

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MARIANA ALCANTARA GOMES

**A VELHICE E SUAS REPRESENTAÇÕES NO
CINEMA BRASILEIRO**

*Rio de Janeiro
2007*

MARIANA ALCANTARA GOMES

A VELHICE E SUAS REPRESENTAÇÕES NO CINEMA BRASILEIRO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Estudos Interdisciplinares de Comunidades e Ecologia Social (EICOS), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Maria de Freitas Barros Maciel
Co-orientadora: Profa. Dra. Maria Inácia D`Ávila Neto

Rio de Janeiro
Agosto, 2007

EXAME DE TESE

ALCANTARA GOMES, Mariana. A VELHICE E SUAS REPRESENTAÇÕES NO CINEMA BRASILEIRO. Rio de Janeiro: 2007. 224 p. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – Programa de Estudos Interdisciplinares de Comunidades e Ecologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Tânia Maria de Freitas Barros Maciel
Orientadora

Profa. Dra. Maria Inácia D`Ávila Neto
Co-Orientadora

Profa. Dra. Wally Fonseca Chan Pereira - UFRJ

Profa. Dra. Ana Carolina Letichevsky - Cesgranrio

Profa. Dra. Alicia Regina Navarro Dias de Souza - UFRJ

Profa. Dra. Simone Ouvinha Peres – UFRJ

Profa. Dra. Maria Eloísa Guimarães – UFRJ - Suplente

Profa. Dra. Rosa Maria Pedro – UFRJ - Suplente

Examinada a Tese:
Conceito:
Em: 16 /08/2007.

Alcantara Gomes, Mariana

AVELHICE E SUAS REPRESENTAÇÕES NO CINEMA BRASILEIRO/Mariana Alcantara Gomes. Rio de Janeiro: UFRJ/EICOS, 2007.
ix, 224 p.

Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Estudos Interdisciplinares de Comunidades e Ecologia Social, 2007.

Orientadora: Tânia Maria de Freitas Barros Maciel – Co-orientadora: Maria Inácia D`Ávila Neto.

1. Velhice 2. Representações 3. Cinema 4. Existência I. Título. II. Tese (Doutorado UFRJ/EICOS).

*A Anna Novaes de Sá,
minha avó, minha amiga e minha estrela
guia, que ilumina os caminhos, me inspira e me
ensina a viver.*

AGRADECIMENTOS

Embora uma tese seja, pela sua finalidade acadêmica, um trabalho individual, há contribuições de natureza diversa que não podem nem devem deixar de ser realçadas. Por essa razão, desejo expressar os meus sinceros agradecimentos:

Aos amigos Vera de Paula e Zelito Viana pela abertura de espírito, disponibilidade e colaboração de valor inestimável para a realização desse estudo.

Ao Prof. Dr. Roberto Novaes de Sá pela permanente disponibilidade e apoio que me permitiram trazer um manancial de informação que em muito contribuiu para a execução desta tese.

A Julia e Karina Novaes Silva, minhas irmãs e amigas, pela troca de idéias, pela paciência e pelas divertidas leituras de Heidegger.

A Sonia Dutra, por iluminar meus primeiros passos na direção de um projeto existencial que, tem na realização desse trabalho, a sua pedra fundamental.

As minhas mães Lígia Novaes de Sá e Lúcia Maria França Siano, pelo estímulo e apoio incondicional desde a primeira hora; pela paciência e grande amizade com que sempre me ouviram, e sensatez com que sempre me ajudaram.

Ao meu pai, Paulo Alcântara Gomes, pelo exemplo de força e coragem na realização de seus ideais de vida.

Aos amigos Aline Pinna e André Macedo, pela solidariedade e companheirismo.

Ao meu noivo Gustavo Sirelli, pelo inestimável apoio, pela paciência e compreensão reveladas ao longo destes meses.

*Por acaso, surpreendo-me no espelho: quem é esse
Que me olha e é tão mais velho do que eu?
Porém, seu rosto... é cada vez menos estranho...
Meu Deus, meu Deus... Parece
Meu velho pai – que já morreu!
Como pude ficarmos assim?
Nosso olhar – duro – interroga:
“O que fizeste de mim?!”
Eu, Pai? Tu é que me invadiste,
Lentamente, ruga a ruga... Que importa? Eu sou, ainda,
Aquele mesmo menino teimoso de sempre
E os teus planos enfim lá se foram por terra.
Mas sei que vi, um dia – a longa, a inútil guerra! –
Vi sorrir, nesses cansados olhos, um orgulho triste...*

*O velho do espelho
Mário Quintana, 1950.*

SUMÁRIO

Resumo	viii
<i>Abstract</i>	ix
<i>Introdução</i>	1
Capítulo 1	9
Velhice, representações, sentido e existência	
1. O modo cotidiano e impessoal de compreender o velho	10
1.1. A percepção da passagem do tempo	15
1.2. Ser-para-a-morte e ser-com-o-outro	17
2. Algumas teorias do envelhecimento	19
3. O papel do idoso nas esferas da família e da sociedade	23
Capítulo 2	26
Cinema: imagens para a formação de corações e mentes	
1. O cinema no brasil	26
1.1. Indústria cinematográfica no brasil	27
1.1.1. A comédia carioca urbana	28
1.2. A época de ouro do cinema nacional	29
1.3. O cinema da retomada	30
1.4. Outros ciclos do cinema nacional	31
1.4.1. O cinema novo	31
1.4.2. O cinema marginal e a pornochanchada	34
2. A velhice no cinema brasileiro	35
Capítulo 3	36
Imagens: a mediação entre o sujeito e a realidade	
1. Imagem: realidade, ilusão e representação	36
2. Elementos da análise fílmica	41
3. Cinema x realidade	42
4. A velhice nas telas do cinema	45
Capitulo 4	47
A Velhice na Cinematografia Brasileira	
1. Metodologia do Trabalho	47
2. Quatro Olhares sobre a Velhice	50
2.1. Em família	50
2.1.1. Descrição do filme	50
2.1.2. Representações da velhice	52
2.1.3. Núcleos centrais	60
2.2. Chuvas de verão	68
2.2.1. Descrição do filme	68
2.2.2. Representações da velhice	71
2.2.3. Núcleos centrais	78
2.3. O outro lado da rua	89
2.3.1. Descrição do filme	89
2.3.2. Representações da velhice	90
2.3.3. Núcleos centrais	95
2.4. Depois daquele baile	106
2.4.1. Descrição do filme	106

2.4.2. Representações da velhice	107
2.4.3. Núcleos centrais	113
Capítulo 5	120
Velhice: abertura de possibilidades	
1. Aspectos relacionados à velhice	120
1.1. Amor e sexo	121
1.2. Morte	124
1.3. Amizade	127
1.4. Trabalho	128
1.5. Solidão	129
1.6. Família	131
2. Representações e contexto histórico-sociais	132
Considerações finais	134
Bibliografia	141
Anexo 1	146
Anexo 2	167
Anexo 3	186
Anexo 4	203

RESUMO

O aumento da população idosa nas sociedades contemporâneas tem fomentado reflexões sobre as transformações e demandas produzidas nos diversos níveis sociais. A consideração da velhice a partir de modelos teóricos fundamentados numa concepção individualista da subjetividade apresenta limitações para uma compreensão do fenômeno do envelhecimento em toda sua significação existencial.

Esta tese analisa as imagens da velhice construídas em quatro obras da cinematografia brasileira, em duas épocas distintas, comparando os diferentes modos de representação do processo de envelhecimento e, a partir de uma perspectiva fenomenológica, apresenta uma reflexão sobre as formas de ser-no-mundo-com-o-outro do idoso propondo uma avaliação crítica dos valores que regulam o projeto de ocupação produtivista da cotidianidade contemporânea.

O cinema, como expressão artística e registro histórico-cultural, reproduz os modos de relacionar-se dos indivíduos, assim como, os valores morais, as crenças, as perspectivas e as representações acerca dos diversos grupos sociais.

A comparação entre as quatro obras selecionadas, produzidas no Brasil, entre as décadas de 1970 e 2000, apontam, ainda que discretamente para uma mudança nas formas de representação da velhice na sociedade brasileira, refletindo, através de seus personagens, as transformações sociais relacionadas ao aumento da longevidade e ao envelhecimento populacional.

Palavras chave: Velhice, Representações, Cinema, Existência.

ABSTRACT

The fast growth of the aged people in the Brazilian population has fomented reflections about the transformations and demands that have been produced in the diverse social levels. The consideration of the elderly from theoretical models based on an individualistic conception of the subjectivity presents limitations for an understanding of the aging phenomenon in its entire existential signification.

This study aimed at analyzing the images of the oldness constructed by four Brazilian cinematographic works, in two distinct periods, comparing the different ways of representation about the aging process and, from a phenomenological perspective, it presents a reflection on the aged individual's ways of to be-in-the-world-with-the-other, considering a critical evaluation of the values that regulate the project of productivity of the contemporary society.

The cinema, understood as artistic manifestation and as register of the history and culture, reproduces the social relationships as well as, values, the beliefs, the perspectives and the representations concerning the diverse groups of the society.

The comparison between the four selected movies, produced in Brazil, between the 1970 and 2000 decades, points to a discrete change in the forms of representation of the oldness in the Brazilian society, reflecting, through its personages, some social transformations related to the increase of the longevity and the population aging.

Keywords: Elderly; Representations; Movies, Existence.

INTRODUÇÃO

O aumento da proporção de pessoas idosas, provocando certa desestabilização da pirâmide etária, dada a diminuição da natalidade e melhoria das condições de vida das populações é um fenômeno relativamente novo no Brasil, que data do século XX. Mas, mesmo nos países que já apresentam uma expectativa de vida elevada há mais tempo, indivíduos com mais de 60 anos são atores relativamente novos no cenário social. Na França, por exemplo, ao final do século XIX, os idosos representavam 6% da população (Lima, 1998) e, em 1995, o percentual de pessoas com mais de 65 anos, nesse país, alcançou 16.9%¹ da população.

Atualmente, no Brasil, a esperança de vida é de 76 anos para as mulheres e de 68 anos para os homens. Com 84,2% da população concentrada em áreas urbanas, os idosos, que correspondem a 6,1% da população brasileira², compõem uma parcela da população, que embora seja marcada pela heterogeneidade, apresenta especificidades que a diferenciam dos demais grupos etários .

Essa tese analisa e compara imagens da velhice elaboradas e veiculadas pelo cinema brasileiro contemporâneo, tomando-se como referência quatro filmes focados na temática da velhice, produzidos a partir da década de setenta³. A análise desses filmes permitiu identificar quais são as representações de velhice por eles veiculadas e verificar como estas são construídas sob o ponto de vista do discurso verbal. O mapeamento e a caracterização das temáticas dominantes em cada filme constituíram-se em uma das dimensões da análise. São explicitados, ainda, sempre que é possível detectá-los, pontos de contato dessas temáticas com as representações produzidas sobre o assunto no contexto do Brasil contemporâneo - apreendidas na literatura disponível - e com o próprio contexto em que os filmes foram produzidos.

¹ Highlights on Health in France. Documento da OMS e União Européia, 1997, p. 6.

² L'année Stratégique 2007: analyse des enjeux internationaux. Pascal Boniface.(dir.) Paris: Dalloz, 2006.

³ Pode-se dizer que a década de setenta introduz, no cinema brasileiro, a temática da velhice, quando são produzidos dois filmes de impacto com foco no tema do envelhecimento (*Em Família* de 1971 e *Chuvvas de Verão* de 1977). No entanto, somente na década de noventa, esse movimento tende a se apresentar de forma definida, com destaque mais expressivo para a produção nacional no campo.

Resumidamente, o objetivo central deste estudo foi o de compreender, por meio da análise de filmes produzidos entre a década de setenta do século XX e o momento atual, a primeira década do século XXI, as formas como as representações da velhice são construídas e modificadas na sociedade brasileira, no período em questão. O material aqui apresentado resulta desse trabalho.

A problemática de estudo situa-se, portanto, na confluência de dois processos marcantes das sociedades atuais, caracterizados tanto pela transição demográfica ocorrida em meio a um conjunto de mudanças culturais que deságua, nesse momento, no envelhecimento populacional, quanto pela apropriação e exposição desse grupo social pela imagem associada ao consumo, que constitui um dos principais alicerces das sociedades capitalistas contemporâneas. Não se trata, portanto, da determinação dos processos que atingem os grupos sociais tidos como idosos pela sociedade -- embora estes tenham que ser levados em consideração, pois os filmes tendem a expressar facetas da realidade -- nem da análise da imagem cinematográfica em si, mas de compreender os processos que são produzidos na interseção desses dois campos, com suas regularidades, formas próprias de apresentação dos personagens e suas ambigüidades.

Assim colocado, nosso objeto definiu-se em torno da seguinte hipótese de trabalho: embora caracterizado por uma linguagem e códigos próprios de construção dos personagens e da história, o cinema é impregnado pela construção social do tema da velhice no momento da produção do filme, ou seja, em certa medida, recebe influências das imagens e representações da velhice socialmente dominantes no momento de sua produção. Em última análise, o filme tende a incorporar, em alguma medida, não só o contexto, mas o clima, ambiente e valores mais pregnantes no momento de sua produção. Uma outra hipótese inicialmente levantada, mas que não foi possível abordar nesse trabalho, é de que, pela própria natureza da imagem cinematográfica, há uma autonomia que lhe permite escapar aos padrões dominantes, pois a partir do momento em que o espectador se identifica com os personagens ou com a trama, ele pode vivenciar novas experiências, que podem exercer influências sobre suas próprias representações.

O período escolhido para análise transcorre em meio a um conjunto de transformações reconhecidas pela literatura como determinantes da situação atual da problemática do estudo. É expressivo, nesse contexto, analisar o conjunto de

transformações relacionadas ao envelhecimento populacional e seus efeitos sobre a vida econômica e social; este é um tema prevalente nas sociedades contemporâneas, colocando-se como objeto de reflexão de diferentes campos de estudo, motivados pelas alterações e demandas produzidas nos diversos níveis sociais.

Diferentes fatores têm contribuído para esse aumento da expectativa de vida em grande parte das populações das sociedades ocidentais, entre eles os avanços da medicina - que proporcionaram novas possibilidades de prolongamento da vida por meio de tratamentos e medicamentos, as técnicas de produção, manipulação de alimentos e prescrições nutricionais, a relação entre os índices de fecundidade e de mortalidade, entre outros. Nos países desenvolvidos, nos quais as pessoas se alimentam melhor, têm acesso a medicamentos e tratamentos médicos, boas condições sanitárias, possuem maior grau de escolaridade e o nível de informação é mais elevado, a expectativa de vida tende a ser maior⁴. Alguns desses fatores têm se disseminado por outros países, elevando tendencialmente a expectativa de vida dos vários grupos sociais, ainda que de forma muito diferenciada.

O aumento da proporção de idosos no Brasil é bem mais recente, tendo seu início em meados do século 20. Em 1900, a população vivia em média 33,7 anos⁵. Em 2004, a expectativa de vida dos brasileiros aumentou para 67 anos entre os homens e 74 entre as mulheres⁶ e a perspectiva é de que em 20 anos, a população viva, em média, 72,1 anos⁷.

O aumento da expectativa de vida e da população de idade mais avançada provoca uma ampliação e diversificação do campo de estudos sobre a velhice que se torna mais complexo e denso e muito mais matizado em relação à sua constituição e categorias de análise.

Entre as conseqüências dessa transição demográfica, destaca-se o desequilíbrio econômico gerado pela diminuição proporcional da presença de indivíduos em idade ativa no mercado de trabalho e, conseqüentemente, da produtividade e do aumento dos gastos com a população inativa (Lima, 1998).

Deve-se ressaltar, no entanto, que para uma perspectiva fenomenológica e existencial de análise, tais conseqüências, de aparência objetivamente dada,

⁴ Dados da Organização Mundial de Saúde

⁵ Id.

⁶ *The World Health Report, 2006 Edition*. WHO, 2006.

⁷ Id.

somente têm uma compreensão crítica satisfatória quando inseridas no horizonte histórico e cultural de sentido, a partir do qual ganham significação as categorizações etárias das populações e os modos cotidianos de compreensão do fenômeno do envelhecimento humano. Essa afirmação define uma das perspectivas que se toma como referência para a análise do objeto do estudo, que se compõe com um olhar mais objetivo, constituído pela apreensão do movimento pelo qual o filme se constrói.

A presença do idoso como um novo sujeito no cenário social tem provocado mudanças de comportamento em diversos setores da sociedade, inclusive no consumo e na imagem, principais alicerces das sociedades capitalistas contemporâneas. Como exemplo, pode-se citar o comércio de produtos e serviços, com destaque para a indústria farmacêutica e de cosméticos e os setores de turismo e transporte, além da produção e difusão de informações como jornais, revistas, televisão, cinema, teatro e outros meios de comunicação que passaram a abordar o tema da velhice (ou da luta contra a velhice) e a buscar esta nova fatia do mercado.

Na medida em que cresce o número de pessoas idosas no país, cresce também a sua visibilidade e capacidade de organização como grupo específico, por meio de associações e sindicatos, por exemplo. Dessa forma, esses novos atores passam a ser identificados de diferentes maneiras, inclusive politicamente, pelos sujeitos que compartilham o mesmo espaço social.

Se, por um lado, o envelhecimento populacional representa ameaça ao equilíbrio econômico, devido aos custos dos sistemas de previdência e de saúde, por outro lado, na medida em que cresce o número de velhos, cresce também um novo mercado de consumo.

A idéia de velhice veiculada pelos meios de comunicação é multifacetada, podendo aglutinar componentes contraditórios. A imagem do idoso que é hoje apresentada nas mídias, em anúncios comerciais, novelas, jornais e revistas, tenta aproximar a velhice do “universo jovem” e, conseqüentemente, criar “necessidades” de consumo para este grupo. Os velhos que, hoje, aparecem nas propagandas comerciais têm saúde, dinheiro e dinamismo, fazem esportes radicais, utilizam computadores e falam de sexo abertamente. Em programas jornalísticos, a velhice é, muitas vezes, apresentada como uma fase da vida digna de pena. Idosos abandonados pelas famílias, dormindo em filas para receberem suas aposentadorias

e pensões ou doentes à espera de atendimento nos hospitais públicos. Outras vezes, como em programas de auditório ou em telenovelas, são ridicularizados e infantilizados, designados por termos como “bonitinhos” ou “fofinhos” e tratados como incapazes.

Embora a imagem da velhice esteja sendo reconstruída nos meios de comunicação, em função de um novo contexto social, há ainda elementos comuns com a imagem difundida pela política higiênica do século XIX que, adotada com a finalidade de reabilitar as famílias burguesas que viviam “*a desordem higiênica dos velhos hábitos coloniais*”, exerceu influências, não só na configuração familiar, mas também em toda a sociedade, na medida em que, sob o argumento do culto à boa saúde, introduziu novas crenças e hábitos, difundindo preconceitos. (Costa, 1989, p.12).

A degradação da imagem do velho foi a estratégia utilizada pelos higienistas para desmotivar os casamentos entre homens velhos e mulheres muito jovens, comuns no período colonial, quando as uniões matrimoniais eram determinadas, principalmente, por interesses financeiros. Sob argumentos médicos, a política higiênica, preocupada com a qualidade da prole, desabilitou ao casamento as mulheres muito jovens, por não estarem com suas funções físicas completamente desenvolvidas para a procriação e os homens velhos, por terem o organismo enfraquecido e suas funções já comprometidas pela idade avançada.

Além da condenação do “*casamento etariamente desproporcional*” (Costa, 1989, p.223), a desmoralização do velho atendia também ao objetivo de combater o patriarcado colonial, destituindo o poder do patriarca em favor dos outros membros da família, fortalecendo o Estado. As famílias, que deveriam, segundo a política higiênica do século XIX, investir intensamente nos cuidados com as crianças, colocavam os velhos à margem do ambiente familiar e, conseqüentemente, da sociedade.

A imagem da velhice permaneceu abalada durante o século XX. Como agravante ao prejuízo da imagem do velho, a crise no sistema de previdência social que foi instituído no Brasil nos anos de 1960, provocada, entre outros fatores, pelo aumento da proporção de idosos na população, atribuiu ao velho o estigma da improdutividade, salientando mais um ponto negativo associado a sua imagem: o do peso econômico.

Embora a representação do idoso ainda seja preponderantemente associada aos aspectos supostamente negativos da velhice, a população idosa representa uma fatia cada vez mais interessante para mercado de consumo e um grupo cada vez mais presente no cotidiano das cidades. Estas são algumas das razões pelas quais a imagem do velho vem sendo gradualmente reconstruída.

Em razão das diversas transformações, citadas anteriormente, a velhice vem se apresentando como um recente fenômeno no Brasil e, devido a isso, suas representações tendem também a mudar, no sentido de uma atualização de valores, tanto éticos e morais, quanto econômicos.

Na medida em que a população idosa cresce e ganha visibilidade, outros setores da sociedade são influenciados e exercem influência na reformulação das representações acerca da velhice e do envelhecimento.

Os meios de comunicação, potencialmente formadores de opinião, participam desse processo de formas diversas e, muitas vezes, contraditórias.

O cinema tem o poder de proporcionar ao espectador experiências que ele não vive no seu cotidiano. Como será discutido adiante, a potencialidade do cinema para provocar transformações sociais ou reafirmar representações já existentes é resultado da sua credibilidade, gerada pela imagem em movimento, e do sentimento de participação do espectador em situações fictícias que ele vivencia ao se identificar com personagens, circunstâncias da trama ou imagens apresentadas na tela.

No cinema brasileiro a velhice surge, timidamente, como tema de destaque, no início dos anos setenta. Daí a seleção de dois filmes produzidos nessa década para análise. No entanto, é a partir da década de noventa que ela começa a ocupar as salas de exibição de maneira mais incisiva.

As formas como a velhice é representada no cinema brasileiro, tema central dessa pesquisa, podem reforçar ou contribuir para modificar suas representações, construídas a partir de diferentes aspectos. Isto é, as representações da velhice no âmbito das relações sociais e familiares não são necessariamente correspondentes às representações da velhice no âmbito do trabalho, da economia ou no da saúde, da doença e da morte.

Por esta razão, para compreender as representações da velhice no cinema brasileiro, a presente pesquisa, com base na análise feita, identificou temas como

amor e sexo; morte; amizade; trabalho; solidão e; família, como as principais categorias relacionadas com o cotidiano dos personagens idosos construídos nas obras analisadas.

Sob o olhar interdisciplinar da psicossociologia e à luz da perspectiva fenomenológico-existencial, a análise dos personagens idosos e de suas relações com o mundo conduz a uma reflexão sobre a identidade e o papel do indivíduo idoso em nossa sociedade.

O presente estudo está organizado da seguinte forma:

O capítulo 1 analisa a problemática da velhice sob diferentes ângulos. Toma como referência geral conceitos e perspectivas de análise construídos por pensadores existencialistas, com ênfase em Heidegger, para a compreensão de imagens que os velhos constroem sobre si mesmos e aquelas formuladas socialmente, além de problematizar alguns dos estudos feitos no Brasil sobre o tema. Analisa ainda a percepção da passagem do tempo como dimensão da temporalidade e a experiência da finitude. No segundo momento, apresenta quatro teorias sociais sobre o envelhecimento: a Teoria da Seletividade Sócio-Emocional, a Teoria da Gerotranscendência, a Teoria da Atividade e a do Desengajamento, sendo que as duas primeiras foram formuladas mais recentemente. Posteriormente, esse capítulo apresenta uma reflexão sobre o papel do idoso na família e na sociedade.

O capítulo 2 apresenta, a partir do nascimento do cinema, com a criação do cinematógrafo em 1895 pelos irmãos Lumière, a história do cinema brasileiro com a caracterização de seus principais ciclos e gêneros, desde 1930, com a criação da Cinédia, até o momento atual.

Com base na literatura, o capítulo 3 reflete sobre a relação entre imagem e representação e busca compreender os elementos envolvidos na atribuição de significado à imagem pelos sujeitos sociais e em sua construção pelo cinema, ao mesmo tempo que introduz a questão da velhice nas telas do cinema.

O capítulo 4 apresenta a análise dos filmes examinados, separadamente. No primeiro momento é feita a descrição do filme com o objetivo de situar o leitor em relação ao objeto sobre o qual se trabalha; em seguida é apresentado o estudo feito, privilegiando as representações da velhice expressas nas seqüências analisadas, considerando quatro dimensões: relações sociais; relações afetivas; imagem de si

(ser-para-si e ser-para-os-outros) e relações com a morte/finitude (ser-para-a-morte); em um terceiro momento, a análise é desenvolvida em uma perspectiva mais global, que busca apreender o movimento interno de cada filme, identificando o(s) eixo(s) que o estruturam e os núcleos por compõem esse(s) eixo(s).

O capítulo 5 apresenta uma síntese de cada um dos principais temas levantados a partir das análises dos filmes.

As considerações finais apresentam uma reflexão, baseada nos filmes analisados e na literatura, sobre os modos de envelhecer na sociedade contemporânea.

CAPÍTULO I

VELHICE, REPRESENTAÇÕES, SENTIDO E EXISTÊNCIA.

*“O Essencial não é aquilo que se fez do homem,
mas aquilo que ele fez daquilo que fizeram dele.”*
Jean Paul Sartre

Uma das características marcantes do modo de ser do homem moderno é a exacerbação da experiência de si mesmo como interioridade psíquica contraposta ao mundo externo e público. Esse homem, tomado como um sujeito interno em relação com os objetos exteriores que o cercam, encontra dentro de “si mesmo” os elementos essenciais de sua identidade, que permitem, por sua vez, o controle e o assenhramento do mundo natural. Tais noções, instituídas como verdades em nosso tempo, encontram substrato teórico em correntes filosóficas e psicológicas que definem conceitualmente o homem como um sujeito intrapsíquico auto-fundado.

O pensamento do filósofo Martin Heidegger tem fornecido às ciências humanas importantes ferramentas conceituais para problematizar, de forma desconstrutiva, esta noção individualista e intimista da subjetividade. Na obra *Ser e Tempo* (1989), o filósofo desenvolve sua analítica da existência humana enquanto abertura de sentido, denominando o modo de ser do homem como “ser-aí” ou ser-no-mundo (*dasein*), irreduzível a qualquer forma de objetivação como eguidade, sujeito, pessoa e outras. Sob esta ótica, a experiência moderna que temos de nós mesmos, como sujeitos interiores e individuais, não traduz uma verdadeira essência metafísica do homem, como tem considerado a maioria das tradições filosóficas, religiosas e científicas; trata-se apenas de um modo histórico específico de realização das possibilidades de sentido do poder-ser humano.

A consideração do velho a partir de modelos teóricos fundamentados numa concepção individualista e intimista da subjetividade apresenta limitações para uma compreensão do fenômeno do envelhecimento em toda sua significação existencial. A partir de uma perspectiva fenomenológica, o estudo sobre as formas de ser-no-mundo-com-o-outro do idoso é fundamental para a própria avaliação crítica dos valores que regulam o projeto de ocupação produtivista da cotidianidade contemporânea.

1. O MODO COTIDIANO E IMPESSOAL DE COMPREENDER O VELHO

Ao falar em “projeto existencial”, Heidegger (1989) refere-se ao sentido temporal de projeção da existência humana. A partir de uma situação em que o homem se encontra já lançado no mundo e da pré-compreensão na qual desde sempre está inserido (seu horizonte de sentido), projetam-se suas múltiplas possibilidades de realização. Pode-se dizer, portanto, que a vida é um projeto, porque partimos de um estar-lançado em uma pré-compreensão para nos projetarmos em certas possibilidades e não em outras. O modo de ser em que nos encontramos de início e na maior parte das vezes, isto é, em nossa cotidianidade mediana, caracteriza-se predominantemente por uma relação de ocupação com aquilo que nos vem ao encontro no mundo. Neste modo de ser impessoal, em que somos “como todo mundo é”, nesta “indiferença mediana”, tendemos a tomar o outro e a nós mesmos por aquilo que podemos ter, produzir ou representar em termos de utilidade social pragmática. A ausência de surpresas e a evidência do senso comum, o modo de falar descomprometido (falatório), a forma despersonalizada e insaciável de lidar com o novo para preservar o conhecido evitando as transformações (curiosidade), caracterizam esse modo de ser da cotidianidade mediana. É esta compreensão “mediana” que, quase sempre, dita e regula nossas possibilidades de ser, dispensando-nos de realizar, de modo próprio e pessoal, um projeto singular de existência. Para Simone de Beauvoir, *“a velhice pertence àquela categoria que Sartre chamou: os irrealizáveis. Seu número é infinito, pois representam o inverso de nossa situação. O que somos para outrem, é impossível vivê-lo no modo do para-si. O irrealizável é o “meu ser à distância, que limita as minhas escolhas e constitui o seu avesso”* (1990, p. 236-237). Isto é, a experiência da velhice é irrealizável em si própria, porque ela não é vivenciada interiormente, seus aspectos são percebidos pelos outros. É o olhar do outro que aponta o nosso envelhecimento. Assim, o velho será sempre o outro, e tratamos de representar o que somos através da visão que os outros têm de nós.

Portanto, de acordo com esse pensamento, a velhice, compreendida como “irrealizável”, representa o “um modo de ser a distância”, já que é construída fora da consciência, ou seja, além do indivíduo.

Essa incongruência entre o ser para si e o ser para o outro - ou a consciência de si mesmo e a visão que os outros têm sobre nós -, quando percebida, provoca o que Beauvoir define como “crise de identidade”. Isto é, uma distorção da imagem de si próprio que coloca em questão a própria existência, pois o indivíduo toma consciência de que a idéia que faz de si mesmo não corresponde àquela que é concebida pelos outros.

Embora o indivíduo não seja obrigado a aceitar as representações que os outros têm dele, a recusa, manifestada verbalmente ou por meio de seus comportamentos, pode ser uma forma de assumir essas representações, uma tentativa de provar para si mesmo que seu “eu” não corresponde às imagens fornecidas pelos outros.

Essa forma de abordagem e de situar-se em relação ao mundo pode ser encontrada nas concepções existentes sobre a velhice e no próprio situar-se dos chamados idosos sobre sua posição na vida e na sociedade. Afeta, sem dúvida, as representações e imagens dos velhos sobre si mesmos, da sociedade sobre a velhice. Não há, no entanto, evidências de que esses fatores as determinem.

Assim, cada sociedade organiza as estruturas, as funções e os papéis cotidianos dos indivíduos segundo os grupos etários. O estudo sobre a forma como se dá essa organização torna possível situar o "lugar social do idoso" que é, portanto, variável de uma sociedade para outra e mesmo em uma mesma sociedade, em momentos históricos diferentes ou classes e grupos sociais diferentes (Scott, 2002).

A própria compreensão da velhice no mundo ocidental contemporâneo, é muito variável, dependendo da posição e do lugar de onde falam os estudiosos do tema. Uma das perspectivas desenhadas é a que pensa ou analisa imagens de velhice cuja ótica pode ser traduzida pela inutilidade do velho ou pelo peso que representa para a sociedade, em termos socioeconômicos, político, cultural, etc.

A esse respeito, Minayo e Jr. registram que "*no imaginário social a velhice sempre foi pensada como uma carga econômica - seja para a família, seja para a sociedade - e como uma ameaça às mudanças.*" (2002, p.16); em uma linha semelhante, Motta (2002) aponta para uma representação biológica da velhice com conseqüências sociais. Nesse sentido, afirma que:

“no imaginário social, o envelhecimento é um processo que concerne à marcação da 'idade' como algo que se refere à 'natureza', e que se desenrola como desgaste, limitações crescentes e perdas, físicas e de papéis sociais, em trajetória que finda com a morte. Não se costuma pensar em nenhum bem; quando muito, alguma experiência. Nenhum ganho, nessa 'viagem ladeira abaixo’”. (2002, p. 41).

.Para o jornalista e escritor Délcio Monteiro de Lima, que pesquisou as conseqüências do envelhecimento populacional no Brasil

"o desinteresse pelo velho tem sido uma constante. Muitos acham que ele não conta, já desempenhou o seu papel no mundo, cumpriu o seu percurso natural e deve aguardar o momento do desfecho fatídico para abandonar a vida. O idoso não tem futuro, nenhuma razão lógica para viver - argumentam."
(Lima, 1998, p. 24).

Esta representação da velhice, apontada por Lima (1998), está relacionada à imagem presente na teoria do desengajamento, que descreveremos adiante.

Ao estudar a condição brasileira, esses autores destacam, portanto, uma representação da velhice associada, principalmente, à questão econômica. A partir da década de 1960, com a instituição do sistema previdenciário, a velhice se tornou uma despesa a mais para o Estado. Antes disso, porém, ela já representava um peso econômico para as famílias. A questão econômica sempre esteve presente como um fator negativo associado à velhice. Por outro lado, a infância também é uma fase “improdutiva” (na visão da sociedade capitalista, voltada para a produção e o consumo) e, raramente, este fator está associado negativamente a ela. Uma das possíveis razões para essa não associação é o fato da infância ser uma fase voltada fortemente para o consumo e com o potencial de produção, além das influências que a política higiênica do século XIX exerceu sobre essa sociedade. Para Beauvoir a diferença entre o velho e a criança é que *“sendo a criança um futuro ativo, a sociedade, ao investir nela, assegura seu próprio futuro, ao passo que, a seus olhos, o velho não passa de um morto em sursis”* (1990, p. 267).

