me ensinando que a vontade de viver desafia a ciência e, acima de tudo, que o amor ultrapassa as fronteiras que sua doença tenta limitar.

Aos Lares de Velinhos Bezerra de Menezes e Maria Madalena, que me acolheram tão bem como voluntária de ambas as casas. Em função dos trabalhos realizados nos lares, meu interesse pelas questões da terceira idade se intensificou imensuravelmente. Tenho certeza que, durante minhas visitas, recebi muito mais do que pensei que doava.

À Professora Doutora Tânia Siqueira Montoro, minha admirada orientadora e mentora acadêmica, meus especiais agradecimentos por ter me estendido tão generosamente a mão quando pedi e até mesmo quando não sabia que precisava. Sua colaboração e incentivo foram imprescindíveis para o meu crescimento pessoal e acadêmico, bem como para a produção deste projeto de conclusão de curso tão caro para nós.

À Professora Doutora Érika Bauer, por ter sido a figura central a quem eu buscava me espelhar assim que entrei no curso. Minha admiração acadêmica e pessoal pela professora apenas cresceram ao longo desses cinco anos.

Ao Professor Doutor Gustavo de Castro, por seu modo inspirador de ensinar e de refletir, que me impulsionou a prosseguir estudando o tema “imaginário” e a continuar transcendendo a minha maneira de ver e pensar o mundo.

À Professora Doutora Dácia Ibiapina, por sua importante colaboração durante a elaboração do pré-projeto desta monografia.

À Professora Doutora Dione Moura, a madrinha do meu semestre, por sempre ter sido um exemplo de integridade e dedicação; também a agradeço pelo seu carinho e verdadeiro interesse em ver a mim e aos demais alunos da Faculdade de Comunicação alçarem voo.

Ao Professor Doutor Fernando Oliveira Paulino, por ter aberto os meus olhos para uma comunicação mais democrática e plural, assim como por ter sido um excelente professor e um chefe exemplar.

Às professoras Denise Damasco e Wyvian Weller, por terem me introduzido a um novo patamar de abstração e reflexão no que tange as questões de gênero.

À Maíra Santos, por ter escrito a dissertação de mestrado vanguardista que serviu como uma grande inspiração para o presente projeto.

A Daniel Eleone Fernandes, meu fiel escudeiro, pela inigualável amizade e pelo carinho ao revisar esta monografia com muito respeito e seriedade.

À Universidade de Brasília e a todo o corpo docente e de funcionários da Faculdade de Comunicação, por terem me acolhido nessa instituição tão estimada por mim. Aqui, aprendi mais do que algumas linhas podem explicar.

À Fátima Salviano, pelo amor aos cuidados de idosos, em especial, ao de minha amada avó. Graças à ajuda dela, foi possível dedicar-me mais à pesquisa e à escrita desta monografia.

Aos meus irmãos, Letícia, Giovanni, Rafael, Miguel e Giuliano, por todo amor e apoio.

Aos meus queridos amigos, pelo afeto, companheirismo, paciência e atenção ao me ouvirem, por tantas vezes, falar de feminismo, maturidades e cinema.

Por fim, ao meu saudoso pai, Miguel Güércio Filho (i.m.), que se ainda estivesse conosco, junto ao plano dos encarnados, acredito que estaria muito orgulhoso por mais essa conquista.

RESUMO

O envelhecimento tem sido o cerne de diversas pesquisas da medicina, principalmente nas áreas de gerontologia e de psiquiatria. No entanto, o cinema não exhibe uma grande representatividade a essa faixa etária, principalmente no que tange o cruzamento dessa com as questões de gênero. Da mesma forma, as pesquisas acadêmicas em audiovisual não apresentam um vasto arcabouço teórico quanto à temática da maturidade feminina e o imaginário que a cerca. Por essa razão, a presente monografia se propõe a traçar um paralelo entre os estudos de gênero e os imaginários da velhice feminina como protagonista dentro do universo cinematográfico contemporâneo. Como objetos de pesquisa, foram selecionados os filmes *Amor* (2012), de Michael Haneke e *Elsa e Fred – Um Amor de Paixão* (2005), de Marco Carnevale. Entre as principais conclusões, verificamos que as duas protagonistas das obras citadas, Anne e Elsa, respectivamente, quebram com paradigmas do imaginário social. Além disso, pudemos constatar que tanto Anne quanto Elsa desejam ser vistas como mulheres indispensáveis em suas organizações familiares. As duas obras tratam essencialmente de amor, mas também de escolhas. As protagonistas refletem sobre suas afetividades, suas atitudes, seus papéis em suas organizações familiares e sociais e sutilmente nos convidam a fazer o mesmo. Para desenvolver a nossa monografia, investigamos dentro do *corpus* de trabalho (1) a relação entre público e privado nas tramas, (2) às interações afetivas entre as protagonistas e os demais personagens e (3) os pontos de silenciamento das mensagens ou dos discursos associados à velhice. No cruzamento teórico metodológico estão as teorias feministas para o cinema e os estudos do imaginário. Ao final da pesquisa, constatamos que há uma grande preocupação por parte desse cinema em discutir a vida que precede a morte. A velhice não é apenas o período que antecede a morte, mas é também um momento para se experimentar novas movimentações intelectuais, políticas e emocionais.

Palavras-chave: Cinema; Gênero; Imaginário; Maturidade; Velhice Feminina; Cinema Contemporâneo; Temporalidades.

ABSTRACT

Aging has been the center of several studies in medicine, particularly in the areas of gerontology and psychiatry. However, the film industry does not accredit great representation for this age group, especially regarding the intersection between the matter itself and gender issues. Similarly, academic researches in audiovisual have not yet shown a broad theoretical framework regarding female maturity and the studies of the imaginary. Therefore, this paper aims to establish a relation between gender studies and the imaginary concerning old aged female protagonist in contemporary cinema. For this matter, the following films were selected: *Love* (2012) by Michael Haneke and *Elsa and Fred* (2005) by Marco Carnevale. Among the main findings, we reached the conclusion that the two protagonists of the films mentioned before, Anne and Elsa, respectively, break with paradigms of the social imaginary. Furthermore, we found that both Anne and Elsa want to be considered indispensable in their family's organization. The two films are essentially about love, but they are also about choices. The protagonists reflect upon their affections, their attitudes, their roles in their families and in their social lives. Moreover, they, subtly, invite us to do the same. In order to follow our purpose, we have investigated within the chosen *corpus* of work the following criteria: (1) the relationship between public and private matters in the plots, (2) the affection between the protagonists and the other characters of the movies and (3) the silencing of messages or discourses associated with maturity. The Feminist Theories related to film studies and the researches about the imaginary are intertwined with the theoretical and methodological approaches of this monograph. This paper has drawn to some important conclusions, one of which was the occurrence of a great concern about discussing life preceding death by the films analyzed in this monograph. Maturity is not only the period prior to death, but it is also a time to try new intellectual, political and emotional movements.

Keywords: Cinema, Gender, Imaginary, Maturity, Old Aged Women; Contemporary Cinema; Temporalities.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 1 (AMOR, 2012 - 01:53:52).....	68
IMAGEM 2 (AMOR, 2012 - 00:37:02).....	68
IMAGEM 3 (AMOR, 2012 - 00:24:00).....	69
IMAGEM 4 (AMOR, 2012 - 01:18:54).....	70
IMAGEM 5 (AMOR, 2012 - 00:07:53).....	71
IMAGEM 6 (AMOR, 2012 - 00:12:46).....	74
IMAGEM 7 (AMOR, 2012 - 00:14:40).....	76
IMAGEM 8 (AMOR, 2012 - 01:40:10).....	78
IMAGEM 9 (ELSA E FRED, 2005 – 01:40:00).....	88
IMAGEM 10 (ELSA E FRED, 2005 – 00:29:12).....	89
IMAGEM 11 (ELSA E FRED, 2005 – 01:21:14).....	90
IMAGEM 12 (ELSA E FRED, 2005 - 01:06:24).....	91
IMAGEM 13 (ELSA E FRED, 2005 – 01:16:52).....	96
IMAGEM 14 (ELSA E FRED, 2005 – 01:31:44).....	100
IMAGEM 15 (CARTAZ DE “AMOR”).....	117
IMAGEM 16 (CARTAZ DE “ELSA E FRED – UM AMOR DE PAIXÃO”).....	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
<i>Breve contextualização da temática</i>	14
<i>Desenvolvimento do trabalho</i>	15
1 – TEORIA E CRÍTICA FEMINISTA NO CINEMA (BREVE HISTÓRICO)	18
1. 1. <i>Cinema Contemporâneo</i>	30
2 – CINEMA E IMAGINÁRIO	34
2. 1. <i>Imaginário e estudos cinematográficos</i>	39
2. 1.1. <i>Testemunhas do Imaginário: o público e o Complexo Projeção-Identificação de Edgar Morin</i>	41
2. 1.2. <i>O imaginário sob as lentes do realizador</i>	45
2. 1.3. <i>Construções imaginárias da maturidade feminina no cinema</i>	48
3 – METODOLOGIA	54
3. 1. <i>Reflexões iniciais</i>	56
3. 2. <i>Surgimento da problematização da pesquisa</i>	57
3. 3. <i>Entendendo os estudos do imaginário</i>	58
3. 4. <i>Definindo o corpus de trabalho</i>	58
3. 5. <i>Categorias de análise</i>	60
4 – ANÁLISE: A MATURIDADE FEMININA EM “AMOR”	62
4. 1. <i>Análise Técnica</i>	66
4. 2. <i>Análise Conceitual</i>	70
4. 2. 1. <i>Sequência: Café da Manhã</i>	71
4. 2. 2. <i>Sequência: Sufocamento de Anne</i>	77
5 – ANÁLISE: A MATURIDADE FEMININA EM “ELSA E FRED – UM AMOR DE PAIXÃO”	81
5. 1. <i>Análise Técnica</i>	88
5. 2. <i>Análise Conceitual</i>	91
5. 2. 1. <i>Sequência: Diálogo entre Elsa e Gabriel</i>	91
5. 2. 2. <i>Sequência: Diálogo entre Pablo e Fred</i>	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	114
ANEXOS	116
<i>DVD com os filmes “Amor” e “Elsa e Fred – Um Amor de Paixão”</i>	116
<i>Cartaz de divulgação de “Amor”</i>	117
<i>Cartaz de divulgação de “Elsa e Fred – Um Amor de Paixão”</i>	118

INTRODUÇÃO

Uma vez eu irei. Uma vez irei sozinha, sem minha alma dessa vez. O espírito, eu o terei entregue à família e aos amigos com recomendações. Não será difícil cuidar dele, exige pouco, às vezes se alimenta com jornais mesmo. Não será difícil levá-lo ao cinema, quando se vai. Minha alma eu a deixarei, qualquer animal a abrigará: serão férias em outra paisagem, olhando através de qualquer janela dita da alma, qualquer janela de olhos de gato ou de cão. De tigre, eu preferiria. Meu corpo, esse serei obrigada a levar. Mas dir-lhe-ei antes: vem comigo, como única valise, segue-me como um cão. E irei à frente, sozinha, finalmente cega para os erros do mundo, até que talvez encontre no ar algum bólido que me rebente. Não é a violência que eu procuro, mas uma força ainda não classificada mas que nem por isso deixará de existir no mínimo silêncio que se locomove. Nesse instante há muito que o sangue já terá desaparecido. Não sei como explicar que, sem alma, sem espírito, e um corpo morto — serei ainda eu, horrivelmente esperta. Mas dois e dois são quatro e isso é o contrário de uma solução, é beco sem saída, puro problema enrodilhado em si. Para voltar de 'dois e dois são quatro' é preciso voltar, fingir saudade, encontrar o espírito entregue aos amigos, e dizer: como você engordou! Satisfeita até o gargalo pelos seres que mais amo. Estou morrendo, meu espírito, sinto isso, sinto. (LISPECTOR, *Aprendendo a viver*, 2004)

Clarice Lispector, na citação acima, nos invita a contemplar as experiências, os sentimentos e os ritos de passagem que vivemos durante nossa existência na terra. Mas, acima de tudo, a escritora nos convida a pensar sobre a morte. Ao jovem, essas reflexões são uma possibilidade; ao idoso, uma certeza. A infalibilidade da mortalidade ainda é causa de grande angústia às pessoas, estejam elas distantes ou próximas ao fim da vida. Em geral, todos desejam viver longos anos, mas ninguém quer envelhecer. Charles Augustin Saint-Beuve¹, contudo, certa vez afirmou que “envelhecer ainda é a única maneira que se descobriu de viver muito tempo”.

Porém, não só de passado e de fim vive o ancião, mas, igualmente, do futuro e do novo. Definir o idoso como uma figura esquecida, inerte às movimentações do presente é o mesmo que enquadrá-lo em padrões preconceituosos e de exclusão. Por sorte, a concepção que se tem da velhice por parte da sociedade é bastante divergente. Segundo Langevin (2006), as

¹ Charles Augustin Sainte-Beuve, nascido no século XIX, foi um escritor francês que também atuou como crítico literário.

maturidades são definidas a partir de valores culturais, morais ou sociais, por isso, o estudo das idades não é homogêneo, mas plural.

As maturidades não são, a todo tempo, vistas como um período de degeneração física e mental, tampouco são sempre entendidas como um momento de se estar aproveitando a melhor época da vida. Vários são os estigmas, muitas são as ideias e diversas podem ser as análises quando o tema é a velhice.

Apesar de as maturidades, de modo geral, serem palco para diferentes olhares, é importante sublinhar que a velhice feminina não é percebida da mesma forma que a masculina. Beauvoir (1970) explica:

Nunca encontrei mulher alguma, nem na literatura, nem na vida, que encarasse com complacência a própria velhice. De modo que nunca se fala numa 'bela velha'; na melhor das hipóteses, fala-se numa 'encantadora velha'. Ao passo que se admiram alguns 'belos velhos'. O macho não representa uma presa; não se exige dele nem viço, nem doçura, nem graça, mas somente a força e a inteligência do conquistador; os cabelos brancos e as rugas não contrariam este ideal viril. (BEAUVOIR, 1970).

A imagem do idoso homem é constantemente relacionada à sabedoria e ao prestígio, ao contrário da figura da idosa que, por vezes, é associada ao negativo, à loucura e ao ridículo. Todavia, a maturidade feminina também pode ser retratada de uma forma idealizada e irreal.

Conforme Santos (2013), os estereótipos atribuídos à velhice feminina tendem a dois grandes extremos:

(...) de um lado o olhar pejorativo, a velha gagá, a bruxa, a assanhada ou ranzinza, a dependente física e financeira; do outro lado, o olhar publicitário, de mercado, que prega a chamada "melhor idade" e tem como imagem um sorridente grupo de senhoras e senhores em uma constante colônia de férias ou a vovó feliz cozinhando o peru de natal. (SANTOS, 2013).

Podemos perceber que a percepção que se tem das idosas é perigosamente polarizada. Assim, torna-se limitado o olhar sobre as pluralidades dessa faixa etária. É criado, então, um imaginário social² sobre o feminino e suas formas de envelhecimento.

² O assunto acerca das representações do imaginário será discutido no capítulo 2 da presente monografia.

Como consequência, esses estereótipos são sustentados e divulgados pelos veículos de comunicação, até mesmo pelo cinema, foco de nosso estudo. Por essa razão, torna-se importante o estudo da problemática da velhice, em especial, a maturidade feminina.

Breve contextualização da temática

O envelhecimento tem sido o cerne de diversas pesquisas da medicina, principalmente nas áreas de gerontologia e de psiquiatria. Grande parte disso ocorre em função do aumento da expectativa de vida da população mundial³.

As investigações acadêmicas trazem temas como as doenças, os conflitos geracionais, os estigmas, os preconceitos, a solidão, a necessidade de companhia, as formas de se exercer a sexualidade, o trabalho como atividade contínua, a aposentadoria e as possibilidades de lazer para o idoso. Por isso, os estudos das maturidades têm sido revisitados com maior frequência no universo acadêmico.

No entanto, as pesquisas em audiovisual, por sua vez, não apresentam um vasto arcabouço teórico quanto à temática do envelhecimento. Tampouco é possível identificar uma extensa bibliografia que trace paralelos entre as investigações científicas de gênero e as pesquisas que contemplem a temática da terceira idade.

A escolha por desenvolver uma monografia que estabeleça conexões entre os estudos de gênero e as pesquisas das maturidades dentro do universo cinematográfico partiu do pressuposto de que se esteja oferecendo alguma contribuição às investigações do tema, ainda tão pouco contemplado pela academia.

É importante salientar que temos ciência das limitações do projeto, posto que se trata de um trabalho de conclusão de curso de graduação. Isso significa que os estudos realizados por nós, dentro do tema proposto pela presente monografia, não devem se esgotar nessa primeira abordagem acadêmica.

³ Dado divulgado pela Organização Mundial da Saúde (OMS). A informação pode ser encontrada na cartilha organizada pela OMS, traduzida para o português, intitulada “Envelhecimento ativo: uma política de saúde”.

Portanto, sublinhamos a nossa intenção em prosseguir com a pesquisa em estudos futuros como, por exemplo, em uma dissertação de mestrado.

O objetivo geral dessa monografia é analisar as construções dos imaginários da maturidade feminina dentro da cinematografia mundial contemporânea. Após um levantamento da cinematografia recente sobre a temática, selecionamos as seguintes obras: “Amor”⁴ (Michael Haneke, 2012) e “Elsa e Fred – Um Amor de Paixão”⁵ (Marcos Carnevale, 2005).

Em consonância com o objetivo geral, os objetivos específicos do presente trabalho de conclusão de curso são as reflexões das seguintes problemáticas: (1) os estigmas históricos, sociais e culturais que acometem a mulher, em especial, a idosa; (2); os conflitos geracionais; (3) a expectativa e o medo da morte; (4) a vaidade *versus* o deterioramento físico e mental; (5) a solidão e o companheirismo; (6) as relações de pertencimento e isolamento no espaço social; (7) a (não) autonomia do corpo feminino; (8) a (não) liberdade de escolhas e (9) as formas e vivências do amor, das afetividades e da sexualidade.

Desenvolvimento do Trabalho

O primeiro momento desta monografia apresenta a estrutura em que é sustentada a monografia, bem como busca brevemente introduzir a problemática da velhice, especificamente a feminina, nos estudos acadêmicos do cinema e do audiovisual.

O trabalho adota os estudos feministas e audiovisuais como foco, por isso, torna-se de suma importância a compreensão do cruzamento entre os estudos de gênero e as pesquisas em cinema. No primeiro capítulo, “Teoria e crítica feminista no cinema (breve histórico)”, abordamos a construção do pensamento feminista nos estudos de cinema e as suas influências e consequências na criação e divulgação de novos olhares e comportamentos. Nesse momento, a bibliografia é alçada nas obras de Beauvoir (1967; 1970), Butler (1993), Duarte (s. d.), Gubernikoff (2009), Johnston (1975), Kaplan

⁴ Título original: “Amour”.

⁵ Título original: “Elsa Y Fred”.

(1976), Lauretis (1994), Louro (1995), Montoro (2006;2009), Mulvey (2003), Radner (2009), Santos (2013), Stam (2003), e Swain (1994).

Para que compreendamos os contextos e as manifestações dos imaginários acerca da mulher, em especial, a idosa, foi necessário traçar um paralelo entre os estudos cinematográficos e as pesquisas em “imaginário”. Posto isso, o segundo capítulo, “Cinema e imaginário”, se dedica a tratar da relação que se estabelece entre o realizador, o espectador e o filme nas construções dos imaginários sociais. O arcabouço teórico do capítulo citado sustentou-se nos respectivos autores: Baczko (1985), Benjamin (1955), Cabrera (2006), Castro (2012) Costa (2011), Deleuze (1999), Fantin (2009), Joly (1996), Lotman (1978), Maffesoli (2001), McLuhan (1964), Metz (2003), Morin (1956), Munsterberg (2003), Oliveira (2006), Pessanha (1997), Pessavento (1995) e Smith (2005).

A metodologia desta monografia, exposta no terceiro capítulo, explica os passos tomados por nós na elaboração do tema, no planejamento das atividades, no desenvolvimento dos estudos e na interpretação dos filmes. As etapas apresentadas são: “Reflexões iniciais”, “Surgimento da problematização da pesquisa”, “Entendendo o estudo do imaginário”, “Definindo o corpus de trabalho” e “Categorias de análise”. Nesse capítulo são expostas as categorias conceituais utilizadas nas análises dos filmes: (1) a relação entre público e privado na trama, (2) as interações afetivas entre as protagonistas e os demais personagens, (3) e os pontos de silenciamento das mensagens ou dos discursos associados à velhice.

O quarto capítulo, “Análise: a maturidade feminina em ‘Amor’”, examinou o longa metragem “Amor”, de Michael Haneke, sob a óptica da linguagem cinematográfica e à luz das categorias definidas na metodologia. As sequências selecionadas para a análise conceitual são: (1) “Café da manhã” e (2) “Sufocamento de Anne”.

No quinto capítulo, “Análise: a maturidade feminina em ‘Elsa e Fred – Um Amor de Paixão’”, buscou-se analisar e interpretar o longa metragem “Elsa e Fred – Um Amor de Paixão”, de Marcos Carnevale, também sob a óptica da linguagem cinematográfica e igualmente à luz das categorias definidas na metodologia. As sequências selecionadas para a análise conceitual são: (1) “Diálogo entre Elsa e Gabriel” e (2) “Diálogo entre Pablo e Fred”.

Em seguida, estão as considerações finais desta monografia. Nessa etapa, é traçado um paralelo entre os dois filmes analisados no presente trabalho, tendo em vista suas ressonâncias e dissonâncias.

Imediatamente após as considerações finais, estão listadas as referências bibliográficas e audiovisuais, respectivamente, utilizadas na pesquisa desta monografia.

Por último, em anexo, encontra-se um DVD com os filmes “Amor” (Michael Haneke, 2012) e “Elsa e Fred – Um Amor de Paixão” (Marcos Carnevale, 2005) e suas respectivas legendas; bem como os cartazes dos referidos longa metragens, acompanhados de suas fichas técnicas.

1 - TEORIA E CRÍTICA FEMINISTA NO CINEMA (BREVE HISTÓRICO)

A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o *Outro*? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana. (BEAUVOIR, 1967).

“Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967). A célebre frase da filósofa Simone Du Beauvoir, em seu livro “O Segundo Sexo”, poliniza o pensamento e o sentimento de uma época, em que a teoria feminista ainda era incipiente e buscava trocar seus primeiros passos. O feminino, até então, era visto como o negativo⁶, o “não masculino” ou aquele que teve seu falo castrado. “A fêmea é fêmea em virtude de certa *carência* de qualidades; (...) Devemos considerar o caráter das mulheres como sofrendo de certa deficiência natural”. (ARISTÓTELES, [s. d.] *apud* BEAUVOIR, 1967).

No século XIX, com a consolidação do capitalismo, diversas mudanças ocorreram nas organizações de trabalho, em especial na Inglaterra. Entre elas, a admissão da mão-de-obra feminina nas fábricas, devido ao intenso desenvolvimento industrial e tecnológico, que estimulou a lei da oferta e da procura pelo aumento de vagas nas fábricas e pela diminuição da mão-de-obra masculina disponível. Todavia, nos Estados Unidos, foi em função da primeira e da segunda guerra mundial (1914 – 1918 e 1939 – 1945, respectivamente) que as mulheres puderam assumir cargos, até aquele momento, designados ao sexo masculino. Os homens precisaram assumir as frentes de batalha, criando, então, a necessidade do ingresso da mão de obra feminina no mercado de trabalho. Consequentemente, elas conseguiram um aumento no poder econômico e uma maior visibilidade social e política.

No entanto, com os primeiros tons de emancipação, vêm as primeiras pinceladas da retenção. Os discursos narrativos repressivos preocupavam-se

⁶ “Negativo” não apenas no sentido pejorativo, mas também como o complemento polar do “positivo”.

em “lembrar” as mulheres de seus “lugares” de pertencimento na sociedade, sob a perspectiva moralista de que é através da imobilidade⁷ que se encontra a felicidade⁸. Entretanto, conforme a lógica capitalista, o mercado cinematográfico atentava-se para não se exceder e, por conseguinte, afastar a audiência feminina das salas de cinema. “Ao mesmo tempo que [o cinema hollywoodiano] procura justificar a repressão social da mulher, projeta a imagem da mulher ideal, a favor da acumulação de capital”. (GUBERNIKOFF, 2009).

Na consagrada indústria hollywoodiana, o filme traz consigo uma narrativa e é essa narrativa que revela o discurso por trás da obra e de seus realizadores. Da mesma forma, quem custeia a produção é o lucro dos estúdios, adquirido em bilheterias passadas. Isso significa que sem público não há filme e sem filmes, não há indústria cinematográfica.

Tendo em vista que grande parte da plateia é composta por mulheres, se a trama não agrada as espectadoras, as bilheterias não serão contempladas, os estúdios não alcançarão o retorno financeiro e, por fim, suas portas serão fechadas. Dentro da lógica capitalista, ainda que respaldada sob o viés artístico, não há maior protagonista de uma produção do que o lucro, sendo roteiros e discursos seus principais coadjuvantes.

Tendo ciência disso, a indústria justapõe a mensagem sutilmente dentro da história, delegando ao público a responsabilidade de decifrá-la. Assim, nada é imposição, tudo é apenas interpretação. Metz (2003) faz alusão ao linguista estruturalista francês, Émile Benveniste⁹, ao defender a impossibilidade de cisão entre discurso e história:

Nos termos de Émilie Benveniste, o filme tradicional se quer história, não discurso. Porém ele é discurso, se referido às intenções do cineasta, às influências que exerce sobre o público etc.; e é próprio desse discurso, o princípio mesmo de sua eficácia enquanto discurso, é justamente apagar as marcas da enunciação e se disfarçar em história. (METZ, 2003)

⁷ Imobilidade como estagnação social e econômico-produtiva.

⁸ Para Beauvoir (1976) não há como definir um só sentido para “felicidade”. “Não há nenhuma possibilidade de medir felicidade de outrem e é sempre fácil declarar feliz a situação que se lhe quer impor”. (BEAUVOIR, 1976).

⁹ Émile Benveniste (1902 – 1976) foi um renomado linguista estruturalista francês que ficou conhecido também por estudar as línguas indo-europeias.

É através desse incômodo¹⁰ que surge a crítica cinematográfica feminista. As autoras desse movimento, pertencente à teoria do cinema, buscavam traçar um paralelo de causa-efeito entre as representações audiovisuais e a lógica político-econômico-social em que o mundo vivia.

Segundo Stam (2011), o grande intuito do movimento feminista era verificar e compreender as articulações de poder e as normas de organização da sociedade patriarcal, com o propósito final de metamorfosear não apenas a teoria e crítica do cinema, mas também as relações de hierarquia da sociedade como um todo.

A teoria cinematográfica feminista não se desvinculava do feminismo social¹¹, que contempla assuntos de interesse – não somente, porém principalmente - do público feminino. Nas palavras de Beauvoir (1967), “não há outro bem público senão o que assegura o bem individual”. A premissa utilizada era a de que a esfera privada não se encaixava mais apenas no campo particular, mas também no âmbito público: o pessoal é político. Os estudos feministas alçavam seus lugares na ciência, dando voz àquelas que antes eram mudas, ou melhor, emudecidas.

Tornar visível aquela que fora ocultada foi o grande objetivo das estudiosas feministas desses primeiros tempos. A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla visibilidade como sujeito – inclusive como sujeito da Ciência. (LOURO, 1995).

Por isso, a primeira fase da teoria e crítica feminista, além de centrar-se na documentação de seus estudos e reflexões, focava-se na denúncia e na conscientização da sociedade com relação à imagem iníqua e negativa da mulher, exposta e reproduzida pelos veículos de comunicação, em especial, o audiovisual. De acordo com Stam (2011), surgiram, então, na década de 1970, os primeiros festivais de cinema de mulheres, os chamados *women's cinema*, nas cidades de Nova Iorque e Edimburgo, ambas nos Estados Unidos. Concomitantemente, emergiram livros que, com relativa rapidez, se tornaram

¹⁰ A palavra “incômodo” está sendo utilizada neste momento como premissa de estudo.