Com base nas considerações desses autores sobre as representações e concepções dominantes no imaginário social, pode-se notar que a percepção que se

tem do velho é a de uma pessoa incapaz de produzir, dependente fisicamente e/ou financeiramente, desatualizada na cultura contemporânea e, portanto, sem projeto ou sentido de existência. Ou seja, o velho é de certa forma uma pessoa que está praticamente alijada da sociedade. Ainda com a obrigação, imposta pelos valores morais da sociedade, de se respeitar os velhos, estes são tratados como seres inferiores e, “*é de maneira dissimulada que o adulto tiraniza o velho que depende dele*”, já que “*o velho não fará mais que descer em direção à decrepitude e à morte; não serve para nada. Puro objeto incômodo, inútil, tudo que deseja é poder tratá-lo como quantia desprezível*” (Beauvoir, 1990, p. 268). Essa repugnância com relação ao velho, que Beauvoir classifica como biológica, se deve à não identificação do adulto e do jovem com a velhice já que, nela, o tempo só conduz o sujeito à morte e esta não é uma possibilidade assumida. Por esta razão, o indivíduo idoso é visto como uma “*espécie estranha*”. O homem adulto defende-se da velhice e da morte empurrando-as para longe de si.

No entanto, a imagem social do velho não está, necessariamente, de acordo com a sua realidade ou com as suas possibilidades existenciais, tal como ele mesmo as percebe. Uchôa et al. (2002) que estudou as condições de vida de mulheres idosas na cidade de Bambuí (MG), e utilizou informantes-chave com idades entre 35 e 45 anos, percebeu que as mulheres idosas entrevistadas não se reconheciam no discurso dos informantes sobre as condições de vida dos velhos naquela cidade. Para os informantes-chave, os velhos estavam associados à solidão, improdutividade e doença. No entanto, as idosas que participaram da pesquisa se descreviam como pessoas socialmente engajadas, ativas e saudáveis. Alves (2003), em sua pesquisa sobre sociabilidade de mulheres idosas em bailes da terceira idade, mostra que suas entrevistadas têm uma imagem positiva de si mesmas, considerando-se mulheres ativas social e fisicamente, além de exercitarem sua sensualidade na dança.

Essa perspectiva impregna o processo de adaptação da sociedade à população de mais idade, desencadeado a partir de demandas específicas desta população, entendida enquanto grupo etário. São, portanto, demandas produzidas com uma lógica de ocupação produtiva e espacial, a partir do binômio exclusão-inclusão que permeia, além do econômico, a inserção social e cultural dos idosos.

O Brasil⁸, por exemplo, que já apresenta um expressivo envelhecimento populacional, embora os idosos contem com áreas de lazer específicas em praças públicas e os bailes e clubes de convivência para a terceira idade venham aumentando nos últimos anos, essas pessoas ainda sofrem algum tipo de exclusão social, pois os ambientes por onde circulam não são adequados às suas necessidades. A interação com outros atores sociais muitas vezes é hostil, pois o velho pode ser considerado, por alguns grupos de indivíduos, como um peso, um problema social (Lima, 1998). A imagem da velhice está ainda associada a seus aspectos negativos, como a dependência, a doença, a debilidade física e mental, a incapacidade produtiva (Minayo e Jr. 2002; Motta, 2002; Lima, 1998), embora muitas vezes ele ofereça contribuições financeiras e/ou assistenciais para a família.

O idoso, inserido no cenário das sociedades ocidentais contemporâneas, convive com a imposição de uma imagem de que *“a velhice é resultado de uma espécie de lassitude moral, um problema de indivíduos descuidados que não souberam se envolver em atividades motivadoras e consumir bens e serviços capazes de combater o envelhecimento”* (Debert, 2002, p. 5).

Encontra-se, entretanto, a idéia de “boa velhice” ou de “velhice bem-sucedida”, na qual, como sugere Néri, em entrevista ao Jornal da Unicamp (Fava, 2004), é figurada em idosos que conseguem manter boas condições de saúde física e mental, autonomia e envolvimento ativo nas suas relações sociais e familiares.

Entretanto, possuir essas condições é uma possibilidade mais viável aos indivíduos de camadas economicamente privilegiadas e, mesmo a estes, somente até um determinado estágio do processo de envelhecimento. Além disso, essa idéia reforça a crença de que o indivíduo é responsável pelo seu próprio envelhecimento. Considerando a impossibilidade de o indivíduo idoso manter as condições mencionadas, pode-se supor que essa concepção de “envelhecimento bem sucedido” ou de “boa velhice” é, de certa forma, uma negação da realidade do processo de envelhecimento.

⁸ O processo de envelhecimento da população no Brasil é mais recente que nos países europeus e, por isso, “os problemas relativos ao envelhecimento ainda não constituem [no Brasil] pauta importante das políticas sociais” (Peixoto, 2000, p. 96).

1.1. A Percepção Da Passagem do Tempo

Na experiência cotidiana do tempo, o "presente" é a fase privilegiada a partir da qual se dispõem os momentos pretéritos, que ficam para trás, e os porvindouros, que ainda vão suceder. O tempo é compreendido como uma seqüência linear e irreversível de instantes. Porém, o fundamento ontológico, originário, do ser-no-mundo é a temporalidade, ou seja, não se trata de uma percepção interna de um tempo externo simplesmente dado, mas de um "fazer-se presente" ou "temporalizar-se", que pode privilegiar uma ou outra das dimensões temporais denominadas "passado", "presente" e "futuro". Em seus *"Seminários de Zollikon"*, Heidegger (2001, p.87) mostra que aquela representação usual do tempo, como seqüência de pontos do "agora", é uma abstração distante da experiência existencial concreta da temporalidade. O tempo "vivido" é sempre tempo "para" algo, "tempo em que isto e aquilo acontecem".

Também para Ecléa Bosi: *"Um tempo que fosse abstrato e a-social nunca poderia abarcar lembranças e não constituiria a natureza humana. É esse, que ouvimos, tempo represado e cheio de conteúdo, que forma a substância da memória"* (1994, p. 422).

A percepção da passagem do tempo se dá através da observação das mudanças ocorridas nos outros e no meio no qual o indivíduo vive. Bosi (1994), destaca que a memória *"é toda dividida por marcos, pontos onde a significação da vida se concentra: mudança de casa ou de lugar, morte de um parente, formatura, casamento, empregos, festas"*.

Peixoto demonstra em sua pesquisa a percepção da passagem do tempo por suas personagens, através da observação do crescimento das crianças e do desaparecimento de companheiros da praça. Segundo a autora, as transformações físicas observadas nos outros, permitem a percepção das mudanças ocorridas em si mesmo. Ou seja, o efeito das ações do tempo sobre o outro reflete o efeito das ações do tempo sobre si mesmo. *"A lembrança, significa, então, a inscrição no tempo presente e, conseqüentemente, a inserção no processo de representação da idade"* (2000, p. 92). Assim, lembrar significa reconhecer a passagem do tempo e, portanto, reconhecer-se mais velho.

As pessoas utilizam a expressão "*no meu tempo*" para designar o período da vida no qual desempenhavam plenamente suas atividades e realizavam seus projetos (Beauvoir, 1990). Para Beauvoir, o homem idoso se considera um sobrevivente, pois tem limitações e é improdutivo. O "seu tempo", era a época em que ele se considerava uma pessoa inteira, vivendo plenamente (Beauvoir, 1990). Bosi (1994), no entanto, considera que esta visão pessimista de Beauvoir não se aplica a todas as pessoas. O velho não se sente necessariamente um sobrevivente, limitado e improdutivo. Por meio dos depoimentos dos idosos que entrevistou, Bosi (1994) demonstra que muitas pessoas têm uma velhice ativa e se sentem integradas com o tempo em que vivem, utilizando a expressão "*no meu tempo*" apenas para se referir ao passado. Logo, o velho pode considerar que seu tempo já passou e que ele tornou-se um sobrevivente debilitado que já não vive plenamente ou pode sentir-se vivo, ativo e participante do tempo atual.

De qualquer maneira, percebendo a passagem do tempo e os efeitos dessa passagem sobre si mesmo, o indivíduo se dá conta do quanto já viveu e do quanto lhe resta de vida. Voltar-se para o passado, para as recordações das experiências vividas, viver o presente intensamente, refletir ou não sobre suas realizações, aguardar serenamente pelo fim da vida ou tentar ignorar a proximidade da morte são algumas atitudes possíveis, por meio das quais os velhos podem lidar com a idéia da própria finitude.

Para Lins de Barros, "*a pessoa realiza revisões sucessivas durante a vida e a revisão nessa etapa [na velhice] parece se dar também em função do conhecimento do fim da vida e da proximidade da morte. A presença da morte já faz parte desse momento da vida: vários parentes e amigos de sua geração já morreram, bem como, evidentemente, das gerações ascendentes. Essa presença por si só traz a força da revisão da vida e também a familiaridade com a idéia do fim*". (1987, p. 94-95).

Falar de si mesmo, nesta fase da vida, de acordo com Lins de Barros (1987), que pesquisou mulheres idosas e avós, é uma maneira de rever o passado e também de transmitir conhecimentos e experiências às gerações mais jovens. Deixar um ensinamento aos mais jovens é uma forma de "marcar" sua existência no mundo, de se eternizar, pois seus conhecimentos, suas reflexões e suas experiências de vida permanecerão, além da sua morte, por meio de seus "discípulos" que podem ser seus filhos, netos, sobrinhos, alunos, vizinhos e amigos.

Entretanto, fazer-se presente entre os mais jovens e transmitir-lhes seu conhecimento de vida não é, de uma maneira geral, empreitada fácil para o velho. Lins de Barros (1987) destaca que cada geração tem seu estilo de vida e a convivência entre pessoas de gerações diferentes pode gerar conflitos. Em sua pesquisa com avós a pesquisadora mostra que *"a luta pelo poder na família adquire, para esses avós, a conotação de uma luta contra a própria idéia de velhice decrépita e assistida"* (Lins de Barros, 1987, p. 98). A recusa dos conhecimentos do velho é de certa forma, uma negação do significado de sua existência. Se as suas experiências de vida não têm valor, sua vida não tem mais importância.

Por outro lado, na pesquisa de Clarice Peixoto sobre as relações entre avós e netos na França e no Brasil (Peixoto, 2000), na qual a autora afirma que a coabitação das gerações mais velhas com as mais jovens, que é muito freqüente no Brasil, praticamente não existe na França e, destaca que os velhos franceses possuem maior autonomia que os velhos brasileiros, já que aqueles dispõem de serviços assistenciais oferecidos pelo Estado, como pensões, atenção à saúde e casas geriátricas, melhor organizados e distribuídos. No entanto, apesar das diferentes condições de proximidade física, entre avós e netos, nesses dois países, a transmissão de valores morais, culturais e sociais, assim como de experiências e saberes, é extremamente valorizada pelos avós como instrumento para a formação de seus netos. E essas *"transmissões se transformam em trocas, na medida em que os netos também transmitem alguma coisa aos avós. Para além dos pequenos serviços, os avós dizem encontrar nos mais jovens a "alegria de viver", que lhes dá "força para continuar", aprendendo as "novidades da vida atual" e mantendo assim a "cabeça jovem"* (Peixoto, 2000, p. 109).

1.2. Ser-para-a-morte e Ser-com-o-outro

Quando a existência se projeta no ser-para-a-morte, antecipando-a, ela entreabre a temporalidade enquanto horizonte sobre o qual compreende e interpreta o seu sentido (cf., Heidegger, 1990). Se o nexos originário entre a consciência da morte e o sentimento de débito existencial coloca-nos numa disposição de angústia que tende a ser evitada por discursos cotidianos de negação de sua realidade, por outro lado, a experiência da finitude coloca o homem diante da liberdade e

responsabilidade pela realização das possibilidades que são próprias do seu existir e não daquelas impessoais do “todo mundo”, que em geral orientam a existência esquecida do seu ser-para-a-morte. Assim, a angústia, característica das situações de proximidade com a morte, pode ser um convite à realização de possibilidades existenciais mais próprias e singulares.

Medard Boss, psiquiatra suíço, responsável pela organização dos Seminários de Zollikon, que possibilitaram o estabelecimento de uma relação dialógica entre a filosofia de Martin Heidegger, a psiquiatria e a psicanálise e, também fundador da *Daseinsanalyse*, abordagem psicoterapêutica fundamentada no pensamento de Heidegger, afirma que a possibilidade de uma aceitação serena da finitude está diretamente ligada ao sentimento de realização existencial. Diz ele (1988, p. 76): “... *o morrer sempre chega cedo demais para aqueles homens que se esquivaram ao próprio ‘para que’ do existir e assim fizeram mau uso da sua liberdade;...*”. Entende-se aqui liberdade como abertura de possibilidades. Nas palavras de Sartre, existencialista francês, o homem é liberdade porque sua existência precede sua essência, ou seja, primeiro o homem é, depois ele se define. Seu próprio existir implica escolhas. Portanto o mau uso da liberdade consiste em não apropriar-se de suas escolhas, não percebendo sua responsabilidade sobre seu próprio existir. O sentido de realização existencial, também tem uma interpretação dissociada do sentido de realização segundo parâmetros objetivos de nossa sociedade, baseados em produtividade, enriquecimento, sucesso ou utilidade social. Mesmo uma vida considerada “vazia” sob estes critérios, pode ser transformada em um destino rico em significação a partir de uma atitude que a assume enquanto história singular e consentida de existência. Viktor Frankl nos lembra que o passado sempre pode ser visto como um “campo ceifado” ou como um “celeiro abastecido”, por isso “... *não há razão para se ter pena de pessoas velhas. Em vez disso, as pessoas jovens deveriam invejá-las. É verdade que os velhos já não têm oportunidades nem possibilidades no futuro. Mas eles têm mais do que isso. Em vez de possibilidades no futuro, eles têm realidades no passado – as potencialidades que efetivaram, os sentidos que realizaram, os valores que viveram – e nada nem ninguém pode remover jamais seu patrimônio do passado*” (2002, p. 127).

2. ALGUMAS TEORIAS DO ENVELHECIMENTO

As teorias do envelhecimento sugerem diferentes compreensões da velhice, focando o sentido da existência, a proximidade com a morte e, como consequência, as relações sociais e afetivas do sujeito idoso.

São muitos os estudos, nos campos das ciências humanas e sociais, acerca do processo de envelhecimento humano. Para uma compreensão da diversidade de concepções da velhice, serão apresentadas quatro teorias sociais do envelhecimento, sendo a Teoria da Atividade e a Teoria do Desengajamento, abordagens mais antigas, embora ainda muito utilizadas e, a Teoria da Seletividade Sócio-Emocional e a Teoria da Gerotranscendência, construções mais recentes, que visam uma atualização da compreensão dos modos de ser do indivíduo idoso.

De acordo com a Teoria da Atividade, o idoso deseja manter-se ativo, apesar das limitações físicas, mentais e sociais geradas pela idade. Portanto, embora, a restrição da sociabilidade independa da vontade do sujeito, para os teóricos da atividade, a velhice satisfatória seria aquela na qual o indivíduo se mantém envolvido em suas relações sociais e encontra um papel para desempenhar, seja uma função social ou profissional (Neri, 1993; Carstensen, 1995).

Ao contrário da Teoria da Atividade, a Teoria do Desengajamento, que surgiu no início da década de 1960 (Cumming, E. M., & Henry, W. E., 1961), indica uma incapacidade do velho de desempenhar qualquer função, inclusive de atuação no meio social. De acordo com esta teoria, o desengajamento social dos idosos é inevitável, necessário e desejado por eles e pela sociedade. Os velhos são concebidos como agentes passivos no sistema social. Seu afastamento é voluntário e entendido como uma necessidade para a sociedade e para o próprio idoso e como uma preparação para a morte e uma forma de ceder espaço aos mais jovens.

Segundo Debert (1999), o debate atual seria ainda marcado por esses dois modelos antagônicos, um – a Teoria do Desengajamento - caracterizado pela abordagem da situação de pauperização e abandono dos velhos, cabendo à família arcar com o peso da velhice e outro – a Teoria da Atividade - que lida com a questão em uma outra perspectiva, a de que realça os idosos como seres ativos, capazes de dar suas próprias soluções aos problemas colocados pelo cotidiano. Se no primeiro modelo a autora vê a reafirmação dos estereótipos sobre a velhice, o segundo não

se apresenta isento, negando a própria idéia de velhice. Pois, se a possibilidade de manter-se ativo, para o idoso, é restrita, é restrita também a possibilidade de uma velhice satisfatória. Essas restrições sugerem que a condição para uma velhice satisfatória é, justamente, a não velhice, já que, sendo o indivíduo, em razão da idade avançada, incapaz de superar suas limitações físicas, mentais e sociais, só é possível uma velhice satisfatória àqueles que ainda não atingiram o estágio dessas limitações, que representa uma das características inerentes ao envelhecimento humano.

Elaborada mais recentemente, a Teoria da Seletividade Sócio-Emocional (Carstensen, 1991) é fundamentada nas propriedades funcionais e motivacionais da interação social. A diminuição da quantidade de contatos sociais reflete a motivação para um investimento maior nas relações consideradas mais importantes. De acordo com esta teoria, o indivíduo, na medida em que envelhece, torna-se mais criterioso e seletivo, privilegiando relações que lhe assegurem ganho emocional. (Carstensen, 1995; Carstensen & Lang, 1997).

Segundo a Teoria da Seletividade Sócio-Emocional⁹, as pessoas priorizam a emoção quando se percebem próximas ao fim, *“quando cada interação com um neto ou um beijo de despedida no cônjuge podem ser o último”* (Carstensen, 1995, p.143). Assim, os parceiros sociais são cuidadosamente selecionados para que possam oferecer experiências emocionais positivas.

Uma visão polêmica do processo de envelhecimento, nos meios acadêmicos, a Teoria da Gerotranscendência, elaborada por Lars Tornstam (1989) descreve uma alteração *“natural”* de consciência na idade madura, provendo o idoso de uma espécie de *“sabedoria”* e, como consequência, levando-o a uma ruptura com a visão de mundo materialista e racional, característica das sociedades ocidentais contemporâneas. A Teoria da Gerotranscendência, assim como a Teoria do Desengajamento (Cumming, 1963; Cumming, Dean, Newell, & McCffrey, 1960; Cumming & Henry, 1961), sugere um tipo de desligamento social, entretanto, esse

⁹ Em uma pesquisa sobre relações sociais realizada com três grupos de homossexuais - dos quais, o primeiro grupo com teste de HIV negativo, o segundo, com teste de HIV positivo mas sem apresentação de sintomas e o terceiro grupo com teste de HIV positivo, apresentando os sintomas da doença – Carstensen (1995) obteve os seguintes resultados: o primeiro grupo teve um comportamento semelhante ao de sujeitos de mesma faixa etária da população em geral, dando preferência a parceiros sociais novos; o segundo grupo apresentou um comportamento social similar aos sujeitos de meia-idade, isto é, minimizaram contatos futuros e se dedicaram às relações já existentes e; o terceiro grupo apresentou-se similar ao dos sujeitos idosos. Ou seja, o terceiro grupo, tendo em vista um futuro ainda mais limitado, apresentou maior grau de preocupação com a qualidade das suas relações antigas do que com a ampliação de sua rede de contatos sociais.

afastamento do idoso não é interpretado como uma necessidade social mas como um processo natural de introspecção gerado pelas transformações psico-espirituais do envelhecimento, tais como: mudança de pontos de vista, deslocamento de ênfases e redefinições dos significados das relações sociais; comunhão cósmica com espírito universal; mudanças na percepção de tempo – percepção de velocidade do tempo, de passado, presente e futuro – o passado pode ser revivido de uma forma nunca experimentada; mudança na percepção dos objetos – eliminação da barreira entre o eu e os outros – a pessoa torna-se menos centrada em si mesma – sentimento de ser parte de uma energia cósmica; redefinição da percepção da vida e da morte – não da vida individual, mas do fluxo total da vida – como consequência dessas mudanças é compreensível que haja uma diminuição do medo da morte; um novo tipo de inocência é adicionado ao julgamento e a racionalidade do adulto – a pessoa tem mais facilidade para admitir que não sabe alguma coisa, sem constrangimentos; surgem a necessidade e a busca por uma solidão positiva – há queda do interesse por relações sociais supérfluas e pelos bens materiais.

Tornstam faz uma associação comparativa entre a Teoria da Gerotranscendência e alguns aspectos do *Zen Budismo* e sugere que a introspecção e a inatividade de pessoas idosas podem ser características naturais dessa fase da vida e não necessariamente indicação de um estado depressivo.

A Teoria da Gerotranscendência tem sido estudada sob diferentes enfoques nos campos na psicologia e das ciências sociais (Lewin, F. A., 2001; Thorsen, K., 1998; Jönson, H. & Magnusson, J. A., 2001; Gamliel, Tova, 2001). No entanto, a comprovação desta teoria em campo é abstrusa, já que, de acordo com Tornstam, o processo de Gerotranscendência, que seria a forma natural do envelhecimento humano, é obstruído pela cultura ocidental.

Tornstam sugere que para se compreender o processo de envelhecimento é preciso considerar, além das dimensões biológica, econômica, psicológica e social, também a dimensão espiritual, assim como, no plano individual, as características de personalidade do idoso e a sua história de vida.

A diversidade ideológica das teorias do envelhecimento pode ser explicada, não apenas pelas especificidades das áreas de conhecimento que se ocupam do tema, mas principalmente pelas transformações sócio-culturais geradas a partir do

aumento da proporção de idosos e da conseqüente necessidade de compreensão do fenômeno do envelhecimento humano.

Do ponto de vista orgânico, cientistas como Metchnikoff¹⁰, Bogomoletz e Metalnikov¹¹ defendiam a idéia de que o envelhecimento era um fenômeno patológico. Para estes autores a velhice era uma deterioração e só poderia ser considerada “normal” por ser comum a todos os homens. Os autores citados entendiam a morte como um fenômeno patológico e não uma necessidade orgânica, pois os organismos vivos, de acordo com esse raciocínio, seriam mais caracterizados pela imortalidade que pela morte.

Tal interpretação sobre o envelhecimento e a morte começou a ser elaborada no início do século XX, quando as ciências biológicas constataram que as células vivas são potencialmente amovais e estes cientistas tentavam explicar a contradição de organismos mortais serem compostos por elementos potencialmente amovais (Morin, 1997).

Entender a velhice e a morte como fenômenos patológicos, segundo Morin (1997), abre possibilidades de ações práticas que podem retardar, amenizar ou mesmo anular os efeitos do envelhecimento e “enganar” a morte. Nesse sentido, o homem ocidental contemporâneo vem avançando cientificamente, desenvolvendo substâncias e técnicas que contribuem para o aumento do tempo da juventude e para uma vida mais longa¹².

Os avanços científicos e tecnológicos para aumentar o tempo de vida permitem, por exemplo, a utilização de remédios que curam e anestésiam; intervenções cirúrgicas que permitem o reparo ou a substituição de órgãos vitais;

¹⁰ Citado por Simone de Beauvoir (1990, p. 29)

¹¹ Citados por Edgar Morin (1997, p. 318).

¹² O *Cryonics Institute* de Michigan e a *Alcor Life Extension Foundation*, no Arizona, são entidades especializadas em criogenia, ou seja, no congelamento de pessoas mortas. Os cientistas dessas instituições acreditam que, no futuro, com o avanço da nanotecnologia (tecnologia que desenvolve robôs microscópicos) e da inteligência artificial será possível trazer estas pessoas de volta a vida. O cliente paga pelo congelamento do corpo inteiro ou somente do crânio - de acordo com as informações no site da *Alcor life Extension Foundation*, será possível recriar um corpo para o crânio congelado utilizando avançadas técnicas de clonagem. (<http://www.cryonics.org/> e <http://www.alcor.org/index.html>).

implante de próteses que substituem ossos; utilização de técnicas e equipamentos de fisioterapia; além dos esforços para manter a aparência da juventude, tais como, substâncias químicas aplicadas ou ingeridas (cremes, vitaminas, estimulantes musculares), cirurgias estéticas, técnicas e equipamentos para exercícios físicos.

“De fato, as perspectivas técnicas (científicas), que permitem considerar a possibilidade da imortalidade, implicam necessariamente inúmeras transformações em todos os planos da vida humana, isto é, uma mutação fundamental. Neste sentido, o homem imortal não seria mais, provavelmente, o homem.” Morin (1997, p. 329).

Para Morin (1997), essas transformações biológicas, físicas e sociais não representam um mero progresso de uma ciência, mas uma *“profunda revolução no universo humano”*.

Considerando as possibilidades e perspectivas de aumento do tempo e da qualidade de vida, proporcionadas pelos avanços científicos e, como consequência, as transformações sociais que vêm ocorrendo a partir do aumento significativo da proporção de velhos nas populações das principais sociedades ocidentais contemporâneas, os estudos relacionados ao envelhecimento e a morte do homem inserido nesse contexto tornam-se de extrema relevância na medida em que somente por meio da observação crítica desses fatos sociais torna-se possível explicá-los.

3. O PAPEL DO IDOSO NAS ESFERAS DA FAMÍLIA E DA SOCIEDADE

A ideologia individualista, dominante nas sociedades contemporâneas, está fortemente presente no modelo familiar. A família extensa tradicional deu lugar à família nuclear moderna, composta de mãe, pai e filhos e é representada como *“uma espécie de indivíduo coletivo”*, através do qual o projeto individual se materializa. Segundo Velho, *“É dentro e a partir desta, portanto, que se desenvolvem as relações e dramas psicológicos e sociais mais significativos. O mundo só faz sentido e ganha significado tendo a família nuclear como referência e palco central”* (Velho, 1999, p. 73-74).

Nesse modelo de família nuclear, quando os filhos se casam, a família do velho volta a ser somente o seu cônjuge e quando este morre, o indivíduo fica *deslocado*, pois a *“sua família”* fica vazia, deixando de existir enquanto projeto.

No entanto, segundo Peixoto (2004), como o Estado Brasileiro não oferece políticas sociais e assistenciais capazes de suprir as necessidades da população, a família acaba sendo o único ponto de apoio, um espaço no qual as trocas são possíveis de acordo com a condição de seus membros. Idosos viúvos que vão viver com seus filhos; adultos divorciados ou desempregados que voltam para a casa dos pais; netos que são criados pelos avós para que os pais possam trabalhar, transformam o território familiar em um campo de ajuda mútua e solidariedade, construído, especialmente, a partir da coabitação, mas, muitas vezes, também, apenas do suporte financeiro oferecido pelos que têm melhores condições.

Além da possibilidade de participação na vida familiar, atuando como provedor ou ajudando nas tarefas da casa e educação dos netos, os idosos são também agentes em potencial para a formação de redes de solidariedade em suas comunidades, principalmente porque dispõem de tempo, maturidade e experiência existencial para se colocar em uma perspectiva crítica em relação à atitude impessoal de pragmatismo produtivista da cotidianidade mediana.

Os laços sociais instituídos nas comunidades a partir dos idosos podem estimular a formação, entre os membros de gerações mais jovens, de atitudes e valores mais solidários e tolerantes, já que somente a partir do desenvolvimento de relações sociais, amizades, identificação entre os indivíduos, cumplicidade e consciência de pertencimento a uma comunidade, é possível a consolidação de um enraizamento social e existencial entre os sujeitos que compartilham de uma identidade.

A existência não deve ser vista como conjunto de individualidades isoladas. Nunca temos plena consciência da complexidade e amplitude da tessitura existencial em toda sua riqueza de produção e transformação de sentido. Mesmo um velho, em condições físicas e mentais de limitação radical, não deve ser compreendido como um fenômeno isolado. Na realidade ele é sempre um velho pai, irmão, amigo, alguém que é tratado por enfermeiros, médicos etc. O círculo de relações que sua existência restrita abrange pode ser extremamente vasto e nunca temos uma avaliação precisa do valor que sua mera presença pode ter para outros enquanto fenômeno mobilizador das possibilidades de reflexão sobre a vida, respeito e cuidado amoroso.

De alguma forma, os idosos podem sempre ter um relevante papel dentro de suas comunidades, contribuindo para a construção de um sentimento de pertencimento e de unidade entre os sujeitos sociais e, conseqüentemente, criando laços de solidariedade que enriquecem o sentido do ser-no-mundo-com-o-outro num âmbito local, cujos efeitos de irradiações globais não devem ser desprezados.

CAPÍTULO 2

CINEMA: IMAGENS PARA A FORMAÇÃO DE CORAÇÕES E MENTES

"O cineasta não deve fazer só filme, ele deve se interrogar sobre a sociedade em que vive."
Jean-Jacques Beineix

Para compreender o espaço que o cinema ocupa e sua importância na sociedade brasileira, seja como forma de expressão artística ou ideológica ou, ainda, como mero produto comercial, faz-se necessário o entendimento dos processos de inserção e desenvolvimento das técnicas de produção cinematográfica, assim como do contexto histórico, que abrange fatores culturais e econômicos e que exerceu influência determinante na maneira pela qual o cinema se difundiu em todo o território nacional.

1. O CINEMA NO BRASIL

O cinema foi introduzido no Brasil em 1896, pelo italiano Vito di Maio. As "vistas animadas", como era chamada a nova tecnologia, eram inicialmente apresentadas de forma irregular. A primeira sala fixa de exibição, o "Salão de Paris no Rio", foi inaugurada em 8 de julho do ano seguinte, pelos empresários Paschoal Segretto e José Roberto da Cunha Salles, na Rua do Ouvidor, 141, no Rio de Janeiro, centro econômico e cultural do país. A inauguração da primeira sala de cinema do Brasil foi alardeada pela imprensa da época:

"Paris No Rio - Salão de Novidades - De Salles e Segretto - 141 Rua do Ouvidor - No dia primeiro foi inaugurado esse luxuoso salão com a exibição de maravilhosos quadros de fotografias animadas, reproduzidas pela importante máquina Vitoscópio - Super - Lumière, a primeira até hoje vinda à América do Sul. sessão todos os dias e todas as noites. Entrada 1\$000." - Cidade do Rio, 4 de agosto de 1897.

"Paris no Rio! Esta ficção é hoje realidade, graças ao animatógrafo que funciona alí, quase em frente à nossa redação. São dez tostões que valem mil francos, e satisfaz-se um ideal muito ambicionado: ver Paris." Gazeta da Tarde, 4 de setembro de 1897.

As primeiras “vistas animadas” exibidas, tanto nas salas irregulares, como no Salão de Paris, eram importadas da Europa.

A primeira produção cinematográfica brasileira consiste em imagens da Baía de Guanabara, filmadas, em 1898, por Afonso Segretto, o primeiro importador das câmeras francesas (Caldas e Montoro, 2006).

A proliferação das salas de exibição e das câmeras importadas estimulou a crescente produção de filmes nacionais que se seguiu até 1912, quando houve uma queda na quantidade das produções artesanais, em razão da industrialização norte-americana que passou a exercer o controle do mercado cinematográfico brasileiro. Entretanto, embora de uma forma menos evidente, o cinema nacional continuou a ser produzido, distribuído e exibido, ainda que restrito as regiões mais pobres e isoladas onde os distribuidores estrangeiros não chegavam.

Para uma melhor compreensão do desenvolvimento do cinema no Brasil, optou-se por apresentar um breve histórico dos principais ciclos cinematográficos, organizando as informações em três fases, que se mesclam nos momentos de transição e, em alguns casos co-existem por um período mais longo.

Os ciclos da história da cinematografia no Brasil, aqui apresentados, são: a indústria cinematográfica, a época de ouro do cinema nacional e a fase da Retomada. Esses três ciclos organizam cronologicamente a história do cinema brasileiro, entretanto, outros movimentos importantes surgiram paralelamente. Dentre os quais, o Cinema Novo, O Cinema Marginal e a Pornochanchada, que serão apresentados posteriormente.

1.1. Indústria Cinematográfica no Brasil

A primeira iniciativa de desenvolver uma indústria cinematográfica no Brasil se deve ao jornalista e cineasta Adhemar Gonzaga ao fundar a Cinédia, em 1930, que produziu filmes como *Alô, Brasil!* (dir: Wallace Downey, 1935) e *Alô, Alô, carnaval!* (dir: Adhemar Gonzaga, 1936) ou o melodrama *O Ébrio* (dir: Gilda de Abreu, 1946), sendo desativada, por dificuldades financeiras, em 1951.

A Atlântida, outra importante produtora, que foi criada em 1941, no Rio de Janeiro, também produziu filmes de sucesso como o *Moleque Tião* (José Carlos Burle), estrelado por Grande Otelo, em 1943 e, no ano seguinte, *Tristezas Não*

Pagam Dívidas (José Carlos Burle e Rui Costa), filme que inaugurou a dupla Grande Otelo e Oscarito. A Atlântida foi responsável pela consolidação da Comédia Carioca Urbana, apelidada, pejorativamente de Chanchada, como o principal gênero do cinema brasileiro. Filmes como *Esse mundo é um Pandeiro* (1947, Watson Macedo); *Gol da Vitória* (1946, José Carlos Burle) são outros destaques da Atlântida.

Em 1949, inspirada no modelo de cinema europeu, nasce, em São Paulo, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que produziu 18 longas-metragens, entre os quais o premiado *O Cangaceiro* de Lima Barreto, lançado em 1953. No entanto, a Vera Cruz não possuía um sistema de distribuição próprio, perdendo mais da metade da arrecadação para exibidores e distribuidores; além disso, a difícil concorrência com os filmes estrangeiros e a má administração dos recursos levaram a empresa a falência, em 1954.

Paralelamente, no Rio de Janeiro, a Atlântida continuava produzindo. Foi no período da década de 1950 que a chanchada explodiu como o gênero mais popular do cinema brasileiro, mantendo esse estúdio em atividade até o início dos anos de 1960.

Em meados dos anos de 1950, quando a Vera Cruz encerrava suas atividades, inicia-se o movimento do Cinema Novo e, cerca de dez anos depois, o do Cinema Marginal (Caldas e Montoro, 2006).

1.1.1. A Comédia Carioca Urbana

A Comédia Carioca Urbana, também conhecida como Chanchada, surgiu nos anos de 1930 e foi o gênero mais popular do cinema brasileiro. Tinha baixo custo de produção e era focada, principalmente, no entretenimento, embora fizesse, ainda que singelamente, críticas ao contexto social da época. Essas comédias carnavalescas tiveram seu ápice na década de 1950, sendo a Atlântida a pioneira nesse tipo de produção (Caldas e Montoro, 2006).

É durante o ciclo das chanchadas que o cinema brasileiro abandona sua inspiração nas produções européias e descobre o modelo americano dos musicais.

Com a popularização da televisão no Brasil e o surgimento do cinema novo, a chanchada encerra seu apogeu que durou toda a década de 1950 e início dos anos de 1960.

As Chanchadas, apesar de inspiradas no modelo hollywoodiano¹³ trazem, em seus personagens e tramas, amparados pela música carnavalesca, características tipicamente brasileiras, abordando de forma caricata problemas do cotidiano e críticas a sociedade. A popularidade desse gênero provia sua sustentação, levando um grande número de espectadores às salas de exibição.

Esse ciclo do cinema brasileiro é de extrema importância para a sua história, pois representou a primeira experiência de produção industrial, auto-sustentável e voltada para o mercado interno. Além disso, o sucesso das chanchadas representa também a descoberta de uma linguagem cinematográfica popular. Ou seja, um canal de acesso ao público, por meio do qual foi possível, durante cerca de 30 anos, a manifestação da expressão artística e, ainda que de forma dissimulada, ideológica inerentes ao cinema. Como algumas das principais produções desse ciclo pode-se citar *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1950), *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), *Nem Sansão nem Dalila* (Carlos Manga, 1953).

1.2. A Época de Ouro do Cinema Nacional

Somente em 1969, por iniciativa do Governo Federal, foi criada uma instituição de cunho nacional que possibilitou o fomento do cinema nacional brasileiro, a Empresa Brasileira de Filmes – EMBRAFILME; tendo inicialmente como objetivo primordial a divulgação do cinema brasileiro no exterior, passou a atuar mais incisivamente no mercado interno, financiando, co-produzindo e distribuindo obras nacionais, principalmente a partir da sua reforma em 1975 (Caldas e Montoro, 2006).

Filmes como *Toda Nudez será Castigada* (Arnaldo Jabour, 1973) *Dona Flor e seus dois Maridos* (Bruno Barreto, 1977), *Morte e Vida Severina* (Zelito Viana, 1976), *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979) *Pixote* (Hector Babenco, 1980), *Terra dos Índios* (Zelito Viana, 1978), *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1983), *Memórias do*

¹³ Singin' in the Rain, de 1952, dirigido por Gene Kelly e Stanley Donen, por exemplo.

Cárcere (Nelson Pereira dos Santos, 1984), *Eternamente Pagu* (Norma Benguell, 1988), *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976) e *A Dama do Lotação* (Neville D'Almeida, 1975), entre muitas outras produções bem sucedidas, contaram com o apoio da Embrafilme.

A Empresa Brasileira de Filmes, implantada durante o período da ditadura militar, foi veementemente acusada de beneficiar apenas a uma minoria de cineastas pertencentes a uma elite privilegiada e também sofreu severas críticas por representar um instrumento de controle de manifestações ideológicas nas obras cinematográficas.

No entanto, no período de atividades da Embrafilme, o cinema nacional conquistou o público, chegando a 50% do mercado interno e ameaçando a hegemonia do cinema norte americano e é, atualmente, reconhecido como a “época de ouro” do cinema nacional (Amâncio, 2000)

Nos anos de 1990, o governo de Fernando Collor, atendendo a pressões da indústria norte-americana, que vinha perdendo espaço no mercado brasileiro, fecha a Embrafilme, lançando o cinema nacional em um período de crise e improdutividade.

1.3. O Cinema da Retomada

No início da década de 1990, quando o governo Collor extinguiu a Embrafilme e o Concine (órgão que fiscalizava as leis), a produção cinematográfica foi interrompida no Brasil. Alguns filmes, produzidos anteriormente, ainda foram lançados sem, no entanto, causarem impacto nas salas de exibição.

A Lei 8401/92, que regulava atividades de audiovisual, seguida pela Lei do audiovisual em 1993, que oferecia benefícios fiscais às empresas privadas que investiam capital no setor, incentivaram a retomada das produções.

O filme *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), embora tenha sido precedido por *Veja essa Canção* (Carlos Diegues, 1994) e *Lamarca* (Sérgio Resende, 1994), representou o início da Retomada, graças ao baixo custo de sua produção e ao grande sucesso de bilheteria. Caldas e Montoro (2006) destacam que entre 1995 e 2002 foram lançados mais de 200 produções nacionais,

com um acréscimo extraordinário de público (passando de 400 mil para 25 milhões de espectadores).

Como os filmes passaram a ser financiados pela iniciativa privada e tinham que ser aprovados pelos seus investidores, precisavam se ajustar a uma nova realidade. Se antes, a Embrafilme controlava conteúdos ideológicos, agora, empresas privadas exerciam também um tipo de controle, pois não financiavam filmes que comprometessem suas marcas e queriam investir em produções com qualidade equivalente à dos filmes estrangeiros. Esse novo cenário estimulou uma produção mais voltada para o mercado, que visava reconquistar o público.

A fase da Retomada é caracterizada pela diversidade de estilos, que é resultado da maturidade temática e estética e da necessidade de se atingir um espectador habituado ao estilo hollywoodiano e preconceituoso com o cinema nacional (Valente et al., 2005).

Terra Estrangeira (Walter Salles, 1995), *Pequeno Dicionário Amoroso* (Sandra Werneck, 1996), *Um Céu de Estrelas* (Tata Amaral, 1996), *O que é Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Eu, Tu, Eles* (Andrucha Waddington, 2000), *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2000), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) são algumas das produções realizadas na fase da Retomada.

1.4. Outros Ciclos do Cinema Nacional

Na história do cinema brasileiro há ainda outros ciclos importantes, dentre os quais, o Cinema Novo, movimento de grande repercussão internacional, o Cinema Marginal, que teve sua maior expressão em São Paulo e as Pornochanchadas.

1.4.1. O Cinema Novo

Em 1955, o filme *Rio, 40 Graus*, produzido por Nelson Pereira dos Santos, marca o início de um novo ciclo do cinema nacional, inspirado no neo-realismo italiano e na *nouvelle vague* francesa; nasce então, o Cinema Novo (Caldas e Montoro, 2006).

O neo-realismo foi um movimento artístico que ocorreu na década de 1940 e que teve, no cinema italiano, sua principal via de expressão. Com compromisso estético e ideológico, o neo-realismo italiano trazia às telas a realidade do povo com o objetivo de apresentar os problemas sociais, impulsionando um movimento pela busca de soluções.

Nouvelle vague foi um movimento do cinema francês, que ocorreu nos anos de 1960. Os filmes dessa corrente são caracterizados por um formato próprio, com um conceito de montagem não linear e marcados pela resistência ao moralismo, bandeira comum nos movimentos sociais daquele período.

O cinema novo tem origem em dois movimentos: o cinema baiano e o cinema cepecista.

O Cinema Baiano produziu filmes como *Redenção* (Roberto Pires), *O Pátio e Barravento* (Glauber Rocha), *Bahia de Todos os Santos* (Trigueirinho) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha), que encerrou esse ciclo.

O CPC, Centro Popular de Cultura, passou a abrigar a produção cinematográfica que havia sido iniciada nos clubes de cinema, no grupo de estudos cinematográficos e nos suplementos literários. Cineastas como Carlos Diegues, Leon Hirszman, Miguel Borges e Arnaldo Jabor, que buscavam fazer um cinema diferente do que estava sendo produzido até então, a partir do CPC, começaram um movimento que se funde com o que vinha acontecendo no Cinema Baiano, dando origem ao cinema novo.

O cinema novo aconteceu, internacionalmente, a partir do segundo seminário do terceiro mundo, organizado pelo Instituto Columbianum, um órgão jesuíta de Genova que reuniu uma cinematografia produzida em toda a América Latina.

Caracterizado pela “estética da fome”, com a proposta de levar às telas denúncias sociais, o cinema novo também estava comprometido com a liberdade da criação artística, em oposição às produções luxuosas da indústria norte-americana. O Cinema Novo era feito na rua, com o povo e era um espaço para a experimentação estética e o debate político¹⁴.

No entanto, embora tenha conseguido uma grande repercussão internacional, os filmes produzidos por esse movimento não tiveram um forte apelo popular no Brasil. Eram produzidos por jovens universitários de esquerda, da classe média e

¹⁴ Viana, Zelito: entrevista.

consumidos por uma minoria intelectualizada e politicamente engajada. Dentre os principais cineastas representantes do Cinema Novo, destacam-se, entre outros, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Walter Lima Jr.

O Cinema Novo tinha como um dos seus objetivos combater a Chanchada, que, na opinião dos cineastas engajados nesse novo ciclo, era um cinema populista, sem ousadia estética, uma modalidade dominada pelo modelo norte-americano, sem possibilidades de conscientização do público e, conseqüentemente, sem contribuição para mudanças da realidade do país.

Imbuído pelo compromisso com a transformação social, o Cinema Novo foi responsável pela divulgação de uma realidade brasileira que, até então, não havia sido mostrada nas telas do cinema. Por outro lado, a preocupação com a experimentação estética contribuiu para a construção de uma nova linguagem cinematográfica, permitindo maior liberdade e flexibilidade para a expressão da arte no cinema brasileiro.

Os filmes *O Padre e A Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1965), *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), são alguns dos destaques do movimento do Cinema Novo.

Glauber Rocha, cineasta de maior destaque do movimento cinemanovista, iniciou sua carreira cinematográfica, no Cinema Baiano, com o curta-metragem, de 11 minutos, *O Pátio*, em 1959. Em 1962, produziu o primeiro longa-metragem, *Barravento*. Exilado, a partir de 1971, o cineasta continuou produzindo até 1980, ano em que realizou *A Idade da Terra*, sua última obra.

Entre suas principais produções pode-se destacar *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964; *Terra em Transe*, 1967 e; *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969.

Reconhecido e premiado internacionalmente, Glauber Rocha preocupava-se em fazer do cinema um instrumento de transformação política e social, além de um espaço para a experimentação estética. A ruptura com a interpretação naturalista, até então característica do cinema brasileiro, foi uma das suas contribuições mais marcantes.

1.4.2. O Cinema Marginal e a Pornochanchada

O Cinema Marginal de São Paulo, que surgiu em meados dos anos de 1960, ao contrário do Cinema Novo, buscava atrair o público com o retorno à narrativa clássica e inspiração norte-americana. Essas produções utilizavam-se do apelo erótico como forma de despertar o interesse popular. O Cinema Marginal prezava por uma produção rápida, barata e uma distribuição eficiente, com uma linguagem primária e técnicas artesanais (Caldas e Montoro, 2006). Dentre as produções do Cinema Marginal podemos citar *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *A Margem* (Ozualdo Candeias, 1962) e *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969).

A Pornochanchada surgiu na década de 1970 e consistia em comédias eróticas muito populares, produzidas toscamente e altamente lucrativas. Oriundo da “Boca do Lixo”, região de São Paulo que concentrava produtores e distribuidores, esse gênero contribuiu para ampliar o mercado cinematográfico e incrementar a indústria do cinema no Brasil. Apesar de sofrer as duras ações da censura e as críticas dos cinemanovistas, assim como da elite intelectualizada, a Pornochanchada ocupou um importante espaço no mercado cinematográfico brasileiro (Caldas e Montoro, 2006). Filmes como *O Olho Mágico do Amor* (Jose Antonio Garcia & Ícaro Martins, 1981), *Beijo na Boca* (Paulo Sergio Almeida, 1982) são exemplos da produção nesse ciclo.

Ao tentar traçar, ainda que brevemente, um histórico do cinema brasileiro, é obrigatória a referência ao cineasta José Mojica Marins, o Zé do Caixão, que se lançou, profissionalmente, com o filme *A Sina do Aventureiro*, em 1958, após quase 10 anos de experiência como cineasta amador. A sua principal contribuição a história do cinema brasileiro foi a introdução do gênero de terror, inaugurado em 1964, com o filme *À Meia Noite Levarei sua Alma*.

Considerando sua história pode-se perceber que, embora o cinema brasileiro tenha iniciado sua biografia precocemente, importando equipamentos e produzindo filmes, praticamente em sincronia com o desenvolvimento do cinema europeu, traçou um percurso com grandes obstáculos, sendo marcado por intervalos entre momentos de grande êxito e outros, de crises agudas. A pressão exercida pela

indústria norte-americana tem sido negativamente determinante para seu desenvolvimento.

No entanto, apesar das influências estrangeiras e das dificuldades financeiras para produção cinematográfica, o cinema brasileiro construiu seu próprio estilo. Desde a época da Comédia Urbana Carioca ou Chanchadas, que foi inspirada no modelo norte-americano, características exclusivas da cultura brasileira ficaram registradas. Um jeito próprio de fazer cinema que ficou marcado ao longo de toda a história, sendo muito acentuado no movimento cinemanovista e, mais recentemente, na fase da retomada.

Essa “marca nacional” está para além dos recursos tecnológicos, porque é, muitas vezes, a impossibilidade de dispor deles que impõe ao cineasta do terceiro mundo a necessidade de criar obras de baixo custo.

2. A VELHICE NO CINEMA BRASILEIRO

Apesar da velhice ainda não ser, na década de 1970, considerada como um dos temas mais importantes de debate no Brasil, duas das obras analisadas nesta tese foram produzidas naquele período e, o impacto social que surtiram, embora seja possível atribuí-lo a outros aspectos das tramas, sugere que as questões relacionadas ao envelhecimento já se faziam presentes, embora em quantidade pouco significativa.

A fase da Retomada, quando as leis de incentivo fiscal reanimaram as produções cinematográficas, coincide com o período em que o impacto do aumento da proporção de idosos na sociedade leva para o debate público o tema da velhice. Como reflexo desse contexto, há um aumento significativo do número de produções cinematográficas acerca da questão do envelhecer.

Filmes como *Veja essa Canção* (Carlos Diegues, 1994); *Felicidade é...* (José Pedro Gulart, A. S. Cecílio Neto, José Roberto Torero e Jorge Furtado, 1995); *A Ostra e o Vento* (Walter Salles Jr., 1997); *Através da Janela* (Tata Amaral, 1999); *Oriundi* (Ricardo Bravo, 2000); *Copacabana* (Carla Camurati, 2000); *A Dona da História* (Daniel Filho, 2004) são alguns exemplos de produções desse período que abordam o tema da velhice.

CAPÍTULO 3

IMAGENS: A MEDIAÇÃO ENTRE O SUJEITO E A REALIDADE

“A arte é a expressão da sociedade em seu conjunto: crenças, idéias que faz de si e do mundo. Diz tanto quanto os textos de seu tempo, às vezes até mais”.
Georges Duby

A imagem é um desses temas que se impõem no momento atual, sobre o qual não existe consenso. Pode ser analisado pelos mais diferentes ângulos. Estudiosos de várias áreas e matizes se debruçam sobre ele, buscando elucidá-lo, bem como explicitar suas relações e funções nas diferentes dimensões da vida social, cultural, psíquica e simbólica.

As imagens são formas de representação. Joly (2005, p. 39) afirma que a imagem tem a função de *“evocar, querer dizer outra coisa, que não ela própria, utilizando o processo de semelhança”*. Ao refletir sobre suas funções, Aumont (2005, p. 78) destaca que uma das *“razões essenciais da produção das imagens”* é o fato delas desempenharem um papel de mediação entre quem as vê e a realidade. Ou seja, as imagens remetem o espectador a uma determinada idéia, que pode ser uma situação concreta, abstrata ou uma convenção estabelecida. Nessa perspectiva pode-se, de acordo com Arnheim (1969), identificar nas imagens um valor representativo, relativo a coisas concretas, um valor simbólico, relativo a coisas abstratas ou um valor de signo, relativo a indicações visuais referentes a situações que não estão explícitas nas imagens, mas que são nelas identificadas por convenção social.

Assim, a forma de compreensão das imagens depende de convenções sócio-culturais. Como exemplo da variante sócio-cultural na forma de compreensão das imagens, Aumont (2005, p. 105), lembra que os Papuas, habitantes da Nova Guiné, quando viram fotografias pela primeira vez, tiveram dificuldade em entender as imagens. No entanto, para os ocidentais contemporâneos, as fotografias são imagens correntemente utilizadas porque funcionam como representações de realidades. A razão dessa diferença na forma de percepção de imagens se justifica pelo que Aumont denomina de *“esquema”*, conceito que será posteriormente explorado.

1. IMAGEM: REALIDADE, ILUSÃO E REPRESENTAÇÃO.

As imagens são construções imaginárias, “*simbolizações construídas histórica e socialmente*”, afirma Diniz (2001, p.115). O receptor elabora simbolicamente e atribui significado às imagens. No trabalho do autor encontra-se, ainda, a afirmação de que:

“*A imagem significa, ao mesmo tempo, o olhar do criador e o olhar do espectador, e a interpretação é a resultante desta interdependência, ou desta ambigüidade de olhares, associada ou não a um terceiro olhar que busca compreender os mecanismos sociais que desconstroem e reconstroem as informações transmitidas pelo intercruzamento dos diversos olhares*” (Koury, 1998 apud Diniz, 2001, p.114).

A imagem é, portanto, uma construção simbólica feita pelo receptor a partir da combinação dos signos contidos em uma mensagem de acordo com suas próprias representações. Isso significa, por um lado, que os sujeitos podem construir imagens diferentes a partir dos mesmos elementos. Por outro lado, se a elaboração da imagem está relacionada com a bagagem dos receptores, pode-se supor que os indivíduos que compartilham do mesmo contexto histórico e social construam representações semelhantes.

Estas idéias reafirmam o que já foi dito, ou seja, que as imagens têm a função essencial de mediadoras entre espectador e realidade, o que significa que elas servem para estabelecer relações entre o homem e o mundo que o cerca. Aumont (2005) sugere que essa relação pode ser estabelecida de um modo simbólico, quando as imagens remetem a valores, entre os quais os religiosos e políticos; um modo epistêmico, quando as imagens têm a função de conhecimento, isto é, trazem em si informações sobre o mundo; ou um modo estético, relacionado à arte, no qual a imagem tem como objetivo gerar sensações no espectador.

Segundo a teoria de Gombrich (1999), o espectador é quem faz a imagem já que, na visão construtivista do autor, é a partir do conhecimento prévio do mundo e das imagens que o espectador pode comparar a sua expectativa com o que seu olhar capta. Isto é, a “leitura” de uma imagem depende do “alfabeto” do espectador, pois é ele quem preenche as lacunas da imagem, atribuindo a ela cores e traços ausentes ou informações ocultas. Para exemplificar essa função projetiva do

espectador na interpretação das imagens, Aumont (2005) cita o teste de Rorschach, no qual a tendência do espectador é a de “enxergar” algo nas manchas do teste, a partir da identificação de uma semelhança das formas que vê com qualquer coisa previamente conhecida. Por esta razão, o autor ressalta que essa tendência projetiva pode fazer com que o espectador interprete equivocadamente as imagens, “inventando”, a partir do que vê e de acordo com a sua própria bagagem, uma mensagem que pode até ser completamente diferente da que foi elaborada pelo autor da imagem.

Voltando ao ponto de vista de Gombrich (1999), o espectador constrói, por meio do reconhecimento e da rememoração, uma visão coerente da imagem. Por isso, ele não é entendido como um simples depósito de informações visuais, pois tem um papel ativo na interpretação das imagens. E, as imagens, por si sós, não fazem sentido no mundo. Elas só existem como linguagem, ou seja, como mediadoras da relação do homem com o mundo, quando são interpretadas.

Aumont (2005) interpreta os processos de reconhecimento e rememoração, identificados por Gombrich (1999), como formas de interação do espectador com as imagens. O mecanismo de reconhecimento consiste na identificação do que se vê. Diante de uma nova imagem, o espectador busca em sua memória elementos visuais já percebidos anteriormente e, por meio da comparação, é capaz de reconhecer e identificar os objetos representados pela imagem. Esse processo de comparação entre os elementos de uma imagem nova e os elementos já memorizados é denominado “*constância perceptiva*”. Entretanto, “*reconhecer não é constatar uma similitude ponto a ponto, é achar invariantes da visão já estruturados, para alguns, como espécies de grandes formas*” (Aumont, 2005, p. 83). As invariantes são os elementos da imagem que funcionam como “*índices de reconhecimento*”. Ou seja, são formas que estão sempre presentes e por isso podem ser reconhecidas.

A rememoração se dá por meio do que Aumont (2005) designa como “esquema”. O esquema, mencionado anteriormente, nada mais é do que a estrutura da imagem ou, como exemplifica Aumont, fazendo referência a importância do esquema no desenho naturalista: “*como se, ‘sob’ o desenho acabado, com suas sombras, seus meios-tons, sua textura, houvesse uma “ossatura”, representando o*

conhecimento estrutural que o desenhista tem do objeto desenhado” (Aumont, 2005, p.86).

O esquema é uma estrutura que se atualiza conforme os usos e padrões de épocas e contextos culturais e pode ser identificado nas artes por meio das fórmulas iconográficas utilizadas. Aumont cita como exemplo de evolução do esquema nas artes a auréola, signo que indica santidade, utilizada inicialmente como um círculo e posteriormente (séc. XIV e XV), atendendo às leis da perspectiva, como uma elipse.

Assim, pode-se concluir que os Papuas, exemplo citado no início desse capítulo, não puderam compreender as fotografias da mesma forma que os ocidentais, porque estas eram, para eles, pouco esquematizadas. O mesmo princípio se aplica à representação.

Para Aumont (2005, p. 103), a representação é *“um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa”* e está sempre relacionada a uma cultura. Isto é, a representação é mais ou menos adequada ao que representa de acordo com o contexto cultural no qual ela é produzida e/ou observada, porque seu poder de reprodução de uma realidade depende também das convenções sociais estabelecidas. Então, o contexto cultural do espectador exerce influência no poder de representação das imagens. Como exemplo da relação entre as representações, a realidade e o contexto cultural, pode-se citar novamente a modificação na forma de representação do signo da auréola, que na iconografia da idade média era representada como um círculo e, a partir dos séculos XIV e XV, passa a ser representada com a forma de elipse.

Ou seja, as mudanças no contexto cultural provocam transformações nas estruturas das imagens (esquemas) que, por sua vez, se aproximam ou se distanciam da realidade de acordo com o ponto de vista do observador. Em outras palavras, o espectador medieval poderia entender que o círculo está mais próximo do que seria uma auréola do que o espectador contemporâneo, que habituado às imagens tridimensionais, certamente, verá na elipse maior adequação na representação de uma auréola “verdadeira”. Ou ainda, como a fotografia para os ocidentais parece uma representação perfeita da realidade e para os primeiros papuas da Nova Guiné não passou uma imagem estranha e sem graça.

A ilusão, que também depende das condições sócio-culturais, consiste em uma falsa percepção. Isto é, uma situação na qual a visão é enganada. O

espectador tem a impressão de ver o que, de fato, não existe. Diferentemente do simulacro que é algo, uma pessoa ou um objeto, com a função de desempenhar o papel de outro, sem a intenção de se passar por ele. A diferença da ilusão para o simulacro é que a primeira não encontra equivalente na realidade, enquanto que o segundo é uma réplica da realidade. Isto é, uma reprodução virtual. Como as representações são elaboradas sobre a realidade, pode-se dizer que são produzidas a partir da interpretação do mundo; já a ilusão não passa de uma falha de percepção.

Em resumo, a representação, que se dá por meio da interpretação, é um substituto de uma realidade ausente e esse processo pode provocar ilusão que, por sua vez, se dá no campo da percepção. A relação entre representação e realidade é construída a partir de regras sociais. Por esta razão, o poder das representações varia conforme o contexto social.

Um estudo das representações não deve ser focado sobre o comportamento ou o processamento de informações, mas sobre o pensamento, a forma como o homem pensa, formula perguntas e busca respostas. A representação social é um modo específico de compreensão e comunicação e está relacionada a uma imagem ou significação.

Isto significa que as representações criam não somente o senso comum, mas também realidades compartilhadas pelos indivíduos de nossa sociedade. Em outras palavras, as representações que são construídas sobre um determinado grupo de pessoas, por exemplo, constituem um senso comum sobre aqueles indivíduos. Ou seja, podem ser geradoras de idéias compartilhadas pela coletividade, sobre “quem” ou “como” são aquelas pessoas. O indivíduo que pertence a um grupo específico passa, então, a ser compreendido a partir daquele conjunto de idéias que compõe as representações relacionadas ao seu grupo.

Toda representação tem como objetivo tornar familiar o que é estranho. O que motiva a construção de uma representação é a não-familiaridade daquilo que é representado. Quando uma realidade desconhecida é imposta a um indivíduo provoca atração, justamente por ser desconhecida, mas ao mesmo tempo gera incômodo e preocupação porque não se “encaixa” no seu “mundo particular”, ou seja, no que ele conhece e por isso exerce domínio e pode controlar. Assim sendo, o desconhecido representa uma ameaça ao estabelecido.

Diante do desconhecido o indivíduo busca, em suas experiências e conhecimento prévios, algo que se assemelhe ou se oponha a este objeto ou pessoa para poder classificá-lo e, assim, torná-lo familiar. Quando o desconhecido é, de alguma forma, alocado na mente do indivíduo, ele passa a ser encarado como algo comum.

Nomear um objeto ou indivíduo é um modo de identificar e re-conhecer e, conseqüentemente, possibilitar descrever, atribuir-lhes características e diferenciá-los de outras coisas ou pessoas, além de transformar o que foi nomeado em um objeto de uma convenção. Quando o objeto ou pessoa é classificado e nomeado passa a constituir a “sociedade dos conceitos”, ou seja, passa a ser identificado e re-conhecido.

Ligar uma idéia a uma imagem é, então, tornar concreto o que era abstrato, tornar visível o que era invisível. Isto é, realizar uma idéia, concretizar um conceito e transportá-la para um nível diferente de realidade. Uma idéia torna-se concreta na medida em que, associada à outras já corporificadas, ganha significação. Quando um conceito torna-se familiar ele ganha concretude porque passa a existir, não como uma simples idéia, mas como uma imagem, constituindo uma rede de associações.

Essa rede de imagens ou representações interconectadas funciona como uma réplica da realidade, por meio da qual, o indivíduo se relaciona com o mundo real.

2. ELEMENTOS DA ANÁLISE FÍLMICA

Segundo Vanoye e Goliot-Lété, a análise de um filme consiste em um processo que pode ser dividido em duas fases: a “desconstrução”, que não é mais que a descrição e a “interpretação”, deve partir dos elementos da descrição lançados para fora do filme e retornar a ele. “*O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise*” (Vanoye e Goliot-Lété, 1994, p.15). Os elementos da descrição são, geralmente, os elementos da narração da cena ou certas características da imagem (Aumont e Marie 2004).

Segundo Aumont e Marie (2004) a análise não pode definir as condições de criação artística do filme, ainda que possa contribuir para seu esclarecimento. Não é função da análise tentar revelar o que o criador quis dizer com a obra. Além disso,

juízos de valor ou estabelecimento de normas não fazem parte do processo analítico.

Como não existe método universal para a análise de filmes e, de acordo com os objetivos da análise, ela pode privilegiar diferentes aspectos da obra, os métodos devem ser especificados e ajustados de acordo com a finalidade do trabalho.

A análise é um processo interminável, pois, segundo Aumont e Marie, sempre há um grau de precisão e de dimensionamento do que é passível de análise em um filme, nos quais se pode ater. Ainda de acordo com esses autores é necessário conhecer a história do cinema, assim como, a dos discursos conduzidos no filme para tornar possível determinar o tipo de leitura que se pretende proceder.

Os filmes, como afirmam Vanoyé e Goliot-Lété (1994), são reflexos do contexto social no qual são produzidos e, por essa razão, é possível por meio de sua análise compreender os processos sociais, já que eles trazem em si representações intrínsecas à sociedade. Ou seja, o filme parte de uma realidade para construir representações que podem ou não corroborar com as já existentes.

Uma análise fílmica é combinação da investigação dos elementos internos ao filme e dos fatores externos a ele, como contexto histórico e cultural, por exemplo.

Para Joly (1996) *“o trabalho do analista é precisamente decifrar as significações que a naturalidade aparente das mensagens visuais implica. (...) Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que esta 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, p.43, 44). Ou seja, a compreensão da mensagem implica o desvelamento das significações por ela produzidas.

3. CINEMA X REALIDADE

O cinema traz um conjunto de informações, em forma de imagens e sons, que têm o potencial de traduzir determinados elementos da nossa sociedade, como cultura e contexto histórico, por exemplo. Isto é, o cinema é um produto histórico-cultural, pois os filmes são concebidos, em épocas e locais específicos, por determinados grupos de pessoas. Por esta razão trazem em si, explícita e

implicitamente, o registro de uma interpretação de alguma realidade. No entanto, os filmes não são, necessariamente, reprodutores da realidade. Muitas vezes, eles são produtos de uma negociação com os códigos culturais das sociedades que os produzem.

Para Deleuze (1996) *“a relação Filosofia-cinema é a relação da imagem com o conceito. Mas no próprio conceito existe uma relação com a imagem, e na imagem uma relação com o conceito.”*

O pensamento do filósofo sugere que a semiótica com inspiração lingüística reduz as imagens em enunciados, desconsiderando o movimento. Portanto, a análise do cinema como mediador de códigos culturais deve considerar não só as imagens, mas todos os signos produzidos por meio delas.

“Com efeito, o que se poderia chamar de Idéias são essas instâncias que se efetuam ora nas imagens, ora nas funções, ora nos conceitos. O que efetua a Idéia é o signo. No cinema, as imagens são signos. Os signos são imagens consideradas do ponto de vista de sua composição e sua gênese. (...) O cinema faz nascer signos que lhe são próprios e cuja classificação lhe pertence, mas, uma vez criados, eles voltam a irromper em outro lugar, e o mundo se põe a “fazer cinema”. (...) A questão não é pois saber se o cinema tem uma pretensão ao universal. A questão não é a do universal, mas do singular: quais são as singularidades da imagem? A imagem é uma figura que não se define por representar universalmente, e sim por suas singularidades internas, pelos pontos singulares que ela junta.” (Deleuze, 1996, p. 83 – 84).

Ou seja, o cinema constrói representações a partir das representações multifacetadas já existentes na sociedade. Os personagens e o enredo correspondem a visões de realidade dos autores, diretores e atores. Há então, necessariamente, alguma correspondência entre os filmes de ficção e a realidade social. Essa correspondência se dá porque existe a necessidade de identificação do público com, pelos menos, algum elemento do filme. Essa identificação tem que existir para dar sentido ao filme ou para que o público encontre um sentido no filme. Se a obra for completamente desconectada das realidades experimentadas pelo espectador (o que é, provavelmente, impossível acontecer, pois os criadores dos

filmes não podem desenvolver um produto que não tenha nenhuma relação com suas próprias existências) não há possibilidade de entendimento, de comunicação entre as partes (filme/público).

Há sempre algum elo entre as representações construídas no cinema e as representações existentes na sociedade, as quais integram aspectos que estão, muitas vezes, implícitos nos comportamentos sociais, não sendo manifestos verbalmente. Torna-se, portanto, difícil acessar tais aspectos através de outros meios que tenham apenas a linguagem verbal como referência de análise. Esse universo simbólico é fortemente impregnado de subjetividade. É esse o caso de muitas das representações da velhice expressas no cinema. A apreensão desses aspectos mais subjetivos é possível por meio da observação dos elementos visuais que compõem a imagem de um personagem e da forma como ele se posiciona em suas relações com os outros e com o seu meio.

Metz (2004) destaca que a *impressão de realidade* é um dos principais problemas relacionados à teoria do filme. O cinema produz no espectador a sensação de participação de um acontecimento real. Segundo o autor, ao olhar uma fotografia, que é, também, um registro visual de algum acontecimento, o indivíduo apreende um “ter-sido-aqui”. Diante do cinema, o espectador apreende um “ser-aqui-vivo”. Essa *impressão de realidade* é produzida, principalmente, pelo movimento das imagens, que também, corporifica os objetos. Metz afirma que, no cinema, a “*impressão de realidade é também a realidade de impressão, a presença real do movimento*” (Metz, 2004, p.22).