¹¹Entende-se por “feminismo social” o movimento ativista dos grupos militantes de conscientização.

populares, como “Popcorn Venus” (1974), de Marjorie Rosen e “Woman and Sexuality in the New Film” (1974), de Joan Mellon¹².

Esses livros em geral enfatizavam questões de representação da mulher, especialmente por meio de estereótipos negativos – virgens, putas, *vamps*, descerebradas, interesseira, professoras, fofoqueira, joguetes eróticos – que infantilizavam, demonizavam ou transformavam as mulheres em exuberante objetos sexuais. Mostraram que o machismo cinematográfico, da mesma forma como o machismo no mundo real, era multiforme: podia envolver a idealização das mulheres como seres moralmente superiores, sua inferiorização como castradas e assexuais, sua hiperbolização como mulheres fatais terrivelmente poderosas ou, ainda, apresentar-se como inveja de suas capacidades reprodutivas ou temos por serem encarnações da natureza, da idade ou da morte. (STAM, 2011, grifo do autor)

Reiterando a explanação de Stam (2011), Gubernikoff (2009) infere que os estereótipos impostos à imagem da mulher se traduzem como uma poderosa arma de opressão, visto que transformam a mulher em objeto, anulando-a como indivíduo e refreando-a como sujeito social. Segundo a autora, as *leading ladies*¹³ eram repetidamente vítimas de si mesmas ou de causalidades externas. Verdadeiras heroínas femininas não eram despontadas no cinema, mas com frequência, as personagens interpretadas por mulheres eram descritas como passivas e horizontais¹⁴.

A segunda fase da crítica cinematográfica feminista, que se iniciou na década de 1960 - porém obteve maior êxito na década de 1970 - trouxe importantes teóricas como Pam Cook, Mary Ann Doane, Rosalind Coward, Elizabeth Cowie, Jacqueline Rose, Kaja Silverman, Sandy Flitterman-Lewis, Judith Mayne, Gertrude Koch, Parveen Adams, Teresa de Lauretis, Laura Mulvey, Claire Johnston e outras.

Agora, o cinema aventurava-se em novas perspectivas de reflexão e de narratividade. A identidade feminina passou a ser percebida como algo sujeito a novas reflexões e releituras. Diferentemente da primeira teoria, que se focava na “natureza” da mulher e não no “gênero” como algo socialmente, culturalmente e historicamente construído pela visão masculina do que seria o

¹² Desconhecemos versões traduzidas para o português das obras em questão.

¹³ *Leading ladies*: termo da língua inglesa que pode significar a personagem feminina condutora da narrativa ou o interesse amoroso do protagonista masculino.

¹⁴ Entende-se, nessa monografia, como personagem “horizontal”, aquelas que demonstram raras variações em suas interpretações, apresentando-se como planas e pouco interessantes.

papel e o corpo feminino. “Por que deveriam nossos corpos limitarem-se a nossa pele ou incluir, no máximo, outros seres encapsulados por pele?” (HARAWAY, 1985 *apud* BUTLER, 1993 – Tradução nossa)¹⁵

A justificativa do invólucro carnal como elemento determinante da consciência e do comportamento já não se sustentava mais. As feministas agora deslocavam seu foco para a natureza heterogênea da própria visão. Era necessário erguerem-se novos pilares de sustentação para o desenvolvimento do feminismo na crítica cinematográfica.

Diante desta carne que nasce e morre, o que nos interessa hoje, enquanto feministas, é auscultar os mecanismos e pressuposto que dão significação à sua materialidade, que constroem tais categorias como “diferença”, “sexo” e a partir destas, criam toda uma série de atributos, hierarquias, assimetrias. Afinal, tudo que é construído, pode ser desconstruído. (SWAIN, 2008)

Seguindo a linha da diversificação do olhar, a valiosa teórica Ann Kaplan, da segunda fase da crítica cinematográfica feminista, escreve o livro *Women and Film*, publicado em 1983, na Grã Bretanha. A autora, segundo Montoro (2009), fez algo, até então, inimaginável: trouxe uma primeira sistematização dos principais filmes realizados por mulheres, em que as cineastas tiveram a oportunidade de divulgar outros olhares e subjetividades, além de trazer para o circuito, um novo discurso imagético. Montoro (2009) comenta a relevância acerca da obra de Kaplan:

O livro tem assim, uma importância fundamental para a teoria do cinema porque revela um importante esforço para subverter a construção simbólica patriarcal mostrando e construindo outras formas de viver a experiência de sujeito em sua relação com a linguagem e história. Todo este movimento, ao lado desta releitura dos autores e diretores clássicos e consagrados pela cinefilia, permitiu que outros trabalhos se tornassem visíveis em obras de realizadoras que a história do cinema, ainda hoje, negligencia. (MONTORO, 2009).

Kaplan (1976), em “Aspects of British feminist film theory: A critical evaluation of texts by Claire Johnston and Pam Cook”¹⁶, analisa também as

¹⁵ Versão no idioma original: *Why should our bodies end at the skin, or include at best other beings encapsulates by skin.*

reflexões de outra notável teórica desse momento, Claire Johnston. Uma das maiores contribuições acadêmicas da autora é o incentivo ao despudoramento da libido da mulher, isto é, a liberação do desejo feminino. O erotismo exibido na grande tela não era condenado por Johnston, mas sim o fato de sê-lo direcionado ao público masculino heterossexual.

À mulher sempre foi destinada a castidade. Os prazeres da carne são reconhecidos como um direito masculino, restando ao feminino a santificação do ato, ou seja, a liberação da prática condicionada ao confinamento do casamento. A libido masculina é intrínseca a sua posição social-familiar superior. A reivindicação feminina ao prazer é vista como impura provando, mais uma vez, a existência da pressão exercida sobre o homem para que seja o dominador, o chefe, negando a sua companheira até mesmo a autonomia de seu corpo, isso inclui o prazer sexual. O que Johnston (1975) pretendia era justamente romper com esse paradigma.

Segundo Kaplan (1976), a autora advogava a ideia de que o cinema feminista, para que obtivesse êxito, deveria quebrar com as amarras do cinema clássico linear e se assumir como um *counter-cinema*¹⁷. Johnston (1975) defendia que uma produção cinematográfica feminista jamais efetivamente divulgaria suas ideias caso se utilizasse da estética realista de não intervenção¹⁸. Para a autora, fugir da estética convencional já representaria parte significativa de uma revolução social e audiovisual. Optar pela linguagem clássica é uma escolha perigosa, “pois promove a ‘subjetividade passiva em detrimento da análise’. (...) Uma vez que, de acordo com Johnston, ‘a’ verdade

¹⁶ Aspectos da teoria fílmica britânica: Uma avaliação crítica dos textos de Claire Johnston e Pam Cook. – Tradução nossa.

¹⁷ *Counter-cinema*: Uma espécie de contra-cinema, que vai de encontro com o modelo clássico hollywoodiano.

¹⁸ Define-se convencionalmente como “estética realista de não intervenção” aquela que apresenta uma ilusão óptica de verossimilhança aos acontecimentos cotidianos. Isso significa, entre outras características, que os “sinais de produção” eram apagados, na intenção de transformar a experiência cinematográfica o menos ficcional possível. Não havia alteração temporal na continuidade, transições bruscas e, tão pouco, a quebra da quarta parede. O público nunca é lembrado que está assistindo a um filme. Além disso, as proporções percebidas na tela se adequam àquelas vistas pelo olho humano na vida cotidiana. “O filme realista clássico era ‘transparente’, no sentido de que buscava apagar todos os traços do ‘trabalho do filme’, fazendo-se passar por natural. (...) Em *Classical Hollywood cinema* (1985), Bordwell, Staiger e Thompson aprofundaram sua análise do que qualificaram como um ‘cinema excessivamente óbvio’”. (STAM, 2011, grifo do autor).

da nossa opressão não pode ser capturada em celuloide com ‘a’ inocência da câmera” (KAPLAN, 1976, tradução nossa)¹⁹.

Por outro lado, a deliberação entusiasmada de Johnston (1975), ainda que significativa, é também limitada e um tanto quanto ingênua. A autora negligencia a potencial destreza dos filmes em adaptarem-se a novas linguagens e estéticas visuais. Assim como a fala de Metz (2003), ora mencionada, cinema é história e história é discurso. Se há uma trama a ser narrada, há igualmente uma mensagem a ser transmitida. Com ou sem a ruptura da narrativa clássica, o canal continua o mesmo, o que altera é o movimento da narrativa.

Kaplan (1976) também discorda da visão categórica de Johnston, afirmando que a “subjetividade passiva” referenciada pela autora é sujeita a relativização do receptor da mensagem, ou seja, a visão de mundo e o lugar de fala da espectadora não podem ser descartados.

“Essa pode ser uma forma de cinema feminista, mas outros podem fazer coisas diferentes de formas igualmente eficazes. De fato, o tipo de Johnston de cinema feminista é muitas vezes um insucesso. (...) o nível em que esta análise funciona, de alguma forma, deixa de levar em conta as pessoas com quem estamos trabalhando e a quem pretendemos atingir.” (KAPLAN, 1976, tradução nossa)²⁰.

Em 1973, Laura Mulvey promoveu um singular diálogo entre a teoria e crítica feminista no cinema e a psicanálise. A autora sustentava que a figura feminina retratada na grande tela era frequentemente um suporte ao protagonismo masculino, de forma que o elevava à sua habitual posição de dominância.

“O paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo; (...) A

¹⁹ Versão no idioma original: *it promotes the passive subjectivity at the expense of analysis* (...) Since, according to Johnston, “the ‘truth’ of our oppression cannot be captured on celluloid with the ‘innocence’ of the camera.

²⁰ Versão no idioma original: *That may be one form of feminist cinema, but others may do different things in equally effective ways. In fact, Johnston’s kind of feminist cinema is often a failure. (...) But the level on which this analysis works somehow fails to take into account the people with whom we are working and whom we want to reach.*

mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o
significante do outro masculino (...)" (MULVEY, 2003).

Assim, é reforçada a concepção patriarcal de que o macho é, como manda o figurino, a figura ativa e a fêmea a figura frágil e passiva, incumbida da tarefa de proporcionar prazer visual²¹ ao homem, deflagrador dos acontecimentos. Mulvey (2003) postulava que o papel tradicional da mulher era o de exibicionista. A figura feminina era exposta na tela para cumprir sua função de ser observada, "tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de 'para-ser-olhada'" (MULVEY, 2003).

Essa ideia, que estimula a separação de papéis, não se restringe apenas ao desenvolvimento narrativo de uma obra cinematográfica, mas engloba também a forma como a sociedade se organiza além das portas das salas de cinema.

"O homem é o condutor do veículo, sendo a mulher o seu passageiro. O prazer visual no cinema reproduzia assim uma estrutura em que o masculino olhava e o feminino era olhado, uma estrutura binária que espelhava as relações de poder operantes no mundo social real". (STAM, 2011).

Percebe-se, dessa forma, que é propagado um padrão, sustentado pelo modelo patriarcal, a ser seguido tanto por mulheres quanto por homens. Por sorte, esse arquétipo de comportamento não faz parte do cerne humano e está sujeito a constantes mutações. "A identidade não está ligada a ser, mas a estar ou, mais especificamente, a representar. Sendo a identidade uma construção social e não um dado, ela se dá no âmbito das representações". (GOETTEMS; SCHWENGBER, 2012).

Mulvey (2003), diferentemente de Johnston, não propunha uma revolução estética às produções audiovisuais, tampouco a liberação do desejo feminino no cinema, já que, para ela, os códigos referentes ao prazer sexual comunicados pela tela eram fundamentados historicamente no olhar masculino. Ao invés disso, a autora acreditava que, ao negar o prazer visual, o público estaria se libertando de possíveis *voyeurismos* e identificações provocadas por

²¹ "Prazer visual", neste sentido, é a definição de "escopofilia", termo adotado pela psicanálise - ciência fundamental ao trabalho de Mulvey - como uma variante do "*voyeurismo* freudiano" e emprestado aos estudos audiovisuais para explicar o desejo de observar o outro.

um cinema calcado no patriarcalismo. A autora define o prazer visual derivado da escopofilia como o deleite em “objetivizar” a pessoa mirada, no caso a mulher, na intenção de alcançar estímulo sexual através do olhar. Há um distanciamento que se limita à contemplação fetichista do observador com relação a observada. Já a identificação da qual a autora comenta, se refere à fascinação e ao narcisismo²² masculino em ver-se representado na tela. Mulvey (2003) classifica o primeiro como uma função dos instintos sexuais e o segundo como a libido do ego.

Após a publicação de seu ensaio, a autora recebeu algumas críticas, inclusive sua própria, por ter ignorado as mulheres como importante público frequentador das salas de cinema. Assim sendo, ela também não levou em consideração a possível representação de personagens femininas diferenciadas, como no melodrama, por exemplo. Tampouco examinou a variabilidade do espaço e do olhar singular da espectadora, sujeito a específicas formas de projeção e de identificação.

A variação nas interpretações é oriunda da pluridimensionalidade dos indivíduos e dos diversos lugares de fala entre eles. Kaplan (1976) explica que a teoria feminista para o cinema não deve estudar o público feminino somente como um conjunto, mas também como sujeito único:

“A crítica [cinematográfica] feminista implica a compreensão da opressão das mulheres como um grupo e, em seguida, as diferenças de classe entre as mulheres, que, por sua vez, afetam o seu grau e tipo de opressão.” (KAPLAN, 1976, tradução nossa).

Diferentes percepções criam e recriam diferentes mecanismos de compreensão. Isso significa que o conteúdo da informação pode ser – e provavelmente será - reinterpretado pelo receptor da mensagem, independentemente da intenção do emissor da mesma.

Stam (2011) reforça a refuta ao trabalho dizendo que Mulvey foi excessivamente determinista, sendo a autora insensível às várias formas pelas quais as mulheres subvertem, redirecionam ou sabotam o olhar masculino.

²² Gubernikoff (2009) explica que, para Freud, “o fetichismo é a substituição de um objeto ou coisa no lugar da outra, uma forma de distanciamento de uma possível ameaça (nesse caso, a ameaça representada pela mulher ao homem). Já o narcisismo confunde a diferença entre sujeito e objeto e é um mecanismo associado, especificamente, ao desejo feminino”.

Contraopondo-se a Mulvey (2003), Teresa de Lauretis (1990) propunha um cisma entre as divergências sexuais homem-mulher. A autora acreditava que para compreender-se a sexualidade a fundo, seria necessário transcender os agrupamentos biológicos e sociais e investigar a singularidade da espectadora. Na opinião de Lauretis (1990), “(...) as diferenças no feminismo não são simplesmente as diferenças e as divisões entre as mulheres, mas tão importante quanto, são também as diferenças e divisões na própria mulher.” Para a autora, rotular o indivíduo com base em seu sexo²³ é preceituar a ele padrões de comportamento pré-estabelecidos e, conseqüentemente, torná-lo vulnerável às pressões sociais. Swain (2008) completa:

“Imbrica-se assim o sexo- aparelho genital- à sexualidade, às práticas sóciosexuais que determinam o normal, as regras de conduta, o lícito, o moral, o aceito, o incluído socialmente; (...) Nos processos de diferenciação, encontra-se a própria construção da diferença como premissa binária do sexo biológico, tomado enquanto eixo definidor do humano, instaurador de uma identidade modelada pelo social. Em si, a diferença sexual não é positiva nem negativa, mas torna-se política quando é marco de desigualdade, criada a partir de uma evidência corpórea ‘natural’, o que oculta os mecanismos de poder de sua construção. Se a diferença pode ser filosófica ou biológica em seu ponto de partida, torna-se forma de poder político ao estabelecer a desigualdade, a inferioridade social.” (SWAIN, 2008).

Segundo Lauretis (1994) era interessante dissolver a histórica vinculação das significações de gênero e sexo. Em paralelo, podemos retomar a fala acima, de Swain (2008), que ressalta o perigo da diferenciação dos sexos (feminino e masculino) calcada na dessemelhança biológica. Dessa forma, é sustentado o “determinismo de gênero”, compreendido como normas comportamentais imutáveis, pré-estabelecidas pelo órgão sexual. O que significa que, nascer com uma vagina implica ser necessariamente do sexo feminino, logo, assumir o “papel de mulher”, ou seja, ser “feminina”, sedutora, mãe, cuidadora e pilota de fogão.

“O argumento de que homens e mulheres são biologicamente distintos e que a relação entre ambos decorre dessa distinção, que é complementar e na qual cada um deve desempenhar um papel determinado secularmente, acaba por ter

²³ Entende-se por “sexo” a classificação ordinária entre masculino e feminino baseada na genitália. Define-se “mulher” aquela que nasce com uma vagina e “homem” aquele que possui um pênis.

o caráter de argumento final, irrecorrível. Seja no âmbito do senso comum, seja revestido por uma linguagem “científica”, a distinção biológica, ou melhor, a distinção sexual, serve para compreender – e justificar, a desigualdade social.” (LOURO, 1995).

Montoro (2009) reitera a importância de se reconhecer as organizações, simbologias e interpretações de “gênero” como objeto de estudo desatrelado do pensamento biológico. A autora ressalta que a categoria disseminou um discurso crítico que se infiltrou também nas ciências da comunicação. No entanto, Montoro (2009) observa que a ciência não é imune ao lugar de fala do pesquisador:

Cabe destacar que a ciência, com seus saberes, não é algo abstrato, mas produto de pessoas concretas, situadas em suas posições de gênero, etnia e classe. Um campo científico não existe a despeito das pessoas que o produzem. Pelo contrário, é tão vivo quanto aqueles que o sustentam e tão dinâmico quanto às trocas e o jogo de forças que são gerados. (MONTORO, 2009).

Para autoras como Montoro (2009), Louro (1995), Swain (2008) e Lauretis (1990), é clara a necessidade de contestar a arguição fundamentada no “determinismo de gênero” ou “determinismo biológico”. É importante perceber que as diferenças sexuais em si pouco importam, mas sim como são comunicadas na língua, valorizadas no cotidiano, pensadas nos discursos ou retratadas no cinema. Dumaresq&Montoro (2009) lembram que a crítica à genitalização da sexualidade não se propõe a negar ou ignorar as diferenças físicas entre os sexos, mas a compreender as relações de poder e seus mecanismos de atuação nas relações de gênero.

Os estudos culturais e da comunicação não alçam na exclusão da ciência ou na negação das influências que órgão sexual exerce sobre as construções e identificações de gênero. O que as teorias feministas – social, cultural e cinematográfica - se propõem a fazer é garantir que os estudos de gênero, em qualquer campo acadêmico, não se limitem a anatomia do corpo humano e se disponham a analisar as interferências externas nas formações de arquétipos e comportamentos.

É, portanto, à luz de um contexto ontológico, econômico, social e psicológico que teremos de esclarecer os dados da biologia. (...) Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam como feminino. (BEAUVOIR, 1967)

Podemos concluir que a leitura que se faz do corpo e do gênero feminino é consequência de uma mimese de paradigmas perpetuados pela sociedade, excluindo-se das análises, portanto, a falácia dos “determinismos biológicos”.

Assim como Beauvoir (1967), Lauretis (1994), salientava a importância de se entender gênero como uma construção oriunda do mundo externo e, posteriormente, internalizada. Construção essa, segundo a autora, advinda das organizações sociais, da linguística e das tecnologias sociais como, por exemplo, o audiovisual. Como acentuado anteriormente por Montoro (2009), é imprescindível ressaltar que as variantes das concepções de gênero também estão submetidas à multiplicidade dos grupos subdivididos em raciais, étnicos, religiosos e de classe. Percebe-se, então, que as identidades e identificações femininas no mundo são plurais, contextuais e fluidas.

“Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade, importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos. (...) identidades que se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias” (LOURO, 1995).

As reflexões a respeito da caracterização social do gênero, dos diferentes lugares de fala e das incontáveis interpretações de um único olhar sucederam uma nova experiência de estudo: a análise da autoria feminina no cinema. Se é possível discutir as variáveis na recepção da mensagem, é igualmente admissível examiná-las na emissão. As teorias feministas do cinema passaram a também se dedicar a forma como os imaginários atribuídos à mulher eram retratados no cinema de autoria²⁴ feminina.

As diversas linhas da teoria e crítica feminista para o cinema ambiciosamente procuraram ampliar os sentidos e os olhares do público e de

²⁴ O termo “autor” utilizando nesta passagem não se refere à “teoria do autor”, que consagrou nomes como Hitchcock e Truffaut. Mas à autora como diretora da obra.

realizadores/as cinematográficos/as. Algumas autoras foram aclamadas, outras consideradas ultrapassadas e ainda houve aquelas pouco compreendidas em seus discernimentos. Todavia, é seguro afirmar que nenhuma articulação ou pensamento foi em vão. Stam (2011) já ponderava: “As teorias não costumam cair em desuso como velhos automóveis jogados em depósitos de ferro-velho. Não morrem; transformam-se, deixando vestígios e reminiscências”.

1. 1. Cinema Contemporâneo

No cinema ficcional contemporâneo, podemos sublinhar o aparecimento de algumas personagens da narrativa de ficção que se tornaram protagonistas de grande valia aos estudos cinematográficos de gênero. Entre elas estão: *Thelma e Louise* (“*Thelma e Louise*”, 1991, Ridley Scott), para a indústria norte-americana, e *Carlota Joaquina* (“*Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*”, 1994, Carla Camurati), para o cinema nacional.

“*Thelma e Louise*” é considerado um dos primeiros *road-movies*²⁵ protagonizados por mulheres. Além de ser também um dos poucos a vencer, com uma mulher roteirista, o Oscar de “melhor roteiro original”. As personagens são duas mulheres fortes, destemidas e de personalidade, que provocam uma revolução em suas vidas contra as amarras do patriarcado. O filme pode ser interpretado como um grito da emancipação feminina, uma vez que o universo pessoal de *Thelma e Louise* traduzem a realidade social vivida além da película. Duarte (s.d.) defende que o desenho das personagens, suas escolhas e a maneira como elas enfrentam as situações da trama trouxeram para a realidade (e para o audiovisual) opiniões e reflexões diversificadas a respeito das mulheres.

“*Carlota Joaquina*” é considerado o filme que inaugurou o “Cinema da Retomada”. Período esse, despertado na década de 1990, que estabeleceu a volta da produção cinematográfica brasileira em larga escala, em comparação com a realidade anterior. Montoro (2009) argumenta que esses novos cinemas,

²⁵ *Road-movies*: Filmes que se passam, em larga parte, na estrada, em meio a viagens.

de maneira geral, retomam e reavaliam as relações de gênero, “retratando novos universos, reconfigurando e redimensionando protagonismos e dívidas da história cultural do país”.

Além de ser uma obra dirigida, roteirizada e distribuída por uma mulher (Carla Camurati), o enredo também conta com uma protagonista feminina, Carlota Joaquina, figura bastante importante da historiografia brasileira. A infanta - casada com o rei de Portugal e imperador (de jure) do Brasil, Dom João VI -, tornou-se uma mulher inteligente, de pulso firme para a política, com alto poder de decisão e, diferentemente das mulheres de sua época, segura de sua intensa vida sexual. O principal personagem masculino, o rei Dom João VI, esposo de Carlota, assume papel secundário no filme. “O filme sugere ter sido ela, e não o regente, a protagonista de episódios importantes na história do Brasil”. (DUARTE, s. d.).

Apesar da existência de complexas protagonistas mulheres no cinema contemporâneo, personagens femininas ainda são encontradas em posições secundárias, sendo essas de passividade, submissão ou como objeto sexual. Por outro lado, personagens profissionalmente ativas também podem ser identificadas sem grandes problemas. Porém, segundo Duarte (s.d.), majoritariamente, seus ofícios raramente são escolhas próprias, com exceção de funções historicamente atribuídas ao sexo feminino como professoras, enfermeiras ou babás. Ocupações caracterizadas, no imaginário social, pela renúncia de si em função do altruísmo, do cuidado com o outro. Mulheres que assumem papéis historicamente masculinos – posições de liderança ou que exijam força física – e conseguem conquistar a independência financeira e o sucesso profissional, assim como, não raramente, a autonomia sexual são frequentemente retratadas como insensíveis, cruéis, infelizes e incapazes de amar. Percebe-se, logo, mais um exemplo do “binarismo rígido”²⁶ referente a problemática do gênero.

Duarte (s. d.) acrescenta que elevarem-se ao status masculino muitas vezes significa, a essas mulheres, traçar um destino acompanhado de trágicas punições:

²⁶ Termo utilizado por Guacira Louro em “Gênero, Sexualidade e Educação – Uma perspectiva pós-estruturalista” para explicar as relações de poder existentes entre masculino e o feminino.

“nos filmes, mulheres que trabalham fora, moram sozinhas, não têm filhos, transitam à noite pelas ruas de grandes cidades e gerenciam a própria vida são as vítimas preferidas de estupradores, serial killers, assaltantes e maníacos de todos os tipos”. (DUARTE, s. d.).

No fim da trama, conforme a fala de Duarte (s. d.), mulheres fortes, interessantes e independentes acabam por pagar o terrível preço da solidão, da loucura ou da morte. A autora destaca personagens emblemáticas que sustentam sua arguição: a amante desequilibrada e possessiva interpretada por Glen Close em “Atração Fatal” (1982, Adrian Lyne), a ácida executiva vivida por Demi Moore, em “Assédio Sexual” (1994, Barry Levinson) e a assassina bissexual de Sheron Stone em “Instinto Selvagem” (1992, Paul Verhoeven).

De acordo com o documentário estadunidense “Miss Representation” (2011, Jennifer Siebel), a exposição ao público (feminino ou masculino, jovem ou adulto) de personagens femininas objetificadas sexualmente ou punidas por suas emancipações traduz-se como uma tentativa de desempoderamento das mulheres. Assim sendo, as espectadoras se sentem representadas de forma generalizada, rasa e unilateral. Por conseguinte, acabam atendendo às pressões midiáticas e sociais e objetificando a elas próprias. Isso significa que, conscientemente ou inconscientemente, mulheres jovens ou maduras se anulam, passando a ver, entender e assumir seus corpos como nada além de um alvo do desejo sexual masculino. Dessa maneira, ainda à luz do documentário, ocorre um aumento nos gastos com cosméticos e cirurgias plásticas, enriquecendo os laboratórios de medicina e a indústria publicitária, patrocinadora de muitos estúdios e produtoras cinematográficas, perpetuando, então, a ditadura da beleza inalcançável.

A Associação Americana de Psicologia, conforme exposto em “Miss Representation” (2011, Jennifer Siebel), divulgou que a auto-objetificação tornou-se uma epidemia nos Estados Unidos da América. A professora universitária entrevistada no documentário, Caroline Heldman,²⁷ revela que quanto mais as mulheres buscam se enquadrar nesses estereótipos inatingíveis, muito divulgados pelo cinema, as chances de desenvolverem

²⁷ Caroline Heldman é PHD e professora de ciência política da “Occidental College” nos Estados Unidos.

baixa autoestima, depressão, problemas alimentícios (anorexia e bulimia) e reduzida capacidade cognitiva são infinitamente maiores. Dessa forma, acabam comprometendo sua eficácia política²⁸. Como consequência, é inferido um desempoderamento feminino no âmbito pessoal, social e político.

Nesse sentido, percebe-se que as representações femininas no cinema, seja contemporâneo ou anterior, não são apenas vítimas de uma construção social milenar, mas, ao mesmo tempo, são produtoras de novos significados e, conseqüentemente, de novos imaginários.

O filme é o recorte de um imaginário. Mas esse, por sua vez, é a matriz criadora por trás de um filme. Entender as questões de gênero comunicadas em uma obra cinematográfica é também compreender as mesmas questões que cercam a concepção criadora de uma obra audiovisual.