“O cinema é assunto amplo para o qual há mais de uma via de acesso. Considerado globalmente, o cinema é antes de mais nada um fato, e enquanto tal ele coloca problemas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética teórica, para a sociologia dos públicos, para a semiologia geral” (Metz, 2004, p.16).

Por ser um meio capaz de produzir *impressão de realidade*, o cinema conquista no espectador certa credibilidade, pois se apresenta como evidência, envolvendo seu público com um sentimento de “participação” no que está sendo exibido. Por essa razão, o cinema tem um importante papel no estudo das representações.

Então, ao mesmo tempo em que é preciso que o cinema se utilize de elementos conhecidos para permitir uma identificação inicial do espectador com o filme, essa identificação abre um caminho para que o público experimente uma outra realidade. Ou seja, o cinema nasce de uma realidade social, comum aos produtores e espectadores e tem a potencialidade de reafirmar ou recriar realidades.

4. IMAGENS DA VELHICE NO CINEMA

Com o aumento da proporção de idosos nas populações ocidentais e, como consequência, sua crescente visibilidade no cenário social, o tema da velhice tem sido cada vez mais abordado, não só nas novelas e comerciais de TV, como também no cinema.

Desde a década de 1950, a produção de filmes que trazem como foco central a velhice tem aumentado gradativamente e as imagens apresentadas na produção cinematográfica, neste período, diferem entre si de acordo com uma série de fatores, como o local e ano de produção, gênero, recursos financeiros e tecnológicos e, ainda, com a intenção e “personalidade” do diretor e dos atores, que constroem os personagens a partir de suas próprias experiências e representações.

A observação crítica dessas imagens viabiliza a análise das representações da velhice construídas pelo cinema nas sociedades ocidentais, assim como as mudanças ocorridas em tais representações na medida do crescimento da proporção de idosos e do consequente aumento de visibilidade desse grupo nessas sociedades, entre outros fatores.

Assim ao compararmos, por exemplo, as representações da velhice trazidas nos filmes *Morangos Silvestres* de Ingmar Bergman, produzido em 1957, na Suécia, e na obra de Lieven Debrauwer, *Pauline e Paulette*, produzida na Bélgica, em 2001, podemos perceber que, apesar das diferenças temporais e da diversidade criativa dos dois diretores e dos atores, as imagens, embora construídas de formas muito diferenciadas, trazem elementos comuns na representação da velhice. O filme de Bergman apresenta um personagem idoso que passa por um processo de reflexão e transformação em seu estilo de vida, buscando, em suas lembranças, uma outra compreensão das suas relações e uma mudança no entendimento de sua própria existência. Na obra de Debrauwer, as irmãs idosas reconstróem suas relações a

partir da morte de uma delas e, forçadas pelas circunstâncias, à reflexão, encontram também uma outra forma de compreensão da vida.

Os dois filmes, portanto, mostram a velhice como uma fase de reconstrução da vida, um período de reflexão, resgate das relações afetivas e busca de si mesmo.

Esta breve comparação entre as representações da velhice na obra de Bergman e na de Debrauwer é um exemplo de como, apesar das diferenças contextuais, é possível identificar elementos comuns que mostram como a velhice é representada em nossa sociedade ao longo das últimas seis décadas. Da mesma forma, essa comparação permite perceber uma gama de elementos que sugerem mudanças nas formas que esta sociedade lida com seus idosos. O estilo de vida dos personagens e sua mobilidade pela cidade mostram que a velhice do filme de Bergman, assim como o idoso do filme *Ikiru*¹⁵, do diretor Akira Kurosawa, produzido no Japão, no ano de 1952, é mais reclusa e passiva do que sugerem os personagens de Debrauwer que, neste aspecto, se aproximam mais do personagem Alberto do filme *Copacabana*¹⁶, de Carla Camurati, produzido no Brasil, em 2001.

Essa diferença entre as formas de convívio social dos idosos dos filmes da década de 1950 e de 2000, mostra uma mudança na representação da velhice provocada pelo aumento da população idosa e sua maior visibilidade nessas sociedades e por transformações culturais relacionadas às mudanças que atingem o mundo contemporâneo a partir da segunda metade do século XX.

¹⁵ O personagem de Kurosawa é um idoso às vésperas da aposentadoria que descobre que sofre de câncer no estômago e, a partir da perspectiva da morte, inicia um processo de transformação de seu modo de ser, envolvendo-se em relações sociais e empenhando-se na realização de projetos coletivos. Embora o diretor seja japonês, a trama se desenvolve em um Japão já impregnado pela cultura ocidental.

¹⁶ Alberto é um idoso que vai completar 90 anos e vive no bairro de Copacabana, onde tem um círculo de amizade construído ao longo de sua vida. Alberto, ao circular pelo bairro relembra sua juventude ao mesmo tempo em que convive com os novos elementos que ali se instalaram, tais como, prostitutas e marginais.

CAPITULO 4

A VELHICE NA CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA

*“Antes, todos os caminhos iam.
Agora todos os caminhos vêm.
A casa é acolhedora, os livros poucos
E eu mesmo preparo o chá para os
fantasmas”.*

Mario Quintana

1. Metodologia do Trabalho

Os critérios utilizados para seleção dos filmes analisados foram dois:

- A nacionalidade brasileira
- O tema central focado na velhice

A partir da seleção dos dois filmes produzidos na década de 1970, optou-se por selecionar duas obras de produção recente para viabilizar a comparação entre as produções com o maior intervalo temporal possível. Por esta razão, foram selecionados dois filmes produzidos na década de 2000.

A pesquisa foi desenvolvida em duas etapas. No primeiro momento, foi realizada uma análise espontânea dos filmes. Isto é, a partir do exame das obras selecionadas, foi feita uma interpretação dos elementos explícitos, relacionados às representações da velhice. No segundo momento, foi realizada a coleta de dados (palavras e expressões recorrentes) com o intuito de organizar de forma objetiva as informações contidas em cada uma das quatro obras estudadas.

A literatura sobre a velhice, embora recente, é vasta e diversificada e os estudos e teorias elaborados em diferentes regiões e períodos, apresentam-se, naturalmente, impregnados, das culturas nas quais tiveram origem. Por esta razão, com o objetivo de evitar o direcionamento das análises no sentido de uma tendência ideológica específica, em detrimento de outras, optou-se por resguardar o capítulo referente às análises de qualquer referência bibliográfica, embora todo o processo de análise tenha sido respaldado na literatura disponível sobre a velhice.

Como fonte de informações para esta pesquisa, além das obras cinematográficas selecionadas para análise e da literatura consultada, foi realizada uma entrevista com o cineasta Zelito Viana sobre a história do cinema no Brasil e sobre os filmes analisados.

A apreensão das representações da velhice, foi feita a partir das seguintes dimensões:

- relações sociais
- relações afetivas
- imagem de si (ser-para-si e ser-para-os-outros)
- relações com a morte e com a finitude (ser-para-a-morte)

Para tanto será apresentado um estudo a partir das seqüências que apresentam os personagens idosos em suas interações sociais e afetivas; construindo imagens de si mesmos e sendo confrontados com representações disseminadas na vida social ou com construções feitas por outros sujeitos, que são explicitadas nos momentos em que os personagens idosos falam de si; em que outros personagens se dirigem aos idosos ou em que referências a velhos/velhice aparecem nos filmes; e nas maneiras dos personagens idosos relacionarem-se com a morte e com a finitude.

As quatro dimensões escolhidas abrangem temas como trabalho e lazer; aparência/decadência física e saúde; relações familiares e relações intergeracionais; amor e sexo. Esses temas, discutidos na literatura sobre envelhecimento, são centrais no cotidiano das sociedades ocidentais contemporâneas e, portanto, relevantes na velhice, sobretudo, devido às transformações pelas quais passam as pessoas no processo de envelhecimento.

É importante destacar que os temas e as dimensões referidas aparecem muitas vezes interconectados e, por esta razão, são identificados juntos ou separados nas diferentes seqüências.

Busca-se captar as imagens sobre a velhice considerando seu aparecimento em cada seqüência examinada. Identifica-se os “Núcleos centrais”, que consiste no levantamento de palavras e expressões recorrentes e busca captar o movimento global da obra, definindo seu movimento interno, tomando como referência o que não está explícito mas, objetivamente indicado no filme, como por exemplo, por meio de palavras e expressões dominantes, entre outras marcas notadas no momento da análise. Essa análise foi possível por meio da busca do que é recorrente em cada filme, contribuindo para definir sua estrutura.

Prioriza-se a linguagem verbal como objeto de análise, ou seja, os diálogos entre os personagens e, quando necessário para os objetivos do estudo, a

linguagem corporal, a disposição dos personagens na cena, o figurino, a iluminação, movimentos de câmera e trilha sonora.

Para tanto são apresentadas, inicialmente, breves descrições dos filmes com o intuito de situar o leitor em relação a eles. Posteriormente, serão indicadas e discutidas as representações da velhice presentes nas seqüências analisadas. Finalmente, são apresentados os núcleos temáticos que organizam cada filme.

2. Quatro Olhares Sobre A Velhice

2.1. EM FAMÍLIA



2.1.1. Descrição do Filme

O filme de Paulo Porto, produzido em 1971, baseado no clássico sobre a velhice “A Cruz dos Anos”, de Leo McCarey, conta a história de um casal de idosos (Lu e Souza) que enfrenta dificuldades financeiras e precisa abandonar a casa em que vive na cidade de Paty de Alfeires, interior do Estado do Rio de Janeiro. Diante das circunstâncias, Lu¹⁷ e Souza¹⁸ pedem ajuda aos filhos, Jorge¹⁹, Neli²⁰, Corinha²¹, Roberto²² e Mariazinha, que vive em Brasília e não aparece em nenhum momento. Os filhos, então, não podendo comprar uma casa para os pais, resistem em levá-los para suas próprias casas porque também enfrentam dificuldades e já têm suas próprias famílias. A solução encontrada é levar o pai, Souza, para casa de uma das filhas, Corinha, em São Paulo e a mãe, Lu, para a casa de um dos filhos, Jorge, no Rio de Janeiro.

Esta seria uma solução temporária, já que uma das filhas, Neli, que é casada com um rico industrial, não tem filhos e vive em uma mansão, está aguardando uma oportunidade de pedir ao marido para levar os pais para sua casa. O prazo de três meses para uma solução definitiva é estabelecido entre os irmãos.

¹⁷ Mulher de aproximadamente 80 anos, dona de casa. Cabelos brancos.

¹⁸ Homem de aproximadamente 80 anos, aposentado. Cabelos e bigodes brancos.

¹⁹ Homem de aproximadamente 50 anos, trabalha em uma firma de detetização

²⁰ Mulher de aproximadamente 45 anos.

²¹ Mulher de aproximadamente 35 anos.

²² Homem de aproximadamente 40 anos, desempregado. Vive na farrã, pede dinheiro emprestado aos irmãos para beber e jogar. Mora no Rio de Janeiro.

Souza chega com a filha no pequeno apartamento que será dividido com o genro e a neta, ainda bebê. Ele dorme no quarto onde o genro trabalha. Na opinião do personagem, São Paulo é uma cidade muito úmida e, o Rio Tietê, área em que está localizada a casa de Corinha, cheira mal. Souza logo faz amizade com Afonsinho²³, um bombeiro aposentado que preside a Avebac (Associação dos Bombeiros Amigos do Canindé). Diante da situação de desconforto na casa da filha e da saudade de sua esposa, Souza decide procurar um emprego para poder arcar com as despesas de um lar e voltar a viver com sua mulher. No entanto, suas habilidades já não são mais úteis, pois os equipamentos de rádio²⁴ e televisão foram modernizados e Souza não consegue consertá-los.

Lu, no Rio de Janeiro, divide o quarto com a neta adolescente, Suzana, e passa os dias tentando se adequar ao novo ambiente. Seu filho, Jorge, e sua nora, Anita, se esforçam para compartilhar o espaço com a nova moradora e seus hábitos.

Tanto Souza como Lu começam a causar problemas para os filhos. O conflito entre as gerações e a divisão do espaço familiar faz com que os pais se tornem um estorvo na vida dos filhos e de suas famílias (Lins de Barros, 1987).

Enquanto isso a outra irmã, Neli, tenta convencer o marido a aceitar que seus pais morem com eles, mas o marido é inflexível e não aceita em hipótese alguma dividir a casa com os sogros. O prazo se esgota e os três filhos, que vivem no Rio de Janeiro, começam a cogitar a possibilidade de deixar a mãe em uma instituição para idosos.

Em São Paulo, Souza adoece e sua filha, aproveitando-se da situação, sugere aos irmãos que ele se mude para Brasília que tem um clima mais seco e adequado a saúde do pai e onde mora a outra filha, Mariazinha.

Assim, Lu é informada pelo filho que Souza irá para Brasília, temporariamente, e ela, já sabendo que seria levada para um asilo e tentando evitar o constrangimento do filho em lhe dar essa informação, diz a ele que não se sente à vontade na sua casa e que preferiria ir para uma instituição, mas que gostaria que o marido não soubesse.

Antes de ir para Brasília, Souza e Lu têm a oportunidade de passarem um dia juntos, no Rio de Janeiro. É nesse momento em que eles desfrutam da companhia

²³ Homem de aproximadamente 80 anos.

²⁴ Já aposentado, em sua casa em Paty de Alferes, Souza fazia biscates consertando rádios para complementar o orçamento.

um do outro e pressentem que jamais se encontrarão novamente. Lu mente para o marido, dizendo que continuará na casa do filho. O casal se despede amorosamente na rodoviária.

2.1.2..Representações da Velhice

O filme *Em Família* engloba questões gerais sobre a velhice e a expressão dessas questões no contexto brasileiro na década de 1970, refletindo a concepção de família então vigente, especialmente em centros urbanos menores. Entre as questões abordadas merecem destaque a dependência dos velhos em relação aos familiares, a imagem negativa dos velhos gerada por sua improdutividade e pelo peso que representam para a família e para a sociedade, a infantilização e as limitações provocadas pelo envelhecimento e a dificuldade de encontrar trabalho que lhes permita certa independência.

Um elemento importante a ser discutido, a partir dessa obra, é que a condição da velhice, sob diversos aspectos, pode implicar uma inversão de papéis no âmbito da família. Na primeira seqüência examinada²⁵ temos a questão financeira em evidência - em outras situações pode surgir dependência física ou psicológica como limitações que implicam a assistência de terceiros. Para Souza, que durante toda a sua vida desempenhou o papel de provedor, sustentando a esposa e os cinco filhos, a situação de dependência pode parecer humilhante. O sentimento de vergonha e humilhação, provocado pela necessidade da ajuda dos filhos, será discutido adiante.

Pode-se destacar outros aspectos relevantes na construção das representações da velhice, tais como a necessidade de uma justificativa para a reunião da família e a distancia entre pais e filhos.

“Por que vocês mandaram chamar a gente?”. A pergunta de Corinha sugere essa distancia. Para que ela seja feita é necessário que a personagem acredite que é preciso um motivo importante para que os pais a convoquem. Portanto, para ela, não é natural que os pais convidem os filhos para um almoço após um longo período de separação sem que haja uma razão que justifique esse encontro. Pode-se sugerir, partindo dessa pergunta, que Corinha está ali por obrigação e/ou

²⁵ A descrição das seqüências examinadas, para cada filme, é apresentada em Anexo.

curiosidade e que não estaria presente espontaneamente, sem que fosse convocada.

A resposta de Roberto “É a herança!” confirma a impressão causada pela pergunta de Corinha. O que mais poderia ser? Afinal, por que razão os velhos pais iriam convocar os filhos, que vivem tão distante, para um almoço em família? Esse curto diálogo traz uma fotografia da relação entre os pais idosos e seus filhos adultos. Uma relação distante, sem contatos constantes. Essa distância fica clara quando, mais adiante, Souza explica a situação para os filhos: o prazo para deixarem a casa acaba depois de amanhã e os filhos não poderiam saber disso antes porque, como esclarece Souza, eles pouco freqüentam a casa dos pais. Mesmo Neli, que faz visitas quinzenais, conhecia parcialmente o problema. Por que Neli não sabia que o prazo estava se esgotando, após visitar os pais seis vezes depois de estipulado? Pode-se supor que, se ela conhecia o problema, ainda que superficialmente, não deve ter dado muita importância e não se preocupou em saber mais detalhes ou que Souza não quis contar à filha o que estava acontecendo, como Lú revela: “Eu falei com o Souza: Avise os meninos! Mas o velho é teimoso...”. No entanto, essa segunda hipótese parece conseqüência da primeira: se a relação entre pais e filhos é distante, não há oportunidades para a conversa e a solidariedade, é natural que Souza não se sentisse a vontade para pedir a ajuda dos filhos.

As seqüências 2 e 3 reafirmam, de certa forma, a dependência financeira dos pais, já registrada na seqüência 1. O pai, ao dizer que não quer o sacrifício de ninguém, está demonstrando, possivelmente, o sentimento de ser, nessa situação, um peso para os filhos. Seu pedido de ajuda é humilde. Ele diz “um canto qualquer pra gente ficar”, “não tem importância que seja longe”. Essas palavras sugerem que ele está pedindo o apoio dos filhos porque não tem outra opção. Por isso, pode aceitar qualquer tipo de ajuda.

O pedido de Souza resulta em uma série de lamentações dos filhos. Todos explicam que estão vivendo em dificuldades financeiras. A expressão de Corinha ao dizer que “a vida em São Paulo não está fácil” é de profunda lamentação. Neli diz “que a fábrica dele (do marido) tá indo muito mal”, olhando para o pai, como se essas palavras a liberassem de qualquer responsabilidade.

As provocações de Roberto servem para evidenciar a superficialidade e inconsistência daquelas colocações. Os filhos discutem exaltadamente e, por alguns instantes, parecem disputar qual deles vive em pior situação. Corinha tem um bebê e ainda tem que trabalhar fora. Neli é submissa ao marido rico, não tendo autonomia para levar os pais para casa, ainda que provisoriamente, ou para usar o dinheiro do marido para comprar uma casa para eles.

Jorge paga as prestações do apartamento e os estudos da filha e, Roberto, por sua vez, destaca que o preço da caipirinha subiu. O discurso de Roberto, ainda que em tom de brincadeira, sugere que esta é uma questão de prioridades. Sua caipirinha é tão importante quanto o cursinho pré-vestibular da filha de Jorge, as prestações do apartamento, as roupas de Neli e, mesmo, o dinheiro que lhe emprestam os irmãos.

Essa é uma discussão sobre investimento que pode ser de tempo, dinheiro ou afeto. Não são raras, em nossa sociedade, pessoas que podem gastar muito mais que o necessário com seus filhos e não encontram recursos para ajudar os pais. Uma hipótese explicativa para essa situação pode ser encontrada no fato das crianças representarem um investimento que, idealmente, trará um retorno, enquanto que os velhos, que não têm muita vida e capacidade de produção pela frente, jamais poderão retribuir esse investimento (Beauvoir, 1990).

As roupas de Neli são úteis porque permitem que ela circule nas rodas da alta sociedade. Isto pode ser para ela algo essencial e pode lhe trazer um retorno, pois o reconhecimento de seus pares como alguém que pertence ao meio (que pode ser apenas almejado) produz satisfação. Ainda que esta busca seja equivocada, do ponto de vista de outras pessoas, é o modo como vive.

Cada um dos filhos olha para suas próprias dificuldades e, nenhum deles é capaz de encontrar uma solução para o problema dos pais. Souza assiste a tudo e seu olhar sugere decepção com a atitude dos filhos.

Jorge vislumbra uma solução (seqüência 3). Neli não pode ajudar porque depende da autorização do marido. Ela sugere a separação temporária dos pais.

Este problema está sendo resolvido de forma prática e objetiva. Os filhos parecem não se preocupar com a separação dos pais. Eles dizem que é por pouco tempo. Não percebem os olhares reativos dos pais a cada palavra lançada na busca de uma solução.

A submissão de Neli ao marido é exagerada. Ela precisa de dois ou três meses para falar com ele sobre o problema dos pais. Parece que ela já sabe qual é a resposta do marido e se envergonha em dizer que não poderá levar os pais para sua casa. Ao se irritar com Roberto, Neli desabafa e, sem perceber, revela que será um grande sacrifício ficar com os pais a vida toda.

Os olhares dos irmãos acusam Neli por suas palavras desastradas. No entanto, é possível interpretar que eles não parecem surpresos ou indignados com o que acabam de ouvir. Não falam nada. Apenas olham para ela como se ela tivesse revelado um segredo comum a todos.

A reação de Souza e Lu é silenciosa. São os olhares que traduzem a dor da rejeição, do sentimento de serem um fardo para os filhos. Jorge parece ser o único dos filhos a perceber, ainda que demonstre sutilmente, a dor que os pais estão vivendo nesse dia, diante de um problema concreto, relacionado à casa que, acaba por colocá-los em uma situação de dependência dos filhos, que, por sua vez, revelam sentimentos inesperados para eles.

As seqüências 4, 5, 6 e 7 registram diferentes conflitos familiares provocados pela presença dos velhos nas casas dos filhos. Na seqüência 4, os personagens experimentam uma situação de conflito. Lu, ao tentar introduzir elementos de seu modo de vida na casa do filho, comete erros que, embora não sejam verbalmente denunciados, são explicitados de forma espontânea por Jorge – na sua expressão de decepção e nos gritos que ele dá ao ver o varal no banheiro, por exemplo.

A boa intenção de Lu é óbvia. Ela tenta ajudar nos serviços domésticos, cuidar da família e, ao mesmo tempo, se encaixar na nova casa, como um membro da família de Jorge. No entanto, a forma de organização dessa nova casa é diferente da que Lu estava habituada em seu antigo lar. Essa incompatibilidade de modos de vida atinge as duas partes. Por um lado, Lu acredita que o seu modo de cuidar da casa é mais adequado e não entende o funcionamento da casa de Jorge. Por outro, a interferência da mãe nos hábitos já estabelecidos, gera confusão e desagrado na família de Jorge que, embora se esforce para não censurar a boa vontade de Lu, se incomoda com sua presença.

É possível que essa seqüência indique que, como essa seria uma situação temporária, Lu foi aceita como uma hóspede e não absorvida como um membro da família. A reação de Jorge diante dos “equivocos” cometidos por Lu aponta para a

idéia de que “é melhor ignorar os ‘erros’ para não ofender a mãe do que orientá-la para participar das atividades domésticas de modo satisfatório para a nova família”. Além disso, manter Lu distante dos serviços domésticos pode ser uma forma de poupar-lhe do trabalho, mas é também uma maneira de mantê-la fora do contexto familiar.

Na seqüência 5, Lu faz um pacto com Suzana. Ao ser flagrada chegando às 4:30 da manhã pela avó, a jovem explica que estava em uma festa e pede que Lu não conte nada a seus pais. A avó exige como condição que a neta leve as amigas para estudar em casa e não saia mais a noite. Entretanto, Suzana diz que não pode levar suas amigas, já que a avó está dividindo o mesmo quarto com ela. As duas negociam uma troca: Lu tem sua presença suportada no quarto da neta em troca de sua cumplicidade. Lu fica surpresa ao ser implicada na justificativa de Suzana. Afinal, no discurso da neta, a avó é, ainda que indiretamente, responsabilizada, pela sua atitude. Se a avó não estivesse ali, Suzana poderia levar as amigas para casa e não precisaria sair. Pode-se sugerir que, diante das palavras da neta, a avó ficou desconsertada a ponto de esquecer a mentira de Suzana (que ao sair disse que iria estudar na casa de uma amiga). Afinal, ela não estava estudando, portanto, isso não seria uma justificativa coerente para chegar a casa às quatro e meia da manhã, por não poder utilizar o próprio quarto para se preparar para o vestibular. Entretanto, esse fato é diminuído de sua importância, quando a neta envolve Lu na sua mentira. Como forma de agradecimento, Suzana demonstra afeto, beijando a avó e selando o pacto: Você me dá cobertura e eu serei boazinha. Até esta cena, Suzana não havia demonstrado afeto pela avó. Ao contrário disso, ela só demonstrou impaciência e irritação com a invasão de seu espaço, o cheiro do perfume e o conselho de Lu para a neta levar um guarda-chuva para rua, em uma ocasião anterior.

Na seqüência 6, Corinha briga com Souza por julgar que ele teria esquecido de transmitir o recado da vizinha sobre a falta de água no edifício. Ela se dirige a ele aos berros e não considera a possibilidade dele estar dizendo a verdade (que não foi avisado). Parece-lhe óbvio que a vizinha avisou e ele esqueceu. A associação da velhice com as falhas de memória está presente nessa representação. Esqueceu porque é velho e, naturalmente, do ponto de vista da filha, velhos não têm boa memória. Portanto, não cabe considerar que a falha possa ter sido da vizinha e não do pai.

Em segundo lugar, a forma como Corinha se dirige ao pai pode ser também objeto de reflexão sobre as representações da velhice. A falta de água pode ser um bom motivo para a irritação de Corinha, mas o seu discurso, pode sugerir uma inversão de papéis. O pai é tratado como irresponsável e é repreendido pela filha. Corinha dá uma bronca no pai e ainda o chama de ridículo. Pode-se interpretar que, apesar de Corinha tratar o pai com paciência e carinho, nesse momento, Souza está sendo infantilizado e, ao mesmo tempo, tendo sua sanidade mental questionada. Esqueceu, foi irresponsável e ridículo.

Outro aspecto importante a ser apontado é a reação de Souza, que se mostra indignado com o tratamento recebido pela filha. Ele diz: “pensa que eu sou o que? Sou teu pai!”. Souza não aceita esse tratamento, provavelmente, porque ele não está habituado a isso e, certamente, porque não se vê como irresponsável, desmemoriado e ridículo. Aqui há o choque entre o ser-para-si e o ser-para-os-outros, discussão de Simone de Beauvoir, apresentada no capítulo 1. A filha expressa, nessa seqüência, uma imagem do pai que não corresponde à imagem que ele tem de si próprio. Sua reação, nesse caso, foi a indignação. Souza fica chocado e nega a imagem que lhe está sendo imposta pela filha.

Na seqüência 7 Lu tenta fazer alguma coisa para ajudar a nora. Ela se preocupa com a família e vê o quanto Anita trabalha para ajudar Jorge com as despesas da casa. Lu não sabia que Anita tinha inventado uma mentira para justificar o atraso para uma cliente e, inocentemente, acaba prejudicando a nora. A seqüência aponta para a preocupação de Lu em proteger a família e, especialmente, aponta para a sua ingenuidade. Não seria difícil imaginar que Anita inventaria uma desculpa para Aparecida porque a cliente, naturalmente, não iria gostar de saber que foi preterida pela costureira, que seu vestido não está pronto porque Anita deu prioridade a outro trabalho.

Outro aspecto interessante é a sinceridade de Lu ao dizer a Aparecida que ela é gorda, talvez até mais gorda que a outra cliente de Anita. Essa sinceridade, que pode ser interpretada também como insensibilidade, é um dos aspectos associados à velhice pelo senso comum e está relacionado ao processo de infantilização do idoso. Como uma criança, o velho diz o que pensa, sem os véus que os adultos adotam para evitar os atritos e manter suas relações, especialmente as profissionais, em uma espécie de jogo teatral, no qual as mensagens são

transmitidas subliminarmente ou são omitidas opiniões que possam gerar conflitos interpessoais.

A seqüência 8 fala do afeto e do amor entre Lu e Souza. O casal tem um forte laço afetivo. Lu, no Rio de Janeiro e Souza, em São Paulo, se emocionam ao conversar pelo telefone. Lu demonstra preocupação com a saúde de Souza. O marido se queixa da filha e deixa clara a sua indignação com relação ao tratamento que ambos têm recebido ao dizer que “mãe não incomoda!” Para Souza, aparentemente, os filhos têm obrigação de acolher os pais.

A música ao fundo cria uma atmosfera emocionante, evidenciando a dor da separação e a saudade que sentem um do outro. Souza e Lu se preocupam com a demora dos filhos em solucionar o problema. Lu mostra-se esperançosa, dizendo que falta apenas um mês para voltarem a viver juntos. Aqui mais uma vez, pode-se atribuir passividade à mulher idosa. Por outro lado, Souza mostra-se mais realista, colocando em dúvida o empenho dos filhos “Esses meninos não resolvem nada Lu! São cinco e não resolvem!”. Pode-se também identificar, nesse diálogo, um possível contraste entre os comportamentos masculino e feminino: A mulher alimentando as esperanças em um final feliz e o homem, realista, revoltando-se. Essa diferença de reações marca as representações dos modelos de homem e de mulher nas sociedades ocidentais. As meninas são educadas para a maternidade e para o cuidado com o outro. Ou seja, para a vida dentro de casa voltada para a família. Os meninos são criados para o mundo externo à casa – o trabalho e a competitividade no ambiente profissional. Portanto as mulheres são vistas como mais delicadas e sonhadoras e os homens mais realistas e duros (DÁvila Neto, 1994).

Souza decide tomar uma atitude e assumir o controle da situação (seqüência 9). Essa seqüência reúne duas das questões levantadas pelo filme: a (re) inserção no mundo do trabalho e a independência financeira, resgatando a possibilidade de uma vida própria e autônoma com Lu. Com um emprego ele resolverá seu problema sem depender dos filhos. Entretanto, ele sabe que a sua idade é um obstáculo. Por isso, na primeira tentativa de encontrar um emprego em um escritório, ele mente a idade dizendo que tem 52 anos. Entretanto, ainda que ele tivesse a idade declarada, já não poderia se candidatar àquela vaga.

Na segunda tentativa, Souza se candidata a técnico, em uma oficina de consertos de aparelhos de rádio e televisão. Aí fica claro que “seu tempo passou” e

que Souza não tem conhecimentos específicos para lidar com os novos equipamentos.

Finalmente, quando um emprego de caseiro parece certo, Souza se depara com uma série de exigências que não poderia cumprir e, muito menos, submeter sua mulher a um serviço tão pesado, como o oferecido por Jerônimo.

Aqui o filme traduz a dificuldade do idoso em se recolocar no mercado de trabalho e aponta para três obstáculos fundamentais: a idade, a (in) capacitação e a exploração. Os dois primeiros fazem parte da posição dos velhos e das representações da velhice nas sociedades ocidentais. Os velhos são, de um modo geral, descartados por serem considerados improdutivos, seja porque se acredita que são incapazes de aprender ou porque estão mais propensos a adoecer, entre outras possíveis justificativas generalizantes (Scott, 2002). O terceiro obstáculo que a seqüência aponta faz parte da realidade, nessas sociedades. Como o idoso tem maior dificuldade para se recolocar profissionalmente e, muitas vezes, precisa do emprego, as oportunidades que, eventualmente, surgem, são de trabalhos pesados, com remuneração baixa (Lima, 1998).

A seqüência 10 sela o destino do casal de idosos. Jorge tem a missão de informar a mãe sobre o seu destino. Porém, Lu já sabia qual era o objetivo daquela conversa, pois Suzana lhe contou. Jorge não sabe como dizer que Lu será institucionalizada e continuará separada de Souza. Ele busca apoio em Anita, olhando para a mulher, antes de falar com a mãe. Anita, por sua vez, não olha diretamente para o marido e nada fala, em nenhum momento.

Lu, percebendo a dificuldade de Jorge em lhe dizer o que foi decidido, interrompe o filho e assume a decisão como dela, amenizando a culpa de Jorge. A atitude de Lu sugere sua sabedoria e sua benevolência. Além de tomar para si a responsabilidade da decisão dos filhos, Lu pede que seu destino seja mantido em segredo, porque ela sabe que Souza não poderia aceitar essa decisão e, conseqüentemente, sofreria por ela.

Entretanto, ao “facilitar” para os outros, Lu está abrindo mão de seu próprio desejo, submetendo-se ao que lhe foi reservado, conformando-se, sem lutar pela sua felicidade. Responsabilizar o outro pelo seu próprio destino é, o que Sartre (1997) denomina Má Fé. Pode-se argumentar que essa personagem está diante de uma situação na qual não lhe são apresentadas outras opções. Por isso mesmo, a

seqüência evidencia a situação de impotência do velho diante de seu próprio destino.

2.1.3.Núcleos Centrais

No filme *Em Família* as condições que afetam o casal de velhos são demonstradas, sobretudo, em contextos familiares, guardando no entanto uma especificidade: há um grande eixo temático caracterizado pela relação familiar – o núcleo familiar constituído por pais e filhos (que denominaremos núcleo familiar originário) é definidor desse eixo. Esse núcleo se desdobra, à medida que a trama se desenvolve, em núcleos menores relacionados ao grande tema.

No início do filme a ênfase está colocada no núcleo familiar originário marcado ora por relações efusivas, ora por forte tensão, em outros momentos pela tristeza. O encontro efusivo entre os irmãos na chegada à casa - também o é o encontro com Lu e Souza – é substituído gradualmente pela preocupação e pelo constrangimento de lidar com uma situação problemática sob todos os aspectos e aparentemente sem solução imediata.