Stam (2011), retomando o início do presente capítulo, ratifica que a problemática do gênero tem estado presente ao menos desde a “Poética de Aristóteles”. Conforme o pensamento de Dumaresq&Montoro (2009), as alegorias exibidas nos filmes atuam na formação e sustentação das identidades culturais atuais, mapeando um novo contexto social e audiovisual. Posto isso, como resultado, novos padrões comportamentais e de reflexão são exibidos e divulgados. “As produções audiovisuais são testemunhas de um período histórico, que tanto refletem como contribuem para a conformação do imaginário de uma época” (DUMARESQ&MONTORO, 2009).

No capítulo que se segue, será discutido o cinema como produto e como criador e impulsionador de imaginários.

²⁸ Nesta monografia, entende-se por “eficácia política” a curiosidade e o entendimento de temas ligados à política, assim como a ciência de se ter voz e potencial de mudanças no assunto.

2 - CINEMA E IMAGINÁRIO

O cinema representa e ao mesmo tempo significa. Ele apresenta o real, o irreal, o presente, o vivido, a memória, o sonho, no mesmo nível mental comum. Como o espírito humano, ele é tão mentiroso quanto verdadeiro, tão mitômano quanto lúcido. (SANTOS, 2013).

O pensamento cartesiano já ensinava: lógico, portanto não intuitivo; empírico, então não abstrato; racional, por isso não interpretativo; real, logo não imaginário. A busca por um paradigma central de como se fazer ciência moldou a epistemologia, o pensamento e os olhares do mundo. Assim, foram engessados os conceitos de real e imaginário, de forma a serem classificados em falsas polaridades opostas.

Segundo Pessanha (1997), o mito da “clareza científica”²⁹ traz ao ser humano uma sensação errônea de estar em contato com algo puro e lapidado, uma vez que a perfeição de resultados não condiz com a realidade imprevisível, dinâmica e plural da natureza. Na opinião de Swain (1994), nada além de um consenso acadêmico/filosófico, nos obriga a considerar real somente o que é classificado sob a dimensão do concreto. A autora completa:

O imperialismo da racionalidade, porém, o conjunto de crenças instituídas enquanto “verdades”, o autoritarismo da academia que determina os temas e objetos dignos de serem trabalhados/pesquisados, num direcionamento claramente ideológico, bloquearam durante muito tempo a diversificação e o aprofundamento das análises em ciências sociais, estabelecendo-se o que era sério e científico, e excluindo-se assim automaticamente todas as outras abordagens. (SWAIN, 1994).

Podemos perceber que o prevaletimento das chamadas ciências naturais, na academia, acabou sombreando o estudo das humanidades. Em razão disso, foi sustentada a ideia equivocada de que as duas erudições são excludentes e de que há uma hierarquia entre elas.

²⁹ Compreensão científica de resultados exclusivos e fixos através do empirismo.

Em realidade, ambos os *locus*³⁰ científicos dialogam entre si e não descartam um ao outro. Retomando o capítulo anterior, a perspectiva do olhar na elaboração e produção de uma obra não pode ser negligenciada. Isso não vale apenas para o cineasta que concebe um filme, mas também para o pesquisador que formula um pensamento acadêmico. Isso significa que até mesmo para se alcançar resultados fixos é necessário avaliar o momento histórico e o lugar de fala do cientista.

A conjectura acima é um passo interessante para se compreender como a percepção original de um objeto de estudo é capaz de produzir e de disseminar novas perspectivas e conhecimentos. O produto gerado pela ideia inicial tem a potencialidade de reinventar-se, modificando, então, até mesmo o primeiro olhar lançado pelo observador. McLuhan (1964) ratifica essa reflexão ao afirmar que “os homens criam as ferramentas, e as ferramentas recriam os homens”.

Dessa forma, torna-se possível perceber que ambas as ciências perpassam em conjunto os mais diversos campos de estudo, da matemática à escrita, da psicologia às artes, do cotidiano à academia, e do material ao cinema. “O emocional não desaloja o racional: redefine-o” (CABRERA, 2006).

Posto isso, é preciso assumir a existência de outras inteligências que não sejam apenas aquelas que avaliam resultados únicos e imutáveis. É necessário ampliar os sentidos e a busca por novas (re)significações.

Buscar expandir as interpretações do olhar é permitir a construção de outras realidades simbólicas³¹ e dar novos sentido a elas. Assim, através de diferentes concepções, pontos de vista e imaginários é que se molda a sociedade.

Na opinião de Santos (2013), “a leitura que o indivíduo faz da realidade está permeada e é construída pela forma que ele acha que ela é e pela forma que ele gostaria que ela fosse”. Ambos os olhares são indissociáveis.

Todos os membros de um grupo (seja ele uma pequena comunidade, uma nação ou qualquer outra organização de pessoas) são

³⁰ “Locus” significa “lugar” em latim. Neste caso, “lugares”.

³¹ A expressão “realidades simbólicas”, nesse sentido, não se refere a fatos irreais ou hipotéticos. Significa, na verdade, uma realidade moldada por representações diversas (símbolos). Não há uma verdade absoluta na interpretação dos fatos.

atores sociais. Isso significa que os indivíduos são responsáveis por construir, desconstruir e reconstruir o pensamento coletivo. Ao modificar, o sujeito também se modifica.

[...] a sociedade constrói a sua ordem simbólica, que, se por um lado não é o que se convencionou chamar de real (mas sim uma sua representação), por outro lado é também uma outra forma de existência da realidade histórica. (PESAVENTO, 1995).

Na vida social, produzimos tanto bens materiais como bens simbólicos. E ambos estão intrinsecamente relacionados. Não se cria algo concreto isento de prévias referências simbólicas e, tampouco, imune a novas ressignificações. Do mesmo modo, não se divulga uma ideia sem manifestá-la por intermédio do real³².

Tendo isso em vista, podemos perceber que há uma relação de causa e consequência entre a construção de um imaginário e a formação de uma realidade histórica. Segundo Oliveira (2006), muitos historiadores provaram que o verdadeiro evento não é tão-só uma eventualidade que se passa em um determinado momento, mas o que ele traz consigo e possibilita a partir daí.

Para que algo se torne factual, é necessário que, a ele, sejam atribuídos sentidos. Sentidos esses que são concebidos através de interpretações, coletivas e individuais, e que se traduzem em um imaginário comum³³. Maffesoli (2001) ratifica a reflexão afirmando que “o real é acionado pela eficácia do imaginário, das construções do espírito”.

O sistema formador de um imaginário social não está apenas relacionado à gênese e à assimilação de padrões comportamentais da sociedade, mas também à promoção desses modelos que, por várias vezes, possuem um forte apelo à autopropagação. A comunicação é um mecanismo bastante incisivo no que tange a conservação de paradigmas.

Swain (1994) completa o raciocínio acerca do assunto afirmando que são criados conjuntos de representações que se proferem através da

³² Entende-se por “real”, nesse caso, o produto palpável, existente aos olhos humanos, como a fala, o livro, o cinema etc.

³³ A palavra “comum” aqui utilizada encaixa-se no sentido de “geral”, de abranger a todos, não de ordinário e corriqueiro.

comunicação e seus diferentes tipos de linguagem - como os textos escritos e iconográficos, os discursos orais e gestuais, e as imagens fixas e em movimento, como o cinema -. Esses recursos podem determinar, à sociedade, fronteiras e classificações irreais, moldando-a e exigindo dela a reprodução de arquétipos. “O imaginário que aflora nos mais diferentes tipos de discursos é um forjador de sentidos, de identidades, de (in)coerências” (SWAIN, 1994).

A criação de símbolos se origina nas trivialidades do dia a dia, assim como nas elaborações mentais daquilo que não se configura materialmente. Por um lado, o imaginário se reporta ao pensamento, mas por outro se refere à vida concreta. Ambas as faces são construtoras do chamado real. O imaginário é um retrato da realidade que, por sua vez, é um reflexo do próprio imaginário.

Além de se ater ao mito, ao sonho, aos desejos e ambições, o imaginário se reporta à cotidianidade material, ao concreto. É o campo de construções dos sonhos que possibilitam a mudança e a criação de novos sentidos e representações. É o habitat dos afetos, desejos, emoções, esperanças, aspirações, constatações, compartilhamentos, encontros, desencontros, produções, destruições, teorizações, investigações, etc. (SANTOS, 2013).

Podemos, portanto, afirmar que a noção de imaginário é tão real quanto a validação do concreto. Porém, conceituar o que é, de fato, imaginário ainda pode parecer um tanto abstrato. Pesavento (2003) define:

Entende-se por imaginário um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo. (...) O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social. Ele é um saber-fazer que organiza o mundo, produzindo a coesão ou o conflito. (PESAVENTO, 2003).

Na opinião da autora, assim como mencionado anteriormente por Maffesoli (2001), o imaginário é o estado de espírito de um conjunto de pessoas. Por mais que existam interpretações individuais, é a construção coletiva que leva à criação de um imaginário. É inerente ao termo a formação de vínculos. Segundo Pesavento (2003), “imaginário é cimento social”. Dessa forma, conclui-se que se há elo, há também união de pensamentos sob uma mesma perspectiva. Logo, imaginário não pode ser apenas uma composição

individual, mas também uma produção comum a um grupo seja ele extenso ou reduzido.

Imaginários coletivos são também sociais³⁴. Segundo Baczko (1985) *apud* Swain (1994), imaginários sociais são um sistema de orientações expressivas e afetivas, que correspondem a outros tantos estereótipos oferecidos aos indivíduos pertencentes a um determinado grupo. Esse grupo é relativo à sociedade global, às suas hierarquias e às relações de dominação.

Dessa forma, percebe-se que uma visão difundida em larga escala – principalmente através dos meios de comunicação – passa a fazer parte da consciência coletiva e, após aceita, torna-se, por fim, imaginário social. E esse é, por essência, capaz de se perpetuar ou de modificar construções pré-concebidas e calcadas nas organizações sociais.

Tendo em vista o que foi exposto, até então, no presente capítulo, é possível decorrer a respeito da forma com a qual é traçado um imaginário social e como ele se mantém latente e/ou patente na realidade cotidiana. Porém, não se podem apartar as origens dos efeitos. Como sugerido no parágrafo anterior, o imaginário não se limita apenas à *mise-en-scène*³⁵ do real, mas também a reinvenção do mesmo.

O imaginário opera, portanto, em dois registros: o da paráfrase, a repetição do mesmo sob outro invólucro; e o da polissemia, na criação de novos sentidos, de um deslocamento de perspectivas que permite a implantação de novas práticas. (SWAIN, 1994).

Concluimos que o imaginário atua em duas vertentes diversas, porém complementares: como agente validador dos modelos instaurados e, simultaneamente, como órgão impulsionador de transformações. O imaginário social pode ser limitante ou plural, de forma que pode instituir ou romper hábitos, sustentar ou suprimir valores e erguer ou derrubar discursos.

Partindo da capacidade modificadora do imaginário, Dumaresq&Montoro (2009) argumentam que “os sistemas de representação

³⁴ O termo “imaginários sociais”, no sentido aqui aplicado, não se refere à definição antropológica de sociedade. Na verdade, emprega a noção de personagem real de uma organização social, capaz de agir como ator político e modificador de ideias.

³⁵ Termo francês muito utilizado pelas artes performáticas que significa “atuação” ou “representação”.

são produtores de significados que estabelecem um campo de mediação na construção das identidades culturais³⁶ contemporâneas”.

A partir deste momento, iremos pensar o imaginário com relação ao estudo específico do cinema.

2. 1. Imaginário e Estudos Cinematográficos

Os filmes (...) não são eventos culturais autônomos, encontram-se inseridos em outras práticas sociais que conotam um leque de sentidos. (MONTORO, 2006).

Retomando algumas ideias apresentadas no capítulo anterior, “Teoria e Crítica Feminista no Cinema (Breve Histórico)”, as produções audiovisuais – tendo, como foco, as realizações cinematográficas – ainda que inseridas em um contexto emaranhado por diversos imaginários já existentes, auxiliam na formação e difusão de outros significados, que podem, potencialmente, se transformar em novas práticas de reflexão ou de comportamento.

O cinema é um dos principais difusores das transformações de comportamento das sociedades. Sua grande capacidade de abrangência temática e de simulação de realidades por meio de imagens e sons são motivos deste mérito. As películas alargam o conhecimento sobre o que se passa no mundo, como também introduzem novos hábitos comportamentais e valores culturais e de consumo (PESAVENTO, 2003).

Essas características provam a existência do imaginário acerca da arte cinematográfica. Do mesmo modo, elas também confirmam o papel do cinema como agente disseminador de informação ou modificador de hábitos e reminiscências. No entanto, é imprescindível ressaltar que o cinema possui

³⁶ É importante salientar que o conceito de cultura se difere do de imaginário. Na definição de Maffesoli (2001), “A cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. (...) A cultura pode ser identificada de forma precisa, seja por meio das grandes obras da cultura, no sentido restrito do termo, teatro, literatura, música, ou, no sentido amplo, antropológico, os fatos da vida cotidiana, as formas de organização de uma sociedade, os costumes, as maneiras de vestir-se, de produzir, etc. O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura”.

essas competências, sobretudo em função de seu imenso poder de reprodutibilidade. Isso significa que, caso a obra cinematográfica não atingisse um largo número de espectadores, seu potencial efeito decodificador ou renovador da sociedade não obteria êxito suficiente para sustentar ou transformar o imaginário social.

Benjamin (1955) atribuía à técnica de reprodução do real ou do objeto original – como, por exemplo, um evento histórico ou uma obra de arte respectivamente – a perda da autenticidade e da tradição. Para ele, a transitoriedade e a repetibilidade³⁷ da técnica são formas bastante eficazes de se orientar a realidade em função da massa³⁸ e a massa em função da realidade. Contudo, em meio a esse processo, segundo o autor, ocorria a perda da “aura”³⁹ da peça original, o que indica que as cópias substituem a essência única da obra por um mecanismo serial, de menor valor artístico.

Podemos concluir que, para o autor, as sensações ocasionadas, no público, pela obra “autêntica” não se equiparam ou não se nivelam àquelas manifestadas pela contemplação da cópia.

Benjamin (1955) confere ao cinema o título de agente mais poderoso da reprodutibilidade técnica: “sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura”.

O autor não considerava, porém, o fato de o novo produto também ser dotado de originalidade própria. A arte cinematográfica, por essência, já é uma mimese da vida com suas culturas, suas inconsciências e seus imaginários. O cinema, no entanto, ainda que se valha da reprodutibilidade técnica, não limita sua natureza artística a ela.

A reprodução serial atinge um maior número de pessoas, e isso faz com que seus efeitos transformadores sejam ainda mais amplos, provocando, então, entre o público, um maior leque de possíveis interpretações. Ou seja, sensações serão despertadas no espectador e essas serão das mais diversas, o que indica que até mesmo a cópia detém valor artístico.

³⁷ Termo utilizado por Benjamin para explicar o ato de repetir-se.

³⁸ Entende-se, nesta monografia, por “massa”, o grande público.

³⁹ Entende-se, nesta monografia, por “aura”, a unicidade quase mística do objeto original.

Como reiteração da reflexão acima, Cruz (2000) defende que o aparato tecnológico não desvaloriza a apreciação estética da obra:

Penetrado, e não substituído, pela aparelhagem técnica, o dispositivo estético torna-se então tão eficaz e tão efetivo na sua artificialidade, quanto a própria natureza. As novas máquinas da afecção tornam a sensibilidade artificial tão real quanto necessário para efetivamente sentir e padecer sem abandonar o seu torpor estético. (CRUZ, 2000).

Ainda que a sétima arte se sustente por intermédio de suas próprias duplicatas, o ritual artístico não está isolado da práxis social e política que uma criação cinematográfica essencialmente possui. Da mesma forma, essas práticas também não estão destacadas do imaginário do qual o cinema advém e provoca. Assistir a um filme não é apenas uma experiência estética, mas também uma forma de perceber e compreender o mundo.

Em sua tese de doutoramento, Bruno Costa ratifica a reflexão acima ao afirmar que:

A estrutura de duplicação do fictício permite ver o mundo artificial da ficção pelos olhos do mundo sócio-político e vice-versa e a consequência dessa dupla leitura é a iluminação dos signos qua signos, ou seja, como sinais para apreender uma intencionalidade a partir dos jogos de referência cruzada propostos pelo ato de seleção, um dos atos de fingir. (COSTA, 2011)⁴⁰

O social e o político pertencem a um contexto, a uma realidade. E essa realidade compreende um grupo de pessoas que a modifica e a atualiza. Não há manifestação de discurso ou apreciação de uma obra cinematográfica sem que haja alguém que a contemple. Morin (1956), então, conclui que o cinema apesar de refletir a realidade se comunica, em igual modo, com o sonho. “Isto é o que nos asseguram todas as testemunhas: elas são o próprio cinema, que não é nada sem seu público”. (MORIN, 1956).

2.1.1. Testemunhas do imaginário: O público e o Complexo Projeção-Identificação de Edgar Morin

⁴⁰ O ato de seleção, mencionado por Costa (2011), será posteriormente abordado nesta monografia durante a explanação a respeito das escolhas realizadas pelo cineasta.

Não há sentido em enganar (...) é como chamar alguém de impostor em uma festa à fantasia. (LANIER, 1991 *apud* RAMOS, 2005)

Oliveira (2006) postula que o cinema, mais do que outras manifestações artísticas, como a pintura ou a produção literária, desnuda o olhar de uma época e de uma sociedade. Um filme, além de expor o imaginário de um determinado contexto histórico e social, também expressa o olhar de seus espectadores.

As realizações cinematográficas garantem importante relevância à visão de seu público alvo, levando em consideração seu universo de referências e expectativas. Conforme a opinião de Stam (2011), o público não é mais objeto passivo da “interpelação”, mas a um só tempo construtor do texto e por ele construído.

A valorização do espectador ocorre principalmente em função do viés comercial. Se não houver público interessado, não haverá distribuição da obra e, conseqüentemente, pouco ou nenhum retorno financeiro às produtoras.

Tagliabue (2001)⁴¹ *apud* Fantin (2009) entende o cinema como, antes de tudo, um produto, ainda que possua, de forma patente, a essência artística. O autor defende, mais uma vez, o poder formador de opinião do audiovisual. Para ele, o cinema, especificamente, é:

mercadoria fortemente condicionante da mentalidade das massas; mercadoria que possui um notável potencial ideológico, mas sempre conotado como produto industrial que deve ser consumido por um público para quem tal produto foi pensado, realizado e comercializado. (TAGLIABUE, 2001 *apud* FANTIN, 2009)

Posta essa ideia, podemos perceber que muitas das escolhas feitas na criação do conceito do filme e durante a produção da obra são direcionadas ao que é rentável, o que significa que o público precisa sentir-se atraído até as salas de cinema. E, para que isso aconteça, é necessário que o espectador possua razões que o estimulem a assistir ao filme.

A teoria contemporânea do cinema, segundo Smith (2005), defende que entre as motivações do público está o desejo pela ilusão. Para que o

⁴¹ Carlo Tagliabue é autor do livro “Cinema e vita quotidiana”, publicado em 2001, pela editora Elledici em Torino (Itália).

espectador fantasie, é preciso, antes de tudo, que ele se convença de que aquilo que assiste não é ficção, mas a própria realidade⁴². Dessa forma, o público se sensibilizará com os acontecimentos retratados na tela, respondendo emocionalmente àquilo que observa, ainda que tenha ciência de seu caráter ficcional.

Rabiger (2007) apresenta um motivo para exemplificar o argumento acima: “o cinema deve nos projetar no problema *emocional*⁴³ do personagem principal, pois nosso principal, e talvez único, desejo é habitar o mundo dos outros”.

Através da experiência do outro, o espectador, além de satisfazer seu desejo voyeurístico, também se permite acessar e vivenciar sensações que não pertencem, de forma patente, ao seu arcabouço emocional. O público, por intermédio do cinema, reatualiza seu repertório comportamental e intuitivo.

Tendo em vista os frutos da reprodutibilidade cinematográfica e as reflexões acima, é importante destacar, com base no estudo de Edgar Morin (1956), os dois efeitos causados nos espectadores ao verem um filme: o da projeção e o da identificação.

A projeção é a idealização⁴⁴ daquilo que é observado na tela. É uma forma de viver as situações expostas através do aparato tecnológico. “As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se, não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres” (MORIN, 1956). Por sua vez, a identificação é o auto reconhecimento dentro do contexto apresentado pela imagem-som. O sujeito se observa na trama e se percebe nela.

Não se deve, porém, isolar as duas sensações em polos opostos, uma vez que ambas se relacionam e influenciam uma a outra. Morin (1956) define essa correspondência como “complexo projeção-identificação”. Para que o espectador consiga se projetar, ele precisa também, em alguma instância, se reconhecer no personagem. Da mesma maneira, para que se identifique no filme, é preciso, igualmente, colocar-se na situação exposta.

⁴² A ideia do desejo por iludir-se também pode ser encontrada no livro “Linguagem e Cinema” de Christian Metz, de 1971.

⁴³ Grifo do autor.

⁴⁴ A palavra “idealização” utilizada neste momento não se limita ao sentido de desejar o que se observa, mas também significa imaginar, dispor no plano das ideias, ou seja, se colocar na situação evidenciada.

A noção de paráfrase e polissemia de Swain (1994), anteriormente mencionada, dialoga com o conceito de projeção-identificação de Morin (1956). Podemos concluir que ambos os autores defendem a habilidade do cinema em conectar o conhecido ao desconhecido, o experimentado ao curioso, o ordinário ao inovador, o repulsivo ao desejado, o pactuado ao pretendido e o real ao imaginário.

Santos (2013) completa o raciocínio:

O mundo dos cineastas se confunde com o mundo dos personagens e dos espectadores. Neste sentido, “projeção” e “identificação”, recíprocas, colaboram para universalizações de comportamentos e de modos de manifestações das emoções. (...) As obras cinematográficas propõem transformações, por meio de imagens e sons, narram histórias e situações, gerando emoções, aspirações, desejos, repulsas, medos e etc. (SANTOS, 2013).

Projetar-se e identificar-se durante a exibição de um filme é verificar e assumir seu reflexo na película, assim como é constatar que aquilo que se vê é também aquilo que nos falta ou que não nos representa. O que significa que, da mesma maneira em que o público se descobre retratado na tela, também se percebe não contemplado, por ela, completamente.

O fascínio que o cinema suscita reside, em parte, na dicotomia entre o prazer em ver-se no aparato visual e a ânsia por encontrar-se refletido no mesmo. As lentes não revelam apenas as assimilações do real, elas também desnudam o imaginário que penetra a realidade. Para Morin (1956), a arte cinematográfica não é a realidade de fato, uma vez que a imitamos. Porém, ele completa, “se sua irrealidade é ilusão, é evidente que esta ilusão é ainda a realidade”.

O apelo pela verossimilhança⁴⁵ corrobora a capacidade da encenação ficcional audiovisual de transformar o *poderia ser* em verdade e, conseqüentemente, em imaginário. Na opinião de Costa (2011), o ato de fingir⁴⁶ do cinema pode ser definido como “uma irrealização do real e uma realização do imaginário e nesta perspectiva, pode-se perceber como no

⁴⁵ Compreende-se, nesse caso, por “verossimilhança” a competência do cinema em parecer-se com a realidade, no sentido de abordar assuntos que concernem a vivência e o interesse do público. A palavra, todavia, não se relaciona com a noção de “cinema real” de Bazin.

⁴⁶ Entende-se como “ato de fingir”, o poder do cinema de reproduzir e reinventar uma situação hipotética.

ficcional o imaginário adquire um predicado de determinação, tornando-se manifesto”.

Com base no raciocínio de Costa (2011), podemos perceber que o espectador, ao assistir a um filme, assina um “contrato” com a obra. Ele tem ciência de que ao entrar em uma sala de cinema será testemunha de algo simbólico, que representa o real, embora não o seja de fato. Mesmo assim, o experimentará como se vivesse ou observasse não uma narrativa audiovisual, mas a realidade. O público aceita essa condição e, a partir da experiência, não apenas reforça, mas também cria imaginários que doravante pertencerão ao mundo existente além das telas.

Dessa forma, retomando as reflexões de Smith (2005), é possível perceber que assistir a um filme é buscar ludibriar-se de forma segura e confortável. É extasiar-se com o sabor aventureiro da ficção sob o amparo da realidade. Podemos concluir que a ficção, através da sétima arte, se tornou parte da realidade.

O cinema é matriz e produto do real, do sonho, do tempo, dos lugares, dos contextos, das interpretações, ressignificações, códigos, culturas e imaginários que compõem e edificam a sociedade.

2.1.2. O imaginário sob as lentes do realizador

O cinema é, essencialmente, um meio de comunicação realizado coletivamente. A equipe que constitui uma produção cinematográfica é formada, segundo Rabiger (2007), pela colaboração entre diretor(es), produtores, roteiristas, fotógrafos, dramaturgos, atores, cenógrafos, maquiadores, figurinistas, diretores de arte, editores, montadores, técnicos de som e outros demais criadores de imagens e ilusões. Isso significa que, durante a concepção e execução de um filme, diversas perspectivas criativas e criadoras são empregadas, sendo que cada uma é originada de lugares de fala diversos.

Ainda que composto por uma imensidão de olhares, aquilo que vemos na grande tela ainda é, acima de tudo, produto final do diretor⁴⁷. O filósofo Deleuze (1999), defende que um filme é arquitetado de tal forma que se torna veículo de expressão de seu autor. É o caminho pelo qual o realizador se comunica. O artista exhibe sua arte por meio das habilidades que domina, o ator se manifesta através de seu corpo e sua voz, o pintor através de suas tintas e telas e, o cineasta através de seus planos e cortes.

Entre as decisões a serem tomadas pelo diretor estão as definições do argumento, da equipe, do elenco, da diegese⁴⁸, as elaborações dos planos, do ritmo, da *mise-en-scène* e a construção final da montagem. Todas essas etapas da linguagem cinematográfica fazem parte do imaginário de seu autor e, por conseguinte, são influenciadas, em maior ou menor grau, conscientemente ou inconscientemente, por construções históricas de modelos e hábitos pré-estabelecidos.

Retomando brevemente as ideias de Benjamin (1955), mencionadas anteriormente, o cinema, por essência, é a deformação do real. A simples metamorfose executada pelo realizador ao traduzir as palavras escritas do *script*⁴⁹ em imagens e sons, por si só, constitui-se na aplicação de um ponto de vista, de um olhar. E são justamente essas interpretações que compõem a narrativa e os discursos de um filme. “Não apenas a escolha dos temas e a escrita do roteiro se manifestam simbolicamente no cinema, o imaginário está também na forma de se transformar o roteiro em audiovisual” (SANTOS, 2013).

Posto isso, podemos perceber, mais uma vez, que as representações do olhar não são meramente fortuitas ou casuais, mas previamente concebidas a partir de arquétipos antigos ou pensadas no intuito de divulgar uma ideia ou discurso. A película é o “imaginário manifesto”⁵⁰.

O conjunto de interpretações e intenções do diretor o leva a fazer escolhas com relação à diégese do filme. Não apenas o que será mostrado na

⁴⁷ Segundo Pudovkin (2003), a arte do diretor consiste na “faculdade de criar a partir de planos separados pela montagem, ‘frases’ claras e expressivas, unindo estas frases para formar períodos que afetam vivamente e, partir deles, construir um filme”.

⁴⁸ A palavra “diegese”, segundo Dumaresq&Montoro (2009), “é um conceito que diz respeito à dimensão ficcional de uma obra. Diz-se que algo é diegético quando ocorre dentro da ação da narrativa audiovisual. O tempo diegético e o espaço diegético são, assim, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama”.

⁴⁹ *Script*: Palavra inglesa que significa, no português, roteiro.

⁵⁰ O termo “imaginário manifesto” foi utilizado por Costa (2011) em sua tese de doutoramento.

obra compõe o grupo de seleções idealizadas por ele, mas aquilo que é ocultado também. Somos convidados a nos atentar a um recorte da história (ficcional ou não). Esse talhado de ideias, através da tela, projeta determinados significados, mas omite outra gama de interpretações. Portanto, através do que exibido nas imagens de um filme, pode ser que ocorra a perpetuação de padrões comportamentais. “A duplicação de mundos no cinema deixa ver na ausência e na presença do que foi selecionado como o imaginário ajuda a conformar o mundo encenado” (COSTA, 2011).