Esse núcleo originário praticamente se dissolve no decorrer da trama, centrando-se em dois outros núcleos (núcleos familiares derivados): o de Jorge com o qual Lu convive e o de Corinha ao qual Souza deve se integrar, ainda que, nos dois casos, isso ocorra precariamente e por tempo limitado. A chegada de Lu e Souza introduz modificações na rotina das duas casas fazendo com que, antes de decorrerem os três meses previstos para a “solução” do problema habitacional do casal, os dois sejam levados a deixar suas “novas” residências, momento em que perspectivas diferentes de vida se definem: Souza será encaminhado para morar com outra filha, em Brasília, e Lu irá para um asilo.

A dinâmica do filme se estrutura, assim, tendo como ponto de partida a impossibilidade do casal de velhos em continuar sua trajetória de vida na casa em que transcorreram até então. Desdobra-se, em um segundo momento, em seqüências caracterizadas por tentativas dos dois núcleos derivados de construir estratégias de convivência, nem sempre bem sucedidas, entre as famílias de Jorge e de Corinha e os pais por eles acolhidos. E conclui com uma impossibilidade: a de uma vida familiar na qual seja possível incluir os dois velhos.

O filme centra-se, portanto, na dissolução da família determinada pelo envelhecimento do casal no qual o marido não mais tem possibilidade de prover suas condições básicas de sobrevivência. Nas situações representadas nas seqüências examinadas aparecem, de forma recorrente, os posicionamentos relativos a essa dissolução e à interferência da situação vivida por Lu e Souza na dinâmica dos núcleos familiares derivados. Todo esse processo gera, gradativamente o abandono dos dois velhos.

Considerando-se esse quadro mais geral é interessante observar que a palavra família não aparece em nenhum dos diálogos das seqüências analisadas. Chama a atenção o fato de que, mesmo sendo claramente o *Em família* um filme sobre o abandono de velhos, essa questão não seja abordada de forma direta, mas indiretamente referida em várias situações que marcam, sobretudo, mas não exclusivamente, os primeiros momentos da trama. Cabe lembrar, como já explanado no capítulo 3, que não é função da análise tentar revelar o que o autor quis dizer com a obra e que a interpretação dos elementos descritivos faz parte do processo de análise (Vanoye e Goliot-Lété, 1994). Em primeiro lugar, nas metáforas que aparecem na fala de Roberto nas cenas iniciais do filme: “a máquina de costura velha”, “a velha casa da nossa velha infância”, comemorada no primeiro brinde; “as cadeiras velhas que estão no porão”, que Roberto afirma querer de herança, todas elas caracterizando o ambiente do filme: um ambiente nostálgico que se traduz, nas diferentes ocasiões, pela referência a imagens de um tempo que já passou. Em segundo lugar, na menção à herança, feita pelo mesmo personagem, efusivamente, sugestivo do momento vivido pelos dois velhos: “É a herança, Corinha! É a herança, minha gente!”. Sobressai, ainda, o tratamento – “velho” - dado pelo mesmo filho ao pai, em todas as cenas em que com ele fala ou a ele se refere ou, ainda, no diálogo com Jorge, o irmão. O que melhor caracteriza esse aspecto, no entanto, é o tratamento de Lu a Souza, expresso, sistemática e carinhosamente, pela fórmula “meu velho”.

A casa na qual os filhos se reúnem a convite dos pais para um almoço de domingo e para tratar da condição que os afeta na ocasião, aparece como um primeiro núcleo temático marcante do eixo familiar em torno do qual o filme se estrutura. Ou seja, a casa na qual não se pode continuar vivendo é a grande metáfora da reunião, da dissolução da família e da condição familiar que atinge os

dois velhos. É interessante observar que a palavra casa (Quadro 1) é mencionada 27 vezes nas seqüências analisadas. É o termo que aparece referido nos diálogos maior número de vezes, estando relacionada, direta ou indiretamente, ao núcleo familiar originário. Na maioria dos casos aparece qualificada por uma palavra ou expressão que define sua função na trama, em outras situações tem função relativamente neutra. Assim temos a “velha casa” na qual todos os filhos cresceram e na qual os velhos não podem mais permanecer e a “nova” casa na qual residirão no futuro. Interessante que a “velha casa” é uma expressão plena, descrita e metaforicamente caracterizada em diferentes seqüências, enquanto a “nova casa”, embora apareça maior número de vezes, o faz sem nenhum complemento, talvez por não representar, de fato, uma casa nova para Lu e Souza, mas a casa usada, já habitada pelos filhos e na qual os velhos terão que se inserir de forma subordinada e “provisoriamente” – ou seja, uma casa que não é sua, onde viverão uma vida que não é a deles. Ademais, “nova” porque nela estarão separados depois de décadas de vida em comum.

Além disso, em nenhuma das duas casas os velhos têm um ambiente próprio, ainda que improvisado. Os elementos que caracterizam essa situação são evidenciados no filme. Quando se trata de Lu nota-se que a mesma:

- dorme no quarto da neta e, por isso, sofre sua rejeição
- atrapalha quando demora no único banheiro do apartamento
- deve ver televisão na sala onde a nora costura, perturbando-a com seus arroubos quando vê novela
- interfere na dinâmica da casa, criando problemas, quando toma iniciativas que, de seu ponto de vista, fariam economia de gastos – entre outras situações isso pode ser observado quando lava as roupas da família e as pendura no banheiro.

Ao se voltar o olhar para as condições de inserção de Souza a situação, na casa de Corinha, não se apresenta muito diferente. O lugar do pai na casa da filha se resume a uma cama na oficina²⁶ do genro.

Quando se muda o foco da análise pode-se ver que a situação da neutralidade da palavra “casa”, antes referida, é apenas aparente. Considerando-se

²⁶ No início do filme, Corinha diz que seu marido é funcionário público. No entanto, no decorrer da trama, aparece uma oficina (um dos quartos do apartamento), na qual o genro de Souza conserta equipamentos eletrônicos.

todas as situações mencionadas, em apenas quatro ocasiões, Souza se refere à casa: uma, quando apresenta a situação aos filhos (“A casa. Essa velha casa que vocês brindaram... bom, nós não podemos mais ficar aqui”) e, nesse caso, já se apresenta como uma situação marcada pela impessoalidade – por isso mesmo caracterizando a dissolução dos padrões que até então caracterizavam a vida dos dois velhos. As outras podem de fato ser incluídas nas referências à casa que antes categorizamos como situações neutras, contribuindo para compor o contexto no qual se desenrola a trama: “... aluguei essa casa dele ...”, “... casa estava no espólio ...”. Voltando à fala de Souza, apenas uma vez a casa aparece como algo pessoal, quando, ao referir-se à fuga do proprietário com outra mulher, afirmando que “... ela ficou escondida na nossa casinha lá no Méier”. Nesse contexto, duas coisas devem ser observadas: é uma situação referida ao passado e a palavra que aparece não é mais casa, mas “casinha”. A outra quando se nota que a perspectiva de algo próprio, que pudesse garantir alguma independência, aparece apenas uma vez relacionada à expressão “canto” e não ao termo “casa”: “se vocês pudessem arranjar **um canto** pra gente ficar ...”

Lu, no entanto, em um momento, se refere à casa do filho como sua quando, ao flagrar a chegada da neta de madrugada, a intima a dali em diante convidar as “coleguinhas para estudarem **aqui** em casa”, situação que é prontamente desqualificada pela neta ao lembrar indiretamente à avó que a casa não é dela, uma vez que esta ocupa seu quarto. Ou seja, a tentativa de inserção no cotidiano da casa é prontamente recusada, algo que se repete em outras ocasiões, como nas cenas que mostram a irritação da neta com as roupas da avó misturadas com as suas e com a demora da avó no banheiro.

O segundo núcleo temático relacionado à situação familiar que aparece maior número de vezes se configura em torno da palavra **Pai** (ou **papai**), que totaliza 22 incidências, 6 delas como parte da bronca dada por Corinha no pai por causa da falta de água que ela atribui a um descuido seu e 5 vezes durante a reunião entre pais e filhos para que estes se inteirem do problema da casa. As outras situações relacionam-se ao brinde à saúde dos dois velhos e ao chamado para um brinde à nova casa; à solução do problema da casa; às dificuldades evidenciadas pelos filhos na busca desta solução; e, finalmente, ao diálogo entre Jorge e Lu no almoço em

que conversam sobre sua ida para um asilo, no qual também se fala da ida de Souza para Brasília.

Já o núcleo temático que se configura em torno das palavras **mãe** e **mamãe** é, tratando-se da análise dos diálogos, o que aparece menor número de vezes, com apenas 16 incidências. Uma parte dessas incidências recai nos mesmos contextos em que aparecem as palavras pai/papai (o brinde à velha casa e à saúde de Lu e Souza e à nova casa e a decisão de dividir o casal entre as duas casas); outra designa um papel subordinado da figura materna, resultando da admoestação de Souza, exigindo que os filhos elogiem o almoço, ainda que não gostassem, uma vez que “a mãe de vocês está de pé desde as seis preparando esse almoço!”, ou ainda na resposta de Jorge à exigência do pai, declarando que “a sobremesa tava muito boa, mãe”.

Enquanto reside com Jorge, em apenas duas ocasiões as palavras mãe/mamãe (a figura da mãe e do pai desaparecem para dar lugar à de dois intrusos) são direcionadas a Lu. Em uma, por ela mesma, ao se apresentar à cliente da nora (Eu sou a **mãe** de Jorge) e na outra quando Souza responde que “mãe não incomoda!”), diante da observação de Lu de que estaria incomodando na casa de Jorge. No entanto, quando se define a ida de Lu para o asilo, a relação mãe-filho se restabelece, voltando as palavras mãe/mamãe a adquirir seu sentido pleno quando Jorge, Anita e Lu se reúnem no almoço em que deverão comunicar a Lu a decisão tomada.

Há alguns aspectos interessantes na integração dos velhos a cada um dos núcleos familiares derivados. Em primeiro lugar, nos dois casos, sua incorporação à vida familiar se faz marginalmente e de forma problemática, estabelecendo, em decorrência, desde sua chegada às casas onde vão viver, dificuldades no relacionamento com as pessoas: no caso de Lu, com a neta, com quem passa a dividir o quarto; tratando-se de Souza, com o genro, uma vez que o “velho” se instala em sua oficina, provocando estragos na única vez em que tenta “consertar” o rádio com problemas.

Em segundo lugar, os personagens do sexo feminino são centrais na trama, definindo o lugar dos dois velhos nas casas. É significativo que o núcleo de Jorge, no qual os três personagens femininos desempenham papel central, a presença de Lu é, ao mesmo tempo, fortemente recusada pela neta e acolhida pela nora que

busca facilitar a inserção da sogra à família, apesar das dificuldades de adaptação provocadas por sua presença. Curiosamente, em decorrência das formas de sua inserção na casa, a relação de Jorge com a mãe, no período em que lá está, perde a afeição, a atenção e a preocupação que marcaram os momentos iniciais para dar lugar, quase todo o tempo, à irritação com as decisões da mãe. Ao ponto de, no momento de uma reunião de Jorge com o patrão, em que é interrompido pela mãe, seu chefe reclamar do tratamento que Jorge lhe dá.

Além disso Lu tenta, desde sua chegada à casa, desenvolver atividades que lhe permitam inserir-se na estrutura familiar do núcleo de Jorge, a ele incorporando alguns de seus objetos e estando presente na rotina diária do grupo. É de se notar que na primeira cena no apartamento do filho Lu dá à nora um crucifixo antigo e mostra a roupinha de Jorge quando nenê. Representa um movimento real de incorporar à “nova” vida um pouco de sua existência anterior. Paradoxalmente, é em uma dessas atividades – aquela em que pode efetivamente assumir o papel de avó, por meio do pacto com a neta – que se decide excluí-la da vida familiar.

Chama a atenção o fato de as cenas com Souza estarem mais ambientadas nas ruas de São Paulo - com Afonsinho, presidente da AVEBAC - que na casa de Corinha e, nos poucos momentos em que aparece, a relação familiar quase sempre se apresentar problemática e carregada de tensão, embora Corinha tente, sistematicamente, lidar com o problema. Jorge e Corinha representam, desde o início, os elementos afetivos na relação com os pais. Interessante que, no transcorrer do filme, os outros irmãos estão pouco presentes. Esse é o apoio que se desfaz no final do filme, sugerindo a separação definitiva do casal.

Palavras /expressões	n	Frases	Contexto
Casa/casinha	27	<p>“... um brinde a casa! A velha casa da nossa velha infância.”</p> <p>- A casa. Essa velha casa que vocês brindaram</p> <p>... ela ficou escondida na nossa casinha lá no Méier.</p> <p>... aluguei essa casa dele aqui em Pati</p> <p>... a casa estava no...</p> <p>... a casa estava no...espólio</p> <p>“... na casa do pequeno jornalista...”</p> <p>Mora numa casa enorme ...</p> <p>Tem casas por aí de 500 contos ...</p> <p>... arranjar uma casa nova ...</p> <p>... a sua casa é grande ...</p> <p>Ele vai almoçar lá em casa quase todo dia</p> <p>ficar com a mamãe na tua casa</p> <p>... eles vão viver lá em casa ...</p> <p>arrumar uma casinha pra eles...</p> <p>É só até a gente conseguir uma casa nova... Tá?</p> <p>vamos fazer um brinde à nova casa. Ah? Vamos mamãe! Pai? A nova casa!</p> <p>- Na casa da Leninha...</p> <p>Na casa da Leninha, não. Ela telefonou pra cá (Lu)</p> <p>“... você convida suas coleguinhas para estudarem aqui em casa</p> <p>vou ter que pedir ao Wilson pra deixar a Flavinha na casa da irmã dele!</p> <p>não me leve mais ele pra jantar lá em casa</p> <p>Eu costumo receber gente em casa</p> <p>Eu não me sinto muito a vontade na casa de vocês</p>	<p>Brinde proposto por Roberto</p> <p>Souza comunica aos filhos que não mais poderão ficar na casa</p> <p>Souza explica como pôde alugar a casa</p> <p>Souza explica como alugou a casa</p> <p>Situação que obriga a deixar a casa</p> <p>Souza explicando porque têm que sair da casa</p> <p>“Ironia de Roberto sobre a a casa onde Neli compra roupas</p> <p>Referência à casa de Neli como possível moradia do casal</p> <p>Discussão dos irmãos sobre o destino dos velhos</p> <p>Discussão sobre o lugar onde ficaria o casal até arranjar uma casa nova</p> <p>Casa de Neli: possível abrigo para os velhos até uma solução definitiva</p> <p>Resposta de Jorge a Roberto sobre a propriedade do ap em Copacabana</p> <p>Sugestão de Neli a Jorge enquanto ela conversa com o marido</p> <p>Possibilidade levantada por Neli para abrigar o casal</p> <p>Alternativa a viverem na casa de Neli</p> <p>Comunicando a solução de dividir o casal</p> <p>Divisão do casal</p> <p>Resposta de Suzana à indagação da avó sobre onde estava (Encontro avó-neta)</p> <p>Contestação de Lu à resposta de Suzana</p> <p>Exigência de Lu para não revelar a Anita o horário de chegada de Suzana</p> <p>Bronca de Corinha ao pai por causa da água</p> <p>Referência a Afonsinho por causa da falta da água</p> <p>Proprietário do sítio descrevendo as tarefas que caberiam a Souza e Lu</p> <p>Lu facilita a Jorge comunicar-lhe a decisão de envia-la enviá-la a um asilo</p>

<i>Pai/papai</i>	22	<p>“- um brinde! E também à saúde de papai e mamãe...” “- O que quê há pai?”</p> <p>O quê que esta acontecendo, papai?</p> <p>- Escuta papai, os herdeiros ... não iam deixar vocês continuarem aqui?</p> <p>- Papai, até quando vocês vão poder ficar aqui?</p> <p>- Mas porque você não disse isso antes, pai?</p> <p>- A vida em São Paulo tá muito difícil, papai...</p> <p>- Pronto, papai! ... pedir ao Wilson pra deixar a Flavinha na casa da irmã dele!</p> <p>- Papai, mas que Avebac, avebec, avebuc... Deixa de ser ridículo, Papai!</p> <p>- Sua cretina! Pensa que eu sou o que? Sou teu pai!</p> <p>- Escuta mãe, a Corinha telefonou de São Paulo ... o pai esteve adoentado ... por isso ... ele ainda não telefonou mãe. ... a Corinha telefonou pra Mariazinha e ela disse que o Pai podia ficar lá</p> <p>Papai chega de São Paulo, amanhã. ... antes dele ir pra Brasília vocês vão ficar juntos num hotel.</p> <p>... não diga nada a seu pai</p>	<p>Brinde proposto por Roberto à “velha” casa e à saúde do casal</p> <p>Pergunta feita por Jorge sobre o motivo da reunião</p> <p>Reação de Corinha à afirmação do pai de que não mais poderiam ficar na casa</p> <p>Pergunta de Jorge quando Souza explica sobre a morte do proprietário da casa</p> <p>Pergunta de Neli diante da impossibilidade do casal permanecer na casa (L. I.)</p> <p>Jorge: reação à informação de Souza de que teriam dois dias para deixar a casa</p> <p>Corinha: reação às provocações de Roberto sobre quem ficaria com o casal</p> <p>Corinha reage à falta de água, devida supostamente ao esquecimento de Souza</p> <p>Corinha reage à falta de água, devida supostamente ao esquecimento de Souza</p> <p>Souza responde à bronca de Corinha</p> <p>Início do diálogo entre Jorge e Lu em almoço em que busca coragem para informar-lhe que decidiram colocá-la em um asilo.</p> <p>Almoço: Ida de Souza para Brasília por indicação médica</p> <p>Almoço: Jorge comunica à mãe que terão ocasião para que ela e Souza fiquem juntos por um dia antes de sua separação final</p> <p>Almoço: pedido de Lu a Jorge diante da confirmação de sua ida para um asilo</p>
<i>Mãe/mamãe</i>	16	<p>- um brinde! E também à saúde de papai e mamãe...</p> <p>- A mãe de vocês está de pé desde as seis preparando esse almoço!</p> <p>- Escuta Jorge, se você pudesse ficar com a mamãe na tua casa (...)</p> <p>- A sobremesa tava muito boa, mãe</p> <p>- “... a mãe fica no Rio comigo.”</p>	<p>Brinde proposto por Roberto à “velha” casa e à saúde do casal</p> <p>Souza intima os filhos a elogiarem a comida, mesmo se não gostassem</p> <p>Solução possível imediata para a situação dos pais</p> <p>Jorge elogia a sobremesa feita por Lu</p> <p>Jorge apresenta aos pais a solução possível naquele momento</p>

<p>- "... então vamos fazer um brinde à nova casa. Ah? Vamos mamãe! Pai?</p>	<p>Brinde proposto por Jorge à solução encontrada</p>
<p>- A senhora não contou pra mamãe, contou?</p>	<p>A relação entre avó e neta é suavizada com a chegada de Suzana na madrugada Reação de Lu à resposta da neta de que não daria para estudar "aqui em casa"</p>
<p>- Então vou contar pra sua mãe</p>	<p>Lu, ao chegar em casa Lu se apresenta à cliente da nora Souza, ao telefone, reage à afirmação de Lu de que incomodaria</p>
<p>- Eu sou a mãe de Jorge</p>	<p>Almoço em que Jorge deve informar a Lu a decisão de colocá-la em um asilo.</p>
<p>- Mãe não incomoda!</p>	<p>Almoço em que Jorge deve informar a Lu a decisão de colocá-la em um asilo.</p>
<p>- Está gostando mãe?</p>	<p>Almoço em que Jorge deve informar a Lu a decisão de colocá-la em um asilo.</p>
<p>-Escuta mãe, a Corinha telefonou ... Disse que o pai esteve adoentado ... Foi por isso que ele ainda não telefonou mãe.</p>	<p>Almoço: resposta de Jorge a Lu sobre ficar com o marido em Brasília</p>
<p>- Não dá, sabe mãe.</p>	<p>Almoço: Jorge comunica à mãe que ela e Souza terão ocasião de ficar juntos por um dia antes da ida de Souza para Brasília</p>
<p>- Escuta mãe.</p>	<p>Perplexidade de Jorge diante da colocação de Lu de que não se sente a vontade em sua casa e de que gostaria de ir para um asilo.</p>
<p>- Poxa, mãe!</p>	<p></p>

2.2. CHUVAS DE VERÃO



2.2.1. Descrição do Filme

Chuvas de verão conta a história de Afonso²⁷, um viúvo com cerca de 70 anos, que vive no subúrbio do Rio de Janeiro. Afonso acaba de se aposentar. O filme transcorre entre a abordagem de Isaura²⁸, uma vizinha recatada e discreta, por quem Afonso sente atração, a amizade com os vizinhos e o confronto com os problemas existentes na comunidade e em sua própria casa, com os quais ele passa a lidar rotineiramente. O filme começa com a comemoração da aposentadoria de Afonso pelos colegas de trabalho, seguida da festa em sua própria casa, da qual participam os vizinhos com os quais tem relações de amizade, entre os quais Abelardo²⁹ e sua esposa Helô³⁰, Lourenço³¹ e Juracy³², além da filha e genro.

²⁷ Cabelos brancos, calvo na região fronto-temporal, bigodes brancos.

²⁸ Mulher de aproximadamente 65 anos. Solteira, vive com as irmãs, em uma casa próxima a de Afonso. Usa os cabelos presos em coque, roupas compridas e sóbrias. É uma mulher recatada, tímida. Não participa dos eventos da rua, assistindo-os pela janela. Isaura trabalha como balconista em uma loja do subúrbio.

²⁹ Homem de aproximadamente 70 anos. Militar aposentado é casado com Helô e tem um filho, Paulinho. Abelardo é extremamente preocupado com a saúde. Não gosta da namorada do filho, uma atriz de cabaré com mais de 50 anos. Abelardo vive com a esposa na mesma rua onde mora Afonso. Quase sempre veste bermuda e camisa de malha e usa uma boina na cabeça.

³⁰ Mulher de aproximadamente 70 anos. Tem cabelos loiros e usa roupas mais modernas que as de Isaura, mais coloridas, mas não menos distintas. É casada com Abelardo com quem vive, na mesma rua de Afonso. É mãe de Paulinho, homem de 32 anos, que não trabalha e recebe mesada dos pais. Helô preocupa-se com o futuro do filho e o obriga a estudar. Ela trata bem a namorada do filho. Helô sonha em ser avó. Estudou piano, mas não seguiu a carreira por pressão dos pais.

³¹ Homem de aproximadamente 70 anos. Cabelos negros, lisos, com calvície frontal. Veste suspensórios. É solteiro e vive sozinho, em uma casa de dois andares, que fica em frente à casa de Afonso. É palhaço aposentado.

³² Homem de aproximadamente 40 anos. Cabelos negros com calvície fronto-temporal. É desempregado e vive de bicos, pequenos golpes e empréstimos. Relaciona-se com todos e procura estar bem informado sobre os acontecimentos do bairro. Frequenta o bar da região, onde deve dinheiro. Frequenta a casa de Afonso.

Isaura não participa dos acontecimentos do bairro. Está sempre em casa, só saindo para o trabalho. Para tentar se aproximar dela, Afonso simula um encontro casual, colocando uma cadeira na calçada e esperando Isaura passar para iniciar uma conversa.

A empregada de Afonso é noiva de Honório, um bandido conhecido como Lacraia, que é procurado pela polícia e se esconde na casa de Afonso. Afonso não gosta da idéia de hospedar Lacraia, mas acaba aceitando. Lacraia e a empregada vêem pela janela seu Lourenço entrar em casa com uma criança. Há no jornal a notícia de uma menina seqüestrada e eles tentam convencer Afonso que o vizinho é o autor do crime.

Afonso tem uma filha e um neto. O genro, Geraldinho, morava no subúrbio. Ao ganhar dinheiro, mudou-se com a esposa para a zona sul. Geraldinho é um homem esnobe e arrogante.

Afonso se senta na rua para assistir ao show que o palhaço Guaraná (Lourenço) apresenta para as crianças do bairro. Sua filha aparece e pede para que ele a acompanhe para dar um flagrante no marido, pois ela está desconfiada que ele tem uma amante. Quando encontra Geraldinho, descobre que ele é homossexual e usa roupas iguais às dela. Juracy que havia ido junto, fotografa o Geraldinho vestido de mulher, em um apartamento com outro homem e um travesti.

De volta ao bairro, Afonso visita Lourenço com o intuito de verificar se há uma criança em sua casa. Ele vê um colchão no chão, em frente a janela e lembra de ter visto com a empregada Lourenço tirar a camisa e se deitar ali. Seu Lourenço explica que faz exercícios naquele colchão para manter a forma física. Afonso fica feliz ao saber que o amigo não é o seqüestrador e grita da janela para a empregada e o noivo que não há nada lá. Lacraia resolve ir embora imediatamente porque fica medo de ser encontrado pela polícia. Afonso o convence a esperar o amanhecer e se desculpa por ter gritado do outro lado da rua.

Juracy, que estava na rua, ouviu Afonso gritar e o casal na janela. Juracy é um desocupado. Está sempre muito atento a todos os acontecimentos do bairro, na expectativa de tirar vantagem. Desconfia que Lacraia esteja escondido na casa de Afonso e chama a polícia. Quando chega a polícia, Lacraia já está longe. Afonso ajudou o criminoso e sua noiva a fugirem da cidade. A polícia faz muitas perguntas a Afonso, que diz não saber de nada. Seu Lourenço, o palhaço aposentado, assiste a

toda a confusão da janela e decide confessar para a polícia que seqüestrou a menina desaparecida e enterrou seu corpo no quintal. Lourenço é preso.

Após a denuncia de Juracy, a confusão da polícia na rua e a prisão de Lourenço, Isaura vai visitar Afonso e eles conversam, dançam e acabam fazendo sexo enquanto cai uma forte chuva. No dia seguinte Afonso coloca novamente a cadeira na calçada para ver Isaura passar e eles se cumprimentam como se nada tivesse acontecido; no entanto, ambos estão radiantes.

2.2.2 Representações da Velhice

Na primeira seqüência do filme, as informações apresentadas caracterizam o personagem central, Afonso. Em primeiro lugar, sua aparência física informa sobre a faixa etária de Afonso: cabelos brancos, calvície parcial, rugas e marcas de expressão, bolsas sob os olhos, são alguns dos elementos que compõem um personagem idoso.

O figurino pode indicar a posição social dos personagens. Como se trata de um ambiente de trabalho, os trajes mostram formalidade. Todos os homens estão de terno escuro e gravata, com exceção de dois negros: Seu Fagundes, o homem que traz um bolo – a seqüência apresenta uma festinha de despedida para Afonso, no seu último dia de trabalho -, está vestindo um terno bege e o outro, que aparece no fundo da cena, veste calça escura, camisa branca e gravata. O figurino diferenciado dos personagens negros pode sugerir que seus cargos, na empresa, sejam hierarquicamente inferiores. Por outro lado, é importante salientar que o figurino dos personagens de um filme não é determinado apenas por fatores relacionados ao roteiro e à constituição sócio-cultural dos indivíduos, mas depende também de condições de contraste de cores e iluminação que permitam a captação de uma imagem esteticamente agradável. Olhando-se por esse ângulo, é possível supor que os trajes diferenciados dos personagens negros atendam a uma necessidade técnica, sem a preocupação de indicação de posições sociais, embora esta seja, também, uma possibilidade de interpretação.

Além dos trajes, a posição dos personagens na cena transmite a formalidade de um ambiente de trabalho. Apesar de ser um momento descontraído, de comemoração e cantoria, seu Afonso está de pé, com as mãos para trás. O chefe

entra, com sua comitiva em fila, a secretária que segura o presente e seu Fagundes, um funcionário, que traz o bolo. A luz reflete nas paredes brancas de divisória do escritório e a ausência de cores do fundo da cena confere neutralidade e frieza ao ambiente.

O diálogo entre duas jovens funcionárias do escritório, presentes à festa, estabelece mais uma representação sobre as condições de vida na velhice: a impotência sexual. Entre risos, as duas mulheres, em tom de brincadeira, evidenciam a crença de que um homem na idade de seu Afonso não deve mais ser considerado como um parceiro em potencial, já que “não oferece perigo”, ou seja, não dispõe de virilidade e, portanto, está fora do campo da sedução e da sexualidade, compartilhado pelos mais jovens.

Essa seqüência inaugural do filme é de fundamental importância na caracterização da velhice. O aspecto físico do personagem, a situação da aposentadoria, ingresso na fase improdutiva da vida, e a assunção, por parte das jovens, da incapacidade sexual relacionada à idade avançada, apresentam seu Afonso ao espectador, evidenciando sua condição de “velho”.

A preocupação com a morte está fortemente presente na seqüência 2, por meio do comportamento do personagem Abelardo. Nesta seqüência, ele demonstra interesse na morte dos seus amigos e conhecidos.

Em tom cômico a seqüência mostra Abelardo ao telefone, informando-se sobre o estado de saúde de seus conhecidos, refletindo a proximidade do personagem idoso com a morte e sua relação com a finitude. A proximidade do velho com a morte é uma das formas de se representar a velhice.

Entretanto, não é apenas a proximidade da morte que está representada na seqüência 2, mas também os elementos que a cercam. Nos dois telefonemas que precedem o anúncio da morte de Benevides, Abelardo fica sabendo que o Moreira sofre de insuficiência renal e que o Expedito já saiu do hospital. Abelardo, em seus telefonemas, manifesta sua angústia de ser-para-a-morte, apropriando-se de si mesmo, isto é, trazendo, a possibilidade de não-ser para sua existência (Boss, 1988). Obviamente, esta representação não é exclusiva do senso comum, pois é compartilhada também pelo saber científico. Além de a velhice ser a última fase da vida, ela é também o período no qual o organismo inicia um processo de falência

que consiste, essencialmente, em limitações físicas e psíquicas e que, naturalmente, aumenta a propensão ao desenvolvimento de doenças.

Na primeira seqüência do filme Afonso ingressou em uma nova fase de sua vida, a aposentadoria. Naquele mesmo dia, houve uma comemoração em sua casa, na qual participaram seus vizinhos. Na seqüência 3, Afonso vive seu primeiro dia de aposentado e, pode-se supor, a partir dos fatos que se seguem que, agora, livre do trabalho, ele iniciará uma nova empreitada. Afonso acorda, vê as horas e sai para a rua com sua cadeira, provocando um primeiro encontro com Isaura. Não dispomos de informações sobre a relação desses dois personagens antes da aposentadoria de Afonso, mas o diálogo desta seqüência e o da última, que também será analisada, indicam que Afonso e Isaura são vizinhos não muito próximos, pois Isaura não participou da festa na noite anterior e, além disso, a conversa entre os dois acontece a uma distância que revela pouca intimidade.

Observando a primeira parte desta seqüência fica claro que Afonso planejou, previamente, o encontro com Isaura. Suas ações foram rápidas, ele não hesitou: ao acordar, olhou o relógio e saiu, imediatamente, com a cadeira. Discretamente, observou Isaura saindo de casa e se posicionou de forma que o encontro parecesse casual.

Aparentemente, Afonso já estava interessado em Isaura, mas esperou a conclusão de um ciclo de sua vida para, então, iniciar outro. Isso é explicitado quando ele diz para Isaura: “primeiro dia de aposentado!” e depois repete a mesma frase para Lourenço, complementando “não tenho nada pra fazer! Nada!”. Como Afonso não tem nada pra fazer, ele decide ocupar seu tempo com algo que ele deseja: flertar com Isaura

A investida romântica de Afonso, nessa seqüência, não foi agressiva; ao contrario, ele agiu no sentido de uma aproximação gradual, “puxando assunto”, em uma situação natural entre vizinhos que se cruzam na calçada. Entretanto, seu interesse se revela mais intenso para Isaura quando ele insiste na conversa, mesmo depois que Isaura já está de costas, caminhando. “Será que chove?” é a pergunta que revela que o objetivo de Afonso é manter Isaura ali mais um pouco. Objetivo que tem algum sucesso, pois Isaura, após responder, dá continuidade à conversa, parando de andar por um instante.

Aqui podemos apontar para dois elementos relevantes com relação às representações da velhice. O primeiro, já destacado anteriormente, refere-se a uma concepção da vida como uma sucessão de ciclos. Afonso cumpriu seu último ciclo obrigatório – o trabalho - e se vê livre para se dedicar à realização de seus desejos.

O outro aspecto relevante desta seqüência com relação às representações da velhice é a forma como Isaura reage à investida de Afonso. É importante lembrar que o filme foi produzido em meados da década de 1970 e Isaura aparenta ter cerca de 60 anos. Uma mulher, portanto, que viveu sua juventude na primeira metade do século passado, em uma sociedade ainda entranhada pelo modelo patriarcal, no qual a mulher tinha seu papel restrito às atividades domésticas e à submissão ao provedor masculino. Considerando a época e a idade de Isaura não fica difícil entender que, embora, ela pudesse ter interesse por Afonso, e esse interesse pode ser percebido em sua atitude de dar continuidade à conversa, sua reação fosse extremamente discreta.

Isaura vai verbalizar, na última seqüência analisada, como ela se vê diante da situação de flerte e da possibilidade de um romance. O que essa personagem mostra, até aqui, é que a manifestação do interesse é reprimida e que ela não se sente capacitada para essa possível aventura amorosa.

Na seqüência 4, Afonso e Lourenço resgatam algumas lembranças do passado e fazem referências a pessoas queridas que já morreram. Falar do passado é uma das características mais presentes nas representações dos velhos. A seqüência, na qual o “contar histórias”, reviver momentos e “reencontrar”, através da memória, as pessoas já mortas, traz a imagem de dois homens que já viveram suas vidas e, agora, a revivem, por meio das lembranças. Ao utilizar a expressão “naquele tempo”, Afonso reconhece-se velho, porque faz referência a um tempo que já passou e, ao negá-la, Lourenço nega a velhice, constatando, justamente, que “começar uma história dizendo ‘naquele tempo’ envelhece a gente”.

Como foi indicado no capítulo 1, Beauvoir (1990), afirma que o uso da expressão “no meu tempo” é uma maneira do velho, que se considera um sobrevivente, se referir ao período de sua vida no qual desempenhou plenamente suas atividades, o tempo em que ele era uma pessoa inteira e capaz de realizar projetos.

Também no primeiro capítulo a menção do conceito de temporalidade, considerado do ponto de vista do existencialismo, referenciou a necessidade do homem de situar-se e “fazer-se presente” ou “temporalizar-se” no âmbito de sua própria existência.

A seqüência 5 reforça a imagem de Abelardo construída anteriormente: A representação de um homem idoso preocupado em manter-se saudável e prolongar ao máximo seu tempo de vida - projeto que o faz, aos 60 anos, renunciar a qualquer atividade sexual -, relacionando-se com a possibilidade da sua própria finitude. Enquanto isso, sua esposa, Helô, desespera-se entre a culpa e o desejo sexual.

Helô diz que às vezes se sente muito cansada e que agora pode morrer em paz. O diálogo que se segue sugere que a vida de Helô mudou desde que Abelardo decidiu que não mais fariam sexo, recorrendo a um argumento “científico” para justificar essa decisão.

Pode-se supor que, ao adotarem o celibato, Abelardo e Helô romperam seu casamento transformando-o em uma relação fraternal. Esses personagens vêm reforçar a idéia de que o casamento na velhice é uma relação de amizade, companheirismo e cumplicidade que não inclui o sexo. No entanto, pode-se supor que Helô, ao submeter-se à vontade do marido, deixou de se sentir desejada, abdicando, de certa forma, de sua feminilidade e sufocando seus desejos, embora não tenha aberto mão, totalmente, de sua sexualidade, que se manifesta nos sonhos, provocando culpa e desespero (Boss, 1988).

A reação de Helô, após a conversa com Afonso, demonstra que ela se envergonhou do que disse. No entanto, precisava dizer, talvez como um simples desabafo, talvez como um pedido de socorro. A conversa entre Helô e Afonso sugere que esta mulher se sente sufocada entre desejo e culpa e que falar sobre sua intimidade para o vizinho foi, para ela, uma forma de alívio para seu sofrimento.

A personagem de Helô traz ao espectador a imagem de uma mulher idosa que tem desejos que estão censurados pela “ciência” e pela moral. Helô, descreve seus sonhos como “de muita porcaria, de muita perdição, de muita sujeira”. Isso significa que em sua concepção o desejo sexual está associado ao pecado e o sexo é sujo, portanto, insalubre. Por isso, seus sonhos a transformariam em uma mulher indigna, situação que a leva a achar que não merece o Abelardo.

A seqüência 6 aponta para o papel do pai como suporte emocional dos filhos. A filha de Afonso vai pedir apoio e é acolhida. Afonso demonstra carinho e cuidado com seu neto, tentando impedir que ele veja o pai com a amante. No final da seqüência Afonso demonstra sua preocupação com a filha. A seqüência reforça a idéia de que a família representa segurança e de que, apesar da idade, seu Afonso, ainda é requisitado pela filha para protegê-la. Portanto, a representação do pai aqui é mais forte que a do idoso.

Na seqüência 7 novamente pode-se perceber que, na velhice, o sexo está associado à culpa. Afonso se masturba e se envergonha. Primeiro de si mesmo, quando ao perceber o que estava fazendo, abre os olhos e corre para o quarto, depois, diante da foto da esposa, a qual ele se recusa a encarar. Assim como Helô, Afonso também tem seu desejo sexual censurado. No entanto, nesse caso, a censura parece ser apenas moral, pois não há aqui o argumento “científico” no qual Abelardo se apóia.

Na primeira cena da seqüência 8, Afonso está cansado. Ele acabou de viver uma situação de estresse na rua, com a polícia. Ao falar com a fotografia da esposa, ele explicita seu desânimo e vontade de morrer. Ao repetir a frase “estala, coração, estala”, batendo no peito, o personagem remete à situação de cansaço, desamparo e solidão associados à velhice.

Isaura chega e Afonso esquece a solidão e o cansaço. Os dois começam uma conversa tímida, mas logo se sentem mais à vontade. Na medida em que vão bebendo a conversa fica mais íntima.

Inicialmente, Afonso faz referência à sua aposentadoria dizendo: “tantos anos de trabalho em troca de uma caneta dourada (...) o que é que eu fiz da minha vida?”. Afonso pode estar questionando, com essas palavras, o sentido da sua existência. Qual o valor de uma caneta dourada? Qual o valor de tantos anos de trabalho? Qual o valor do que já foi vivido? Essas questões podem estar implícitas na fala de Afonso. Isaura lê um poema que fala sobre o que é a vida: uma chuva de verão. A vida é súbita e passageira. Essa conversa, aparentemente sobre a vida, é também sobre a morte. Assim como Afonso questionou o valor de sua vida, mais adiante, Isaura fala sobre sua juventude perdida. Os dois parecem estar diante da mesma

questão: o tempo. O que eu fiz da minha vida? Agora que o tempo passou, ambos parecem conformados. Já não há o que se possa fazer.

Isaura fica tímida quando Afonso diz que ela “é um bom copo” e se esconde para não ser vista por seu Cardoso. Mais uma vez, Isaura revela sua preocupação em manter uma imagem de mulher distinta, de respeito. Por outro lado, se orgulha da “transgressão” quando diz rindo: “queria ver a cara do meu chefe agora”.

A conversa entre Isaura e Afonso é agradável e revela o interesse mútuo. Os dois se divertem falando, cantando e dançando. Essa seqüência traz uma contradição: embora os dois personagens revelem a solidão, falem de suas lembranças do passado e se questionem sobre o sentido da existência, há, durante toda a seqüência, uma forte pulsão de vida que se reflete nas próprias lembranças e, a solidão está presente apenas no discurso, pois esse é um momento de encontro, no qual Afonso e Isaura descobrem uma via de comunicação e se permitem uma experiência para além do que ambos têm vivido nos últimos anos.

Afonso se lembra como foi sedutor quando jovem. Ele revive essa lembrança dançando com Isaura. Isaura repete insistentemente que eles já não têm idade para o amor e, envergonhada, se esconde atrás da cortina; mesmo quando sai de lá, cobre seu corpo com as mãos. Mas apesar de seu recato, se diverte, ri e acaba se deixando levar pelo desejo, entregando-se à possibilidade do amor. Ela se permite viver essa experiência e, ao final da seqüência, repete “nós podemos, seu Afonso. Nós podemos”.

Durante a cena de sexo, a câmera fica restrita às mãos entrelaçadas. O último plano mostra o casal visto de cima. A câmera está distante. O espectador vê os corpos nus, estendidos no chão da sala. Essa imagem pode simbolizar a contradição nas representações da velhice construídas até aqui. Ela funciona como uma conclusão do filme e pode ser entendida como a “grande virada”. É como se Isaura e Afonso dissessem-nos: apesar de sermos velhos e solitários ainda estamos vivos e, como concluiu Isaura, “nós podemos!”.

2.2.3.Núcleos Centrais

É o tempo vivido a idéia que organiza a vida dos personagens no filme “Chuvas de Verão”. É ele o eixo estruturador da história que se passa no subúrbio do Rio de Janeiro. Um tempo definido pelo trânsito entre dois planos, que constituem os grandes núcleos do filme – um, o de um tempo que passou, marcado pelas experiências e decisões dos personagens em épocas anteriores - revivido nas histórias narradas - e pelos efeitos dessas vivências e decisões em suas vidas no momento retratado na trama. Define a estrutura dominante no filme; o outro, o tempo presente, constituído pela vida atual dos personagens.

O tempo que ficou para trás predomina, manifestando-se sob várias formas, mas sem desvincular-se totalmente do presente. É interessante que a trama tem início com a construção da problemática passado/presente. Ao introduzir o filme com a comemoração da aposentadoria de Afonso festeja-se, na verdade, um tempo que fica para trás, um ciclo da vida que termina e outro que começa. A diluição de um tempo no outro está presente não só nas duas comemorações, a realizada pelos colegas de trabalho e que acontece na casa de Afonso, mas nas pequenas nuances que compõem algumas das cenas iniciais, como, dentre outras, a de Afonso que, já na entrada de casa, chama o vizinho, sacode a pasta vazia, aberta e virada para baixo e diz: “nunca mais vou tirar o pijama, Seu Lourenço. Nunca mais”. Ou quando, entrando em casa, pára diante de uma cômoda na qual está um porta-retratos com a fotografia da mulher, já falecida, abre o estojo com a caneta ganha dos colegas de trabalho e, silenciosamente, a apresenta a ela. E ri. Interessante que o novo ciclo, nesse caso, a aposentadoria, contém a marca do velho, demarcada, aqui, pelo ato de “vestir o pijama”, do qual Afonso se desfaz em raros momentos, como que reforçando a imagem de que o tempo do velho é um tempo que ficou para trás. Essa é uma realidade ao mesmo tempo vivida e recusada pelos personagens, como mostra, em mais de uma situação, a advertência de Lourenço e Afonso de que não se deve usar as expressões “naquele tempo”³³ e “no meu tempo”³⁴, por denotarem o envelhecimento das pessoas.

³³ *Que isso? Não faça isso! Começar uma história dizendo “naquele tempo” envelhece a gente.* Advertência de Lourenço a Afonso quando esse se refere ao tempo em que teria perdido uma irmã com tuberculose.

Assim, se tomarmos a palavra tempo - que, no filme, marca a relação com épocas anteriores -, como referência veremos que, nas 8 vezes que aparece nas seqüências analisadas designa sempre o passado: nas duas situações referidas no parágrafo anterior compõem a expressão “naquele tempo” ou “no meu tempo” como advertência a quem profere a expressão (primeiro Lourenço adverte Afonso, que mais tarde irá advertir Helô). Por duas vezes a palavra aparece no trecho da musica cantada por Afonso “faça de conta que o tempo passou...”. Uma vez, a palavra é utilizada por Abelardo ao identificar-se ao telefone “Sou amigo do seu marido desde o tempo de tiro de guerra” e uma vez é dita por Afonso referindo-se ao passado de Isaura: “Isso foi há muito tempo”.

Para além das palavras que o explicitam, o passado está representado, como se disse antes, principalmente nas lembranças e narrativas dos intérpretes, nas quais aparece como um momento problemático da vida, marcado por lembranças trágicas e líricas, de desenganos e frustrações, de recordações nostálgicas e pela sensação de um tempo perdido; até mesmo, sob a forma de um tempo hodierno vivido como passado, como o que aparece na fala de Helô quando declara que “Um dia, se deus quiser, o Paulinho vai me dar netos! É para eles que eu estou fazendo essas gravações....um dia, os meus netos vão saber que grande artista teria sido a avó deles, mesmo que eu já tenha morrido”. É marcado, ainda, por decisões tomadas pelos personagens em momentos anteriores, que interferem em sua vida atual.

Assim no relato de Lourenço, transcrito a seguir, o passado é simultaneamente um tempo de tristeza - da mãe que “morreu moça ... doente do peito, tuberculose³⁵” - e lírico, em uma dos raros momentos de êxtase que se pode registrar nas cenas que marcam a realidade anteriormente vivida: “minha mãe era bailarina, fazia a primeira parte do circo eu ficava vendo-a dançar atrás das luzes coloridas ... depois o pessoal do circo me adotou e eu fiquei com eles e depois que aprendi a profissão não queria mais deixar o circo de jeito nenhum. Até na televisão eu já trabalhei! É! Mas eu gosto mesmo é de circo - a charanga tocando, a serragem debaixo dos pés, a lona por cima, as crianças em volta....”

³⁴ Advertência de Afonso a Helô quando ela afirma, ao piano, que “No meu tempo, eu era uma das melhores alunas do Conservatório”: *Xiiii! Não se diz isso: “no meu tempo”, envelhece a gente...*

³⁵ De tuberculose também morreu a irmã de Afonso, como consta do mesmo diálogo.

É ainda, na história contada por Isaura, um tempo de desenganos e de frustrações, personificado nos desentendimentos com as irmãs sobre o noivo da juventude e na pressão para que abortasse o filho por ela desejado: “Eu queria ter aquele filho, mas fizeram tanta pressão! Eu não tive forças... Depois que abortei, não tive mais vontade de ver o meu noivo. Mas, também, se tivesse não o teria visto. Ele fugiu, desapareceu pra sempre”. Esse relato é feito em resposta ao pedido de Afonso de que Isaura contasse sua história. É interessante que o falar de si significa, nesse contexto, falar do passado. É expressivo que, ao terminar a história, Isaura conclui: “Pronto seu Afonso. É tudo que tenho pra falar de mim”. O presente é mero complemento.

Também a idéia do passado como um tempo de perdas ou limitador do presente, pelas decisões assumidas em épocas pretéritas, está presente em vários momentos: nas percepções de Afonso ao relembrar fatos de sua vida quando, angustiado, reclama com Isaura sobre o pouco reconhecimento da atividade dedicada ao serviço no escritório: “Tantos anos de trabalho dona Isaura... Tantos anos de trabalho em troca de uma caneta dourada. O que é que eu fiz da minha vida?” O contraponto dessa situação evidencia-se no efeito concreto da dedicação ao trabalho sobre sua vida pessoal, verbalizado na queixa da seqüência 2: “vejam só... mal vi a minha filha crescer. Quando dei por mim ela já era uma mulher...”. Revela-se na realidade conflituada e ambivalente experimentada por Helô, em decorrência da decisão do marido, baseada em “provas científicas”, ao completar 60 anos, de suspender toda relação física entre os dois. Como revela em conversa com Afonso: “O senhor sabia que está cientificamente comprovado que uma gota de esperma corresponde a uma perda de 40 gotas de sangue? Foi o Abelardo que leu isso e me contou ...” Por parte de Helô o desejo passa a se expressar nos sonhos, levando-a a concluir que “Eu acho que eu não mereço o Abelardo não... Porque de vez em quando... eu tenho sonhos de muita porcaria, de muita perdição... de muita sujeira...”, o que explicaria, em parte, a sensação de que “eu acho que eu me fodi na vida”, confessada a Afonso.

As lembranças de Afonso reveladas a Isaura de que eu sempre soube agradar às damas. Era meio metido a besta, sabia conversar, tocava um pouco de violão, dançava bem... e a recordação de Helô comentada com Afonso de que no

meu tempo, eu era uma das melhores alunas do Conservatório fornecem uma outra tradução para o passado: o de um tempo nostálgico, impregnado pelo prazer de lembrar de características pessoais ou escolares que favoreceram os personagens em outro momento da vida e que ainda os enche de orgulho no presente.

É, portanto, predominantemente em tempos pretéritos que as ações do filme se desenrolam. Um passado que se mostra, nesse caso concreto, como um tempo cinza, sem muitas nuances, relacionado à idéia de morte, de doença, de recordações de uma época mais precária que a atual, com raros momentos de lirismo.

Como se disse antes, o tempo passado predomina sobre o presente como eixo estruturador de “Chuvas de Verão”, fazendo com que as situações vividas pelos personagens no momento retratado no filme traga, em muitas situações, sua marca, como a lembrar o movimento que conduz a trama: a repercussão de um tempo no outro. É, assim, quando se trata dessas situações, o próprio sentido da vida que se dilui. Não é por acaso que Cacá Diegues, diretor do filme, o descreve, na apresentação da fita, como um “filme sobre pessoas, que por motivos mesquinhos, motivos pequenos, às vezes por mal-entendidos, às vezes por equívocos, às vezes por pressão social, por todos esses motivos, que não são motivos fortes o suficiente, estragaram sua vida ou perderam a suas vidas (...). De qualquer maneira, não é um filme negativo, no sentido de dizer que a vida não vale a pena, pelo contrário, tanto que o personagem principal desse filme encontra a felicidade, compreende finalmente os seus sentimentos, o sentido da sua vida, exatamente quando ela está no fim. Ou seja, mesmo que a gente esteja pra morrer, ainda está vivo e enquanto está vivo sempre vale a pena”.

Não é por acaso que o termo vida se compõe com a palavra tempo, surgindo, no entanto, como um dos elementos distintivos do presente: sobressaindo em 8 situações diferentes, se se considerar as seqüências examinadas, aparece, em todas elas, com o sentido de existência, nesse contexto, dotada de relativa neutralidade. Não há, nessas seqüências nenhuma ocorrência de expressões como “poxa vida!”, “vida boa” ou “mas que vida!”, por exemplo.

Abelardo utiliza a palavra ao se informar sobre a saúde de um amigo: “o senhor calcula que o Moreira ainda terá pelo menos algumas semanas de vida, não?”. Sentido semelhante é atribuído por Afonso, ao tentar reanimar Helô, quando

essa menciona a possibilidade da morte: “Que isso, D. Helô? A senhora ainda tem muita vida pela frente”. Ou a atitude de Helô, explicando a posição assumida por Abelardo: “Quando Abelardo completou 60 anos, decidiu que a gente não ia ter mais nenhuma relação física, que era para assegurar uma vida longa e boa saúde”. E conclui a conversa com Afonso constatando: “O senhor desculpa a expressão, Seu Afonso, mas eu acho que eu me fodi na vida”. Afonso fala sobre sua vida de trabalho e aposentadoria para Isaura e pergunta: “O que é que eu fiz da minha vida?”. Isaura lê um poema para Afonso: “A vida não é como as águas do rio que passam sem descanso, nem como o sol que vai e volta sempre. A vida é uma chuva de verão, súbita e passageira e se evapora ao cair”. E conta sua história de vida: “Desde então, decidi me dedicar as minhas irmãs mais velhas, a quem meus pais não haviam se lembrado de ensinar nada de útil pra fazer na vida”.

A recorrência das palavras “tempo” e “vida” pode indicar uma construção de representações da velhice relacionadas com os conceitos de temporalidade e existência. Como as palavras estão presentes nos discursos dos próprios personagens idosos, pode-se sugerir que essas pessoas enfatizam sua condição etária por meio da utilização da palavra “tempo” e sua proximidade com a morte por meio da palavra “vida”, dando a essas palavras significação oposta a seus significados originais. Quando os personagens idosos usam a palavra tempo estão se referindo ao tempo passado e, portanto, podem estar indicando a carência de tempo futuro, assim como a palavra “vida” aparece em oposição a morte ou em questionamentos existenciais, o que pode indicar que a vida já passou, deixando dúvidas sobre seu sentido.

O presente, como momento da vida, só se define e predomina no final, com o encontro entre Afonso e Isaura, embora este seja ainda impregnado, nas advertências feitas por Isaura, de restrições que se associam à idade, trazendo de volta a imagem da impossibilidade como marca do tempo presente. O argumento de Isaura é representado por meio de seu discurso verbal e corporal. Ela não apenas afirma que não tem idade para o amor como também se cobre com a cortina e depois com as mãos, indicando que sente vergonha do próprio corpo.

Aposentadoria: outra fase da vida

Afonso entra nessa nova fase de sua vida encontrando situações nas quais as questões morais estão intensamente presentes. O crime e o sexo são recorrentes

nessas situações – o genro transsexual, o vizinho pedófilo e o noivo da empregada, assassino e foragido da polícia.

Afonso e Isaura correspondem aos modelos consagrados de “homem” e de “mulher”, impostos pela sociedade. Na última seqüência, quando estão dançando, Afonso beija Isaura, que se assusta e se afasta. Afonso explica a Isaura que seu interesse por ela foi crescendo aos poucos. Isaura se esquivava, alegando: “Isso não é amor, seu Afonso. Nenhum de nós dois tem mais idade pra essas coisas” “ Nenhum de nós dois tem mais idade pro amor!” “Isso é ridículo, seu Afonso. Isso é ridículo!” “É ridículo, seu Afonso. Nós não temos mais idade pro amor. Por favor...”

Aqui aparece outro impedimento para a relação, além do papel da mulher recatada: a idade. Isaura repete três vezes que eles não têm mais idade para o amor e três vezes usa a palavra ridículo, para expressar como se sente naquela situação, remetendo para um padrão social que estabelece que o amor e o sexo são inerentes a indivíduos de faixas de idade mais jovens. A funcionária do escritório onde Afonso trabalhava também diz que ele “já passou da idade..., não oferece mais perigo...”, reforçando a relação entre sexualidade e juventude.

As palavras senhor e senhora são as mais recorrentes no filme, indicando que o modo de tratamento entre os personagens é cerimonioso. Embora as relações revelem um grau alto de intimidade - e isso pode ser notado, especialmente, nos diálogos entre Afonso e Helô e Afonso e Isaura e no comportamento de Abelardo que, ao entrar na casa de Afonso, vai direto para o telefone, sem pedir autorização ao proprietário - em nenhum momento os personagens idosos se chamam diretamente pelo nome, com exceção de Helô que chama seu marido de Abelardo. O tratamento cerimonioso também é parte das construções representativas da velhice do senso comum.

Afonso se aposenta e intensifica suas relações com a vizinhança. Nessa nova fase da vida, Afonso tem que lidar com questões morais e éticas: Lacraia, bandido foragido da polícia, escondido em sua casa, que ele decide ajudar a fugir. Acompanha Abelardo ao cabaré para flagrar a nora se apresentando como vedete. Acompanha a filha para flagrar o genro com a amante e o encontram vestido de mulher com outros homens. Visita Lourenço para verificar se há uma criança seqüestrada em sua casa. Aqui a violência e a criminalidade estão presentes na vida

do personagem principal, de uma forma diferente do filme O Outro Lado da Rua como veremos adiante.

Palavras e expressões	n	Frases	Contexto
Vida	8	<p>-- Insuficiência renal... mas o senhor calcula que o Moreira ainda terá pelo menos algumas semanas de vida, não?</p> <p>- Que isso, D. Helô? A senhora ainda tem muita vida pela frente</p> <p>- Quando Abelardo completou 60 anos, decidiu que a gente não ia ter mais nenhuma relação física, que era para assegurar uma vida longa e boa saúde.</p> <p>- O senhor desculpa a expressão, Seu Afonso, mas eu acho que eu me fodi na vida.</p> <p>- O que é que eu fiz da minha vida?</p> <p>- A vida não é como as águas do rio que passam sem descanso, nem como o sol que vai e volta sempre. A vida é uma chuva de verão, súbita e passageira e se evapora ao cair.</p> <p>- Desde então, decidi me dedicar as minhas irmãs mais velhas, a quem meus pais não haviam se lembrado de ensinar nada de útil pra fazer na vida.</p>	<p>Abelardo ao telefone, na casa de Afonso, se informando sobre o estado de saúde de seus conhecidos.</p> <p>Afonso conversa com Helô, na casa dela</p> <p>Helô conversa com Afonso, na casa dela</p> <p>Afonso fala com Isaura, na casa dele.</p> <p>Isaura fala para Afonso, na casa dele</p> <p>Isaura falando sobre suas irmãs para Afonso, na casa dele</p>
Tempo	8	<p>- É, o Abelardo. Sou amigo do seu marido desde o tempo de tiro de guerra. Como vai ele?</p> <p>- Eu tinha uma irmã que...também morreu de tuberculose...senhor sabe, naquele tempo...</p> <p>- Que isso? Não faça isso! Começar uma história dizendo “naquele tempo” envelhece a gente, seu Afonso!</p> <p>- No meu tempo, eu era uma das melhores alunas do Conservatório.</p> <p>- Xiiii! Não se diz isso: “no meu tempo”, envelhece a gente...</p> <p>- Isso foi há muito tempo, dona Isaura. E hoje?</p>	<p>Abelardo ao telefone, na casa de Afonso, se informando sobre o estado de saúde de seus conhecidos.</p> <p>Afonso conversando com Lourenço, enquanto caminham pela rua</p> <p>Lourenço falando com Afonso</p> <p>Helô falando com Afonso, na casa dela</p> <p>Afonso fala para Helô, na casa dela.</p> <p>Afonso conversando com Isaura, na casa dele</p>

Morrer	4	- Morreu!	Abelardo, na casa de Afonso, comunicando a todos que o Benevides morreu.
		-minha mãe morreu moça, seu Afonso, doente do peito, tuberculose....	Lourenço conversando com Afonso
		- Eu tinha uma irmã que...também morreu de tuberculose...senhor sabe, naquele tempo...	Afonso conversando com Lourenço
		- A gente, as vezes, se sente tão cansada...e agora eu posso morrer em paz....	Helô falando com Afonso
Senhor/Seu	34	...o senhor merece ...	Frase dita a Afonso na festa de despedida
		... o senhor calcula que o Moreira ainda!	Abelardo indaga, ao telefone, sobre a saúde e o tempo de vida de um antigo colega
		... O senhor é que é feliz...	Resposta de Isaura ao comentário de Afonso de “primeiro dia de aposentado”
		Imagine, Seu Afonso, tão longe...	Resposta de Isaura à pergunta de Afonso sobre se a festa a havia incomodado
		Primeiro dia de aposentado, Seu Lourenço, não tenho nada pra fazer!	Afonso grita para Lourenço que está na janela.
		... minha mãe morreu moça, Seu Afonso, doente do peito, tuberculose....	Lourenço fala para Afonso
		... senhor sabe, naquele tempo....	Afonso fala para Lourenço
		Começar uma história dizendo “naquele tempo” envelhece a gente, Seu Afonso!	Lourenço fala para Afonso
		Seu Abelardo deixou a porta aberta	Afonso entrando na casa de Helô
		Que tal, Seu Afonso?	Pergunta de Helô a Afonso, que acabara de entrar, sobre a música que tocava
		Não sei não, Seu Afonso... às vezes dá até vontade que o coração estale aqui dentro.	Helô falando com Afonso
		Seu Afonso, o senhor podia apanhar um pouquinho de água para mim ...	Pedido de Helô a Afonso
		Seu Afonso! O senhor desculpa a expressão, Seu Afonso, mas eu acho que eu me fodi na vida.	Conversa na casa de Helô, na qual ela explica porque desde que Abelardo fez 60 anos suspendeu toda relação física.

Senhor/Seu	(Cont.) O senhor não pode fazer isso!	Admoestação do porteiro do edifício em que está o genro de Afonso a Juraci que tenta entrar no prédio
	Não interessa! O senhor não pode! É invasão de domicílio ...	Porteiro a Juraci quando este responde que “tem uma piranha aí dentro”
	Pede a nosso senhor Jesus Cristo,... me levar, minha velha...	Pedido de Afonso, diante da foto da esposa.
	Eu vim ver como é que o senhor está	Isaura chega a casa de Afonso
	Seu Afonso já passou da idade... não oferece mais perigo...	Resposta de uma jovem funcionária na festa de despedida de Afonso sobre a possibilidade, levantada pela outra, sobre seu possível interesse por Afonso
	Seu Cardoso traz aqui em casa num instante.	Afonso fala para Isaura que vai pedir cerveja ao dono do bar
	Pra que tudo isso Seu Afonso? Eu não quero ficar tonta	Espanto de Isaura diante da quantidade de cerveja pedida por Afonso
	Que isso Seu Afonso?	Resposta de Isaura ao pedido de Afonso para que fale de si
	Pronto Seu Afonso. É tudo que tenho pra falar de mim	Isaura, depois de contar sua história a Afonso
	Seu Afonso!	Isaura, frente aos galanteios de Afonso
	Isso não é amor, Seu Afonso	
	Isso é ridículo, Seu Afonso. Isso é ridículo! É ridículo, Seu Afonso. Nós não temos mais idade pro amor. Por favor...	Isaura se contém diante da conquista de Afonso
	Por favor, Seu Afonso, por favor, não...	Isaura resiste a entrar no jogo de sedução
	Nós podemos, Seu Afonso, nós podemos!	Isaura se rende ao amor
	Venha Seu Afonso, venha!	Isaura e Afonso transam

Senhora/Dona	23	Bom dia, Dona Isaura	Encontro entre Afonso e Isaura no primeiro dia da aposentadoria
		Que isso, Dona Helô? A senhora ainda tem muita vida pela frente	Conversa de Helô com Afonso sobre netos e o tempo da morte
		Pois não, Dona Helô	Resposta de Afonso ao pedido de Helô pra que apanhasse um copo de água
		Dona Helô! Dona Helô!	Afonso vê Helô recostada e de olhos fechados, se assusta e a chama.
		Bem, Dona Helô, tá ficando tarde, eu...	Afonso se prepara para sair da casa de Helô
		Entre, por favor, dona Isaura, entre	Isaura chega à casa de Afonso
		A senhora não foi trabalhar hoje?	Afonso pergunta a Isaura
		Tantos anos de trabalho dona Isaura... em troca de uma caneta dourada.	Afonso faz referência ao presente que ganhou dos colegas de trabalho
		Eu vou tomar um copo [de cerveja], a senhora aceita um?	Afonso para Isaura
		A senhora é um bom copo, hem?	Afonso brinca com Isaura
		Deixe de modéstia, dona Isaura!	Afonso a Isaura sobre sua afirmação de não beber nunca
		Ora, dona Isaura! Cerveja não dá porre!	Resposta à afirmação de Isaura de que não queria ficar tonta
		Agora me fale da senhora dona Isaura. Eu já falei demais de mim	Depois de contar sua história Afonso pede a Isaura que fale da sua
		Fale dona Isaura, senão é covardia!	Afonso insiste para que Isaura conte sua história
		Isso foi há muito tempo, dona Isaura. E hoje?	Afonso ouve a história de Isaura e insiste para que ela fale sobre sua vida atual
		A senhora também gostava dele?	Afonso pergunta a Isaura (se referindo a Francisco Alves)
		A senhora tem razão! O Roberto Carlos ... é bom, mas o Chico Viola... era grande!	Afonso falando com Isaura sobre música
		Sabe, dona Isaura, eu sempre soube agradecer as damas.	Afonso tenta seduzir Isaura
		Meu interesse pela senhora não nasceu logo assim que a senhora se mudou para o bairro. Ele cresceu devagar.	

2.3. O OUTRO LADO DA RUA



2.3.1. Descrição do filme

Regina³⁶ vive em um apartamento, no bairro de Copacabana com sua cachorrinha Betina e trabalha como voluntária denunciando pequenos delitos à polícia. É uma mulher sozinha que tem uma relação difícil com o filho porque ele abrigou em sua casa o pai, depois da separação do casal. Regina usa o trabalho voluntário como uma estratégia para sentir-se útil e manter-se ocupada, contornando sua solidão.

Em uma noite, Regina vê, com a ajuda de um binóculo, pela janela de seu apartamento, o que ela julga ser um assassinato. Um homem aplicando uma injeção letal em sua esposa. Regina avisa a polícia, mas Camargo³⁷, o homem que aplicou a injeção na mulher é um importante juiz aposentado e a morte é dada como natural. Regina é expulsa do serviço pelo delegado³⁸ e, inconformada, decide investigar o caso, por conta própria para provar que estava certa. Entretanto, durante sua investigação ela acaba se envolvendo com Camargo. Os dois se apaixonam e, a partir dessa relação, Regina inicia um processo de mudança em sua vida.

³⁶ Mulher de aproximadamente 65 anos, separada, vive sozinha em um apartamento de classe média, tem cabelos curtos, tingidos, usa calças compridas e tênis no dia-a-dia. Trabalha como voluntária para a polícia, denunciando pequenos delitos. Para atuar como “espiã”, à noite, em casa noturna, usa calça de couro e maquiagem.

³⁷ Homem de aproximadamente 70 anos. É juiz aposentado e foi secretário de justiça. Vive sozinho, em um apartamento grande de um prédio luxuoso, em Copacabana. Tem uma filha, com a qual tem uma relação difícil desde a morte da esposa. Geralmente, usa camisa e calça sociais.

³⁸ Homem de aproximadamente 50 anos. Aparece sempre em seu ambiente de trabalho. Usa barba e bigodes grisalhos. Desenvolve uma relação mais próxima com Regina quando ela inicia a investigação sobre Camargo.

2.3.2. Representações da Velhice

É na primeira seqüência que Regina vê, através de seu binóculo, o que julga tratar-se de um assassinato. Essa seqüência mostra que a personagem está sozinha em sua casa, tendo apenas a companhia de Betina, sua cachorrinha. Ela está, supostamente, entediada. No meio da noite, Regina não consegue dormir e vai então para a janela, buscando alguma distração, ao observar os vizinhos em suas vidas cotidianas.

Essa seqüência aponta para a solidão da personagem. Uma mulher que mora sozinha, não tem uma família para cuidar, pois seu filho já saiu de casa e tem sua própria família. Não tem um trabalho, além do serviço voluntário para a polícia.

Pode-se sugerir, entre outras coisas, que essa solidão é resultado do esvaziamento da família.