O recorte, com suas exibições e omissões, pode tornar visível aos olhos aquilo que, no plano da realidade, é velado. Isso significa que o cinema tem a capacidade de denunciar o encoberto, desvendar o desconhecido e também trazer para o âmbito público o que só existia no privado. Por exemplo, respectivamente, condutas corruptas por parte de líderes políticos, assuntos pouco palatáveis, e as emoções que repousam solitárias na alma humana.

Porém, tais particularidades não se exibem exclusivamente por intermédio dos elementos diegéticos, mas também dos não diegéticos. O invisível também se comunica. “O não falar não significa que não se tenha nada a dizer” (BÁLAZS, 2003).

No interstício entre o visível e o invisível é que se constrói a fruição do pensamento. É justamente através das escolhas do cineasta que o espectador é estimulado a transcender a imagem e buscar significações além do campo visual.

É importante salientar que não se deve compreender a interpretação das imagens e de suas ausências como uma busca pela significação original pretendida pelo realizador do filme. Na opinião de Joly (1996), se nós, o público, persistirmos em nos proibir de interpretar livremente uma obra – no caso, a cinematográfica – sob o pretexto da impossibilidade de se haver segurança plena de que aquilo que compreendemos é correspondente ao que desejava o autor, então que as análises sejam interrompidas por completo.

Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo. (JOLY, 1996).

Procurar estudar os contextos em que as mensagens se encontram para melhor compreendê-las é não apenas válido como também essencial. Porém, examinar a fundo a imagem-movimento muito se difere da busca pelas “intenções” do autor. Os significados e interpretações de um filme vão além dos discursos e perspectivas do cineasta. O cinema transcende seus realizadores.

Montoro (2006) reitera o pensamento acima ao afirmar que:

“os significados dos filmes são produzidos, entre outras coisas, pelas diferentes leituras que as pessoas e grupos fazem da obra, pois o público dá sentido(s) aos filmes e não meramente reconhece significados ocultos ou intencionais. (...) Representação implica o trabalho de selecionar, de estruturar e dar forma: não simplesmente de transmitir um significado já existente, mas o trabalho ativo de fazer as coisas significarem. Os significados não são produzidos pelos sistemas de representação, são resultados de práticas significantes”.

Desejar enquadrar-se sob a óptica do outro é o mesmo que cegar seu próprio olhar. A partir das reflexões de Montoro (2006), podemos concluir que, para analisar um filme, o espectador precisa transcender a visão original e também a sua própria perspectiva. E para que o estudo se desenvolva, é necessária a escolha de determinados focos de análise. No próximo capítulo, essa ideia será discutida, assim como a metodologia utilizada na presente monografia.

2.1.3 Construções imaginárias da maturidade feminina no cinema

Para os que não querem se entregar, ser velho significa lutar contra a velhice. E aí está a dura novidade de sua condição: já não basta deixar-se viver. (BEAUVOIR, 1970)

Conforme exposto no capítulo anterior, personagens femininas, ao longo da história do cinema, passaram por múltiplas transformações, o que significa que não foram sempre representadas sob uma mesma óptica. Suas aparições, posturas, vocabulários, diálogos, ações, maquiagens, figurinos, tipos

físicos e idades sofreram diversas mutações. Em alguns casos, ratificavam padrões; em outros, os transgrediam.

Segundo Santos (2013), na história do cinema, à velhice são atribuídos personagens secundários, estereotipados ou de pequena relevância na narrativa. Isso não significa que essa faixa-etária não seja representada em larga escala nas produções cinematográficas. Contudo, poucos exemplos se distinguem por apresentar uma proposta mais plural. Entre eles, podemos destacar os internacionais: “Ensina-me a viver” (Estados Unidos, 1972), de Hal Ashby, “Conduzindo Miss Daisy” (Estados Unidos, 1989), de Bruce Beresford, “O filho da noiva” (Argentina, 2001), de Juan José Campanella, e “Caramelo” (Líbano, 2007), de Nadine Labaki. No Brasil, é possível frisar os seguintes: “Chuvvas de verão” (1978), de Cacá Diegues, “Copacabana” (2001), de Carla Camurati, “A casa de Alice” (2007), de Chico Teixeira, “Chega de Saudade” (2007), de Laís Bodanzki, entre outros.

Em “Ensina-me a viver” (1972), a sexualidade⁵¹ feminina na velhice – ainda um grande tabu para a sociedade contemporânea - é evidenciada. Maude (Ruth Gordon), uma mulher de 79 anos, segue sua vida com plenitude, sem recear os olhares repressores. A senhora se envolve com Harold (Bud Cort), um jovem de apenas 20 anos, que possui profunda obsessão pela morte. O rapaz dedica horas de seu tempo frequentando funerais e simulando suicídios. A surpreendente dicotomia entre os dois e a inversão de papéis entre eles são os fatores que atraem Harold e Maude. A velhice, no filme em questão, não é representada como a etapa anterior à morte, tampouco como o momento das limitações, mas, na verdade, como uma ocasião para novas experiências e prazeres.

Este diálogo entre vida e morte, tragédia e comicidade, desperta no público uma sensibilidade para vivenciar uma tocante história de relações interpessoais, que nos faz refletir sobre o sentido da vida e não da morte. Inaugura, este filme, outro olhar sobre as relações de gênero e formas de sedução feminina. (MONTORO, 2009)

⁵¹ Entende-se por “sexualidade” não apenas a prática do ato sexual, mas também as sensações, os sentimentos e emoções que envolvem a interação amorosa entre dois indivíduos, ou dele consigo mesmo.

No filme “Conduzindo Miss Daisy” (1989), o motorista negro, Holke Colburn (Morgan Freeman) é contratado pelo filho de Daisy (Jéssica Tandy⁵²), para exercer sua função junto à madame branca e rica, de 72 anos. No início, a convivência entre os dois é quase insuportável, até que, com o passar do tempo, eles mesmos se conduzem a uma bela amizade. Na opinião de Santos (2013), embora a terceira idade feminina seja constantemente associada ao mau-humor, à rabugice, às perdas e à dificuldade de exercer funções antes triviais, há a prova, nesse filme, de que a velhice está também ligada à superação de antigos preconceitos e à chance de crescimento pessoal. “Conduzindo Miss Daisy” é um filme sobre a ideia da página em branco, ou seja, sobre a eterna possibilidade de se reescrever a própria história, ainda que em uma idade elevada.

Em “O filho da noiva” (2001), Juan Jose Campanella dirige a história de Rafael Belverde (Ricardo Darín), um personagem pragmático que se opõe à ideia de seu pai (Hector Alterio) de realizar o desejo antigo de sua esposa (Norma Alenadro), o de se casar na igreja. A mãe de Rafael é portadora do Mal de Alzheimer e, segundo ele, não seria capaz de perceber o que aconteceria a sua volta, como a cerimônia de matrimônio tardia. Porém, por fim, Rafael não apenas compreende o apego do pai em realizar a velha vontade de sua mãe, como também o ajuda. O sentimento que nos envolve, ao final da obra, é o de que a velhice, ainda que acometida por uma grave doença, é ainda um período de muito amor e de realizações, que pode alterar tanto o curso da vida dos enfermos quanto daqueles que os querem bem.

O aclamado “Caramelo”⁵³ (2007) gira em torno de várias personagens que trabalham em um salão de beleza - que faz depilações com cera de caramelo -, em Beirute. Entre as personagens, está Rose, uma senhora que se dedica aos cuidados da irmã de idade mais avançada. Rose é costureira e possui interesse amoroso em um senhor, cliente seu; porém nada efetivamente acontece, uma vez que a personagem se proíbe de investir no relacionamento por ter, como prioridade, o zelo pela irmã debilitada

⁵² Jéssica Tandy, em 1990, aos 80 anos, venceu o Oscar de “Melhor Atriz” por sua personagem em “Conduzindo Miss Daisy”, conquistando, então, a posição de interprete mais velha a ganhar uma estatueta na categoria.

⁵³ A diretora do filme, Nadine Labaki, também atuou como uma das protagonistas da história, além de ter trabalhado como roteirista. Labaki venceu os prêmios de “Melhor Atriz” e de “Conquistas em Direção” no *Asian Pacific Screen Awards*, em 2007.

mentalmente. “Caramelo” é um filme que trata também da sexualidade na terceira idade, ainda que de forma sutil, e também aborda as questões da auto anulação em função do cuidado com o outro.

O longa-metragem de Cacá Diegues, “Chuvas de Verão” (1978), é uma produção nacional bastante ousada, uma vez que aborda a sexualidade na velhice de forma clara, instigante e inovadora. O filme conta a história de Afonso (Jofre Soares), que sempre se dedicou à repartição para, no fim de sua carreira, ter seu mérito reconhecido por meio da aposentadoria. Porém, o personagem percebe que a vida que deveria ser de descanso e liberdade se torna triste e sem perspectivas de melhora. Em determinado momento do filme, Afonso recebe a visita de sua vizinha, Isaura (Miriam Pires) e ambos se entregam à realização do desejo erótico-amoroso que sentiam um pelo outro. Nessa sequência,

ocorre uma poética cena em que dois corpos esguios e nus de cerca de 70 anos consolidam o ato sexual no chão da sala de Afonso. *Chuvas de Verão*, talvez tenha trazido pela primeira vez uma cena de sexo na velhice com tanta naturalidade, ignorando o tabu e o pudor que envolvem o tema da sexualidade na velhice. (SANTOS, 2013).

Em “Copacabana” (2001), a diretora Carla Camurati⁵⁴ traz o cenário do bairro carioca como palco para a temática do envelhecimento. A diretora inova ao tratar da morte com humor e irreverência. Apesar de o protagonista ser um homem, Alberto (Marco Nanini), o filme trata da sexualidade feminina com grande destaque – principalmente de mulheres por volta de seus 80 anos - sem se entregar a moralismos, pudores ou convenções sociais. A obra fala de memória e saudade, mas também da alegria de se viver o momento da velhice, ainda que esse seja pautado pela constante presença da morte.

Chico Teixeira, no filme “A Casa de Alice”⁵⁵ (2007), traz com densidade e emoção o peso da rotina e os dramas familiares da classe média. Alice é uma mulher de 40 anos que mora com o marido, os três filhos e sua mãe, Dona Jacira (Berta Zemel), a personagem idosa dessa obra. A senhora trabalha na manutenção do lar e observa, por muito tempo calada, todos os

⁵⁴ Carlma Camurati também roteirizou o longa-metragem.

⁵⁵ “A Casa de Alice” foi o primeiro longa metragem de Chico Teixeira.

acontecimentos da casa - por exemplo, as infidelidades do genro e o tráfico de drogas –, sendo constantemente desvalorizada e, contudo, requisitada nos afazeres domésticos e na manutenção econômica da casa. É um filme que retrata a solidão e as perdas de maneira íntima e sensível.

Em “Chega de Saudade”⁵⁶ (2007), Laís Bodanzky usa como pano de fundo um baile de gafieira, que tem como público principal a terceira idade. O tempo da narrativa é de 6 horas, passadas em um desses eventos. Apesar do cenário alegre e festivo, a senilidade, a morte e a doença fazem parte do leque de temas levantados pelo filme. A obra de Bodanzky nos envolve com sutileza no universo do idoso, passando pelo erotismo e pela heterogeneidade da velhice (nem todo idoso se comporta da mesma forma).

O cinema é uma construção, interpretação e reinvenção da realidade. O imaginário acerca da velhice feminina não está imune às produções cinematográficas. Com exceção de alguns filmes – alguns deles citados no presente capítulo –, o cinema ainda reproduz antigos estereótipos que compreendem a idosa como a senhora virtuosa, sem falhas, dotada de grande experiência, ou a velha maluca, ridicularizada, cujo papel é secundário na obra, mas principal para a comicidade do filme.

Se os velhos manifestam os mesmos desejos, os mesmos sentimentos, as mesmas reivindicações que os jovens, eles escandalizam; neles, o amor, o ciúme parecem odiosos ou ridículos, a sexualidade repugnante, a violência irrisória. Devem dar o exemplo de todas as virtudes. Antes de tudo, exige-se deles a serenidade; afirma-se que possuem esta serenidade, o que autoriza o desinteresse por sua infelicidade. A imagem sublimada deles mesmos, que lhes é proposta é a do sábio aureolado de cabelos brancos, rico de experiência e venerável. Que domina de muito alto a condição humana; se dela se afastam, caem no outro extremo: a imagem que se opõe à primeira é a do velho louco que caduca e delira e de quem as crianças zombam. De qualquer maneira, por sua virtude ou por sua abjeção, os velhos situam-se fora da humanidade. Pode-se, portanto, sem escrúpulo, recusar-lhes o mínimo julgado necessário para levar uma vida de homem. (BEAUVOIR, 1970).

Discutir o imaginário acerca da maturidade feminina na cinematografia, ainda que de forma breve, é a proposta desta monografia.

⁵⁶ O filme faz alusão à canção de mesmo título, composta por Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim.

No próximo capítulo, será exposta a metodologia utilizada na análise dos filmes “Amor” (Michael Haneke, 2012) e “Elsa e Fred – Um Amor de Paixão” (Marcos Carnevale, 2005).

3 – METODOLOGIA

Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de ideias. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, ativar a sugestibilidade, gerar ideias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial – a ação. (MUNSTERBERG, 2003).

A evolução da produção cinematográfica contemporânea é corolária das teorias do cinema, da pluralidade de experiências audiovisuais passadas e das vivências históricas e presentes. Por conseguinte, o processo de leitura e interpretação de um filme torna-se constantemente mais acessível ao público e à academia, bem como necessário para a fomentação das pesquisas em cinema e em imaginário. “O cinema é um aparelho pedagógico. Não só é portador de informação, como também ensina a interpretá-la”. (LOTMAN, 1978). A análise de uma obra fílmica contribui com a investigação do pensamento de uma época e dos discursos por ela pretendidos, criados, disseminados e recebidos.

É importante salientar que as compreensões obtidas por meio da leitura da imagem⁵⁷ não são universais a todos que a estudam, uma vez que os olhares observadores possuem lugares de fala e expectativas diversas quanto à obra, além de também se atentarem a diferentes focos, o que os levam a interpretações distintas. Joly (1996) completa:

A mensagem está aí: devemos contemplá-la, examiná-la, compreender o que suscita em nós, compará-la com outras interpretações; o núcleo residual desse confronto poderá, então, ser considerado com uma interpretação razoável e plausível da mensagem, num momento X, em circunstâncias Y. (JOLY, 1996).

A fim de se realizar um estudo interpretativo de um filme, é imperativo que o analista se coloque na posição que, de fato, lhe pertence: a de receptor

⁵⁷ O conceito de “imagem” estudado no presente capítulo se refere exclusivamente à imagem-movimento, ao cinema.

da mensagem. O que significa as intenções originais do autor⁵⁸ que – retomando a mesma ideia apresentada no capítulo anterior, “Cinema e Imaginário” – devem ser entendidas como um possível caminho para a compreensão do contexto de criação da obra, e não como objetivo de descoberta final da análise.

Além disso, é imprescindível que o observador/analista se desvincule de suas opiniões pré-concebidas: existência ou não de gosto próprio pelo filme e expectativas quanto aos resultados das reflexões. No entanto, distanciar-se emocionalmente do objeto de estudo não implica a aniquilação do prazer visual causado pela obra, tampouco o estimula, mas permite, ao analista, uma interpretação mais livre de preconceitos e determinismos.

Na opinião de Joly (1996), praticar constantemente a análise de filmes pode, subsequentemente, ampliar o prazer estético e comunicativo das obras, pois treina e aguça o olhar, desenvolvendo o conhecimento do observador e a sua capacidade de captar informações.

Quanto ao âmbito prático da análise fílmica, é essencial destacar, examinar e refletir sobre elementos pontuais que compõem a obra. Por isso, para que o estudo seja fundamentado, é indispensável a avaliação de alguns dos elementos presentes na “gramática cinematográfica”⁵⁹. Entre eles, os possíveis significados, os contextos, os personagens e as estruturas e os conceitos presentes e ausentes na diégese do filme, assim como os traços da própria linguagem cinematográfica audiovisual: os enquadramentos, cenários, planos, cortes, transições, sonoridades, entre outros.

Montoro (2006) sublinha a importância das tecnologias na produção cinematográfica, tendo em vista que os movimentos da câmera, a iluminação, os cenários, a trilha sonora, os sons e a montagem exercem um papel determinante na significação da imagem e das mensagens que através dela são construídas e transmitidas.

Segundo a autora, isso significa que as desconstruções da esfera técnica (cenários, figurinos, planos, enquadramentos, pontos de vista da câmera, personagens etc.), bem como da esfera discursiva (música/som,

⁵⁸ O termo “autor”, utilizado nesse momento, se refere unicamente ao diretor cinematográfico.

⁵⁹ Termo utilizado por Christian Metz, em “A grande sintagmática do filme narrativo”, para definir uma organização da linguagem cinematográfica.

temas escolhidos, conteúdos dos diálogos, escolhas na atuação, repertório gestual etc.) são os pontos de partida de uma análise fílmica.

Dessa forma, os elementos fílmicos e suas significações poderão ser mapeados, discutidos, interpretados e, posteriormente, reconstruídos. Uma análise não estará completa sem que se origine, por parte do analista, diferentes reflexões que transcendam seu próprio objeto de estudo e seus pontos de partida. Pensar um filme é, acima de tudo, sugerir-lhe uma interpretação.

É possível concluir que analisar um filme é como costurar uma colcha de retalhos: primeiramente, são retirados pedaços dos tecidos originais e, em seguida, esses mesmos pedaços são suturados uns aos outros, resultando-se, assim, em um novo e singular material.

Penafria (2009) ratifica as reflexões acima:

Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. Não se trata de construir um outro filme, é necessário voltar ao filme tendo em conta a ligação entre os elementos encontrados. O filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do filme (Cf. Vanoye, 1994)⁶⁰. (PENAFRIA, 2009).

Na próxima etapa, será exposto o processo pelo qual se construiu a metodologia utilizada nas análises fílmicas desta monografia. A explicação do desenvolvimento deste projeto de pesquisa está dividida em cinco subtópicos: “Reflexões iniciais”, “Surgimento da problematização da pesquisa”, “Entendendo os estudos do imaginário”, “Definição do corpus de trabalho” e “Categorias de análise”. Essas etapas, por fim, nos levam aos resultados da investigação do presente trabalho.

3. 1. *Reflexões iniciais*

⁶⁰ VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas, Papyrus, 1994

A fim de cumprir o requisito parcial para a obtenção do diploma de conclusão do curso de Comunicação Social – Audiovisual, a autora do presente projeto optou pela elaboração de uma monografia que se utilizasse, dentro dos estudos audiovisuais, a análise cinematográfica como temática científica. Em seguida, a discente decidiu-se por contemplar as relações entre as questões de gênero e cinema. Essa escolha foi resultado da sua condição de estudante, pertencente ao sexo universo feminino⁶¹, preocupada com a pouca visibilidade das relações de gênero na indústria cinematográfica e na produção acadêmica dos estudos de audiovisual e cinema.

Com o intuito de obter uma orientação condizente com o tema do projeto e, também, de seguir as normas da Faculdade de Comunicação quanto às exigências para realização de projeto final, a estudante buscou a docente Tânia Montoro, orientadora deste trabalho. A professora doutora é integrante da linha de pesquisa “Imagem e som”, na Universidade de Brasília, e é especialista em estudos de gênero no campo audiovisual dedicado à temática.

3. 2. Surgimento da problematização da pesquisa

Após a escolha do universo científico a ser tratado, a discente, com a colaboração da professora Montoro, realizou um levantamento da bibliografia referencial a ser utilizada no primeiro momento da pesquisa para elaboração do arcabouço teórico e metodológico da pesquisa. Para tanto, foram selecionadas as obras de Beauvoir (1967; 1970), Butler (1993), Duarte (s. d.), Gubernikoff (2009), Johnston (1975), Kaplan (1976), Lauretis (1994), Louro (1995), Montoro (2006;2009), Mulvey (2003), Radner (2009), Santos (2013), Stam (2003), Swain (1994) e Xavier (2003).

A partir das leituras acima, com exceção das obras de Beauvoir (1967;1970), Montoro (2006;2009) e Santos (2013), foi constatado que o estudo das maturidades, em especial a feminina, no universo cinematográfico é quase inexistente dentro da literatura feminista. No entanto, em todas as publicações citadas no parágrafo anterior, a questões referentes às

⁶¹ Entende-se por “sexo feminino” a identificação com o gênero em questão. O termo não se limita à biologia, tampouco, ao órgão sexual.

representações e aos imaginários acerca da mulher na sociedade e no cinema foram abordadas. Em função disso, a problematização da pesquisa foi definida: seriam estudados os imaginários da velhice feminina no cinema contemporâneo. O estudo foi delimitado à contemporaneidade no intuito de revelar os processos de representação audiovisual em circulação.

3. 3. *Entendendo os estudos do imaginário*

Com o propósito de se compreender os estudos do imaginário, foram levantadas as seguintes obras complementares, além das já estudadas: Costa (2011), Deleuze (1999), Dravet (2011), Fantin (2009), Joly (1996), Lotman (1978), Maffesoli (2001), Metz (2003), Morin (1956), Munsterberg (2003), Pessanha (1997), Pessavento (1995) e Smith (2005).

Em seguida, para maior aprofundamento da pesquisa acerca do imaginário, foi identificada a necessidade de se compreender melhor os estudos culturais da comunicação. Por isso, o arcabouço teórico desta monografia expandiu-se por meio dos autores que se seguem: Baczko (1985), Benjamin (1955), Cabrera (2006), McLuhan (1964) e Oliveira (2006).

Dessa forma, foi possível produzir o referencial teórico, responsável por fundamentar a metodologia e as análises fílmicas deste projeto.

Para as análises fílmicas, foram acrescentados, ao corpo de leituras, os seguintes autores: Bertolucci (2006), Concentino (2008) e Montoro; Moraes (2011).

3. 4. *Definição do corpus de trabalho*

Após as leituras dos autores acima e da definição do tema a ser pesquisado, houve a necessidade de se escolher um *corpus*⁶² de trabalho para que as análises fílmicas fossem efetuadas. Por isso, foi realizado um levantamento de filmes contemporâneos que tratassem da relação do

⁶² No latim, o termo significa “corpo”.

envelhecimento feminino. Finalmente, foi definido que as obras cinematográficas pertencentes ao *corpus* da pesquisa deveriam atender aos seguintes quesitos:

1. Serem filmes de ficção, pois o documentário possui uma estrutura destoante da proposta da monografia;
2. Possuírem nacionalidades diversas, a fim de que as conclusões das análises não se respaldassem nas características culturais singulares de um país;
3. Serem de idiomas distintos, para que a compreensão dos diálogos não se alinhasse ao pensamento linguístico;
4. Pertencerem a gêneros narrativos diferentes, no intuito de que as interpretações das cenas escolhidas não se limitassem à análise das características narrativas de um gênero específico;
5. Terem suas produções datadas dentro dos últimos 20 anos, a fim de que não houvesse grande variação entre os momentos históricos;
6. Haverem obtido sucesso de bilheteria, para que se torne possível a reflexão acerca dos impactos culturais que os filmes podem ter ou não causado;
7. Terem uma personagem feminina madura como protagonista da trama;
8. Que as protagonistas fossem retratadas, por cada filme, de maneira diferenciada, pois assim seria enriquecida a análise.
9. Não haverem sido dirigidos por mulheres, na intenção de não contaminar a análise pela procura do olhar feminino das realizadoras.
10. Que estabeleçam uma relação entre o universo privado e público;
11. Que coloquem em pauta discussões sobre afetividades;
12. Que discutam as temporalidades como algo que sobrepujasse a mera contagem de anos;

A partir da determinação dos requisitos acima e do visionamento de filmes que trazem a velhice feminina como protagonista de suas narrativas – como aqueles que ilustram o último subtópico do capítulo anterior -, foram definidas as seguintes obras para a análise fílmica: “Amor” (Michael Haneke, 2012) e “Elsa e Fred – Um Amor de Paixão” (Marcos Carnevale, 2005).

Em seguida, por meio da observação dos filmes selecionados e das anotações registradas em um caderno de campo, foram constatadas ressonâncias e dissonâncias entre as narrativas. Esses pontos de convergências e divergências, respectivamente, estavam intimamente ligados - dentro das obras cinematográficas selecionadas - (1) à relação entre público e privado na trama, (2) às interações afetivas entre as protagonistas e os demais personagens, (3) e os pontos de silenciamento das mensagens ou dos discursos associados à velhice.

Posteriormente, após definidas as categorias de análise, a autora prosseguiu a pesquisa tendo em mente os fundamentos do arcabouço teórico e metodológico.

3. 5. Categorias de análise

As categorias de análise evidenciadas abaixo estão associadas não apenas às sensibilidades das reflexões filosóficas e culturais, mas também à interpretação da linguagem cinematográfica presente na filmografia em questão.

1) Relação entre público e privado na trama:

Corresponde à relação que se estabelece entre a protagonista e as construções das expectativas e das experiências vividas pelo feminino na interação entre o âmbito público e privado.

As noções de espaço público e espaço privado utilizadas nesta monografia são baseadas nas concepções apresentadas por Montoro&Moraes (2011):

A partir da proposição de Jürgen Habermas (1984), nos permitimos analisar os conceitos de espaço público e privado dentro de um escopo da existência de uma contraposição. Assim, o primeiro se apresenta como um espaço acessível a qualquer um (o que não significa que todos teriam acesso a ele), impessoal, aberto à circulação pública e o segundo, como todo espaço que não é público, particular a cada indivíduo, que fica oculto dos olhares estranhos. Enquanto o espaço público estaria relacionado à vida em sociedade, pertencente ao Estado e à esfera do governo, o espaço privado ficaria restrito à vida íntima; para Habermas, a esfera privada estaria ligada a casa e se confundiria

com a vida em família. (...) Público e privado fazem parte de um mesmo universo que permite relações diversas numa construção permanente. (MONTORO&MORAES, 2011).

Vale salientar que, por “público”, também foi incorporada a ideia de “externo”. Da mesma forma, ao conceito de “privado”, foi adicionado sentido de “interno”.

2) Interações afetivas:

Corresponde às formas em que se manifestam as afetividades entre a protagonista e os demais personagens, no que tange as relações amorosas, sexuais, maternas ou sociais.

Entende-se por interações afetivas as emoções positivas que se referem a pessoas e que não tem o caráter dominante e totalitário da paixão. As interações afetivas referem-se tanto a pessoas, quanto as coisas, fatos, objetos ou situações. Para Montoro (2012), as afetividades designam um conjunto de atos ou de atitudes de gratidão, ternura, compreensão, solicitude, cumplicidade e formas de abrigo e amparo emocionais.

3) Pontos de silenciamento:

Corresponde à maneira em que são postas as mensagens ou discursos relacionados à velhice, pertencentes na narrativa fílmica, que não são evidenciados assertivamente, ou seja, pensamentos que são postos, porém não ditos, por exemplo, as debilidades da idade, a supressão da autonomia, as doenças, as perdas, as privações, as dores, as relações com a morte iminente, entre outros.

Orlandi (2007) explica a definição de silenciamento utilizada nesta monografia:

Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda aquilo que é mais importante e que nunca se diz. Todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é fundante. (ORLANDI, 2007).

Desta forma nem um sujeito tão visível, nem um sentido tão certo, eis o que fica à mão quando aprofundamos a compreensão do modo de significar do silêncio.

4 – ANÁLISE: A MATURIDADE FEMININA EM “AMOR”.

O coração não envelhece, mas é triste abrigá-lo entre ruínas.
(VOLTAIRE, s. d. *apud* BEAUVOIR, 1970)

O longa metragem “Amor” foi lançado em 2012, sob direção do aclamado diretor austríaco, Michael Haneke, conhecido por suas produções polêmicas, como “Violência Gratuita” (2008) e “A Fita Branca” (2009). Apesar de a obra ser originalmente de língua francesa, ela é resultado de uma colaboração entre a Alemanha, a Áustria e a França.

Na 85ª cerimônia de entrega do Oscar - que aconteceu em fevereiro de 2013 -, o filme foi indicado às categorias de “Melhor filme”, “Melhor atriz protagonista”, “Melhor direção”, “Melhor roteiro original” e “Melhor filme de língua estrangeira”. No entanto, apenas por essa última categoria, o longa metragem levou a estatueta dourada. Em outras cerimônias⁶³ de premiações da indústria cinematográfica, o filme teve a oportunidade de vencer outros troféus.

A trama se passa em Paris, capital francesa, e conta a história do casal de idosos – por volta de 80 anos - Anne Laurent (Emmanuelle Riva) e Georges Laurent (Jean-Louis Trintignant), dois professores de música aposentados que residem sozinhos em seu apartamento.

Os minutos iniciais do filme não coincidem com o início do tempo narrativo. Somos introduzidos a história pelo fim, ao assistirmos a entrada do corpo de bombeiros na residência do casal Laurent, em função de um mau cheiro que se exala do local. Poucos minutos adiante, percebemos a casa vazia, com tudo fechado, até que um dos bombeiros derruba uma enorme porta que leva ao quarto principal. Não encontramos o casal, porém avistamos, na

⁶³ Por exemplo, o filme venceu o prêmio de “Melhor atriz”, para Emmanuelle Riva, no 66º British Films Academy Awards.

cama, o corpo inerte de Anne, estendido de forma cadavérica, com flores ao redor de seu travesseiro.

Na sequência, somos levados a uma sala de espetáculos, em Paris, onde identificamos Anne e Georges sentados na plateia, à espera de um concerto de piano. Posteriormente, testemunhamos a visita dos dois ao camarim do músico. Em seguida, acompanhamos o casal no trajeto para casa. A cena do camarim traz consigo um sintoma de como Anne e Georges se portam e são vistos perante a sociedade, ante as expectativas construídas pela esfera pública. Eles vão diretamente ao encontro do músico, sem trocarem olhares ou palavras com nenhum outro personagem. Os dois contracenam, no ambiente da cena, uma ambivalência entre o glamour e a vida pacata do casal.

Após a chegada do casal em casa, podemos perceber, de antemão, um indício da dinâmica em que se comportam. Após perceberem a fechadura da porta de entrada quebrada, Georges é quem se compromete a ligar para um chaveiro na manhã seguinte. Ela sugere chamar a polícia, pois teme que ladrões possam ter tentado arrombar o apartamento, porém, ele a tranquiliza por meio de um diálogo afetivo, jocosos e carinhoso. Nesse momento, percebemos a relação de cumplicidade que os dois mantêm. Além disso, é possível nos atentarmos ao fato de que à Anne cabe identificar as questões da manutenção do lar, e a Georges é atribuída a função de resolver os problemas práticos de segurança da casa.

O casal vive bem, até que um repentino acidente vascular cerebral acomete Anne durante um cotidiano café da manhã. A partir desse momento, a dinâmica social e amorosa do casal sofre mudanças drásticas: Anne passa a necessitar de cuidados especiais, em razão de seus comprometimentos físicos e sequelas provocadas pelo AVC. Ela perde toda a mobilidade do lado direito de seu corpo, o que faz com que ela não consiga exercer, com propriedade, as atividades básicas de um ser humano, como andar, sentar e pegar objetos.

As debilidades de Anne provocam grande dor a sua família (composta por ela, Georges, a filha e os netos), em especial, a seu marido, Georges, que toma para si a incumbência de cuidar da esposa sob o teto que vivem. Ela teme o retorno ao hospital e as possíveis implicações desse ato, como o abandono total da família e os sofrimentos causados por maus tratos nas mãos

de terceiros. Por isso, suplica ao marido que não a submeta a mais uma passagem ao centro médico, e ele concorda.

O declínio físico e mental de Anne vai se intensificando ao longo da trama, mostrando, cada vez mais, a perda da autonomia da personagem: ela passa a não mais conseguir falar, se locomover, tomar banho, comer sozinha, deglutir alimentos sólidos ou controlar suas necessidades fisiológicas.

Anne, com o apoio de Georges, tenta manter o que resta de sua dignidade⁶⁴. Para ela, seu estado enfermo - que a impossibilita de executar suas funções sociais, familiares e pessoais como esposa e mulher - é inaceitável, pois não corresponde a quem ela é ou gostaria de ser. Prova disso é a sua relutância em aceitar os cuidados de Georges. Anne acredita que, ao entregar-se ao zelo do marido, ela estaria abrindo mão de sua autonomia e de sua personalidade; ou seja, estaria se perdendo dentro de si mesma.

Além disso, fica clara a indignação de Anne, não apenas com sua condição enferma, mas também com a delegação da função de cuidador a Georges, cargo que sempre pertenceu a ela. Rejeitar os cuidados do marido não se trata apenas de orgulho ou de temor da morte, mas, igualmente, demonstra a sua insatisfação com o deslocamento de seu lugar na hierarquia familiar e no imaginário social e cultural ocidental.

Ao que indica a narrativa, a personagem sempre teve absoluto controle de suas faculdades mentais e físicas, o que a levou a construir uma brilhante carreira como musicista. Por isso, Anne teme perder o domínio de seu corpo, da sua racionalidade e da sua dignidade, o que a faz entrar em um profundo estado de depressão e melancolia. .

Beauvoir (1970) discorre sobre a melancolia sentida pelo idoso ao viver o luto de si mesmo:

É um estado de depressão intensa, vivido com um sentimento de dor moral e caracterizado pelo retardamento e pela inibição das funções psíquicas e psicomotoras. Freud estabeleceu uma aproximação desse estado com o luto. O melancólico, embora não tenha perdido ninguém, se comporta como se houvesse perdido alguma coisa: é o seu eu que ele lastima haver perdido: não sou nada, não realizo nada, afirma ele. (BEAUVOIR, 1970).

⁶⁴ Em outras ocasiões, Anne demonstra acreditar que a debilidade física significa a perda de sua dignidade.

Da mesma forma, percebe-se que a personagem amedronta-se diante de seu futuro incerto e desconhecido. Consequentemente, ela se recusa a se conformar com o destino inevitável que a espera. Ao longo do filme, a personagem resignada, passa a sentir repulsa por sua própria imagem. Exemplo disso é a cena em que uma de suas cuidadoras posiciona um espelho sobre sua frente e ela se recusa a olhá-lo, aterrorizada por sua aparência. Por fim, Anne começa a considerar atitudes extremas, como o suicídio.

A filha do casal, Eva (Isabelle Huppert), ainda que adulta, no primeiro momento não compreende devidamente a situação pela qual seus pais estão enfrentando. Isso significa que ela também atravessa o processo da negação, experimentado por sua mãe. Eva confronta o pai com relação às atitudes tomadas por ele no tratamento de Anne. Ela fica convencida, por um longo tempo, de que deve haver uma solução para a enfermidade de sua mãe. Em função disso, ela tenta convencer o pai de que a situação deve ser reavaliada, mostrando-se segura de que detém a razão na conversa.

Nesse momento, podemos identificar a ocorrência do chamado “parto invertido”⁶⁵, ou seja, a permutação de papéis⁶⁶ entre pais e filhos durante a velhice dos genitores. Eva demonstra crer que enxerga a situação melhor que seu pai, alternando seu humor entre a preocupação com o fardo que Georges carrega e a descrença de que nada mais pode ser feito, exigindo a ele, que se porte de maneira diferente perante os fatos, ou seja, de uma forma mais racional.

Ao longo de várias discussões com seu pai em ocasiões posteriores, ela percebe que a condição de sua mãe é irremediável e substitui a raiva por sofrimento e, posteriormente, o sofrimento em aceitação.

Ao fim do filme, Georges vê-se obrigado a tomar as medidas extremas que Anne tanto almejava. Por cansaço, por amor e por misericórdia, Georges asfixia a companheira com um travesseiro, encerrando, portanto, a sua penosa existência, que foi convencionada a ser chamada de “vida”.

⁶⁵ O termo pode ser encontrado em revistas eletrônicas de medicina geriátrica, em especial, o “Portal da velhice” (www.portaldavelhice.org.br).

⁶⁶ A inversão de papéis entre pais e filhos é também representada em outras produções cinematográficas como, por exemplo: “A arte de viver” (Ang Lee, 1992), “A balada de Narayama” (Shohei Imamura, 1983) e “Como água para chocolate” (Alfonso Arau, 1992).

Os últimos minutos do filme nos revelam a forma com que Georges conduziu seus dias logo após a execução de seu ato. Ele compra flores, arruma a casa, escreve uma extensa carta à sua filha, sem revelar os acontecimentos recentes, e deita-se em seu novo leito, montado no escritório, próximo à cozinha.

A sequência acima revela o atordoamento do personagem pela falta da companheira e evidencia a sua dificuldade em lidar com a solidão. Segundo a Organização das Nações Unidas (ONU)⁶⁷, as mulheres tendem a viver mais do que os homens em todo o mundo. Consequentemente, a viuvez feminina é mais recorrente do que a masculina. No imaginário social, espera-se que o homem faleça antes da mulher. Posto isso, podemos perceber que, com a morte de Anne, há um deslocamento no papel de Georges. Ele é quem passa a ser o único responsável pelos cuidados de si e da rotina da casa. Com isso, Georges sente grandes dificuldades em adaptar-se a nova vida, fato bastante recorrente entre viúvos.

Por fim, observamos Georges deitado em sua cama e ouvimos uma movimentação estranha na casa. Tudo indica que o personagem não está só. Ao levantar-se, avista sua esposa, Anne, lavando os pratos e conversando com ele normalmente, como se tudo aquilo não tivesse passado de um terrível pesadelo. Georges, primeiramente, mostra-se confuso e, em seguida, aliviado.

Anne finaliza sua tarefa doméstica e demonstra a intenção de retirar-se do apartamento. Ela convida Georges para acompanhá-la. Ele aceita a proposta, veste seu casaco e, enfim, os dois partem do local juntos. Haneke, mais uma vez, nos traz um filme de final controverso.

“Amor” é repleto de sutilezas. Entre elas está o fato de, no início do filme, acompanharmos a entrada do casal naquela residência e, no final, presenciarmos sua partida. Assim, há a abertura e o fechamento de dois ciclos: (1) o período de tormento enfrentado pelo casal durante a enfermidade de Anne, e (2) o fim da vida em si, ainda que não fique claro se Georges faleceu ou não. Ambas as conclusões nos remetem ao sentimento (ou condição) tão buscado pelo ser humano: a liberdade.

⁶⁷ Essa informação pode ser encontrada no jornal “O Estadão”, na data de 20 de outubro de 2010.

4. 1. Análise técnica

O longa se utiliza de um grande número de planos-sequências para desenvolver sua narrativa. Em algumas ocasiões, a câmera se movimenta nesses planos, mas, na maioria das vezes, ela permanece fixa, como se fosse um observador externo, paralisada, assim como Anne. Isso significa que a movimentação dos planos, à medida que a doença de Anne vai progredindo, cada vez mais passa a fazer um protagonismo paralelo com a personagem enferma. Assim, a câmera, mesmo que em plano-sequência, tende a se manter estática, despertando, no espectador, uma sensação de claustrofobia e impotência.

Os planos são definidos como se formassem formas geométricas. Os objetos de cena, juntamente com a composição geral do cenário, equilibram a organização visual das imagens. Não há peso na arte das cenas, isto é, os elementos cênicos são dispostos de forma balanceada, provocando, assim, a sensação de harmonia visual.

Essa opção pode ser considerada curiosa, uma vez que o lar dos Laurent, em um primeiro momento, em função da doença de Anne, não nos parece harmonioso. Porém, ao analisarmos mais atentamente, podemos perceber que há, na verdade, um imenso autocontrole por parte dos personagens. Suas atitudes não são impulsivas, tampouco desarmoniosas.

Ainda que Anne, após certo momento, perca o domínio de suas funções biológicas, ela sempre pensa e age com muita segurança e exatidão. Nem mesmo sua tentativa falha de suicídio representa um ato de desequilíbrio. A ação não foi impensada, mas avaliada com cautela. A personagem, antes de agir, contrabalanceia o que, em sua opinião, seria o melhor para si e para seu esposo.

As imagens abaixo ilustram a composição harmônica dos quadros, relatada anteriormente. A primeira é um *frame*⁶⁸ da cena em que Georges finalmente captura o pombo que invade sua casa. A segunda é um *frame* do momento em que Anne tenta cometer suicídio jogando-se da janela.

⁶⁸ “Frame”, para o inglês, é o mesmo que “fotograma” para a língua portuguesa.



Imagem 1



Imagem 2

A direção de arte do filme optou por figurinos mais sóbrios, de cores frias, em tons acinzentados, ressaltando, assim, a situação de afastamento e isolamento em que se encontram os personagens. Suas indumentárias traduzem o imaginário social construído acerca da forma com a qual os idosos devam se vestir e se comportar. Vestes sóbrias significam, também, sabedoria, característica esperada do ancião. “O idoso é, portanto, representado como sendo um sábio e conhecedor da vida em suas adversidades e alegrias, ou seja, é visto como alguém que tem algo importante a dizer para os mais jovens”. (COCENTINO, 2008).

No entanto, com a evolução da doença de Anne, o figurino da protagonista adota uma tonalidade mais clara, com vários tons de branco. Portanto, é possível concluir que existe uma referência à esterilidade do ambiente hospitalar, reconstruído na residência dos Laurent. As tonalidades mais brandas nas roupas de Anne revelam também o estado frágil em que ela se encontra.

Georges varia sua indumentária no segundo momento do filme. O personagem interage com o mundo externo⁶⁹ protegido por suas “vestes anciãs”, porém, ao relacionar-se com Anne, frequentemente utiliza-se de roupas mais claras, reiterando, assim, a intimidade que tem com a esposa.

O branco em “Amor” não é somente atribuído à higiene hospitalar, mas é igualmente um símbolo do que não é dito, do silêncio. O branco traz uma sensação de ausência e representa o fato de Anne estar deixando de existir, de estar sumindo em vida. Apesar da presença da morte ser evidente, o preto (a cor do luto) não se manifesta nas vestes do casal nesse momento. O branco – cor escolhida na ocasião do sufocamento de Anne - não nos remete a significações sombrias, mas à eternidade e à esperança de que a dimensão corporal é transitória e as enfermidades também.

Seguem, abaixo, duas imagens que exemplificam as situações expostas acima:



Imagem 3

⁶⁹ Por mundo externo, também consideramos a filha do casal.



Imagem 4

A trilha sonora em “Amor” é bastante comedida, ela não aparece com frequência. Dessa forma, o filme cria no espectador uma sensação de incômodo, bastante conhecida na filmografia de Haneke. A presença esporádica de sonoridades musicais nos obriga a suportar os desconfortáveis silêncios da narrativa, fazendo com que nos sintamos, tanto quanto Anne e Georges, vulneráveis às incertezas do futuro e das expectativas quebradas. Assim, a obra, retomando as ideias de Morin (1956) apresentadas no capítulo 2, nos convida a viver a experiência de sentir o que experimenta o outro; no caso de Anne, a fragilidade, a dor e a insegurança.

4. 2. Análise conceitual

No presente subtópico, serão estudadas as seguintes sequências de “Amor”: “Café da manhã” e “Sufocamento de Anne”. A análise se alçará nas categorias descritas anteriormente na metodologia desta monografia: (1) as relações entre público e privado, (2) as interações afetivas e (3) os pontos de silenciamento.

4. 2. 1. Sequência: Café da manhã

A sequência começa com o *timer*⁷⁰ tocando, alertando Anne de que o alimento que cozinha está pronto. O casal está sentado à mesa, na cozinha, tomando o café da manhã. Georges fala ao telefone, resolvendo a questão da fechadura quebrada, e Anne se levanta para retirar os ovos cozidos da água fervente. Nesse momento, constatamos a hipótese de que Anne, dentro da organização familiar do casal, é a responsável pelos afazeres domésticos, ao contrário de Georges, que é quem ocupa a função de lidar com as outras questões do lar que envolvam o mundo externo e não o cuidado com o outro.



Imagem 5

Como pode ser identificado na figura acima, a indumentária dos personagens é característica das vestes que normalmente se usa na intimidade do lar: despojadas e folgadas (pijamas, camisolas, roupões etc.).

A janela encontra-se fechada, separando o universo exterior do ambiente interno do lar, reiterando a tese de que o casal não interage com a sociedade, a não ser com indivíduos específicos, como o músico, ex-aluno de Anne, por exemplo. Todavia, podemos perceber que essa relação acontece em razão da longa amizade entre eles. O afeto foi construído em um momento em que ele ainda era rapaz e ela, por sua vez, também era mais nova do que é hoje.

⁷⁰ “Timer” é o vocábulo de língua inglesa, utilizado para identificar o cronômetro de cozinha.

Mesmo assim, apesar do duradouro sentimento entre Anne e seu pupilo, na sequência em que Georges lê a carta do jovem músico enviada à sua antiga professora, é possível verificarmos o rompimento dessa relação. Por meio da palavra escrita, o famoso artista, em decorrência de uma incômoda visita ao casal⁷¹, implica que a amizade com Anne, agora, pertence ao passado, ainda que por ela ainda reste apreço.

Podemos constatar que a velhice ocupa um lugar de exclusão e marginalização na sociedade atual. A velhice está ausente do glamour e do fascínio do espetáculo apontado por Debord (1999)⁷², sendo muitas vezes associada a representações e conteúdos simbólicos pouco sedutores. (COCENTINO, 2008).

A iluminação é difusa e não muito clara, revelando que o dia acabou de amanhecer. A apresentação da doença de Anne, fato que impulsiona os grandes conflitos do filme, acontece nessa sequência. Por isso, o novo dia também representa o surgimento de uma nova etapa na vida do casal. Apesar de já existir a suspeita de que há um problema com Anne na cena anterior⁷³, essa só é comprovada no momento do café da manhã, quando Anne entra em transe⁷⁴.

A disposição dos objetos reforça o equilíbrio visual mencionado anteriormente neste capítulo. Porém, não ocorre apenas um contrapeso estético, mas também de significados. À direita, podemos perceber que o cenário nos remete ao ambiente privado: pia, torneira, louças, panelas e armários. À esquerda, identificamos elementos que ultrapassam as fronteiras do universo particular: correspondências sobre a mesa, revistas na janela, quadros com imagens de paisagens e o próprio celular no qual Georges fala. Anne está localizada à direita, em contraponto a Georges, que se encontra ao lado esquerdo do quadro. É possível concluir que o casal se organiza, em seu espaço privado, da forma proposta historicamente pela sociedade: Ao feminino

⁷¹ Na sequência da visita do músico ao casal, a separação entre os dois universos, público e privado, é demarcada pela escolha dos planos em que a cena é construída. O casal nunca aparece enquadrado no mesmo plano que o jovem. Há um jogo de plano e contraplano durante a conversa, evidenciando, assim, a oposição entre os dois mundos: externo e interno; novo e velho.

⁷² DEBORD, G. A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1999.

⁷³ Georges está deitado, dormindo, quando acorda e se depara com Anne sentada na cama, com o olhar fixo, como se estivesse em sono profundo, mas acordada.

⁷⁴ Momento em que ela parece se ausentar mentalmente.

cabe se ocupar das obrigações com o lar, ao masculino a incumbência de lidar com o mundo externo. Beauvoir ratifica a reflexão:

A vocação do homem é a ação; ele precisa produzir, criar, progredir, ultrapassar-se em direção à totalidade do universo e à infinidade do futuro. (...) A mulher está voltada à perpetuação da espécie e à manutenção do lar, isto é, à imanência. (...) Assim, o trabalho que a mulher executa no interior do lar não lhe confere autonomia. Não é diretamente útil à coletividade, não desemboca no futuro, não produz nada. (BEAUVOIR, 1967).

Aqui, mais uma vez, podemos perceber a influência dos arquétipos construídos pelo coletivo no ambiente privado. O estereótipo em nenhum momento é verbalizado, contudo, é posto de forma sutil. Há, portanto, um silenciamento da mensagem.

Em outra oportunidade, o discurso acima é novamente colocado. A narrativa, com muita delicadeza, expõe a dicotomia historicamente construída entre os papéis femininos e masculinos na sociedade no momento em que Georges avisa Anne que o sal acabou, mostrando-lhe o saleiro vazio. Assim, ele denuncia o que se passa em sua mente, apesar disso não transparecer de maneira óbvia: cabe a ela levantar-se e buscar o condimento desejado por ele. Esse instante comprova, mais uma vez, o fato de haver um silenciamento quanto à interferência de discursos públicos no ambiente privado. Anne e Georges têm funções claras em sua organização familiar. Porém essa construção não é um paradigma criado de dentro para fora, mas de fora para dentro.

Quando Anne não responde ao seu pedido, Georges finalmente se levanta e segue até um dos armários da cozinha para buscar o sal. Após sentar-se à mesa novamente, ele percebe que Anne está paralisada, com o olhar fixo. Georges procura, em vão, acordá-la do transe comunicando-se com ela, tocando em seu rosto e passando um pano molhado em sua testa e em seu pescoço. No entanto, de nada adiantam suas atitudes.

A câmera acompanha Georges até o quarto. Ele está prestes a trocar de roupa para ir buscar ajuda, quando houve a torneira, que havia deixado aberta, se fechar. Nesse momento, Georges segue até a cozinha, intrigado. A câmera o acompanha por trás, para não revelar o que está para acontecer. Esse plano evoca a curiosidade do espectador e, acima de tudo, cria uma sensação de

suspense pela antecipação do que vem a seguir. Pelo público, será descoberto o mistério depois que esse for revelado ao personagem.

Assim que Georges chega à cozinha, encontra Anne, sentada, agindo normalmente, como se sua ausência não houvesse ocorrido. A primeira reação de Georges é acusá-la de estar louca, pois ela demonstra não compreender o que está se passando; tampouco, entende a razão de ele a estar acusando de algo que, para ela, nunca aconteceu.

Em seguida, Georges, um pouco atordoado, busca explicar à Anne a situação que acabara de ocorrer. No entanto, a personagem vai ficando bastante nervosa, na defensiva, e prossegue negando as alegações do marido, que por sua vez, se alarma ainda mais.

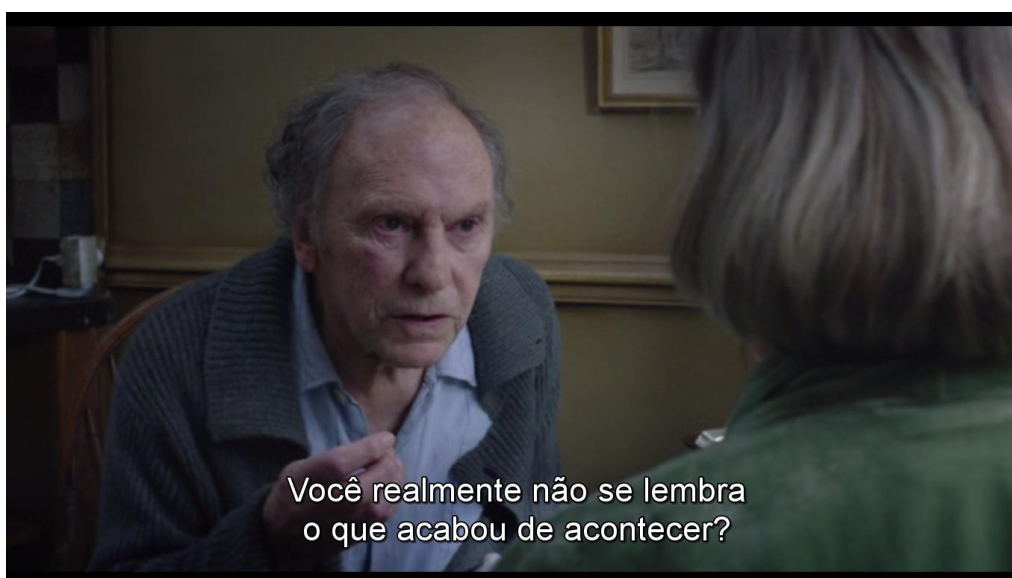


Imagem 6

É comum os parentes de enfermos portadores de doenças que afetam as faculdades mentais, sentirem confusão e também preocupação com o desconhecimento da causa dos sintomas que afligem seus entes queridos. Para os cuidadores, da mesma forma, surge o dilema de contar ou não ao doente a verdade sobre a condição.

Segundo Bertolucci (2006), autor do “Manual do cuidador dos pacientes de Alzheimer”, 83% dos familiares não gostariam que seus entes queridos soubessem de seu diagnóstico. Contudo, 71% deles desejariam saber, caso eles mesmos fossem os enfermos. Apesar de a doença de Anne não ser o

Alzheimer, e sim o derrame cerebral, a lógica permanece a mesma. Georges, nesse momento, passa pelo conflito de quase todo cuidador que detém laços afetivos com o enfermo: discutir ou não a situação com o ente querido.

O diálogo entre Anne e Georges ocorre da seguinte maneira:

- O que aconteceu? Você está completamente louca?
- O quê?
- É uma piada? Estava brincando ou o quê?
- Que piada? Não entendo. Por que está falando assim comigo? O que aconteceu com você?
- Por favor, Anne, pare com o jogo! Não tem graça.
- Que jogo, pelo amor de Deus? O que se passa?
- Por que você não reagiu?
- A quê?
- “A quê”? A tudo, a mim.
- Quando isso?
- Agora. Nesse momento.
- Por favor, diga-me o que está acontecendo.
- Não sei o que dizer. Você realmente não se lembra do que acabou de acontecer?
- Mas o que aconteceu?
- Você ficou aí sentada, olhando para o nada, e não me respondeu quando eu lhe perguntei o que estava se passando. Peguei essa toalha e a coloquei no seu rosto, mas você não reagiu. Olha, veja, a sua lapela ainda está úmida.
- E quando... e quando foi isso?
- Ah! Nesse instante, há dois minutos.
- E?
- “E”? Não há “e”. Fui ao quarto me vestir para buscar ajuda.
- Ajuda?
- Sim. Mas, aí, você fechou a torneira.
- Sim, porque você a deixou aberta. Não compreendo.
- Eu tampouco.

(00:12:00 a 00:13:43)

Aqui, a cumplicidade entre os dois é posta em cheque. Em um primeiro momento, há desconfianças, por parte de Georges, a respeito da honestidade de sua esposa. Posteriormente, a suspeita transforma-se em preocupação quanto à sanidade de Anne.

Para Anne - sob a condição de portadora de uma demência -, há a necessidade de reorganização do presente. O passado que antecede o evento de sua amnésia parece ter acabado de acontecer; tanto que, para ela, não passou tempo algum entre a conversa à mesa e o retorno de Georges à cozinha. “Impossibilitado de recordar com exatidão, o doente inventa para esse presente um antecedente imediato”. (BEAUVOIR, 1970).

Passado o momento da confusão, Georges decide tomar uma providência com relação ao caso: ele a avisa que chamará o médico da família

para consultá-la. Anne, contudo, o desencoraja a seguir com seu plano, tentando convencê-lo de que não há razão para tal. Nela, é despertado o medo de que talvez possua, de fato, uma moléstia. Por isso, a personagem recorre a mais primitiva das autodefesas: a negação.

Nesse instante é colocada uma das mais belas provas da afetividade que existe entre Georges e Anne: ele sobrepõe sua opinião, calcada no raciocínio lógico⁷⁵, pelo amor e pelo respeito que sente pela esposa, fazendo, então, sua vontade. O médico não é acionado.

Aqui, é colocada uma questão bastante controversa: até que ponto um cuidador pode se permitir o direito de invadir o espaço do outro, no caso, do enfermo, ainda que o faça com o intuito de ajudá-lo?

Anne apanha o bule de chá, mas despeja seu conteúdo sobre o pires, e não sobre a xícara. Desconsolada, ela olha as consequências de sua ação. A partir daí, podemos concluir que ela aceita a proposta de consultar-se com um médico.