De acordo com Velho, a família nuclear moderna, que substituiu o a família extensa tradicional, composta de mãe, pai e filhos e é representada como “*uma espécie de indivíduo coletivo*”, por meio do qual o projeto individual se materializa e “*É dentro e a partir desta, portanto, que se desenvolvem as relações e dramas psicológicos e sociais mais significativos. O mundo só faz sentido e ganha significado tendo a família nuclear como referência e palco central*”. Nesse modelo de família nuclear, quando os filhos se casam, a família do indivíduo idoso volta a ser somente o seu cônjuge e quando este não está presente, o indivíduo é *deslocado*, pois a “sua família” fica vazia , deixando de existir enquanto projeto (1999: 73-74).

Além do aspecto familiar pode-se apontar também para o engajamento do indivíduo em uma atividade regular, que pode ser profissional ou de lazer. Nesse caso, é possível supor que Regina se engajou no serviço voluntário, justamente, para manter-se ocupada, como será mostrado nas próximas seqüências.

Na seqüência 2, Regina está chateada por sua denuncia não ter sido, em sua opinião, levada a sério. Ela se sente desacreditada e demonstra sua insatisfação ironizando a polícia. O delegado, irritado, ironiza também dizendo que só falta ela subir o morro e dar bolsada em traficante. Regina tenta convencer o delegado a acreditar nela e faz referencia aos velhos do serviço como “de bengala” e “idiota”.

Além disso, ela diz “É mais fácil dizer que eu to esclerosada, que... Que eu tenho catarata e que eu não vi o que eu vi!”. Pode-se sugerir que esta seqüência traz um momento de conflito entre a forma com Regina quer ser vista e a forma como ela, de fato é vista, pelo delegado. Ela desvaloriza os velhos do serviço e ao mesmo tempo se sente desvalorizada pelo delegado. Ou seja, ela acaba se vendo na mesma condição do “velho de bengala e idiota” que ela despreza.

O delegado sugere que ela vá correr na praia e cuidar da vida. Na próxima seqüência, Regina vai redirecionar essa sugestão para os velhos da praça.

Na seqüência 3, Regina fala para Patolina que se vê de um jeito que ninguém mais a vê. Que se vê como ela sempre foi. Aqui, aparece, novamente, o conflito entre o ser-para-si e o ser-para-os-outros, apontado por Beauvoir como um momento de crise de identidade na velhice. A idéia que Regina tem de si mesma não corresponde à idéia que os outros têm dela. No momento em que ela se dá conta que essas imagens não são correspondentes, se questiona sobre sua própria identidade. Afinal, quem é essa que continua se sentido da mesma forma, mas é tratada de uma maneira diferente, agora?

Regina se pergunta por que a velharada não vai pra casa cuidar da vida, redirecionando a sugestão que recebeu do delegado. Regina não quer compartilhar da mesma condição que, aos seus olhos, têm aqueles velhos.

Patolina mais conformada diz que só se vê velha e que o serviço é só pra ocupar o tempo vago, pois o bairro já não tem mais jeito. Essa personagem sugere, com seu discurso, viver um processo de auto-aceitação de sua condição de “velha” e da desvalorização de seu “trabalho”. Pode-se supor, como parece que supõe Regina, que Patolina, ao esperar a morte, acaba por antecipá-la.

Pode-se supor que, na seqüência 4, Regina reflete sobre os últimos acontecimentos. Ela foi desacreditada pelo delegado e isso a lançou em um turbilhão de pensamentos. A conversa com Patolina, na seqüência anterior, sugere que Regina não aceita assumir a imagem que lhe está sendo imposta.

Ela afirma para si mesma que sabe o que viu. Isso pode indicar uma dúvida sobre sua própria sanidade que, por sua vez, implica a necessidade de provar, para si e para os outros, que ela está certa. Que não é, como sugeriu na conversa com o delegado, esclerosada ou cega.

Depois de refletir um pouco, Regina rasga o convite do aniversário do neto (ela não frequenta a casa do filho porque seu ex-marido, com quem ela não fala, mora lá) e afirma, decidida, que não tem tempo vago. Isso pode indicar, mais uma vez, o conflito, vivido pela personagem, entre o “ser-para-si” e o ser-para-os-outros” ou, em outras palavras, a “crise de identidade” ao se deparar com a incompatibilidade entre a sua auto-imagem e essa “nova” imagem que o mundo lhe impõe.

Regina, depois de impedir um assalto, na seqüência 4, fica muito nervosa e acaba telefonando para ela mesma. Depois de desabafar ao telefone, ela percebe o que está fazendo: falando consigo mesma. Essa seqüência sugere que a personagem vive absolutamente só. Ela diz: “sozinha! Sem polícia! Sem ninguém!”. Pode-se supor que é dessa forma que Regina se sente. Ao desligar o telefone, se dizendo maluca, Regina caminha por uma Copacabana deserta. Essa imagem pode ser interpretada como uma representação da solidão de Regina.

Regina diz: “Como é difícil viver, meu deus!”. Essa afirmação pode indicar o sentimento de desamparo de uma mulher sozinha em um mundo cheio de ameaças. Regina não tem a quem recorrer num momento de desalento. Essa seqüência aponta uma contradição, não apenas na personalidade de Regina, mas, existente em todo ser - humano. Se por um lado a personagem é uma mulher forte e corajosa, por outro, se mostra, frágil e desprotegida. Essa contradição, no caso de Regina, soma-se a outra: o conflito de identidade, mencionado anteriormente. Esse momento da vida da personagem é duplamente marcado pela contrariedade, inerente a condição humana e, evidente em períodos de transição (estabelecidos pela cultura, nesse caso, a ocidental), como é o caso do envelhecimento.

Regina faz referência à senhora que seria assaltada como “a pobre da velha”. No entanto, o bandido se refere à Regina, dizendo “Vaza véia! Vaza véia! Saí vovó!”. Aqui, a seqüência aponta para uma importante questão acerca da velhice. Quem é o velho? A velhice não é homogênea. Existem diferenças, não só de idade, mas também de classe social, escolaridade, cultura, história de vida, entre outras, que aproximam ou distanciam os indivíduos de um estereotipo de velhice impresso nas representações do senso comum (Lins de Barros, 2004).

Regina e Camargo começam o diálogo da seqüência 5, falando do passado. Logo em seguida, Regina fala de solidão. Camargo muda de assunto e convida

Regina para jantar, utilizando o termo “moça” para referir-se a ela, o que a surpreende. Camargo ainda diz: “nem tudo está perdido”.

Regina sugere que Camargo pergunte a sua filha como se faz para convidar uma pessoa para sair, hoje em dia. Todo esse diálogo está construído a partir das representações da velhice como: uma fase de vida, na qual o passado tem maior ênfase que o presente ou o futuro, ao contrário da juventude; uma fase de solidão e; um período no qual as pessoas precisam se atualizar, com os mais jovens, sobre como agir socialmente.

Além disso, nessa seqüência, Regina surpreende-se ao ser chamada de “moça”. Isso pode indicar que, ainda que ela lute contra a velhice, não aceitando a imagem de velha que lhe é imposta no seu cotidiano, ela já toma, em parte, essa imagem como sua. Ou, por outro lado, pode-se sugerir que a surpresa de Regina é causada justamente pelo discurso de Camargo ser exatamente o oposto do que ela tem sido exposta e, por isso mesmo, uma confirmação de que a imagem que ela tem de si mesma não é equivocada.

Na seqüência 6, Regina vai à delegacia, aparentemente com o objetivo de informar o delegado sobre a sua viagem para Itaipava para se precaver contra um possível ataque do “assassino”. Entretanto, no decorrer da conversa, pode-se sugerir que ela foi ao encontro de um amigo, pedir pela sua segurança, mas também pelo apoio emocional e, de certa forma, confidenciar sua experiência. Nesse sentido, o delegado é receptivo ao apelo de Regina, pois, não só, se mostra disposto a ouvi-la, como arrisca um conselho. É possível interpretar nessa seqüência uma relação de mãe e filho.

Regina pede proteção e amparo ao delegado que lhe responde com afeto. O delegado diz que prefere pensar que depois de velha a mulher volta a ser virgem. Essa frase pode ser interpretada de duas maneiras: primeiro, se assumindo-se que aí é construída uma relação entre “mãe” e “filho”, pode-se supor que Alcides veja Regina com o olhar de um filho que associa a mãe à pureza e a castidade. Ou então, de um outro ponto de vista, que ele acredite que depois de uma determinada idade não exista mais desejos e realização sexuais.

Primeiro, Regina se olha no espelho e pergunta ao neto se ele a acha bonita (seqüência 7). Diz que foi bonita quando jovem. Regina está iniciando uma nova experiência amorosa com Camargo. E ela (re) começa a se preocupar com sua

aparecia. Ao olhar-se no espelho, ela sorri, supostamente, achando-se bonita. Quando Camargo manifesta seu desejo por ela, ela passa a sentir-se desejável.

Outro aspecto que se pode destacar nessa seqüência é a história da supervó, que Regina conta a seu neto. Aqui, a personagem se valoriza diante do neto e de si mesma, reafirmando a sua auto-imagem de pessoa capaz de realizar tarefas difíceis, importantes ou perigosas.

Regina se mostra envergonhada do próprio corpo e recusa aos apelos de Camargo (seqüência 8). Agora, o discurso de Regina se aproxima de uma imagem da velhice, na qual o corpo já não é atraente para o parceiro. Por outro lado, em uma sociedade que tem como um de seus principais alicerces o consumo, o que inclui a estética, a vergonha do próprio corpo não é exclusividade das mulheres mais velhas.

Pode-se supor que Regina está atraída por Camargo e não quer decepcioná-lo, revelando um corpo que não corresponde aos padrões estéticos em voga, atitude que independeria de sua idade. Ou, mais provavelmente, que Regina sente-se, realmente, velha para o sexo, como ela mesma justifica lembrando a Camargo que eles têm filhos netos.

Nessa seqüência, Regina revela uma das mentiras que contou para o juiz. Isso pode indicar que ela já está envolvida na relação com Camargo, o que fica mais evidente, quando ela levanta a possibilidade deles não gostarem dos defeitos, um do outro.

Embora, a personagem já tenha demonstrado sua atração por Camargo em seqüências anteriores, essa é primeira vez que ela manifesta objetivamente seu envolvimento, projetando a possibilidade de um futuro com ele.

A seqüência 9 pode indicar que o sexo na velhice é representado de uma forma serena, sem os impulsos incontroláveis atribuídos, pelo senso comum, a jovens amantes. Os olhares não se dirigem aos corpos, limitando-se aos rostos. As mãos, quase o tempo todo, deslizam pela parte superior dos corpos, pelos rostos, cabeças e ombros. Os abraços podem ser interpretados como meios de segurança e amparo. Os corpos são cobertos por uma manta e Regina não está completamente nua.

Essa representação do sexo na velhice diverge da apresentada no filme *Chuvas de Verão*, principalmente, no que se refere à relação dos personagens com seus corpos. No filme de Carlos Diegues, o casal expõe seus corpos, um ao outro e, embora não se veja nada além de uma dança de mãos entrelaçadas, as

intensidades dos movimentos e dos sons, indicam um desejo e uma satisfação sexuais mais intensos. Nesse filme, parece que o sexo é provocado pela atração física. Por outro lado, o filme de Bernstein, traz nessa representação, uma realização mais forte no campo afetivo, pois Regina e Camargo demonstram um envolvimento emocional, que ultrapassa a atração física.

As cenas da seqüência 11 estão relacionadas com a mudança ocorrida na vida da personagem. Em primeiro lugar, Regina fica abalada quando Camargo descobre a verdade sobre a denúncia de assassinato. A tristeza de Regina dá lugar a uma mudança de comportamento que já vinha sendo sentida, ainda que sutilmente, desde o seu envolvimento com Camargo.

Parece que a possibilidade de perder o afeto do juiz provocou em Regina um outro olhar sobre sua vida e suas relações.

A primeira mudança de atitude da personagem é a decisão de ir a festa do neto e dividir o mesmo espaço físico com o ex-marido, durante algumas horas. Pode-se supor que a experiência afetiva com Camargo fez Regina reconsiderar sua maneira de se relacionar com as pessoas que ama, valorizando mais a relação com o filho e com o neto do que a briga com o ex-marido.

A segunda mudança de comportamento de Regina é mostrada a seguir, quando ela supera seu orgulho e pede desculpas a Camargo, olhando-o de frente e assumindo sua responsabilidade sobre suas atitudes. Pedindo compreensão e, conseqüentemente, assumindo sua fragilidade diante da solidão.

Aqui, pode-se sugerir que o filme aponta para uma possibilidade de realização na velhice a partir da assunção de suas limitações. No caso de Regina, a limitação se restringe ao campo afetivo. A solidão é a característica mais evidente da personagem e, quando ela supera o orgulho e admite sua necessidade de afeto, suas atitudes se tornam meios para resgatar valiosas relações já desgastadas.

2.3.3. Núcleos Centrais

Diferentemente dos filmes *Em Família* e *Chuvas de Verão*, os núcleos estruturantes de *O Outro Lado da Rua* não são muito definidos, dificultando a identificação de um núcleo dominante. Além de se interpenetrarem durante todo o desenvolvimento da trama, os personagens, as marcas dos diálogos que apontam

para a composição de cada um dos núcleos e sua expressão cinematográfica estão quase todos presentes em todos os momentos, contribuindo para a interdependência e dissolução das fronteiras entre um e outro núcleo. Por isso, mais do que de eixos estruturantes, pode-se falar de 2 núcleos fortes:

Núcleo 1 – Drama urbano

O filme está centrado na questão da segurança que se interpenetra com um segundo núcleo, o da Terceira Idade/Velhice. Entre os 2 núcleos se dividem as cenas de praticamente metade do filme. Não é por acaso que o filme tem início com Regina, uma mulher de aproximadamente 65 anos, a principal personagem, na janela de seu apartamento, em Copacabana, focalizando, com seu binóculo, janelas de diferentes apartamentos e detendo-se no de Camargo, que aplica uma injeção na esposa.

Esse núcleo é composto por elementos de diferentes naturezas, entre as quais cabe destacar, de um lado, a questão do suposto assassinato da esposa por um representante da magistratura (é juiz aposentado) e relacionado à classe política (foi secretário de justiça). De outro lado, a relação de Regina com um representante da lei, no caso, um delegado, que se caracteriza como uma relação que, em alguns momentos, denuncia a ambigüidade vivida pelo homem da lei, o qual nem sempre pode tomar a situação objetiva como referência de trabalho. É interessante observar, com essa perspectiva, o tom do diálogo inicial entre os dois personagens, quando Regina vai à delegacia conversar com o delegado depois de notar a falta de notícias sobre o ocorrido no jornal do dia.

- Eu sei o que eu vi. Ele tomou vinho com a mulher e depois deu uma injeção letal nela.

- Dessa vez a senhora extrapolou. Diz o delegado.

Regina suspira, aparentemente, contrariada. O delegado continua:

- Era remédio, dona Regina! Diminuindo o volume da voz e balançando o dedo em riste, complementa:

- E eu ainda tomei esporro... O secretário de segurança quer saber porque eu não me preocupo com coisas mais sérias...

Regina responde:

- Porque estupro, roubo e assassinato vocês não resolvem mesmo!

Ela insiste:

- Ele puxou o êmbolo duas vezes, entendeu?
- Ele foi secretário de justiça... A mulher já tava mal... Fala o delegado
- E aí ele deu uma reforçada nela, né? Diz Regina sorrindo ironicamente.
- Olha, dona Regina, eu tenho mais o que fazer..”

Uma das coisas que chama a atenção, na análise dessas cenas, é o fato de que, aparentemente, no primeiro momento, quando é chamado por Regina, o delegado responde positivamente à denúncia. A mudança parece ocorrer motivada por dois fatores: a entrada em campo do secretário de segurança e a informação de que o suspeito teria sido secretário de justiça. Isso fica claro na fala de Regina quando afirma que:

“... Esse cara foi um bã bã bã do governo... A investigação vai parar! É mais fácil dizer que eu tô esclerosada, que... que eu tenho catarata e que eu não vi o que eu vi! Aliás, ele já abafou a notícia no jornal!”

Em outros momentos a relação entre os dois é permeada pelo sarcasmo, situação que se verifica no tratamento dado a Regina pelo delegado (falaremos disso adiante) e nas insinuações de Regina ao homem da lei, perceptível entre outras, em afirmações como:

- Porque estupro, roubo e assassinato vocês não resolvem mesmo!
- E aí ele deu uma reforçada nela, né?
- Você sabe, eu só entrego e cuido de quem merece o carinho de vocês...

Ou seja, marcadamente no começo da trama, a relação entre os dois é caracterizada por deprecições e acusações recíprocas, ainda que nem sempre de forma explícita. Não se pode desprezar, ainda, como componente desse núcleo, o assalto programado por dois indivíduos a uma velhinha que estava na fila para receber, supostamente, sua pensão mensal e que fracassa com a intervenção de Regina. Esta cena parece ter duas funções na trama: 1º.) introduzir no filme a relação amorosa entre Regina e Camargo e 2º.) restabelecer a relação entre a segurança e a velhice como elementos articuladores da trama. É bom lembrar que no primeiro episódio Regina é desqualificada pelo delegado como investigadora que lhe ordena que se esqueça daquele caso.

Antes de passar ao segundo eixo é interessante pontuar a orientação que se pode perceber no primeiro núcleo e que permeia, também, o que será tratado a

seguir. As cenas discutidas até esse momento parecem destinadas a construir uma grande caricatura da sociedade brasileira atual, em particular a do Rio de Janeiro, onde se passa o filme. Nenhum elemento é aprofundado ou tem centralidade na trama. Ao contrário, aparecem pulverizados, dispersos entre as seqüências. Alguns são apenas pontuados, em expressões como “estupro, roubo e assassinato”, “subir morro e dar bolsada em traficante”, “colete a prova de bala” ou de forma mais caracterizada como questões da atualidade: a (in)segurança que atravessa a vida da cidade, presente no cotidiano dos moradores de diferentes classes sociais, faixas de idade e que ocorre em diferentes lugares, marcados no filme pelo assassinato, pelo roubo, por armas nas mãos da população civil; a impotência da polícia para lidar com esses processos, sobretudo aqueles que envolvem pessoas ou segmentos sociais com algum poder de pressão, o que conduz a um outro componente, não explicitado mas sugerido no filme: a impunidade; a violação dos direitos humanos, explicitada na frase de Regina de que “Esqueci... Eu esqueci que o carinho da policia é só pra pé de chinelo”; a inércia e a passividade que se tornaram lugar comum, por parte da população, da polícia ou da sociedade e que se traduz nas frases de Regina, tomada pela perplexidade depois de impedir o assalto à velhinha, que se traduzem em frases como: “Um cara armado dentro do banco... segurança... ninguém faz nada... Ninguém se mexe... A velha sendo assaltada... “; ou “Sozinha, sem polícia, sem ninguém! Sozinha...”. São posições que, no limite, apontam para um outro elemento não explicitado no filme: o individualismo.

Destaca-se ainda como relevante a perplexidade e a ação como sinais de loucura, tal é o grau de imunização de que indivíduos, segmentos sociais e o conjunto da sociedade são tomados em relação a esses processos; o grau de diferenciação de quem apresenta os dois comportamentos em relação ao conjunto da sociedade passa a ser assumido como loucura. Regina, diante da situação vivida não só sai falando sozinha ou com a própria secretária eletrônica, como afirma, quando percebe a situação: “tô maluca... tô maluca”.

Há um elemento altamente relevante na trama: as ações do filme se passam em Copacabana, bairro com maior concentração de idosos da cidade do Rio de

Janeiro, com cerca de 27,5%³⁹ da população com idade igual ou superior a 60 anos, e um dos bairros mais atingidos pela problemática descrita.

Entre as grandes questões da atualidade, que analisaremos como um segundo eixo, mas que já aparece indicado no primeiro estão as questões da terceira idade e da velhice.

Núcleo 2 - Velhice

Imbricado ao drama urbano, no qual está espelhada a realidade da segurança na cidade do Rio de Janeiro, o filme aborda as condições da velhice enfatizando dois aspectos: a resistência à aceitação da velhice como momento da vida, particularizada por Regina, personagem de Fernanda Montenegro e a dinâmica que atinge os velhos que assumem sua condição.

Com relação a esse segundo eixo é mais contundente a postura que se pode perceber no filme de espelhamento de percepções, sensações e imagens que impregnam a sociedade atual, de forma particular a brasileira. Nesse caso predominam os estereótipos sobre a velhice e sobre a terceira idade, constituindo um quadro no qual os conteúdos verbalizados sobre os idosos (mesmo quando são os próprios idosos que falam) são fortemente negativos. Isso ocorre com relação aos dois aspectos antes citados, ou seja, atinge Regina e atinge os velhos que incorporaram a idade um novo estilo de vida. São depreciados inclusive por Regina, mesmo nas cenas em que contracenam com Camargo. Partes do filme marcadas pela angústia e pelo sofrimento de Regina, em sua relação com Camargo, são ofuscadas por essa negatividade, como no momento do primeiro encontro com Camargo em Itaipava Regina interrompe os beijos, empurrando Camargo e reagindo à possibilidade de uma relação física, exclamando:

- Não dá. Eu tenho uma cicatriz de cesariana, outra de apendicite... Isso aqui é um verdadeiro jogo da velha e tem estrias... Como é que eu vou tirar a roupa, meu deus?

É interessante ainda que, na única vez em que aparece, a expressão “terceira idade” vem associada com as palavras “porcaria [de serviço]” e “por favor”. Nas palavras do delegado: “Olha, dona Regina, eu tenho mais o que fazer... Não fui eu que inventei essa porcaria de serviço de terceira idade, por favor!” (depreciativo). O

³⁹ Fonte: IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) e do IPP (Instituto Municipal Pereira Passos) publicada na Revista Veja Rio em 07 de junho de 2006

“por favor” pode ser lido em duplo sentido: “por favor” na perspectiva de “não me venha com essa”, e “por favor” na medida que o serviço é um favor que está sendo prestado à categoria que não mais tem serventia e que, inclusive, perturba o desenvolvimento regular dos trabalhos da delegacia. O contexto em que se desenrola essa situação é relevante: trata-se de uma atividade de voluntariado, um componente das sociedades contemporâneas que se caracteriza como prestação de serviço não remunerado, exercido por pessoas com **tempo livre** que têm disponibilidade e se interessam em participar de trabalhos de natureza humanitária e social ou que contribuam para o desenvolvimento de projetos de cooperação econômica e tecnológica. Ainda que a atividade de voluntariado seja atestada como legítima por organismos internacionais⁴⁰ e nacionais, nem sempre é aceita pelas pessoas, organizações e grupos como produtiva. Diferentemente, em muitos contextos é vista como desqualificadora. Essa parece ser a situação retratada no filme, não só por parte do agente policial, mas de Regina que afirma, em mais de uma situação, que “não tem **tempo vago**”.

Em *O outro lado da rua* as referências ao velho e à velhice aparecem de forma recorrente. Se considerarmos suas diferentes derivações (velho – velha – velhice – velharada – velhinha – véia) é a denominação que mais aparece na trama (ver Quadro 3). Um dos aspectos que chama a atenção é que essas referências são fortemente depreciativas, em grande parte, diretamente depreciativas, como “velho de bengala”, “velharada” ou o são pelas associações feitas, como “dedo duro e velha”, “pobre da velha” entre outras.

- Ai deus! Porque que essa velharada toda não vai pra casa fazer alguma coisa... cuidar da vida...

Regina rejeita a possibilidade da velhice dizendo: “Só tem **velho...** de bengala... idiota! Eu ainda ando... E até corro!” e “Ai deus! Porque que essa **velharada** toda não vai pra casa fazer alguma coisa... Cuidar da vida.”. Por outro

⁴⁰ O Programa de Voluntários foi criado pelas Nações Unidas em 1971 para desenvolver projetos de cooperação nacional e internacional. Foi instituído no Brasil em 1998, como “um programa em crescimento, de cooperação com projetos de parceiros diferentes em todo o Brasil, e necessita de pessoas qualificadas para cumprir serviços voluntários nesses projetos de desenvolvimento. No Brasil milhões de pessoas já cumprem serviços voluntários em clubes, ONGs, igrejas, escolas etc. Milhares de voluntários participam em projetos sociais de empresas privadas com o objetivo de melhorar as condições de vida ou a qualidade de ensino das escolas. Nesse sentido, o Programa UNV procura também parcerias com as empresas privadas, com universidades e fundações, pois acreditamos que uma maior participação desses atores sociais na cooperação de desenvolvimento pode trazer vantagens a todas as partes envolvidas” (<http://www.pnud.org.br/unv/>, acesso em 17/12/06).

lado ela se assume como tal quando diz: “Você acha que depois de **velha** a gente volta ser virgem?” e “Isso aqui é um verdadeiro jogo da **velha** e tem estrias... Como é que eu vou tirar a roupa, meu deus?” e é reconhecida como velha pelo assaltante que diz: “Vaza **véia!** Vaza **véia!** Saí **vovó!**”.

A solidão dos personagens pode ser relacionada ao modo de vida dos grandes centros urbanos e a condição da velhice. Patolina diz que é sozinha. Camargo diz que quando ia ser pai, olhava ao redor e tinha a sensação de que o mundo iria explodir de tanta gente que estava para nascer e Regina pergunta se com a solidão é mesma coisa. Ou seja, se a sua sensação de solidão se reflete nas outras pessoas. A Relação de Regina com o delegado sugere a solidão da personagem. Mesmo após ser afastada do serviço, Regina procura o delegado para pedir proteção. Nesse caso, e como indicam as seqüências posteriores, Regina não busca proteção policial, ela procura segurança, apoio e afeto. Antes de viajar com Camargo, Regina tem uma conversa com o delegado que revela uma relação que extrapola o campo profissional.

Com relação aos filhos, tanto Regina como Camargo enfrentam conflitos, que embora de diferentes origens, estão associados às relações com os respectivos cônjuges. A filha de Camargo se revolta por nunca ter sabido a respeito da doença da mãe e Regina se desentende com o filho por ele oferecer abrigo ao pai, após a separação. A relação conflituosa com os filhos se apresenta como um dos fatores agravantes da solidão dos personagens.

A sexualidade na terceira idade é também um dos temas abordados na obra. Regina e Camargo falam sobre suas relações com o próprio corpo. Regina revela o sentimento de vergonha e Camargo enfatiza o medo de fracasso sexual. A cena de sexo entre Regina e Camargo revela um intercurso contido, no qual a mulher permanece vestida, as carícias ficam restritas as partes superiores dos corpos.

Palavras	n	Frases	Contexto
expressões			
Velha (8) Velho (1) Véia (2)	19	- Que historia é essa de por favor? Tá pensando o que? Que eu sou apenas dedo-duro e velha , ainda por cima? Não sou, não!	Regina discutindo com o delegado sobre sua denuncia não ter sido levada a sério
Velhinha (1) Velhinhos (1) Velharada (1)		- Você não pode fazer isso com o serviço nem comigo. Não pode... Só tem velho ... De bengala... Idiota! Eu ainda ando... E até corro!	Regina argumentando com o delegado para não ser afastada do serviço voluntário
Vó (4) Vovó (1)		- Sei. Pois eu só me vejo velha ...	Patolina conversando com Regina na praça, após seu afastamento do serviço voluntário
		- Ai deus! Porque que essa velharada toda não vai pra casa fazer alguma coisa... Cuidar da vida...	Regina falando com Patolina na praça após ser afastada do serviço voluntário
		- Olha aqui, sua filha da puta! Vaza véia ! Vaza véia ! Saí vovó !	Assaltante mostrando a arma para Regina após sua ação para impedir o assalto no banco
		- Me dá um copo aí... Esse banco aqui do lado... Um cara armado... tentando assaltar a pobre da velha ! Imagine o senhor! Um assalto! Um cara armado dentro do banco... segurança... ninguém faz nada... Ninguém se mexe... A velha sendo assaltada...	Regina comprando um copo de água após impedir o assalto no banco
		- Oi! Eu tenho que falar! A velha sendo assaltada aqui no banco... Eu impedi isso. O cara com uma arma na mão, dentro do banco.	Regina falando com sua própria secretária eletrônica após ter impedido o assalto no banco

		- Uma pobre de uma velha e ninguém... Ninguém! E o cara lá, com a arma na mão!	
		- Você acha que depois de velha a gente volta ser virgem? Não.	Regina falando com o delegado sobre seu envolvimento com Camargo
		- Não dá. Eu tenho uma cicatriz de cesariana, outra de apendicite... Isso aqui é um verdadeiro jogo de velha e tem estrias... Como é que eu vou tirar a roupa, meu deus?	Regina justificando sua resistência em tirar a roupa, na casa de campo de Camargo
		- Vó , cadê a Betina?	Neto de Regina perguntando por Betina, na lanchonete.
		- A Betina tá tão velhinha , meu filho. Nem quer sair mais de casa.	Regina explicando a ausência de Betina (sua cachorrinha)
		- Mas eu tenho uma história nova da super- vó . Quer ouvir?	Regina contando para o neto sua aventura para impedir que a "velhinha" fosse assaltada
		- Dessa vez, a super- vó entrou na agência de um banco rico. Rico, rico, rico. Tinha uma fila de velhinhos , assim, pra receber o dinheirinho do mês. A super- vó olhou e viu que tinha um bandido armado...	
Assaltar (2) Assalto (3) Assaltada (3)	8	- Ele vai assaltar essa senhora!	Regina avisando o segurança do banco sobre a possibilidade do assalto
		- A senhora ia sendo assaltada aí no banco! Vai minha senhora, vai!	Regina falando com a senhora que seria assaltada, enquanto a coloca dentro de um táxi
		Vocês não viram não? Um assalto! Um assalto! Um cara armado! Um cara armado dentro de um banco!	Regina falando com os transeuntes sobre o ocorrido no banco

		- Me dá um copo aí... Esse banco aqui do lado... Um cara armado... tentando assaltar a pobre da velha! Imagine o senhor! Um assalto! Um cara armado dentro do banco... segurança... ninguém faz nada... Ninguém se mexe... A velha sendo assaltada...	Regina comprando um copo de água e falando com o vendedor sobre o assalto
		- Oi! Eu tenho que falar! A velha sendo assaltada aqui no banco... Eu impedi isso. O cara com uma arma na mão, dentro do banco.	Regina falando com sua secretária eletrônica sobre o assalto que acabara de impedir
Arma (2) Armado(5)	7	- Dessa vez, a super-vó entrou na agência de um banco rico. Rico, rico, rico. Tinha uma fila de velhinhos, assim, pra receber o dinheirinho do mês. A super-vó olhou e viu que tinha um bandido armado... - Vocês não viram não? Um assalto! Um assalto! Um cara armado! Um cara armado dentro de um banco!	Regina contando para o seu neto sobre o assalto que impediu Regina falando com as pessoas na rua sobre o assalto no banco
		- Me dá um copo aí... Esse banco aqui do lado... Um cara armado... tentando assaltar a pobre da velha! Imagine o senhor! Um assalto! Um cara armado dentro do banco... segurança... ninguém faz nada... Ninguém se mexe... A velha sendo assaltada... - Oi! Eu tenho que falar! A velha sendo assaltada aqui no banco... Eu impedi isso. O cara com uma arma na mão, dentro do banco.	Regina falando sobre o assalto com o vendedor ambulante
		- Uma pobre de uma velha e ninguém... Ninguém! E o cara lá, com a arma na mão!	Regina falando sobre o assalto com sua secretária eletrônica
Solidão (1) Sozinha (2) Sem ninguém(1)	4	- E com a solidão é igual? - Eu sou sozinha. - Sozinha, sem polícia, sem ninguém! Sozinha...	Regina conversando com Camargo no calçadão de Copacabana Patolina conversando com Regina na praça Regina falando sobre sua ação para impedir o assalto no banco (com sua secretária eletrônica).
Filho (3)	7	- É... É... Eu não posso demorar: o meu filho me espera.	Regina falando com Camargo no calçadão de

		Copacabana
Filhos (1)	- Você tem filhos ?	Regina perguntando a Camargo, durante a conversa no calçadão.
Filha (3)	- Uma filha .	Camargo falando para Regina
	- A Betina tá tão velhinha, meu filho . Nem quer sair mais de casa.	Regina falando com o neto sobre a ausência de Betina
	- Você é cego? Olha bem pra mim. Olha pra mim. A gente tem filho , tem neto.	Regina se justificando para Camargo sobre (com relação a resistência em tirar a roupa)
	- Minha filha .	Camargo falando para Regina ao verificar pela janela que sua filha está chegando.
	- Olha aqui, sua filha da puta! Vaza véia! Vaza véia! Saí vovó!	Assaltante falando com Regina após a tentativa frustrada de assalto

2.4. DEPOIS DAQUELE BAILE



2.4.1. Descrição do filme

Dóris é uma mulher de aproximadamente 65 anos, alegre e sonhadora. É viúva, tem os cabelos curtos e cacheados e usa roupas femininas, saias e vestidos, ou calças com blusas de cores fortes. Vive em uma casa espaçosa, em Belo Horizonte, com Beth⁴¹, filha de sua prima. Para complementar sua renda oferece um serviço de pensão e, às sextas feiras, promove um jantar dançante. Tem uma filha que mora nos Estados Unidos e não aparece no filme.