Imagem 7

Em seguida, assistimos a uma sequência de vários planos fixos que mostram os cômodos da casa. Dessa forma, é possível concluir que há uma

⁷⁵ Raciocínio lógico, neste caso, está relacionado com a seguinte premissa: se há suspeita de doença, um médico deverá ser consultado.

passagem tempo entre o instante do café da manhã e a cena seguinte, em que Georges conversa com a filha do casal, Eva.

4. 2. 2. Sequência: Sufocamento de Anne

A sequência se inicia com Georges barbeando-se no banheiro, quando ouve os gritos de dor de Anne vindos do quarto. Ele larga o aparelho na pia e segue ao encontro da esposa. Ao chegar em seu aposento, ele senta na cama, ao lado de Anne, e tenta acalmá-la.

No ambiente, podemos notar que a palheta de cores tende para o marrom e também para as cores pastéis, ao contrário da indumentária dos personagens, que é de cor branca.

Vários objetos cênicos que nos remetem à atmosfera hospitalar são encontrados: um medidor de pulso, um nebulizador, caixas de remédios e uma cadeira de rodas, por exemplo.

A janela do cômodo também está fechada, reforçando, mais uma vez, o isolamento e a exclusão do casal com relação ao restante da sociedade. Nesse contexto, mais do que nunca, Anne e Georges foram esquecidos pelo mundo externo, e se resguardam unicamente em seu universo privado.

A luz é difusa. Nessa sequência, em contraponto à analisada anteriormente, a indicação não é o amanhecer, mas o entardecer, sugerindo o fim e profetizando os acontecimentos que se seguirão.

O casal, agora, aparenta estar mais velho em comparação com a cena do café da manhã. Podemos concluir que a razão disso não é apenas a passagem do tempo real, mas também da noção de temporalidade dos dois, ou seja, eles, agora, sentem o peso da idade de forma mais intensa. Em Anne, a iminência da morte é refletida em seu envelhecimento, que está aquém da mera contagem de anos. Quanto à estética da personagem, os cabelos de Anne estão ainda mais esbranquiçados, seu rosto parece mais fundo e seus olhos raramente se abrem.

A partir do momento em que Georges acomoda-se ao lado da esposa, a câmera permanece fixa em plano americano e sem cortes até o final da cena, como ilustrado na figura abaixo.



Imagem 8

Na cena em questão, Anne já está totalmente debilitada. Seu estado é quase catatônico, apesar de existir uma singela sugestão de que na personagem ainda há consciência de seu estado extenuado. Ela já quase não mais se comunica e, por vezes, lamenta-se de dor. Anne não é dona de seu corpo, tampouco de sua autonomia, e requer cuidados absolutos para poder sobreviver. Suas circunstâncias nos reportam à condição infantil.

(...) a velhice pode ser imaginada como um doloroso e lento retorno à infância ou, ainda, como uma tranquila e feliz volta às primeiras fases do desenvolvimento humano. Essa concepção nos parece se constituir e a apresentar como essência a crescente dependência e necessidade de cuidados especiais que é constatada em diversos casos em pessoas idosas. Parece-nos que as perdas vividas na velhice favorecem essa associação imaginária do idoso com a criança. (CONCENTINO, 2008).

Após posicionar-se ao lado de Anne, Georges procura acalmá-la e tenta cessar seu sofrimento contando uma história pessoal da sua época de infância, como o fez em outras ocasiões, ao longo da trama. Ele narra uma situação em que foi mandado, pelos pais, a um internato de verão apenas para meninos. Porém, Georges não se sentiu bem no local, por diversas razões. Para que pudesse avisar a sua mãe do que estava sentindo, ele mandava mensagens a ela em um cartão postal, através de um código inventado pelos dois. Abaixo, segue a transcrição de seu relato:

- Eu havia feito um pacto secreto com minha mãe. Eu havia prometido escrever para ela toda semana. Enviar-lhe um cartão postal. Se eu quisesse ficar, desenharia flores. Se não, desenharia estrelas. Ela guardou o cartão, estava todo cheio de estrelas. Após 3 horas, permitiram que eu saísse. Fui para o meu quarto, deitei-me na cama e tive uma febre de 40°. Tive difteria. Fui levado ao hospital mais próximo, onde me mantiveram em quarentena. O que quer dizer que, quando minha mãe veio me buscar, só podia abanar a mão pela janela. Um dia, perdi o cartão postal. Foi uma pena. (01:42:43 a 01:43:51)

Após a finalização de sua fala, Georges reflete por uns instantes e, por fim, apanha um travesseiro e sufoca Anne, que nada demora em desfalecer. Aqui, podemos perceber mais uma bela sutileza presente em “Amor”: a metáfora do cartão postal.

Anne não mais queria permanecer no estado enfermo que se encontrava, assim como Georges, quando criança, não desejava continuar no internato. Anne várias vezes manifestou⁷⁶ ao marido seu desejo de partir. É como se o “cartão” de Anne estivesse cheio de estrelas, mas Georges nunca aceitou o pedido da esposa. Da mesma forma, ele, quando criança, mandava mensagens à mãe expressando a vontade que sentia de deixar o local.

Finalmente, a mãe de Georges recebeu o recado e seguiu em busca do menino. No entanto, antes de encontrá-lo, ela foi impedida de atender ao desejo do filho, em decorrência da doença que o acometia e lhe obrigava a permanecer segregado, sem comunicação. Da mesma maneira, encontra-se Anne impossibilitada de falar, isolada em seus pensamentos e presa a seu corpo, graças à doença que a domina.

Em seguida, o menino Georges some com o cartão e não mais consegue trocar mensagens com sua mãe, assim como Anne, que perde a capacidade de exprimir seus desejos e perde, também, o seu “postal”. Ambos permanecem presos, à mercê da misericórdia do outro: ele, entre quatro paredes, e ela, dentro das fronteiras do próprio corpo.

Georges, por ser de idade avançada, certamente presenciou a partida de outros amigos e de entes queridos ao longo de sua existência. Todavia, viver o definhamento e a morte de sua companheira de tantos anos é a maior

⁷⁶ Em uma cena anterior, Georges tenta dar água a Anne, mas ela se recusa a beber. Ele se enfurece e a agride com um tapa em sua face. Logo em seguida, ele se arrepende. Além da tentativa de suicídio na janela, o momento em que Anne se nega a beber a água é mais uma prova da sua insatisfação em permanecer viva nas condições que se encontra.

das perdas, não apenas pelo fim da relação amorosa, mas também pela lembrança de que o encerramento de seus dias também chegará. Além disso, Georges está se desfazendo da maior testemunha de sua vida. Afinal, o casamento é um contrato de que sua existência na terra não passará despercebida.

Por fim, é encerrado o grande conflito de Georges. Ele realiza sua maior demonstração de amor a Anne: ele acaba com o sofrimento da esposa e a liberta para as estrelas.

Em função do final atordoante, um dos maiores silenciamentos a respeito da velhice e da autonomia humana veio à tona: a eutanásia. Muitas reflexões a respeito dessa prática e dos significados da vida foram discutidas⁷⁷, entre elas: (1) o sentido de vida respaldado no coração pulsante, (2) a morte como a perda da consciência, (3) a possibilidade de o desejo de morrer ser validado pelo Estado, (4) a autonomia dos familiares ao decidirem sobre a finalização da vida de seus entes querido, entre outras.

As questões sobre a eutanásia, contudo, são deixadas a cargo da medicina e de suas discussões éticas. Ao cinema, ficam as interpretações fílmicas de uma obra que trata do tema mais evocado pelo ser humano: o amor.

“Amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca”. (LISPECTOR, *Aprendendo a viver*, 1964).

⁷⁷ Algumas dessas discussões podem ser encontradas no seguinte endereço eletrônico: <http://oldwomaninfeaturefilms.files.wordpress.com>

5 – ANÁLISE: A MATURIDADE FEMININA EM “ELSA E FRED – UM AMOR DE PAIXÃO”

Quando dizem que sou demasiado velho pra fazer alguma coisa procuro fazê-la em seguida. (PICASSO, [s. d.] *apud* Ballesteros; Carrasco; Ortiz, 2006)

O longa metragem “Elsa e Fred - Um Amor de Paixão”, assinado pelo diretor e roteirista Marcos Carnevale⁷⁸ é resultado de uma colaboração entre Argentina e Espanha. Apesar de a história se passar principalmente em Madrid, na Espanha, a cidade de Roma, na Itália, é um cenário igualmente importante para o desenvolvimento da narrativa. O idioma predominante na trama é o espanhol, contudo, em alguns momentos, as línguas inglesa e italiana também podem ser identificadas. Em 2005, a obra de Carnevale foi lançada mundialmente sob a classificação de “comédia romântica”, apesar de alguns críticos defenderem que o filme se trata, na verdade, de um drama⁷⁹.

A narrativa é centrada em dois personagens que já atingiram a idade avançada, Elsa (China Zorrilla) e Fred (Manuel Alexandre), ambos possuem mais de 70 anos. Os protagonistas encaram a velhice de formas bastante distintas. Elsa é uma senhora divertida, alegre e irreverente que procura viver seus últimos anos de maneira intensa; e Fred (Alfredo) é um recém-viúvo, hipocondríaco⁸⁰, solitário (a não ser pela companhia de seu cachorro, Bonaparte), que não desfruta de sua aposentadoria e pouco se preocupa em buscar a felicidade e uma vida mais prazível.

⁷⁸ Marcos Carnevale é um roteirista e diretor argentino, conhecido por seus trabalhos no cinema e na televisão. Em sua filmografia podem ser encontrados vários filmes, entre eles, os longas “Anita” (2009) e “Viúvas” (2011), que fizeram sucesso de bilheteria.

⁷⁹ A crítica do *The New York Times*, Jeannette Catsoulis, por exemplo, define o filme como um “drama cômico”.

⁸⁰ Segundo a medicina geriátrica, a hipocondria pode ser definida da seguinte forma: é um distúrbio psiquiátrico no qual o indivíduo apresenta sintomas físicos e mostra-se particularmente preocupado por acreditar firmemente que eles representam uma doença grave. Este sentimento não tem características de delírio. É persistente, tem um período mínimo de duração de seis meses, e se mantém apesar da investigação médica clínica e laboratorial nada apontar como distúrbio ou desvio da normalidade. Estes sintomas muitas vezes causam significantes distúrbios clínicos e implicações na vida social e ocupacional. Essa informação pode ser encontrada no endereço eletrônico que se segue: <http://www.medicinageriatrica.com.br>.

Os créditos iniciais do filme são bastante intrigantes. Somos introduzidos à história por meio de imagens da *Fontana di Trevi*⁸¹ (que habitou o imaginário do cinema na memorável cena do filme “A Doce Vida” de Federico Fellini), exibidas através de um efeito visual que se assemelha aos reflexos provocados pela água. Ainda durante a introdução, avistamos uma mulher loira, em trajes formais, ocasionalmente se fazendo presente na tela que, nesses momentos, está em preto e branco.

Em seguida, nos é revelada a imagem estática de Sylvia (Anita Ekberg), a protagonista de “A Doce Vida” (1960)⁸², em um quadro pendurado na parede de Elsa. Nesse instante, fica clara a referência que a sequência inicial faz à conhecida obra de Federico Fellini. A razão para isso é apresentada em uma sequência posterior. A foto de Anita Ekberg é o elemento conectivo entre os créditos iniciais e o começo da narrativa.

“Elsa e Fred – Um Amor de Paixão” traz consigo uma metalinguagem, visto que faz alusão a outra produção cinematográfica. A condução e o encerramento da história estão intimamente ligados à aclamada obra de Fellini. Na opinião de Montoro (2009), as imagens de “A Doce Vida”, imortalizadas pela fotografia do longa metragem de Carnevale, presentificam o que está ausente na trama. Isso significa que a produção de Fellini traz luz a dois silenciamentos a respeito da velhice, discutidos em “Elsa e Fred”: a capacidade do idoso em ser espontâneo e a de realizar seus sonhos, mesmo em uma idade considerada demasiadamente avançada para a concretização de desejos.

O casal protagonista se conhece de uma maneira inusitada: Elsa bate na traseira do carro de Cuca (Blanca Portillo), filha de Fred, e percebe que a única testemunha do pequeno acidente é o jovem Javi (Omar Muñoz), filho de Cuca. Elsa ameaça o menino de morte, caso revele aos pais sobre o acidente. Porém, a intimidação de nada adianta e todos descobrem o escandaloso feito da senhora, que se vê incumbida de pagar as despesas do incidente.

Por isso, Gabriel (Roberto Carnaghi), filho de Elsa, dá à mãe um cheque para que esse seja entregue ao novo vizinho, Fred, a fim de que a dívida seja

⁸¹ A *Fontana di Trevi* é um conhecido ponto turístico da cidade de Roma.

⁸² Título original: “La Dolce Vita”. Lançado em 1960, sob a direção de Federico Fellini. O Longa metragem italiano venceu a Palma de Ouro de Cannes, no mesmo ano.

reparada. À Elsa não agrada a ideia, mas, ainda assim, ela segue relutante até o apartamento do senhor. A irreverente senhora mente ao dizer que o dinheiro lhe fará falta, pois, segundo a protagonista, ela é encarregada de ajudar cinco netos que acabaram de perder a mãe, sua nora fictícia. Fred, a princípio, recebe o dinheiro, deixando Elsa indignada com a suposta frieza do vizinho. No entanto, seu interesse erótico-amoroso por Fred é despertado no momento em que ele devolve a quantia sem lamentar-se e promete, ele mesmo, pagar à filha o que a senhora sua vizinha lhe deve.

Elsa é quem toma a iniciativa de abordar Fred a fim de que tenham, futuramente, uma relação amorosa. A princípio, o viúvo se sente um pouco desconfortável com as investidas de sua vizinha nada ortodoxa. Ao que indica, ele não se percebe como alguém que ainda possa viver experiências novas, tampouco como um ser sexual e capaz de mudar seu estilo de vida. Por fim, ele aceita a amizade com a senhora. As características de Elsa que antes o incomodavam – como sua espontaneidade e sua incrível facilidade em quebrar regras e protocolos, por exemplo -, agora são as razões pelas quais ele se apaixona por ela.

De início, Fred, com o uso dos remédios, buscava afastar a presença da morte de sua realidade, afinal, segundo Concentino (2008), as grandes dificuldades da velhice são a aceitação das perdas, a vivência dos lutos e o reconhecimento da morte iminente. Todavia, ao tentar distanciar-se da ideia da morte, Fred acabava por aproximá-la de si, uma vez que ele atribuía a ela papel determinante em sua vida. Posteriormente, em razão de seu envolvimento com Elsa, podemos perceber que Fred passa a entender a saúde como um bem estar constante, e não mais como a simples condição de estar livre de doenças.

Segundo a medicina geriátrica, o pragmatismo em relação ao futuro e as resistências em admitir mudanças fisiológicas e emocionais fazem com que o idoso tenha grandes dificuldades em colorir as suas afetividades na maturidade. No entanto, Elsa quebra com esses preceitos e consegue arrematar o coração de Fred, provando que nunca é tarde para se viver o amor e, acima de tudo, para se viver a vida.

Tanto Elsa quanto Fred têm suas vidas controladas pelos filhos. Elsa, porém, ainda cobre as despesas financeiras do filho mais novo, Alejo (Gonzalo

Urtizberéa), um aspirante a artista que continua falido após os quarenta anos de idade. Gabriel trata Elsa (sua mãe) como uma criança, assim como Cuca, que vê em Fred (seu pai) a figura de um filho. O único que trata Fred de uma forma diferenciada na hierarquia familiar é Javi, seu neto, ainda que não o identifique como uma figura de autoridade. Uma cena emblemática do filme que comprova a afirmação acima e também evidencia um dos contextos em que as relações familiares são estabelecidas na maturidade é o momento, ainda no início da trama, em que Cuca pergunta ao filho onde deve colocar o retrato da falecida mãe, esposa do pai. Javi responde com sensatez: “Não sei, pergunte ao vovô. A casa é dele”.

Cuca invade o espaço do pai, zelando por ele como se fosse um incapaz. Na cena em que Fred se prepara para tomar um banho de banheira, sua filha entra no toalete, sem anunciar sua chegada, e lhe questiona quanto as razões do pai estar tendo tal atitude que não condiz com seus hábitos cotidianos.

Aqui, é possível perceber dois exemplos da invasão do universo externo no ambiente privado: (1) Cuca vê-se no direito de adentrar o espaço íntimo de Fred sem que lhe seja consentida permissão; (2) Cuca acredita que questionar o pai quanto ao seu comportamento não usual é uma prerrogativa sua.

Podemos concluir que há em Cuca a confusão que frequentemente sentem os filhos adultos em função da quebra dos espaços temporais que costumavam haver entre genitores e descendentes⁸³. Essa situação ocorre devido ao fato de os filhos perceberem o envelhecimento dos pais e se depararem com a necessidade de proporcionar, a eles, maiores cuidados e mais atenção. Dessa forma – assim como em “Amor” -, percebemos em “Elsa e Fred” a existência do “parto invertido”, circunstância em que os filhos acabam se tornando pais de seus próprios genitores.

No caso da personagem de Blanca Portillo há, também, ciúmes da relação que o pai construiu com a namorada. Na sequência em questão, ele afirma, de uma forma sutil, que mantém relações sexuais com Elsa e, por isso, solicita a Cuca que sua intimidade seja preservada. Apesar da postura

⁸³ David Denby aborda o assunto em “Grandes Livros” (1996), ao analisar as relações parentais em “Rei Lear” de Shakespeare.

controladora da filha, Fred, nessa cena, finalmente se impõe e garante à Cuca que não precisa de seus cuidados.

O diálogo entre eles ocorre da seguinte maneira:

- Papai, o que você está fazendo?
 - Estou preparando um banho. Por que você entrou sem bater?
 - Estava preocupada. Você está bem?
 - Melhor do que nunca.
 - Nunca o vi entrar na banheira, ainda mais a essa hora.
 - Não, nunca. E daí?
 - (Olhando para os comprimidos dentro do vaso sanitário) E esses comprimidos?
 - O azul é para a pressão, o branco para o ácido úrico e os redondos para o colesterol. Seria-te muito trabalho me deixar aproveitar o meu banho sozinho?
 - (Alterada) Papai, o que é toda essa revolução? Por que te incomoda tanto o fato de nos preocuparmos com você?
 - Porque não preciso que vocês se preocupem comigo. Eu estou bem! E de agora em diante, toque a campainha quando quiser entrar. E se entrar e ver que estou na cama dormindo, ou no banho, ou fazendo as coisas que tenho que fazer na minha intimidade, bata na porta como fazem as pessoas civilizadas. E não me trate como um doente, eu estou bem!
 - Eu não diria que você está bem, papai. O que está acontecendo? Você está se deixando morrer?
 - Estou me deixando viver. Anda, por favor, vá embora.
- (00:56:20 a 00:57:48)

Podemos associar o temor de Cuca em relação à mortalidade do pai ao sentimento de abandono que, segundo Concentino (2008), a finitude da vida dos genitores provoca nos filhos. Na opinião da autora, a constatação da velhice ou da enfermidade dos pais pode levar os filhos a se sentirem tão indefesos quanto na infância, fazendo com que grande ansiedade seja vivida. É possível concluir que os descendentes sentem-se desamparados com a ideia de perder os pais e, conseqüentemente, costumam negar a doença do ente querido ou protegê-lo em demasia, como é o caso de Cuca.

Vale salientar que a filha de Fred explana suas preocupações de maneira áspera e assertiva. No entanto, quando ela fala com o pai a respeito da grande quantia de dinheiro que pretende pegar emprestado com ele para investir na compra de um cybercafé⁸⁴ - investimento de trabalho de seu marido desempregado -, seu tom de voz se modifica: ele se torna mais ameno,

⁸⁴ Cybercafé é um local comercial em que os clientes têm acesso a computadores com internet.

carinhoso e submisso. Os momentos em que Cuca comenta sobre o empréstimo são os únicos em que ela se coloca na posição de filha com relação a Fred dentro da hierarquia familiar.

A organização da família de Elsa se difere um pouco da de Fred. Elsa também é tratada como incapaz por seu filho Gabriel, contudo, Alejo seu outro filho, que aparenta ter mais de quarenta anos, parece ter síndrome de Peter Pan⁸⁵, ele vive em um mundo fantasioso, onde não há responsabilidades e a dependência financeira da mãe é absoluta. Ele precisa dela para ajudar no financiamento de suas exposições artísticas em galerias de Madri. Aqui, reside uma das comichidades do filme: Elsa recebe uma mesada de Gabriel e frequentemente a repassa para Alejo. Ela se sente incomodada ao gastar dinheiro com contas a pagar – como, por exemplo, o seguro de seu automóvel e o concerto do carro de Cuca -, porém parece não se importar em investir nos sonhos mirabolantes de seu outro filho.

Em uma primeira instância, a benevolência de Elsa perante Alejo parece cega, porém, no decorrer do filme, podemos perceber que a relação que ela sustenta com o filho não é inconsciente. A afetividade entre os dois é sustentada pelo desejo de Elsa de ser reconhecida como figura indispensável.

Beauvoir (1970) explica a conjuntura acima ao afirmar que “a mãe amorosa encanta-se ao sentir-se necessária; é justificada pelas exigências a que atende; mas o que faz a dificuldade e a grandeza do amor materno é o fato de que não importa uma reciprocidade”.

Elsa mostra-se gratificada em ajudar o filho. Ele, por sua vez, demonstra carinho pela mãe unicamente quando essa lhe faz algum agrado. Exemplo disso é quando ela entrega a ele o cheque - que Gabriel deu a ela, na verdade, no intuito de sanar a dívida do conserto do carro de Cuca – que possibilitará a ele alugar o espaço desejado para a exposição de seus quadros. Alejo a abraça e a chama de “minha velhinha”.

Elsa e Fred, ao longo da narrativa, vão construindo um relacionamento baseado na cumplicidade, no companheirismo e, acima de tudo, na afetividade que sentem um pelo outro. Após estarem já totalmente envolvidos, Fred

⁸⁵ A síndrome de Peter Pan foi definida pelo Dr. Dan Kiley, em seu livro “Peter Pan syndrome: men who have never grown up”, publicado em 1983. Se trata de uma doença psicológica real em que o indivíduo tende a apresentar comportamentos irresponsáveis, de dependência e a negação ao envelhecimento.

descobre que Elsa está gravemente doente, já que ele a flagra saindo de uma clínica especializada em hemodiálise. Apesar do sofrimento que sente, ele decide não confrontá-la a respeito do assunto.

Nesse momento, fica evidente o respeito e a admiração que Fred sente pela namorada, uma vez que ela não se permite sentir-se abalada pela doença que a acomete, mas, ao contrário, permanece levando sua vida com a leveza de quem não tem com que se preocupar. Há, aqui, o grande contraste entre as posturas de Elsa e de Fred em relação às suas formas de enxergar a vida: ela está enferma, mas dispensa os cuidados alheios e procura aproveitar ao máximo o restante de seus dias; ele está saudável, mas aceita o zelo excessivo das pessoas e nada faz para desfrutar de sua velhice.

É possível verificar que Fred, por haver descoberto a doença de Elsa, percebe que seu comportamento era descabido diante das circunstâncias vividas pela namorada. Ele, então, demonstra transformar sua ótica em relação à vida e decide empenhar-se na realização do maior e mais antigo sonho de Elsa: visitar a *Fontana di Trevi* da mesma forma que Anita Ekberg e Marcello Mastroianni, vestidos em trajes de gala, o fizeram em “A Doce Vida”.

Em seguida, ele deixa uma carta para a filha, Cuca, avisando-a que não mais poderá contribuir financeiramente com seu investimento no negócio do marido e parte para Roma com Elsa, que permanece maravilhada por toda a viagem.

Na capital italiana, Fred busca realizar todos os caprichos de Elsa para que a ida à Fontana seja o mais similar possível à experiência dos protagonistas do filme de Federico Fellini. Por fim, a fantasia de Elsa é concretizada e os dois reproduzem a famosa cena de Ekberg e Mastroianni. O som das águas cessa, a imagem torna-se preta e branca e ela recita a fala da personagem de Anita a seu amado: “Te amo. Eu te amo como nunca amei ninguém”.

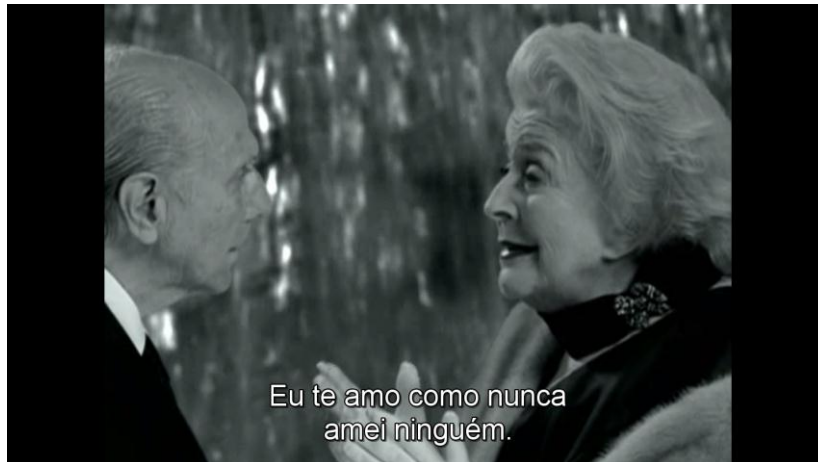


Imagem 9

Ao fim da trama, podemos ver Fred em um cemitério com seu neto, Javi. Em uma sequência anterior, ele visita o local para levar flores à sua falecida esposa. No entanto, agora, as flores são para Elsa, seu verdadeiro amor. Javi, ao olhar para a data de nascimento no túmulo, aponta que Elsa, na verdade, era quatro anos mais velha de que seu avô, ao contrário do que ela afirmava. Fred sorri e com muito carinho diz: “mentirosa”.

Montoro (2009) conclui:

A ida de Fred ao cemitério com o neto (num sincronizado jogo de temporalidades imagéticas) e a ação dele sorrir para o retrato de Elsa, grudado no túmulo dela, agrupa para representar os movimentos da vida, a dinâmica do tempo e dos espaços convertidos em uma deliciosa e divertida história de amor. (MONTORO, 2009).

5. 1. Análise Técnica

O longa metragem se utiliza de uma vibrante palheta de cores. As tonalidades vermelha, verde e amarela fazem-se constantemente presentes na tela, garantindo o tom alegre e vivaz da obra. Mesmo tendo dois personagens idosos como protagonistas, sendo ela doente e ele hipocondríaco, a palheta de cores em momento algum tende ao cinza ou a qualquer cor neutra. A não ser na penúltima sequência da trama - em que eles invadem a *Fontana di Trevi* -, a imagem torna-se completamente preta e branca, contudo, esse é um recurso

estilístico que propositalmente homenageia o filme de Federico Fellini, “A Doce Vida”.

A figura a seguir ilustra a explicação acima:



Imagem 10

O figurino de Elsa é alegre, mesmo que nem sempre seja composto por cores vibrantes. Sua indumentária é um reflexo de quem ela é: descontraída, porém elegante. Elsa frequentemente está usando blusas coloridas que acompanham um *tailleur*⁸⁶ e um lenço em volta do pescoço, o que gera, no público, um fascínio ainda maior pela jovem senhora, uma vez que ela consegue unir graciosidade à faceirice com maestria.

O figurino de Fred também traduz sua personalidade: recatado e simples. A indumentária do protagonista consiste, em grande parte, em terno e gravata. Todavia, mesmo que as calças e os paletós de Fred não diversifiquem muito a tonalidade, suas blusas e gravatas exibem uma variedade de cores. Podemos inferir que Fred – por meio de figurinos que aliam sobriedade à variação de cor – está disposto a se reinventar, rompendo, então, com o estigma de que o idoso está fixo no tempo e não tem disposição para renovar-se.

A figura a seguir exemplifica a conjuntura anterior:

⁸⁶ Palavra francesa utilizada para definir o terno confeccionado para a silhueta feminina.



Imagem 11

A linguagem visual em “Elsa e Fred” confere ao filme um grande número de planos aproximados (close-ups e planos americanos). Em algumas ocasiões, os planos gerais se fazem presentes. No entanto, esse recurso é majoritariamente utilizado em decorrência da necessidade de se ambientar as cenas e não durante as ações. A exceção está no momento em que Fred leva flores ao túmulo de sua falecida esposa. Nessa sequência observamos toda a movimentação de Fred através de um único plano geral.

A escolha por planos mais fechados pode ser interpretada como uma tentativa de aproximar o espectador da intimidade dos personagens. Diferentemente de “Amor”, em “Elsa e Fred”, não sentimos um estranhamento ao observarmos os protagonistas. Na verdade, conseguimos nos identificar com aquelas figuras, ainda que elas representem uma oposição aos arquétipos atribuídos à terceira idade.

A trilha sonora do filme complementa a experiência das cenas em que aparece. Nos momentos alegres, as melodias são de compasso rápido e de letra suave. Nas ocasiões em que há romance ou tristeza, a música é de ritmo lento e é tocada em sua forma instrumental. A trilha sonora constantemente nos remete aos sons dos violinos italianos, instrumentos marcantes no repertório clássico da Itália⁸⁷, país onde fica o local dos sonhos de Elsa, a *Fontana di Trevi*.

⁸⁷ A canção “O Sole Mio”, também interpretada pelo tenor Luciano Pavarotti, é um exemplo.

5. 2. Análise Conceitual

No presente subtópico, serão estudadas as seguintes sequências de “Elsa e Fred – Um Amor de Paixão”: “Diálogo entre Elsa e Gabriel” e “Diálogo entre Pablo e Fred”. A análise se alçará nas categorias descritas anteriormente na metodologia desta monografia: (1) as relações entre público e privado, (2) as interações afetivas e (3) os pontos de silenciamento.

5. 2. 1. Sequência: Diálogo entre Elsa e Gabriel

A sequência da conversa entre Elsa e seu filho Gabriel é posterior à cena da exposição de Alejo e anterior à do aniversário de sua neta, Carla.

Elsa está se maquiando para a festa de Carla enquanto Gabriel conversa com a mãe. A protagonista está vestindo uma saia preta, acompanhada de uma blusa rosa e o tradicional lenço no pescoço.

O plano é americano e permanece fixo até quase o fim da cena, quando o enquadramento é cortado para um plano aproximado de Elsa. Através do plano médio, observamos Elsa e Gabriel refletidos no espelho.



Imagem 12

O diálogo entre eles acontece da seguinte maneira:

- Mãe, por que não me contou nada sobre Alfredo?
- Ah, Alfredo! O que achou dele? É um bom rapaz, não é?
- Mãe, o que significa isso? Como pode fazer algo assim a essa altura de sua vida?
- Está me chamando de velha?
- Não, de inconsciente.
- Ah tá! Por um momento eu pensei... olha quem está falando. Você já se casou duas vezes e está há muito tempo com essa última. Por isso, não me critique.
- Mamãe, o que há entre você e Alfredo?
- O que há? Não sei. Estamos juntos. Eu faço bem a ele e ele me faz bem. E você sabe que não tenho muito tempo para fazer planos com ele, se é com isso que você se preocupa.
- E Alfredo sabe da sua doença?
- Não, não sabe, e, por favor, não conte a ele. Agora vamos conversar sobre coisas mais importantes: estou divina?
- Divina, mamãe.

(01:06:24 a 01:07:25)

Nesse pequeno diálogo podemos perceber a ocorrência das três categorias de análise: (1) as relações entre público e privado, (2) as interações afetivas e (3) os pontos de silenciamento.

Gabriel questiona Elsa a respeito de seu envolvimento com Alfredo. Ele fala com a mãe sem se preocupar em preservar a intimidade de sua progenitora. Elsa, apesar de visivelmente desconfortável com o interrogatório do filho, lhe responde as suas perguntas com educação, paciência e carinho.

Ao que parece, Gabriel sente-se no direito de cobrar de Elsa explicações sobre sua vida particular. Nessa cena, podemos perceber a atitude controladora do filho sobre a mãe. A conduta de Gabriel é um claro exemplo da interferência externa no ambiente privado. Apesar de o filho fazer parte da organização familiar privada, ele, aqui, representa o externo, uma vez que busca satisfações em assuntos que estão aquém de suas devidas preocupações.

Com base nas falas de Elsa ao longo filme, e à luz das ideias de Beauvoir (1967), é possível concluir que o corpo da mulher nunca é, de fato, da própria mulher. Primeiramente, a menina é responsabilidade do pai; depois, a mulher pertence ao marido; por fim, a senhora fica sob os cuidados dos filhos. Essas figuras patriarcais exercem função dominadora sobre a fêmea e acreditam que lhes seja de direito opinar e exigir explicações a respeito de como ela utiliza seu corpo.

Beauvoir (1967) afirma que da fêmea:

exige-se um corpo que ofereça qualidades inertes e passivas de um objeto, porquanto a mulher se destina a ser possuída pelo macho. Ele a ama enquanto ela lhe pertence, teme-a enquanto outro; mas é enquanto outro temível que ele procura torná-la mais profundamente sua, e é isso o que faz com que ele a eleve à dignidade de pessoa e a reconheça como semelhante. (BEAUVOIR, 1967).

A relação de poder que Gabriel busca exercer sobre a mãe é evidente para Elsa. Isso pode ser comprovado na cena em que ela conversa com seu outro filho, Alejo, e Gabriel a chama pelo celular, fazendo com que ela se refira a ele como “polícia”. Porém, não há um confronto entre os dois. Assim, é sugerida a conformidade de Elsa no que tange seu relacionamento com o filho. Apesar de a protagonista quebrar tabus constantemente na trama, sua objeção aos cuidados excessivos do filho não é um deles. Por outro lado, Fred, que sempre se mostrou passivo quanto ao comportamento dominante de Cuca, eventualmente se posiciona contra a atitude controladora de sua filha.

Fica, então, sugerido um grande silenciamento sobre a velhice feminina em contrapartida à masculina: a maior facilidade que o homem tem em quebrar com as amarras impostas sobre si. Provavelmente, Fred foi sempre cuidado (pela mãe, pela esposa, pela filha), mas nunca mandado, em oposição à Elsa, que certamente teve seu comportamento podado ao longo da vida.

Essa conjuntura pode ser comprovada na cena em que Pablo, o ex-marido de Elsa, conversa com Fred a respeito da periculosidade da antiga esposa. Essa sequência será analisada no subtópico seguinte.

Durante a conversa entre Elsa e Gabriel, uma hipótese pode ser levantada tendo em vista a relação estabelecida entre ela e o filho. Possivelmente, Gabriel se sente ameaçado com a autonomia de sua mãe, já que ela não se comporta como o esperado de uma senhora em sua idade. Assim como seu pai foi isolado da vida da ex-esposa, por não ser espontâneo o suficiente, é possível que Gabriel tema um igual afastamento por parte de sua mãe, uma vez que ele se assemelha ao pragmatismo do pai, ao contrário de Fred, que, mesmo com uma relutância inicial, se adere ao modo de viver de Elsa.

O diálogo da cena em questão revela o desconforto e a descrença de Gabriel com o comportamento da mãe. Há, aqui, não apenas a invasão do

pensamento externo estigmatizado no ambiente privado, mas também a negação e o silenciamento das relações afetivas e sexuais na maturidade.

A protagonista subverte os arquétipos da velhice. Ela constrói com Fred uma relação amorosa saudável, que está aquém dos paradigmas atribuídos à terceira idade, como, por exemplo, o de que a atividade sexual é uma conduta exclusiva aos jovens.

Da mulher de idade avançada, espera-se uma postura de divulgadora dos bons modos. Qualquer atitude que a aproxime da realidade da juventude causa estranhamento aos olhos da sociedade e uma conseqüente repulsa a idosa.

Beauvoir (1970) ratifica a reflexão acima:

Os velhos provocam escândalo quando manifestam os mesmos desejos, sentimentos e reivindicações dos jovens. O amor e o ciúme, neles, parecem ridículos ou odiosos, a sexualidade é repugnante, a violência derrisória. Têm a obrigação de dar exemplo de todas as virtudes. Acima de tudo, deles se exige serenidade: afirma-se que a possuem, e isso autoriza um desinteresse pelo seu infortúnio. (BEAUVOIR, 1970).

A velhice, período tão conhecido pelas perdas da cognição e dos controles físico e emocional, causa ultraje quando associada ao sexo e ao prazer. O amor romântico, a paixão e a espontaneidade são vistas como sensações avessas ao comportamento que se espera de uma idosa: contrição e sabedoria.

O fato de Elsa ser vaidosa – “Estou divina?”, ela pergunta – também se opõe aos paradigmas atribuídos a velhice. No imaginário social, a preocupação com a beleza está diretamente relacionada à competência reprodutiva da fêmea. Isso significa que a aparência feminina está atrelada ao seu poder de atração, ou seja, à sua capacidade de conquistar um homem, para depois, com ele, reproduzir-se.

Segundo Santos (2013), historicamente, a fase reprodutiva confere grande importância à mulher. Podemos, então, constatar a existência de um pensamento limitante que permeia o imaginário social a fim de enaltecer a juventude em detrimento da maturidade.

Elsa já ultrapassou o período reprodutivo de sua vida, o que, aos olhos da sociedade, torna-se desnecessária a sua preocupação com a aparência. No

entanto, a protagonista rompe com esse preceito de duas maneiras: conquistando um novo parceiro, mesmo ela estando em idade avançada, e mantendo sua vaidade até mesmo quando não havia nenhum interesse amoroso em sua vida.

A cena da conversa entre Elsa e Gabriel inverte a pauta dos comportamentos estigmatizados da velhice. Adotando como base as reflexões de Montoro (2009) acerca do filme como um todo, é possível inferir que a cena analisada não apenas trata das perdas da maturidade (Elsa está doente e próxima da morte), mas também dos ganhos: (1) a vida sexual mais madura; (2) o estabelecimento de novos laços afetivos; (3) o companheirismo; (4) o autoconhecimento e; (5) a liberdade.

5. 2. 2. Sequência: Diálogo entre Pablo e Fred.

Apesar de Elsa não estar presente nesta sequência, a protagonista é o fio condutor da conversa e a causa dessa cena.

A sequência em questão se inicia com Pablo batendo à porta de Fred e fazendo-lhe uma visita surpresa, com o intuito de alertá-lo a respeito da periculosidade de Elsa.

Há muitos planos na cena: ora a câmera atua como um observador externo, ora como POV⁸⁸ de Pablo e ora como POV de Fred. Há uma variação entre planos próximos e planos médios.

A iluminação inicial da cena cria a ilusão de que a fonte de luz é o sol, que entra pelas janelas abertas no apartamento de Fred. Porém, com a entrada de Pablo, o protagonista fecha as cortinas, deixando o recinto iluminado por uma fonte de luz artificial, um abajur sobre o móvel vizinho à janela. Ao final da sequência, podemos identificar que há uma janela aberta no quarto de Fred, trazendo um pouco de iluminação natural à cena.

A trilha sonora aparece apenas ao fim da cena, quando Pablo muda o teor da conversa e fala da beleza de Elsa na juventude. Nos momentos em que está exaltado, a música permanece ausente.

⁸⁸ POV: *Point of View*. Expressão inglesa que significa “ponto de vista”.



Imagem 13

O diálogo entre Fred e Pablo ocorre da seguinte maneira:

- Elsa é extremamente perigosa. Ela mente, inventa as coisas. Tenha cuidado. Eu digo isso... eu a amei com toda a minha alma.
- Mas colocou um chifre nela.
- Só depois que ela colocou um grande em mim, que nem um cervo, com um stripper.
- Pelo o que eu entendi, isso foi depois que ela descobriu que você a tinha traído.
- Mentira! Ela te disse que foi depois? Viu o que estou te dizendo? Mente! Ela distorce a verdade a seu favor. Foi antes. Ela chamou um daqueles caras que... ela disse que era um presente de aniversário de uma amiga. Eu descobri, fui até lá e a vi. Não sabia se a matava ou se me matava.
- Mas você foi até Londres?
- Londres? Foi em Buenos Aires, em plena praça Corrientes. Ela te disse que foi em Londres? Por favor, ela nunca foi a Londres.
- Um whisky?
- Não, obrigada. Não bebo. Mais uma coisa que ela sempre me dizia, que era chato, que não tinha vícios, que não era divertido. E eu sou dez anos mais novo do que ela. Mas beba você, se o necessita.
- Não. Eu necessito de outra coisa.
- Tenha cuidado, Alfredo, você não sabe em que se meteu. Ela vai acabar com a sua vida.
- O que mais não é verdade?
- Tudo.
- Não pode ser.
- Quer que eu te prove? O que mais ela lhe contou?
- Muitas coisas. Que é professora de inglês, por exemplo.
- Falso. Ela estudou inglês com umas fitas cassetes. Também lhe contou que fala italiano? Ela nunca nem estudou italiano.

- Não, isso ela não mencionou.
- Mas vai mencionar quando contar que a sua ambição de vida é ir a Roma e ver a Fontana di Trevi. Isso ela vai dizer.
- Isso ela já me disse. Também é mentira?
- Não, isso é verdade. Deve ser a única verdade de Elsa.
- Ela me disse que você não quis ir com ela a Roma.
- Ela queria entrar na Fontana di Trevi como aquela atriz e o galã italiano do filme. Pura loucura! Não acha? Para quê? Para sermos presos? Ela é completamente louca. Louca! Ouça, ela é muito perigosa, Alfredo. Fique longe dela.
- Não sei o que dizer.
- Não me diga nada, tampouco me agradeça. Só fiz o que tinha que fazer. Não quero que outros sofram o que eu sofri. Eu conheço o caminho, obrigada.
- Posso lhe fazer uma última pergunta? É verdade que, quando jovem, ela era parecida com Anita Ekberg?
- Com quem?
- A atriz loira do filme.
- Ah! Ela era espetacular. Monumental. A loira mais bonita de toda a Buenos Aires. Quando ela aparecia, a terra tremia. Sabe de uma coisa? Não a perca! Boa tarde.
- Boa tarde.

(01:14:41 a 01:17:45)

O fato de Pablo ter ido até a residência de Fred, sem ser convidado, e de ainda ter conferido, a ele mesmo, o direito de interferir nas escolhas pessoais de Elsa e de seu companheiro, faz com que o personagem seja compreendido como a figura externa que busca intervir na vida privada. No entanto, Pablo não é qualquer agente externo, ele é o ex-marido de Elsa.

Escondido sob a máscara do altruísmo, Pablo tenta interromper o relacionamento da ex-esposa com o atual namorado, alertando Fred sobre a suposta periculosidade de Elsa. É possível inferir que Pablo, na verdade, ainda não foi capaz de desvincular a imagem da antiga esposa à posse que sente sobre ela. Há, no discurso de Pablo, um grande ponto de silenciamento com relação à mulher, em especial, a divorciada: a fêmea como propriedade do homem.

Beauvoir (1967) ratifica a reflexão acima, ao citar o pensamento histórico que se tem sobre a mulher como propriedade, à luz das ideias de Balzac (1834)⁸⁹:

O destino da mulher e sua única glória são fazer bater o coração dos homens, escreve [Balzac]⁹⁰ na *Physiologie du Mariage*. A mulher é propriedade que se adquire por contrato; ela é mobiliária porque sua posse vale como título; a mulher, enfim,

⁸⁹ BALZAC, Honore de. *Physiologie du Mariage*. Paris: Ollivier, libreur-éditeur, 1834.

⁹⁰ Grifo nosso.

não é, propriamente falando, senão um anexo do homem. (BEAUVOIR, 1967).

A atitude de Pablo nos remete à hipótese – mencionada anteriormente neste mesmo capítulo - de que o corpo da mulher não pertence a ela própria, mas sim a uma sucessão de figuras masculinas que dela tornam-se proprietários. Prova disso, é o fato de Pablo não confrontar a protagonista a respeito de suas atitudes (para ele) questionáveis. Ele, na verdade, procura Fred na intenção de convencê-lo de que o relacionamento do novo casal deve ser desfeito. Fica, então, implícita ideia de que cabe ao homem a decisão de finalizar a relação, e não à mulher.

É possível citar outro exemplo que sustenta a existência do ponto de silenciamento citado acima: o momento em que Pablo afirma - em decorrência da infidelidade de Elsa - não ter conseguido se decidir se mataria a ela ou se cometeria suicídio⁹¹.

Em várias ocasiões, durante seu diálogo com Fred, Pablo afirma que Elsa é louca. Posto isso, concluímos que a protagonista é taxada de insana simplesmente por adotar um comportamento que destoa dos padrões sociais impostos: ela é vaidosa, conta mentiras, faz planos para o futuro e mantém sua vida sexual ativa.

Na opinião de Santos (2013), as censuras socioculturais e as autocensuras, comumente, freiam a mulher madura quanto a sua liberdade e a sua atividade sexual após a menopausa. Todavia, esse não é o caso de Elsa. A protagonista da trama vive um momento de autodescobrimento e de reinvenção de sua autonomia e de seus hábitos, já que a reprodução e o papel de esposa não mais são características modeladoras de sua identidade.

Elsa acaba sendo enquadrada por Pablo em um dos mais recorrentes estereótipos conferidos à velhice feminina: o da “velha louca” ou da “velha assanhada”⁹². Seu comportamento é vigiado e condenado, por isso, a idosa

⁹¹ Caso a ameaça de Pablo tivesse sido concretizada, ele estaria cometendo um crime passional. Apesar de os personagens serem regidos sob as leis espanholas, sob as leis criminalistas brasileiras, esse é considerado um crime hediondo. No passado, os crimes “em defesa da honra” tinham suas penas atenuadas, mas hoje esse quadro, por lei, não é mais real. Essa informação pode ser encontrada no portal www.boletimjuridico.com.br.

⁹² Os termos são utilizados por Santos (2013) em sua dissertação de mestrado.

que quebra com os paradigmas é frequentemente taxada de insana. O erotismo feminino não é visto com bons olhos, ainda mais quando a mulher atinge a maturidade.

Beauvoir (1967) explica:

Uma mulher que despende suas energias, que tem responsabilidades, que conhece a dureza, que luta contra as resistências do mundo, tem necessidade – como o homem – não somente de satisfazer seus desejos físicos como ainda de conhecer o relaxamento, a diversão, que oferecem aventuras sexuais felizes. (...) Quanto mais tiver conseguido impor-se socialmente, mais fecharão de bom grado os olhos; mas, na província principalmente, na maior parte dos casos, ela será severamente vigiada. Mesmo nas circunstâncias mais favoráveis – quando o temor da opinião não mais influi – sua situação não é neste ponto equivalente à do homem. As diferenças provêm ao mesmo tempo da tradição e dos problemas que a natureza singular do erotismo feminino coloca. (BEAUVOIR, 1967)

Ao final da sequência, a postura de Pablo muda completamente, ao recordar-se de Elsa em sua juventude. Por um instante, ele parece não condenar o comportamento da ex-esposa e, tampouco demonstra interesse pelo fim do relacionamento dela com Fred. Pablo afirma que Elsa era uma mulher monumental e recomenda a Fred que não a perca.

Há, nesse momento, a sugestão de que ainda há afetividade entre Pablo e Elsa, mesmo que essa talvez não mais se enquadre como amor romântico. Pablo deixa de interferir na vida pessoal do novo casal de idosos e parte, levando consigo um sorriso no rosto.

Não há como definir Elsa. É possível que ela esteja apenas fugindo de sua velhice, ou talvez queira viver seus últimos dias com intensidade. Talvez as duas hipóteses sejam verdadeiras. Tudo que é possível constatar é que a protagonista causa grande impacto no imaginário da maturidade feminina no cinema contemporâneo. Ela quebra tabus e constrói diferentes possibilidades de olhares acerca da velhice feminina.

Por fim, concluímos que Elsa é uma adolescente presa no corpo de uma *mujer mayor*⁹³, no melhor dos sentidos, como afirma Fred. Ela é, acima de tudo, um belo exemplo de que “leva-se muito tempo para ser jovem”. (PICASSO, [s. d.] *apud* Ballesteros; Carrasco; Ortiz, 2006).

⁹³ “Mujer mayor” significa “mulher idosa” em espanhol.



Imagem 14 (01:31:44) – Elsa após Fred ter lhe afirmado que sua beleza é um insulto para as demais mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A finalidade de se analisar os imaginários da maturidade feminina no cinema contemporâneo é, acima de tudo, dar visibilidade a esse tema tão caro para nós e que certamente está muito distante de se exaurir. A proposta partiu do pressuposto de que a temática ainda é pouco retratada pela indústria cinematográfica; contudo, por meio da pesquisa, foi possível constatar que está ocorrendo, gradativamente, uma reversão desse quadro. Pudemos perceber que as representações da maturidade feminina como protagonista de obras fílmicas têm sido mais plurais e frequentes na cinematografia mundial, principalmente nos últimos dez anos. No entanto, essa movimentação é ainda um pouco incipiente e precisa ser estudada, incentivada e aplaudida.

A partir da nossa intenção de investigar a temática apresentada acima, ressonâncias e dissonâncias foram encontradas entre os filmes analisados no *corpus* dessa pesquisa: “Amor” (Michael Haneke, 2012) e “Elsa e Fred – Um Amor de Paixão” (Marcos Carnevale, 2005).

Em “Amor” podemos perceber uma vasta utilização de planos-sequência, recurso não explorado em “Elsa e Fred”. No filme de Haneke, a câmera nos causa uma sensação de sufocamento. Nos sentimos envolvidos com o casal protagonista da trama. Os longos planos, contudo, nos provocam estranhamento. Em razão da narrativa bem construída, o público deseja observar o desenrolar dos acontecimentos vividos por Anne e Georges, mas, ao mesmo tempo, - graças à opção de uma grande ocorrência de planos-sequências - o espectador também anseia pelo fim daquelas imagens que parecem inacabáveis. A câmera atua de forma a fazer um protagonismo paralelo com Anne. A personagem gradativamente vai se tornando mais inerte e impotente, assim como as movimentações da câmera.

Em “Elsa e Fred”, os planos são curtos e as cenas costumam ter vários cortes. Dessa forma, o ritmo da narrativa torna-se mais acelerado, condizendo com a proposta cômica e leve da história. Da mesma maneira, a câmera parece agir de forma a criar um paralelo com a protagonista. Elsa não é uma

mulher apática e sem movimento, assim como a montagem do filme, que se constrói por intermédio de uma variada alternância de planos.

A direção de arte em “Amor” é bastante divergente da de “Elsa e Fred”. Em “Amor”, não há manifestações recorrentes de cores quentes. Por outro lado, na obra de Carnevale, essas tonalidades possuem forte expressão na arquitetura dos cenários e das indumentárias dos personagens. Anne assume um figurino mais sóbrio e, por isso, mais coerente com o imaginário construído acerca das vestes que as idosas devem adotar. Elsa, por sua vez, opta por roupas coloridas, estampadas e alegres, rompendo com esses estereótipos.

A trilha sonora em “Elsa e Fred” também é bastante distinta da trilha utilizada no filme de Haneke. A primeira nos oferece variações de letras, ritmos e momentos de entrada. A segunda, diferentemente, tem poucas aparições, e quando se faz presente, traz consigo sempre a mesma sequência de acordes no piano.

As categorias de análise utilizadas nesta monografia são (1) a relação entre público e privado na trama, (2) às interações afetivas entre as protagonistas e (3) os demais personagens e os pontos de silenciamento das mensagens ou dos discursos associados à velhice. Essas categorias puderam ser identificadas nos dois filmes, como foi elucidado nos dois capítulos anteriores: “Análise: a maturidade feminina em ‘Amor’” e “Análise: a maturidade feminina em ‘Elsa e Fred – Um Amor de Paixão’”.

A morte e as debilidades físicas e mentais estão presentes nas duas obras cinematográficas. Na opinião de Santos (2013), o binômio vida/morte se torna mais constante quando se está na última fase da existência. Por essa razão, a maturidade pode ser apontada como o principal período para o autoconhecimento e a reavaliação do tempo vivido. O prenúncio do fim da vida é retratado de maneiras diferentes em “Amor” e em “Elsa e Fred”.

No filme de Haneke, a iminência da morte é abordada sob o enfoque do sofrimento e das extenuações inerentes à velhice. A obra de Carnevale, por outro lado, versa o assunto sob a luz da esperança e da ideia de que nunca é tarde demais para ser feliz. Apesar disso, nenhum sentimento é exclusivo a apenas um filme. Ambas as obras possuem momentos que evocam a tristeza, a alegria, a comicidade e o amor.

Tanto “Amor”, quanto “Elsa e Fred” evidenciam a dicotomia entre a maturidade feminina e a masculina. Podemos perceber, através do visionamento dessas duas obras cinematográficas, que, para a mulher, há uma cobrança social mais evidente quanto ao modo de pensar e de agir.

Em “Amor”, essa hipótese pode ser constatada na cena do café da manhã – analisada no capítulo 4 -, em que Anne sofre o AVC. Georges busca resolver as pendências da casa – por exemplo, a fechadura da porta da frente que se encontra quebrada - dialogando com o mundo externo, ao passo que Anne encarrega-se de preparar os alimentos e de os servir à mesa.

Em “Elsa e Fred”, a protagonista é taxada de louca por quebrar com os paradigmas impostos pela sociedade. Tanto Fred, quanto Pablo, em momentos diversos⁹⁴, a acusam de tal “demérito”. Todavia, ainda que o novo comportamento de Fred também cause desconforto – principalmente a sua filha, Cuca -, ele não é, em momento algum, estigmatizado por isso.

Georges e Fred protagonizam muitos atos de amor referentes às doenças de suas companheiras. A Georges recai a incumbência de cuidar da esposa enferma e também de informar à filha sobre o estado da mãe. Da mesma maneira, Georges liberta Anne de seu sofrimento por meio do sufocamento que lhe tira a vida. Fred, por sua vez, decide não contar à Elsa que está ciente de sua doença, ainda que guardar esse segredo lhe cause sofrimento. Além disso, Fred realiza o maior sonho de Elsa, visitar a *Fontana di Trevi*, demonstrando, assim, todo seu amor e gratidão à amada.

Ambas as protagonistas dos filmes analisados são mulheres que estão em contato constante com a ideia da morte iminente. Os últimos dias de Anne são levados com muita dor e sofreguidão, tanto para ela, quanto para o marido, Georges. Já Elsa busca viver intensamente o tempo que lhe resta na terra.

Segundo Beauvoir (1970), alguns psiquiatras afirmam que a morte só constitui pavor ao idoso, quando ele, no passado, já lhe tenha um medo mórbido. Assim como no caso de outras neuroses, os estudos clínicos revelam que esse temor tem raízes na infância e na adolescência. Isso significa que o

⁹⁴ Fred acusa Elsa de ser louca na cena posterior a do jantar, em que os dois se retiram do restaurante sem pagar a conta. Os dois estão no carro da protagonista, quando ele sente o que acredita ser o início de um ataque cardíaco e, por isso, a culpa de sua mazela e faz a referida acusação. Pablo chama a ex-esposa de louca na cena em que conversa com Fred, a fim de convencê-lo de que envolver-se com Elsa é uma atitude perigosa. A análise dessa cena pode ser encontrada no anterior.

medo da morte não é exclusivo do velho, apesar de, a ele, a expectativa do término da vida estar mais próxima.

É importante salientar que as condições físicas e mentais das duas protagonistas, Anne e Elsa, no estado que antecede as suas mortes é amplamente diferente. A doença de Elsa não a deixa debilitada, ao contrário de Anne, que vê seu corpo e sua mente definharem cada dia mais.

Por meio dessa constatação, nos perguntamos se há a possibilidade de se encarar a proximidade do fim da vida de uma maneira positiva, da mesma maneira que Elsa o faz, se estivesse no corpo de Anne. É possível, então, refletirmos sobre a importância das autonomias física e mental quanto à forma com que encaramos as doenças e a morte⁹⁵.

Por meio de uma pesquisa feita com pensionistas de um asilo⁹⁶ na França, Beauvoir (1970) comenta que muitos idosos responderam que é preferível morrer a sofrer. Apesar das inúmeras respostas dadas, há uma convergência significativa quanto à preferência da morte ao sofrimento. Os estudos de Beauvoir (1970) nos levam a crer que o desejo suicida de Anne condiz cientificamente com seu estado.

Apesar de não podermos fazer inferências precisas quanto às razões das protagonistas de pensarem da forma como pensam, podemos concluir que há, de fato, uma influência do modo de pensar da doente no desenrolar dos fatos. Por exemplo, se Anne não possuísse o explícito desejo de partir, talvez Georges não tivesse cometido o homicídio da esposa, quiçá nem mesmo o cogitado. Por toda a trama, o marido de Anne recusou-se em aceitar o desesperado clamor da companheira, mas, por fim, acabou cedendo ao seu suplício final.

Da mesma maneira, se Elsa não fosse determinada em seguir sua vida de forma proveitosa, talvez não houvesse razão para buscar a companhia de Fred. Ele, por sua vez, possivelmente não teria se encantado pela postura não ortodoxa da jovem senhora.

As duas protagonistas quebram com os paradigmas do imaginário social. Anne desloca seu papel na hierarquia familiar, passando de cuidadora à

⁹⁵ Não pretendemos julgar ou fazer juízo de valor quanto às atitudes das protagonistas dos dois filmes, mas, na verdade, intendemos, ainda que brevemente, refletir sobre elas.

⁹⁶ A autora não especifica o nome e o local do asilo.

cuidada, assim como Elsa, que subverte o comportamento esperado de uma mulher de idade avançada, visto que ela é uma senhora vaidosa e interessada em relações amorosas e sexuais na maturidade. Para Anne, essa movimentação causa incômodo e insatisfação, ao contrário de Elsa, que não demonstra importar-se com a opinião alheia, nem mesmo a de seu filho mais velho, o pragmático Gabriel.

Tanto Elsa quanto Anne demonstram uma patente vontade de serem vistas como mulheres indispensáveis. Elsa se sujeita às vontades do filho mais novo, Alejo, procurando ajudá-lo de todas as formas possíveis: dando apoio moral as suas articulações, incentivando o seu trabalho e colaborando financeiramente com suas despesas. Assim, Alejo mantém-se dependente de sua mãe, elevando-a ao patamar de ícone imperativo em sua vida.

Da mesma forma, Anne, em razão de sua enfermidade, sente estar perdendo o seu caráter de figura fundamental na organização de sua família e isso a atormenta demasiadamente. É possível citar como exemplo a conversa entre o casal Laurent e o jovem músico que os visita em sua residência. O rapaz aparenta estar incomodado com o estado delicado de Anne e, ao retirar-se, deixa subtendido em seu discurso que a função acadêmica de sua antiga professora já se exauriu. Para ele, Anne tornou-se uma figura do passado que não mais ocupa uma posição relevante em sua vida atual.

Ambas as personagens embarcam em uma viagem interior rumo ao autoconhecimento. Entretanto, elas o fazem de maneiras distintas: para Anne, é necessário se adaptar a uma nova realidade em que ela progressivamente perderá a sua autonomia; Elsa igualmente precisa reinventar-se em função do descobrimento de sua doença e de seu novo relacionamento amoroso com Fred; contudo, a personagem não está perdendo sua autonomia ou sua liberdade, mas explorando-as e intensificando-as.

As duas obras tratam essencialmente de amor, mas também de escolhas. As protagonistas refletem sobre suas afetividades, suas atitudes, seus papéis na organização familiar e social e sutilmente nos convidam a fazer o mesmo. Porém, acima de tudo, Anne e Elsa trazem várias discussões a respeito das escolhas que tomamos com relação à vida e à morte.

Admitimos que a velhice seja um período em que enormes perdas são vividas. No entanto, nos recusamos a limitá-la a tal. A maturidade não é o limbo

que antecede a morte. Esse pode e deve ser um momento de reinventar-se, de redescobrir-se e de se aproveitar a vida com toda a sua plenitude.

Beauvoir (1970) acrescenta:

Para que a velhice não represente uma derrisória paródia de nossa existência anterior, só existe uma solução: continuar lutando por objetivos capazes de conferir um sentido a nossa existência: tais como o devotamento a indivíduos, coletividades ou causas, o trabalho político ou social, intelectual e criador. Contrariamente ao que preconizam os moralistas, é preciso desejar prosseguir alimentando na idade avançada paixões suficientemente fortes para evitarem que nos voltemos para nós mesmos. Nossa vida conserva seu valor enquanto atribuimos também algum à dos demais, através do amor, da amizade, da indignação ou da compaixão. Subsistem, então, os motivos para agir e para falar. (...) É melhor não pensar demais no assunto mas tratar de viver uma vida de homem, suficientemente engajada e justificada para se continuar apegado a ela, mesmo depois de perdidas todas as ilusões e arrefecido o ardor vital. (BEAUVOIR, 1970).

Por meio da pesquisa realizada na presente monografia, pudemos concluir que velhice não é um momento de se viver a inércia. Pelo contrário, a maturidade deve ser um período para se experimentar novas movimentações intelectuais, políticas e emocionais, mesmo que essas ainda sejam atribuídas apenas à juventude.

A morte talvez não despertasse tanto pavor se não fosse considerada o destino final de uma longa jornada rumo a ela. Fica, então, a grande questão que, para nós, se destaca em meio a todas as outras: teríamos nós mais medo da morte ou da vida?

Encerramos esta monografia nos recordando da primeira citação⁹⁷ que deu início a toda a nossa pesquisa, a canção “Tocando em frente” de Almir Sater: “Todo mundo ama um dia, todo mundo chora. Um dia a gente chega e no outro vai embora. Cada um de nós compõe a sua história e cada ser em si carrega o dom de ser capaz e ser feliz”.

Finalizamos esse trabalho com a certeza de que apesar de andarmos devagar, seguimos tocando em frente rumo não a um ponto final, mas a mais uma página em branco. “Como um velho boiadeiro levando a boiada, eu vou tocando os dias. Pela longa estrada, eu vou. Estrada eu sou⁹⁸”.

⁹⁷ Essa citação pode ser encontrada na epígrafe desta monografia.

⁹⁸ Canção “Tocando em Frente” de Almir Sater.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BACZKO, Bronislaw. "A imaginação social". In: *Enciclopédia Einaudi* (ed. Portuguesa): Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BALLESTEROS, Jorge A. Cevilla; CARRASCO, Manuel Martin; ORTIZ, Luis F. Aqüera. *Psiquiatria Geriátrica*. Espanha: Elsevier, 2006.

BALZAC, Honore de. *Physiologie du Mariage*. Paris: Ollivier, Libraire-éditeur, 1834.

BEAUVOIR, Simone de. *A Velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970

_____. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BALÁZS, Béla. "DER SICHTBARE MENSCH (O homem invisível)". In: XAVIER, Ismail. (org). *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*; 1955.

BERTOLUCCI, Paulo H.F. *Manual do cuidador da doença Alzheimer na fase inicial*. Distribuído pela: Janssen-Cilag Farmacêutica. Dezembro/2006.

BRITO, Sandra Maria de Carvalho; ABINTES, Denise de S.; COUTINHO, Lucia Inez L.; DA SILVA, Rochelle F.; SILVA, Iramaia Bruno. *Idoso como protagonista*. Trabalho apresentado no III Congresso Ibero-americano de Psicogerontologia.

BUTLER, Judith. *Bodys that matter*. Londres: Routledge, 1993

CABRERA, Julio. *O cinema pensa*. Uma introdução à Filosofia através dos filmes. Rocco: Rio de Janeiro, 2006.

CASTRO, Gustavo de. (Org.). *Mídia e imaginário*. 1ed. São Paulo: Annablume, 2012.

COCENTINO, Jamille Mamed Bomfim. *Envelhecimento e Cultura: As perdas na velhice à luz da obra de Gabriel Garcia Marquez*. Fevereiro/2013. 131 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura) – Programa de Pós-graduação, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2008.

COSTA, Bruno César Simões. *Manifestações do Imaginário no Cinema Contemporâneo*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PUC Rio Grande do Sul, 2011.

CRUZ, Maria Teresa. *Da nova sensibilidade artificial*. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: Fevereiro, 2000. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/cruz-teresa-sensibilidade-artificial.pdf>>. Acesso em 14/04/2013

DELEUZE, Gilles. “O ato de criação”. In: *Folha de São Paulo. Caderno Mais!*. 27 de junho de 1999, p.4-5. Disponível em: <<http://www.readoz.com/publication/read?i=1026253#page1>>. Acesso em: 18/04/2013

DRAVET, Florence Marie. *Pensamento mágico e construção do imaginário nas culturas híbridas*. Artigo apresentado no GT - Imagem e Imaginários Midiáticos do XX COMPÓS: Porto Alegre /RS, 2011.

DUARTE, Rosália. *Mídia e identidade feminina: mudanças na imagem da mulher no audiovisual brasileiro da última década*, s. d. Disponível em: <<http://www.rizoma.ufsc.br/pdfs/542-of8a-st1.pdf>>. Acesso em: 01/02/2013.

DUMARESQ, Ana Carolina Landin; MONTORO, Tania. *A construção das identidades de gênero na série de TV – Mandrake*. In: Revista Labrys – Estudos Feministas. V. 15. Janeiro/Dezembro de 2009. Disponível em: <<http://www.tanianavarrowswain.com.br/labrys/labrys15/teorias/montoro.htm>> Acesso em 12/03/2013.

FANTIN, Mônica. “Cinema e imaginário infantil: A mediação entre o visível e o invisível”. *Educação & Realidade*. 34(2), p.205-33, mai/ago 2009.

GOETTEMS, Lisiane; SCHWENGBER, Maria Simone. *(Com)Textos de feminilidade e masculinidades na escola*. In: Revista Labrys – Estudos Feministas. Julho/Dezembro de 2012. Disponível em <<http://www.tanianavarrowswain.com.br/labrys/labrys22/education/maria%20simone.htm>> Acesso em 05/03/2013.

GUBERNIKOFF, Giselle. “A Imagem: representação da mulher no cinema”. In: *Conexão – Comunicação e Cultura*. Caxias do Sul: UCS, v. 8, n.º 15, jan./jun. 2009.

JOHNSTON, Claire. "Women's Cinema as Counter-Cinema". In: *Claire Johnston (ed.), Notes on Women's Cinema*, Londres: Society for Education in Film and Television, 1975.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus Editora, 1996.

KAPLAN, Ann. *Aspects of British feminist film theory. A critical evaluation of texts by Claire Johnston and Pam Cook*. In: Jump Cut, a review from Contemporary Cinema. Nº 2. 1976. Disponível em: <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/britfemtheory.html>> Acesso em: 02/03/2013

KILEY, Dan. *Peter Pan syndrome: men who have never grown up*. EUA: Dodd Mead, 1ª Ed, 1983.

LANGEVIN, A. A Construção Social das Idades: mulheres adultas de hoje e velhas de amanhã. *Caderno CRH*, 29(11): 129-49; 2006. Disponível em: <<http://www.cadernocrh.ufba.br/viewarticle.php?id=225>>. Acesso em 01/06/2013

LAURETIS, Teresa de. “A Tecnologia do Gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Tendências e Impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

_____ “Feminism and It’s Differences”. In: *Pacific Coast Philology*. Santa Cruz: Vol. 25, 1990. Disponível em: <http://www.clas.ufl.edu/users/marilynm/Theorizing_Black_America_Syllabus_files/Feminism_and_its_Differences.pdf> Acesso em: 08/03/2013

LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2004.

LOTMAN, Yuri M. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.

LOURO, Guacira Lopes. “A emergência do gênero”. In: *Gênero, Sexualidade e Educação – Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1995.

MAFFESOLI, Michel. “O imaginário é uma realidade”. In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n.º 15, agosto, 2001.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Rio de Janeiro: Cultrix, 1964.

METZ, Christan. “História/Discurso”. In: XAVIER, Ismail. (org). *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

MONTORO, Tânia; MORAES, Denise. *Novas tecnologias e a reconfiguração do público e privado no espaço da casa*. Rev. Inter. de Com. Midiática, Santa Maria, v.10, n.19, sem. 2011

MONTORO, Tânia. “A construção do Imaginário Feminino no Cinema Espanhol”. In: MONTORO, Tânia; CALDAS, R.(org.) *De Olho na imagem*. Brasília: Ed. Astrojildo Pereira/ Abaré, 2006.

_____. *Memórias Afetivas do Cinema na UnB*. Texto publicado no catalogo do 45º Festival de Cinema Brasileiro de Brasília; Secult/ Petrobrás, Brasília, 2012.

_____. *Mujeres y Medios : Memorias de un pensamiento critico en Brasil*. Artigo parte da pesquisa de pós-doutorado realizada junto ao programa de pós-graduação da UFRJ com apoio do CNPq. Brasília: Universidade de Brasília / UnB; 2009. Disponível em:
<<http://www.aeic2010malaga.org/upload/ok/72.pdf>> Acesso em: 12/03/2013

_____. “Velhices e Envelhecimentos na Cinematografia Mundial”, In: MENDONÇA, Maria Luisa(org.). *Mídia e Diversidade Cultural*. Brasília: Ed. Casa das Musas, PPG Com UFG, 2009.

MULVEY, Laura. “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

MUNSTERBERG, Hugo. “A Ordem do Olhar: A Codificação do Cinema Clássico, as Dimensões da Nova Imagem”. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003

NOGUEIRA, Stella Pupo. *Sexualidade da mulher na maturidade*. In: Revista da Terceira Idade. Ano VI, nº 11. 1 1996.

OLIVEIRA, B. J.: “Cinema e imaginário científico”. In: *História, Ciências, Saúde Manguinhos*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, v. 13 (suplemento), 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: No movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – Conceitos e Metodologia(s). Trabalho apresentado no VI Congresso SOPCOM. Lisboa, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acessado em: 09/05/2013.

PESSANHA, José Américo. “Filosofia e Modernidade: racionalidade, imaginação e ética”. In: *Educação e Realidade*. Porto Alegre, RS: FE – UFRGS. Jan/jun. 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Em Busca de Uma Outra História: Imaginando O Imaginário”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.

_____. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PUDOVKIN, V. “O diretor e o roteiro”. In: XAVIER, Ismail. (org). *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003

RABIGER, Michael. *Direção de Cinema – Técnicas e Estética*. Rio de Janeiro: 3ª Ed. Elsevier, 2007. – Pg. 130

RADNER, Hilary; STRINGER, Rebecca. *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*. Routledge. Nova Zelândia, 2011

SANTOS, Maíra Carvalho Ferreira. *Construções imaginárias da Velhice Feminina no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Fevereiro/2013. 156 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação, Universidade de Brasília (UnB), Brasília; 2013.

SMITH, Murray. “Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. 1. São Paulo; Editora Senac, 2005.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*: Campinas. 5ª Ed. Papyrus, 2011.

SWAIN, Tânia Navarro. “Você disse imaginário?”. In: Tania Navarro Swain. (Org.). *Historia no Plural*. Brasília: EDUNB- UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1994. Disponível em: <<http://www.tanianavarrowswain.com.br>>. Acessado em 28/02/2013.

_____ *Corpos construídos, superfícies de significação, processos de subjetivação. (UNB)*. In: A construção dos corpos – Perspectivas Feministas. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.

XAVIER, Ismail (org). *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

REFERÊNCIA AUDIOVISUAL:

A ARTE DE VIVER. Ficção. Direção de Ang Lee, Taiwan/EUA: ANG LEE PRODUCTIONS, 1992. DVD (1 hora e 45 minutos), son., color.

A BALADA DE NARAYAMA. Ficção. Direção de Shohei Imamura, Japão: KINO INTERNATIONAL, 1983. DVD (2 horas e 10 minutos), son., color.

A CASA DE ALICE. Ficção. Direção de Chico Teixeira, Brasil: IMOVISION, 2007. DVD (1 hora e 30 minutos), son., color.

A DOCE VIDA. Ficção. Direção de Federico Fellini, França/Itália: CINERIZ, 1960. DVD (2 horas e 54 minutos), son., p&b.

ASSÉDIO SEXUAL. Ficção. Direção de Barry Levinson. EUA: WARNER BROS, 1994. DVD (2 horas e 8 minutos), son., color.

ATRAÇÃO FATAL. Ficção. Direção de Adrian Lyne. EUA: PARAMOUNT PICTURES, 1982. DVD (2 horas e 1 minuto), son., color.

AMOR. Ficção. Direção de Michael Haneke. Alemanha/Áustria/França: IMOVISION, 2012. DVD (2 horas e 7 minutos), son., color.

CARAMELO. Ficção. Direção de Nadine Labaki, Líbano/França: EUROPA CORP., 2007. DVD (1 hora e 35 minutos), son., color.

CENTRAL DO BRASIL. Ficção. Direção de Walter Salles. Brasil/França: SONY PICTURES CLASSIC, 1998. DVD (1 hora e 53 minutos), son., color.

CHUVAS DE VERÃO. Ficção. Direção de Cacá Diegues. Brasil: EMBRAFILME, 1978. DVD (1 hora e 33 minutos), son., color.

COMO ÁGUA PARA CHOCOLATE. Ficção. Direção de Alfonso Arauto. México: CINEVISTA,1992. DVD (2 horas e 3 minutos), son., color.

CONDUZINDO MISS DAISY. Ficção. Direção de Bruce Beresford, EUA: WARNER BROS ,1989. DVD (1 hora e 43 minutos), son., color.

COPACABANA. Ficção. Direção de Carla Camurati, Brasil: COPACABANDAFILMES, 2001. DVD (1 hora e 30 minutos), son., color.

ELSA E FRED – UM AMOR DE PAIXÃO. Ficção. Direção de Marcos Carnevale, Argentina/Espanha: COLUMBIA TRISTAR FILMS, 2005. DVD (1 hora e 48 minutos), son., color.

ENSINA-ME A VIVER. Ficção. Direção de Hal Ashby, EUA: PARAMOUNT FILMES,1972. DVD (1 hora e 31 minutos), son., color.

INSTINTO SELVAGEM. Ficção. Direção de Paul Verhoeven. EUA: COLUMBIA PICTURES, 1992. DVD (2 horas e 7 minutos), son., color.

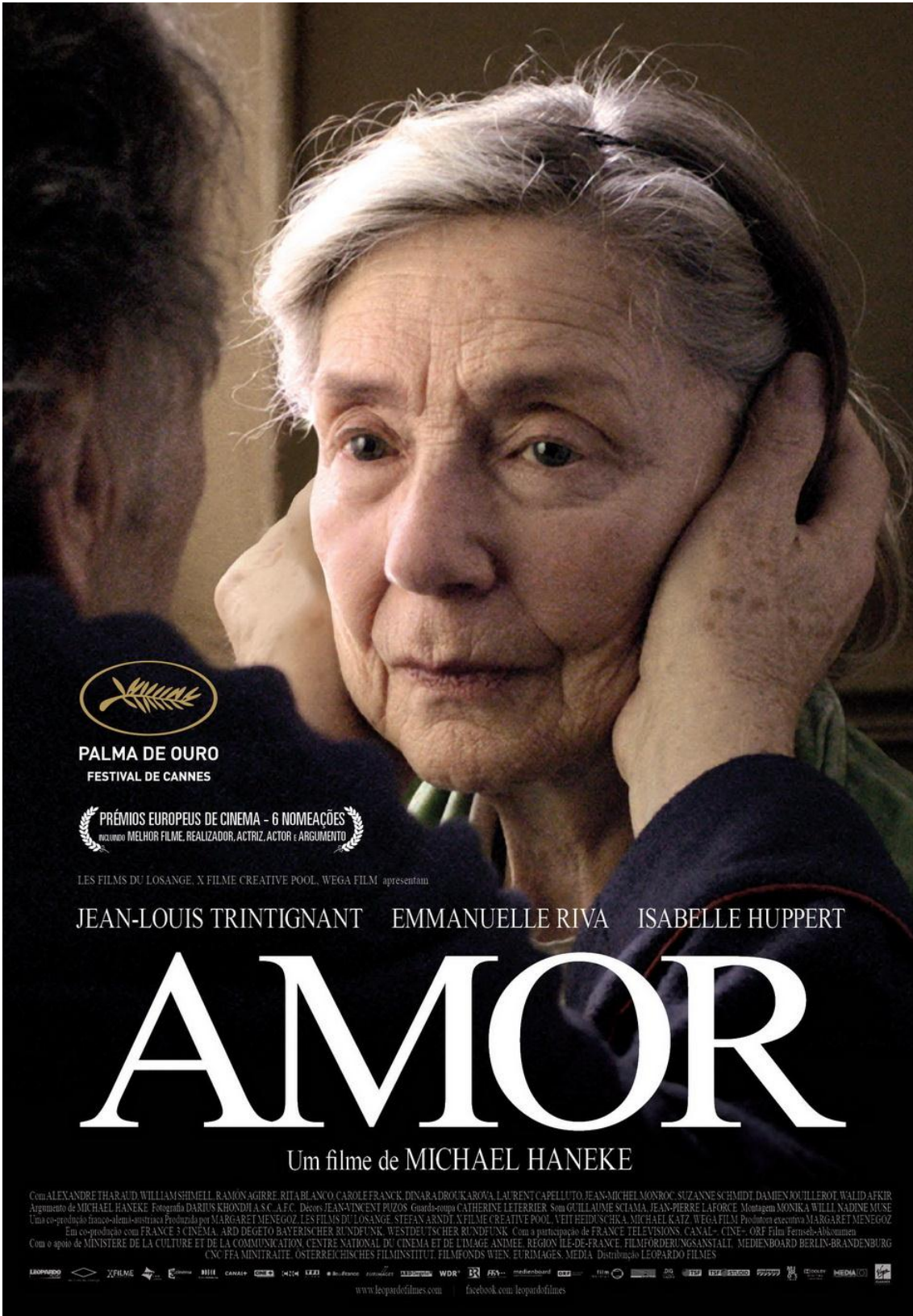
MISS REPRESENTATION. Documentário. Direção de Jennifer Siebel Newsom. Los Angeles: GIRL'S CLUB ENTERTAINMENT, 2011. DVD (1 hora e 26 minutos), son., color.


O FILHO DA NOIVA. Ficção. Direção de Juan José Campanella. Argentina/Espanha: EUROPA FILMES, 2001. DVD (2 horas e 4 minutos), son., color.

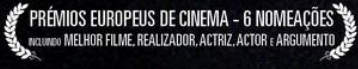
ANEXOS

Anexo 1: DVD com os filmes “Amor” e “Elsa e Fred – Um Amor de Paixão”

Anexo 2: Cartaz de divulgação de “Amor”




PALMA DE OURO
FESTIVAL DE CANNES


PRÉMIOS EUROPEUS DE CINEMA - 6 NOMEAÇÕES
MELHOR FILME, REALIZADOR, ACTRIZ, ACTOR e ARGUMENTO

LES FILMS DU LOSANGE, X FILME CREATIVE POOL, WEGA FILM apresentam

JEAN-LOUIS TRINTIGNANT EMMANUELLE RIVA ISABELLE HUPPERT

AMOR

Um filme de MICHAEL HANEKE

Com ALEXANDRE THARAUD, WILLIAM SHIMMEL, RAMÓN AGIRRE, RITA BLANCO, CAROLE FRANCK, DINAR AROUK, AROVA, LAURENT CAPELLUTO, JEAN-MICHEL MONROC, SUZANNE SCHMIDT, DAMIEN ROULLEROT, WALID AFKIR
Argumento de MICHAEL HANEKE. Fotografia DARIUS KHONDJI A.S.C./A.F.C. Décor JEAN-VINCENT PUZOS. Guarda-roupa CATHERINE LETERRIER. Som GUILLAUME SCIAMA, JEAN-PIERRE LAFORCE. Montagem MONIKA WILLI, NADINE MUSE
Uma co-produção franco-alemã-suíça. Produzida por MARGARET MENEGOUZ, LES FILMS DU LOSANGE, STEFAN ARNDT, X FILME CREATIVE POOL, VEIT HEIDUSCHKA, MICHAEL KATZ, WEGA FILM. Produção executiva MARGARET MENEGOUZ
Em co-produção com FRANCE 3 CINEMA, ARD DEGETO, BAYERISCHER RUNDFUNK, WESTDEUTSCHER RUNDFUNK. Com a participação de FRANCE TELEVISIONS, CANAL+, CINE+, ORF Film, Fernseh-Abkommen
Com o apoio de MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, CENTRE NATIONAL DU CINEMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE, RÉGION ÎLE-DE-FRANCE, FILMFÖRDERUNGSANSTALT, MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG
CNC, FFA, MINITRAITE, ÖSTERREICHISCHES FILMINSTITUT, FILMFONDS WIEN, EURIMAGES, MEDIA. Distribuição LEOPARDO FILMES

LEOPARDO X FILME E IIII CANAL+ CINE+ M24 LEZ #No-France cineclubes WDR ORF mediaboard CINE+ film ARD ZDF RTL SAT.1 PRO7 RTL2 RTL4 RTL5 RTL6 RTL7 RTL8 RTL9 RTL10 RTL11 RTL12 RTL13 RTL14 RTL15 RTL16 RTL17 RTL18 RTL19 RTL20 RTL21 RTL22 RTL23 RTL24 RTL25 RTL26 RTL27 RTL28 RTL29 RTL30 RTL31 RTL32 RTL33 RTL34 RTL35 RTL36 RTL37 RTL38 RTL39 RTL40 RTL41 RTL42 RTL43 RTL44 RTL45 RTL46 RTL47 RTL48 RTL49 RTL50 RTL51 RTL52 RTL53 RTL54 RTL55 RTL56 RTL57 RTL58 RTL59 RTL60 RTL61 RTL62 RTL63 RTL64 RTL65 RTL66 RTL67 RTL68 RTL69 RTL70 RTL71 RTL72 RTL73 RTL74 RTL75 RTL76 RTL77 RTL78 RTL79 RTL80 RTL81 RTL82 RTL83 RTL84 RTL85 RTL86 RTL87 RTL88 RTL89 RTL90 RTL91 RTL92 RTL93 RTL94 RTL95 RTL96 RTL97 RTL98 RTL99 RTL100

www.leopardofilmes.com facebook.com/leopardofilmes

Imagem 15

Anexo 3: Cartaz de divulgação de "Elsa e Fred – Um Amor de Paixão".

"LLEVA TIEMPO LLEGAR A SER JOVEN" (PABLO PICASSO)



MANUEL ALEXANDRE

CHINA ZORRILLA

ELSA & FRED

Una película de MARCOS CARNEVALE

Con BLANCA PORTILLO, ROBERTO CARNAGHI, JOSÉ ÁNGEL EGIDO, GONZALO URTIZBEREA y OMAR MUÑOZ
Con la colaboración especial de CARLOS ÁLVAREZ NÓVOA y FEDERICO LUPPI

Una producción de TESELA, P.C. y SHAZAM PRODUCCIONES. Una coproducción Hispano-Argentina
Productor Asociado CALAFATE - Parque Hotel Casting EVA LEIRA y YOLANDA SERRANO Sonido Directo JAIME BARRIOS Postproducción de Sonido DANIEL GOLDSTEIN y DOUGLAS ROBERTS Maquillaje y Peluquería KARMELE SOLER y PACO RODRIGUEZ
Vestuario NEREIDA BONMATTI Ayudante de Dirección JORGE GUNDIN Director de Producción DANIEL GOLDSTEIN Montaje NACHO RUIZ CAPILLAS Director de Arte SATUR IDARRETA Director de Fotografía JUAN CARLOS GÓMEZ (A.E.C.)
Música LITO VITALE Guión MARCOS CARNEVALE LILY ANN MARTÍN MARCELA GUERTY con la colaboración de JOSÉ ANTONIO FÉLEZ Productor Asociado CARLOS ANDRADA
Productor JOSÉ ANTONIO FÉLEZ Director MARCOS CARNEVALE

www.elsayfred.com

© 1998, P.C. 2005

Tesela

Shazam

TV P

CANAL+

DOLBY DIGITAL

ICB

IGO

ICAROLLA

© TESELA, P.C. / © SHAZAM PRODUCCIONES 2005

Nº Depósito Legal M-26481 - Obra registrada en E.C.E.D.A.

Imagem 16