Freitas⁴², freguês de Dóris, é um escritor que desfruta a vida comendo e bebendo tudo o que gosta. Tenta conquistar Dóris durante as refeições e as danças de sexta feira. Otávio⁴³, freguês mais recente da pensão, foi trazido por Freitas há 4 meses. É um homem aposentado, sério, contido e extremamente preocupado com a saúde, toma remédios e segue uma dieta rígida. Freitas e Otávio são apaixonados por Dóris e os dois, cada um com seu estilo, tentam conquistar a viúva. No decorrer do filme, será revelado que Freitas tem um filho e que o amor de Otávio por Dóris teve início na juventude. A convivência entre os dois amigos, Freitas e Otávio, e a disputa pelo amor de Dóris, transforma suas maneiras de ser.

Otávio, influenciado pelo amigo e motivado pela conquista de Dóris, vai, aos poucos, se tornando uma pessoa menos tensa, começa a beber e acaba abrindo mão de sua dieta. Freitas, que tem fama de mulherengo e insensível para o amor, se sensibiliza quando ouve a história do amor de Otávio por Dóris, embora não abra

⁴¹ Tem aproximadamente 25 anos. Ajuda na casa e estuda. Beth é mal-humorada e pessimista.

⁴² Homem de aproximadamente 70 anos, separado, vive sozinho em um apartamento pequeno. Freitas é baixo, um pouco acima do peso, calvo, de barba e bigode grisalhos. É alegre e brincalhão.

⁴³ Homem de aproximadamente 70 anos, magro, alto, calvo e usando óculos, é discreto e elegante. Foi exilado durante a ditadura militar. Toca piano na casa de Dóris.

mão da disputa pela viúva. Ao saber da história de Otávio, Freitas continua a afirmar seu interesse pela viúva, mas acaba dando mais espaço ao amigo, que busca resgatar uma história do passado. Propondo uma aposta, que ele insiste para Otávio aceitar e que daria ao sorteado um mês para tentar conquistar Dóris, Freitas escreve o nome de Otávio nos dois papéis, o que só será descoberto, no final, com a morte do escritor.

Cosme⁴⁴, um homem tímido freguês da pensão de Dóris, e Beth, que havia se envolvido com um homem casado e vive uma desilusão amorosa, desenvolvem uma relação de afeto que, durante o filme, é apenas, sutilmente, revelada.

2.4.2. Representações da velhice

A seqüência 1 mostra que Dóris, apesar da idade, ainda alimenta seus sonhos de encontrar um amor. Dóris aparece como uma mulher experiente e otimista e Beth, uma jovem, que vive uma desilusão e que acredita que na idade de Dóris não é mais possível encontrar um grande amor. Beth expressa sua opinião sobre os pretendentes de Dóris: “um aposentado e o outro quebrado” e Dóris responde: “É tudo uma questão de tempero”. Esse diálogo pode indicar que, para Dóris, havendo flexibilidade e alguns ajustes, é possível construir relações valiosas. Isso sugere que Dóris é uma mulher experiente e que, embora seja otimista, não é inocente, como supõe Beth, de acreditar em um grande amor perfeito, como em um conto de fadas.

A seqüência 2 apresenta dois modos de ser distintos. Freitas acha que o importante é viver com prazer, comer e beber o que gosta e que desfrutar a vida é o melhor remédio. Otávio toma remédios para todos os males. É precavido contra a velhice. Cada um deles vive de acordo com suas crenças e valores. Freitas, um *bom vivant*, valoriza o momento presente, enquanto que Otávio preocupa-se com o futuro, cuidando da saúde, para envelhecer sem doenças. Freitas brinca com Otávio, deixando claro que não concorda com seu modo de vida e Otávio aconselha Freitas a se cuidar também, pois considera que depois de uma certa idade o organismo fica mais frágil.

⁴⁴ Com cerca de 30 anos, Cosme largou o seminário por amor a uma mulher, mas já vive com outra que o faz infeliz. Trabalha em um bar.

Essa seqüência aponta para duas representações contraditórias da velhice. Uma que parte da imagem do idoso como um sujeito preocupado com o processo de envelhecimento e, outra, que sugere um indivíduo que ignora a velhice e continua vivendo como sempre viveu. Aí se pode interpretar também que essa segunda representação seja uma forma de negação da velhice. Ignorando esse processo, Freitas esquiva-se, enquanto pode, da assunção de seu próprio envelhecer.

De qualquer modo, essa seqüência mostra duas pessoas diferentes diante da velhice e a forma como cada um lida com esse processo varia de acordo com seu próprio modo de ser no mundo. Como já foi dito anteriormente, a velhice não é homogênea, mas é um processo, vivido individualmente e, que é construído de acordo com as possibilidades de cada um. Generalizar a velhice é desconsiderar o sujeito, com suas particularidades e experiências de vida.

Na seqüência 3 a conversa gira em torno de um tema: o passado. Mais uma vez, cada um tem sua própria maneira de vê-lo. Para Freitas, o passado não é importante. Para Otávio, é no passado que se pode encontrar as melhores coisas da vida. O livro de Freitas também fala sobre o passado. Na visão desse personagem, só o presente é importante. Mas adiante, no final do filme, será revelada a razão pela qual Freitas não gosta do passado.

Mais uma vez temos representações distintas da velhice, que respeitam a individualidade dos personagens.

Na seqüência 4, Freitas com seu jeito atirado, tenta beijar Dóris, que desvia o rosto. Porém, sorri, demonstrando, possivelmente, satisfação, com o galanteio. Depois, é a vez de Otávio beijar Dóris. Contrariando seu estilo tímido, ele surpreende a amada, beijando-lhe a face, em um impulso. Dóris também sorri.

A seqüência indica que Dóris gosta do flerte dos dois amigos, mostrando que é uma mulher vaidosa e ainda sente-se capaz de seduzir e ser seduzida. Por outro lado, indica também que os dois homens estão determinados a conquistá-la e, portanto, sentem-se capazes de competir, demonstrando que têm uma imagem positiva de si mesmos como sugere a conversa, no caminho de volta para casa, na qual Freitas e Otávio reafirmam a disputa pelo coração de Dóris.

Freitas fala: “É isso que nos estamos vivendo: a prorrogação. Tem muita gente que acha que nos já tamo acabado”. Essa afirmação indica que ele sabe que muitas pessoas os julgam “velhos”. Ou seja, a imagem que os outros têm deles não

corresponde à imagem que eles têm de si próprios. No entanto, a preocupação de Otávio não é provar para os outros quem ele realmente é, mas apenas continuar sendo. Por outro lado, Freitas parece estar mais preocupado em corresponder às expectativas que tem de si mesmo, reafirmando sua capacidade de sedução. Novamente, a referência a Simone de Beauvoir é importante para explicar o conflito entre o ser-para-si e o ser-para-os-outros. Na afirmação de Freitas, esse conflito é explicitado, talvez porque, para ele, a negação da velhice esteja implicada na conquista de Dóris.

Momentos de descontração e brincadeira. A seqüência 5 sugere uma velhice alegre, desfrutada com prazer e intensidade. Seria possível interpretar aqui uma infantilização da velhice. No entanto, não há outras pessoas, na seqüência, dando aos personagens tratamento infantil, nem eles demonstram tais comportamentos. Ao contrário, o discurso de Otávio indica maturidade e experiência, quando ele diz: “Existem outras formas de entendimento, sem brigas, sem palavras...”.

A música de fundo, “Todo azul do mar”, de autoria de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos, fala sobre entrega, envolvimento, que pode ser à um grande amor, mas também pode ser à própria vida. A letra da musica diz “(...) *Tudo que eu fiz foi me confessar / Escravo do teu amor, livre para amar / Quando eu mergulhei fundo nesse olhar / Fui dono do mar azul, de todo azul do mar (...). Dava prá encher o universo da vida que eu quis prá mim / Tudo que eu fiz foi me confessar / Escravo do teu amor, livre para amar / Quando eu mergulhei fundo nesse olhar/ Fui dono do mar azul, de todo azul do mar (...)*”. Essa música pode sugerir que esses personagens estão mergulhados na vida, desfrutando intensamente de suas existências. Experimentando a liberdade e novos sentimentos, sem descartar suas construções anteriores. São donos de suas próprias vidas, têm autonomia e controle sobre seus projetos e realizações.

Na seqüência 6, Otávio decide beber licor depois do jantar, possivelmente, para impressionar Dóris, seguindo o exemplo de Freitas, já que ele bebe e come de tudo e, com seu jeito despachado, tem muitas oportunidades de conversa com a viúva. O momento do licor é uma oportunidade de conversa tranqüila na varanda. Nessa noite, Otávio decide participar integralmente desse ritual, aceitando a bebida. Ao ouvir a opinião de Dóris sobre seu hábito de tomar remédio para prevenção de

doenças, Otávio fica, aparentemente, constrangido e acaba bebendo mais, talvez para provar que não guarda tantos sofrimentos e saudades quanto possa parecer. Com o efeito da bebida, Otávio fica um pouco mais descontraído do que de costume e canta *Fascination*, talvez em uma tentativa de reviver o passado, e, provavelmente, para provocar em Dóris a recordação daquele baile em que dançaram juntos. Dóris canta com Otávio e insinua que existe uma lembrança relacionada a essa música. Otávio fica, a princípio, ansioso. Quando Dóris diz que não sabe que lembrança é essa, Otávio desanima.

Nessa seqüência Otávio se permite uma nova experiência. Um homem metódico, movido pela influência do amigo e pela paixão por Dóris, se vê diante de uma oportunidade de agir de modo diferente do que o habitual. Otávio se mostra, aqui, aberto a mudanças. Essa representação é contraditória à do senso comum, que entende a velhice como uma fase na qual não é comum mudanças de comportamento. O personagem de Otávio está lançado na vida e mostra que sempre é possível inovar, modificar e decidir sobre sua própria existência, independente da idade.

A seqüência 7 mostra os dois amigos voltando para casa a pé enquanto conversam. Otávio diz que é apaixonado pela Dóris desde o baile de formatura. Otávio não está ali por acaso, ele veio resgatar a possibilidade de um grande amor. Essa seqüência revela que ao ver Dóris na rua, Otávio reviveu um momento do seu passado e decidiu resgatar a oportunidade perdida há 30 anos atrás. Otávio, apesar de ser um homem idoso, metódico, contido e preocupado com a saúde, sente-se suficientemente vivo para se dedicar à conquista de Dóris. Mais uma vez, esse personagem vai de encontro às representações do senso comum, nas quais a velhice não permite novos projetos de vida.

Na seqüência 8, Judith⁴⁵ fala com Jonny sobre sexo e reclama que os homens não querem usar camisinha e que isso restringe sua liberdade. Judith afirma que mesmo na sua idade existe desejo sexual e que, quando esse desejo não é satisfeito, é preciso redirecioná-lo para outras atividades, como o bingo, por exemplo. A personagem é freqüentadora assídua do bingo, o que indica que seus

⁴⁵ Mulher de aproximadamente 70 anos. Foi abandonada pelo marido há 15 anos, depois de um período de depressão, começa a freqüentar o bingo, que se torna seu assunto favorito. No meio do filme o marido de Judith reaparece, alegando que perdeu a memória. Judith tem os cabelos brancos, sempre presos e usa óculos. Dona Judith só fala de bingo e de sua viagem à Índia.

desejos insatisfeitos ocupam uma parcela importante de sua vida, contrariando a idéia de que com o avançar da idade o desejo sexual tende a diminuir. É interessante destacar que Judith escolheu Jonny, um homossexual, para falar sobre sexo, indicando que na sua concepção, este seria um bom interlocutor. Aqui, a representação que Judith traz aponta para uma associação entre homossexualidade e liberdade sexual.

Os outros personagens se aproximam e participam do final dessa conversa. Freitas diz que Otávio tem mentalidade de exilado e que isso congela as pessoas, a cidade, as mulheres. Freitas está, novamente, criticando o passado. Como será explicitado mais a diante, Freitas tem um passado que ele não gosta de lembrar, por isso está constantemente condenando o passado em geral. Freitas acredita que não há nada no passado que possa ter utilidade para o presente.

Diante do comentário de Freitas, Otávio diz: “pode ser”, Freitas responde: “poderia ter sido” e Dóris, finalmente aponta para uma outra possibilidade: “poderá ser”. O final dessa seqüência traz três pontos de vista e pode sugerir que, independente da idade, as pessoas têm seus próprios modos de lidar com sua existência e, mais uma vez pode-se interpretar que o envelhecimento é uma experiência individual e única de cada ser - humano.

Na seqüência 9, Freitas comemora a tomada de decisão de Cosme de romper seu relacionamento com a namorada. Do ponto de vista dele, Cosme estava perdendo tempo com uma mulher, que nunca estava disponível para ele. Freitas olha para frente, é objetivo e prático. Ele fica feliz por ver que Cosme conseguiu se livrar de uma situação angustiante e que está se abrindo para novas possibilidades.

Imediatamente, Freitas une Cosme e Beth para uma dança, aproximando os dois jovens. Depois, Freitas entrega Dóris para Otávio, no meio de uma dança. Freitas está, possivelmente, se mostrando disposto a promover as aproximações românticas entre os outros personagens. Isso pode revelar que ele vê possibilidades de futuro entre os dois casais e, que, portanto, acredita que Otávio e Dóris podem iniciar uma relação amorosa, apesar da idade. Além disso, a seqüência indica que Freitas é um homem alegre, que vive com intensidade.

Na seqüência 10, as mulheres falam de amor e sexo.

Judith diz que hoje em dia não é tão fácil namorar e casar, como era no seu tempo. Dóris lembra que isso não garantia a felicidade. Norma diz que era garantia

de família e Judith complementa, dizendo que era garantia de companhia. Pode-se sugerir que essas mulheres estão valorizando mais a família e a companhia do que a felicidade. Aqui, a seqüência aponta para a solidão, indiretamente. Um dos aspectos mais evidentes nas representações da velhice é a solidão. A morte do cônjuge e a independência dos filhos ou o afastamento dos amigos, que muitas vezes, é consequência da aposentadoria, leva as pessoas idosas a viverem sozinhas e, a busca de um companheiro pode ser movida pela necessidade de companhia na velhice, e não pelo amor e/ou sexo, como acontece na juventude e na fase adulta.

Dóris acredita que sexo com amor é muito melhor. As outras acham que nem sempre é assim.

Mais uma vez cada personagem tem sua própria maneira de encarar a vida, inclusive Beth que é a única jovem, presente nessa seqüência.

Beth leva as três mulheres para verem como funciona o namoro pela Internet. As quatro se divertem, lendo os perfis dos candidatos. Aqui, não vemos reações de surpresa ou indignação com as novas formas de relacionamento, mas certo fascínio com a descoberta.

A seqüência 11 revela a amizade recente e profunda entre Freitas e Otávio. Ela aponta para a possibilidade de novas relações na velhice. Além disso, mostra que Otávio está tentando adquirir uma nova habilidade para conquistar Dóris, indicando que os idosos podem ter motivações para a vida, podem aprender coisas novas e que não estão, simplesmente, esperando a morte chegar. Ao contrário, suas vidas estão repletas de sentido e de motivação.

Freitas está lendo seu livro (seqüência 12). Mais uma vez ele condena o passado e, é nesse momento que o passado lhe surpreende na figura de seu filho, abandonado há muitos anos. Freitas sente culpa e vergonha por ter abandonado o filho e não ter nunca procurado por ele. Essa é razão pela qual Freitas não olha para trás, não gosta do passado. Porque as lembranças trazem a culpa e a vergonha e, é melhor, então, ignorar para não sofrer. Entretanto, Freitas não pode esquecer e, é condenando o passado que ele se lembra.

Freitas encontra o filho e se emociona ao saber que não foi esquecido e que tem netos. Não ser esquecido pelo filho é uma comprovação de que mesmo ausente fisicamente, estava presente nas lembranças dele. Saber que tem netos é, por um

lado, doloroso, por não ter estado presente para compartilhar dos momentos em família, por outro lado, tranquilizador, por saber que há continuidade. Essa continuidade é aludida quando surge na conversa com o filho a possibilidade de ensinar aos netos como se joga peteca. Uma possibilidade de resgatar o passado. Tal como Otávio.

Freitas é assaltado ao buscar sua aposentadoria (seqüência 13). O idoso é visto como alvo fácil para os bandidos porque é fisicamente incapaz de reagir, resistindo ao assalto. Freitas morre e se revela um verdadeiro amigo para Otávio que verifica que a aposta foi fraudada a seu favor. Os dois homens idosos construíram uma relação de amizade significativa para ambos.

Dóris e Otávio conversam sobre o passado, sobre os desejos, as realizações e a incerteza existencial. Otávio diz: “Tanta coisa na vida que a gente sonha em fazer... Aí vai adiando, vai adiando, adiando... Quando vê, a vida vem e atropela tudo”.

Otávio revela a Dóris que eles dançaram no baile de formatura, que ele nunca a esqueceu e voltou para resgatar a possibilidade de uma relação com ela. Otávio lembra o amigo Freitas dizendo: “Como dizia o Freitas a vida é curta e eu tenho que te dizer que eu tô apaixonado por você”. Dóris finalmente começa a se lembrar que dançou com Otávio.

Essa seqüência traz o fim da vida de Freitas, que não teve tempo de se reaproximar do filho e conhecer os netos e o início de uma história de amor, entre Dóris e Otávio. É possível que essa seqüência sugira que Freitas estava certo ao dizer que “O que importa é o dia de hoje”, que Otávio estava certo ao dizer que “é no passado que a gente pode encontrar o melhor das nossas vidas” e, que Dóris estava certa ao dizer que “poderá ser”. Ou seja, cada indivíduo vivencia o processo de envelhecimento de modo próprio e que a velhice é, como toda a vida, um período de possibilidades.

2.4.3. Núcleos Centrais

No filme *Depois Daquele Baile* pode-se identificar três principais temas que são entrelaçados ao longo da trama. O amor romântico, que inclui as expectativas futuras e o resgate do passado; a amizade e a velhice.

O filme apresenta o amor como uma expectativa e uma possibilidade na terceira idade. Dóris alimenta a esperança de encontrar um amor maduro e amigo. Otávio tem, no amor que sente por Dóris, uma motivação para viver e, é a partir desse sentimento e da sua aproximação com os outros personagens, que ele modifica seus hábitos e redescobre os prazeres da vida, como a comida, a bebida e a dança.

O regresso do marido de Judith mostra uma possibilidade de amor na velhice diferente das anteriores. Judith aceita o marido desaparecido há mais de 15 anos. Antes do reaparecimento de seu parceiro, a história de Judith é contada: uma mulher que, ao ser abandonada, passou 5 anos “trancada” em casa, sofrendo e conseguiu superar o abandono, passando a ocupar o seu tempo no Bingo e voltando a se relacionar com os vizinhos. Judith, na conversa que tem com Jonny, fala sobre as possíveis maneiras de redirecionar sua energia sexual, quando não há possibilidade de sexo. Ao aceitar seu marido de volta, essa personagem pode apontar para a necessidade de companhia na velhice, sem, no entanto, excluir o amor pelo companheiro.

A palavra amor aparece duas vezes em canções, quatro vezes na contraposição com o sexo, e oito vezes em conversas sobre relacionamento e expectativas futuras, sendo, sete vezes no diálogo entre Beth e Dóris e duas vezes na descrição que Freitas faz de Otávio.

A amizade e companheirismo entre os personagens é evidente em todos os momentos do filme. A relação entre Freitas e Otávio destaca-se pelo fato dos dois homens disputarem o amor da mesma mulher, sem que sua amizade seja abalada. A atitude de Freitas, revelada após a sua morte, indica a valorização de sua amizade por Otávio, quando, ainda que secretamente, abre mão da disputa amorosa. Freitas também funciona, de certa forma, como facilitador das relações entre os outros personagens, aproximando Beth e Cosme e incentivando Otávio para a conquista de Dóris. O grupo de amigos que se reúne na casa de Dóris, para as refeições, representa um espaço de acolhida para cada personagem. É nesse ambiente que Judith, abandonada pelo marido, redescobre a sociabilidade e se sente integrada. Freitas por sua vez, encontra no grupo de amigos, um público dedicado, que ouve atentamente a leitura de seu livro. Otávio, que integra o grupo há apenas quatro meses, além da motivação amorosa, descobre outras possibilidades de ser-no-

mundo, abrindo-se para novas experiências. Dóris, une o prazer da culinária com a necessidade financeira, é cortejada por Freitas e Otávio e revive, entre amigos, seu tempo de juventude, quando freqüentava os bailes de formatura.

O tema da velhice é evidente no comportamento de Otávio, que tenta controlar seu destino, restringindo sua alimentação e tomando remédios. Beth faz referencia a velhice quando, conversando com Dóris sobre amor, diz: “Na sua idade?”, dando a entender que não considera a possibilidade de uma pessoa na idade de Dóris ainda encontrar um grande amor.

A palavra passado é dita quatro vezes na leitura do livro de Freitas, cinco vezes na conversa entre Freitas, Dóris e Otávio, depois do jantar, uma vez por Judith, fazendo referencia a sua época e uma vez por Beth, debochando do horóscopo de Dóris, sendo esta a única vez que a palavra não tem o sentido de tempo de vida passada, mas é utilizada no sentido de repetição e fixação em uma idéia. Beth quer dizer que já ouviu o que dizem as previsões do horóscopo de Dóris antes.

Todas as outras vezes a palavra aparece fazendo referencia ao passado dos personagens do filme ou dos personagens do livro de Freitas, que conta uma história de amor marcada por questões relacionadas a temporalidade, a preocupação com o passado e com o futuro como impedimentos para se viver o presente. No caso de Otávio, as lembranças do passado alimentam o presente e se projetam para o futuro. Para Freitas, o passado está relacionado a culpa e é abafado e modificado para manifestar-se nas histórias que escreve.

A palavra vida (ou vidas) aparece relacionada com as palavras passado e amor e, ainda, como uma entidade autônoma capaz de agir por si só, como se pode identificar nas palavras de Otávio: “Tanta coisa na vida que a gente sonha em fazer... Aí vai adiando, vai adiando, adiando... Quando vê, a vida vem e atropela tudo”.

A palavra baile aparece sete vezes, sendo uma na canção “Eu sonhei que tu estavas tão linda” de Lamartine Babo. Cinco vezes é dita por Otávio que se refere ao Baile de formatura no qual dançou com Dóris e uma vez é dita por Dóris em resposta a Otávio. Naturalmente, a recorrência da palavra baile, se dá em função da trama ser construída em torno de um baile de formatura, ocorrido há mais de 30 anos e que marcou a vida de Otávio.

A palavra idade aparece quatro vezes, em todas elas, fazendo referencia a velhice: “Na sua idade?”, “depois de uma certa idade” (duas vezes), “Na minha idade”.

Palavras Expressões	n	Frases	Contexto
Amor	15	<ul style="list-style-type: none"> - O grande amor da sua vida aparece. - “Grande amor...” - E eu tô falando de ocê. Sempre a espera do amor perfeito... - Não. Amor perfeito não. Agora um amor maduro, um amor sólido, um amor... - “... Lembro ainda... Era branco, todo branco meu amor...” - “... Olhavas só para mim, vitória de amor cantei, mas...” - Hoje em dia se confunde, né? Sexo com amor. - Amor é uma coisa. Sexo é outra. - Ah! Mas com amor é muito melhor... - Pois eu não acho! Eu acho que com amor ô... - O Otávio é um romântico! Ainda acredita no amor eterno... ele acha que uma pessoa pode esperar anos e anos pelo amor da juventude... 	<ul style="list-style-type: none"> Dóris falando para Beth Beth conversando com Dóris na cozinha Dóris falando para Beth Dóris falando para Beth Freitas cantando pela rua, na companhia de Otávio. Judith conversando com Dóris, Norma e Beth Beth entrando na conversa Dóris fala expõe sua opinião Freitas falando de Otávio na conversa após o jantar com Jonny
Passado	11	<ul style="list-style-type: none"> - Tinha. No ano passado. - As pessoas vivem presas ao passado - Gostei disso: as pessoas vivem no passado... - Não. Vivem presas ao passado... - Presas ao... Presas ao passado... Foi ocê que escreveu isso, Freitas? - Olha, eu discordo completamente do Freitas. Eu acho que... Muitas vezes, é no passado que a gente pode encontrar o melhor das nossas vidas... - “Diante do espelho, Laura pensava na proposta de Garcia. Ele não falaria do passado. Ela não falaria do futuro. Viveriam apenas e tão somente, o presente. Sempre e apenas o presente. Muitos vezes ela pensou se casaria com Garcia. Mas como ele iria conviver com o seu passado?” 	<ul style="list-style-type: none"> Beth dizendo a Dóris que ela já havia contado sobre o que dizia seu horóscopo Freitas conversando com os clientes da pensão após o jantar Dóris conversando com Freitas Freitas corrigindo Dóris Dóris se corrigindo Otávio manifestando sua opinião Freitas lendo seu livro para os clientes da pensão

		- Na minha época, isso em meados do século passado , não tinha essa dificuldade. Só não namorava e não casava quem não queria.	Judith conversando com Dóris, Norma e Beth
		-... a onipotência dos apaixonados e a ilusão dos que o passado , aquele velho e conhecido... Passado...	Freitas lendo seu livro para os clientes da pensão (no momento que ele pronuncia a palavra passado, vê o filho que abandonou diante de si)
Vida (6)	7	- O grande amor da sua vida aparece. - Olha, eu discordo completamente do Freitas. Eu acho que... Muitas vezes, é no passado que a gente pode encontrar o melhor das nossas vidas... - Ah, desculpe. Mas eu admiro muito a sua vida. Recomeçar, jogar tudo pro alto, viver com liberdade, imagina... - Tem coisa que não dá pra agüentar. Eu sentia que eu tava vivendo uma vida errada, que não era nada daquilo que eu queria, que eu ia acabar morrendo se eu continuasse... - Ah! Quanta opção errada que se faz na vida! - Tanta coisa na vida que a gente sonha em fazer... Aí vai adiando, vai adiando, adiando... Quando vê, a vida vem e atropela tudo.	Beth conversando com Dóris na cozinha Otávio discordando de Freitas, após o jantar Judith conversando com Jonny, após o jantar. Freitas conversando com Otávio e Dóris sobre o filho que abandonou Otávio fala para Dóris, lamentando o sofrimento de Freitas Otávio conversando com Dóris, após a morte de Freitas
Baile	7	- <i>“Eu sonhei que tu estavas tão linda... Numa festa de raro esplendor. Teu vestido de baile...”</i> - E se eu te dissesse que eu sou apaixonado pela Dóris desde o baile de formatura onde nos dois dançamos fascination. O que é que você me diria?	Freitas cantando com Otávio enquanto caminham pelas ruas bêbados, após o jantar na pensão de Dóris Otávio revelando a Freitas sua paixão por Dóris

		- É verdade! É verdade! Freitas! Você não imagina como a Dóris era linda! Era linda! Eu já marcava ela de vista e aquele baile era minha grande oportunidade...	
		- Dóris, você não vai acreditar mas, eu não perdia um baile de formatura.	Otávio conversando com Dóris, após a morte de Freitas
		- A festa era um baile de formatura no Minas. Você tava com um vestido amarelo, assim, todo...	Otávio contando a Dóris sobre o baile em que dançaram "fascination"
		- Desde aquele baile ... você de amarelo...	
		- Otavio... você outra vez com a historia desse baile ...	Dóris falando com Otávio sobre o baile (ela não se lembra)
Idade	4	- Na sua idade ?	Beth flando com Dóris sobre amor, na cozinha
		- Eu tô me cuidando, ô Freitas. E eu vou dizer uma coisa pra você, se você tivesse um bocadinho de cabeça ocê se cuidava melhor, viu? Porque depois de uma certa idade não adianta mais nada...	Otávio explicando a Freitas porque toma tantos remédios
		- Justamente. Só uma coisa adianta depois de uma certa idade .	Freitas argumentando com Otávio sobre os remédios que o amigo toma
		- Eu sei que eu posso confiar no senhor, quer dizer, em você. Na minha idade , é muito difícil ser livre. Os homens, eles não querem... Usar camisinha. E sem camisinha, nem pensar! E a AIDS? Isola.	Judith conversando com Jonny sobre sexo

CAPÍTULO 5

VELHICE: ABERTURA DE POSSIBILIDADES

“Nosso amor pela pessoa velha não deve ser uma opressão, uma tirania a inventar cuidados chocantes, temores que machucam. Façam o que bem entendam, cometam imprudências, desobedeçam conselhos. Libertemos os velhos de nossa fatigante bondade”.

Paulo Mendes Campos

Dentre as representações da velhice trazidas nos filmes analisados pode-se destacar como temas recorrentes na construção de imagens dos personagens idosos: “amor”, “sexo”, “morte”, “trabalho”, “solidão” e “família”. Esses temas traduzem aspectos fundamentais da vida do homem nas sociedades ocidentais e, naturalmente, é por meio deles que é pensada a velhice no mundo contemporâneo. Ainda que esses temas sejam comuns, são diversas suas formas de representação nos quatro filmes examinados, que variam de acordo com o contexto da trama, com a visão dos criadores e com a época das produções. É importante dizer ainda que, além da diversidade de representações antes mencionada, esses aspectos recebem ênfases diferentes em cada filme.

Os filmes da década de 2000 enfatizam o tema das relações sociais na velhice, enquanto que os dos anos de 1970 evidenciam questões relativas ao ciclo da vida na cultura ocidental. Essas ênfases encontram, portanto, justificativa em fatores históricos. Na década de 1970 a velhice ainda não era um tema de destaque no Brasil e, portanto, os modos de representá-la estavam mais relacionados à idéia de desengajamento e preparação para a morte. Já em 2000, quando os idosos ganham maior visibilidade, as possibilidades de representação são ampliadas, incluindo o amor, o lazer, a amizade e o trabalho de forma mais intensa na construção das imagens da velhice. Embora tenha sido produzido na década de setenta, o filme “Chuvvas de Verão” produz uma inflexão na concepção vigente sobre a velhice, deixando, de certa forma, uma ranhura na visão então dominante sobre esse grupo.

Um outro elemento que torna visível a diferença entre os filmes produzidos nos anos setenta e os deste século é a aparência dos personagens. A caracterização física dos personagens idosos dos filmes da década de 1970 difere

da dos filmes mais recentes tanto no figurino quanto no aspecto físico. Nos filmes “Em Família” e “Chuvas de Verão” os cabelos brancos, assim como o uso de óculos predominam. As roupas das mulheres são sóbrias e o uso de pijamas, pelos homens, fora do ambiente doméstico, é recorrente.

Em “O outro lado da Rua”, o figurino de Regina é esportivo, na maior parte do filme. Patolina, por sua vez, está mais próxima das personagens dos filmes dos anos de 1970. O que pode ser justificado pela própria trama, que contrasta as duas personagens: Patolina se vê “velha” enquanto Regina se esforça para não corresponder a esse estereótipo. O figurino de Camargo retrata um homem adulto de classe social privilegiada.

Já “Depois daquele Baile” é um filme que apresenta personagens alegres. Dóris usa roupas femininas (saias e vestidos), com estampas e cores suaves. Freitas usa uma bolsa tipo capanga, correspondendo a um estereótipo de intelectual dos anos 1970/80, que reafirma sua profissão de professor e, atual ocupação como escritor. Otávio veste calça e camisa social, que contribuem para a construção de uma imagem de “homem sério”.

Os personagens idosos dos filmes da década de 1970 são representados, de modo geral, como mais velhos do que os da década de 2000. Essa diferença nas formas de representação pode ser justificada pelo próprio aumento da proporção de idosos no Brasil e pela regulamentação das leis que protegem os direitos dos idosos e estabelecem uma idade específica (60 anos) para a classificação dessa parcela da população.

1. Aspectos relacionados à Velhice

1.1. Amor e sexo

Curiosamente todas as obras examinadas têm o amor como motivação das ações centrais em seus enredos, embora essa dimensão apareça, nos filmes “Em Família” e “O outro lado da rua” articulada com outras questões: a falta de um espaço próprio de moradia, resultado de dificuldades financeiras, no “Em Família” e a solidão e insegurança em “O outro lado da rua”.

É possível sugerir que o modelo do amor romântico, teorizado por Rousseau, no século XVIII, e intensamente cultuado desde o século XIX, é um tema que surge

nessas obras com o objetivo de colocar em discussão a possibilidade desse amor na velhice, indicando que em todas as fases da vida há a possibilidade de realização romântica.

A questão do amor romântico é sem dúvida, uma das mais evidentes na nossa sociedade e, pode ser encontrada nas telenovelas, na literatura, em anúncios comerciais, na Internet, enfim, todas as mídias apresentam a idealização do encontro entre duas pessoas que se completam. Descartes definiu o amor como *“uma emoção da alma causada pelo movimento dos espíritos, levando-a a unir-se voluntariamente aos objetos que lhe parecem ser convenientes”*. Lejarraga (2005: 90) explica que *“o ideal de amor romântico integra a sexualidade natural do homem com o amor e o casamento, propondo um amor recíproco e indissolúvel, cuja finalidade última é a felicidade. O amor deve ser exclusivo e eterno para garantir a estabilidade da família e levar adiante o projeto político. O amor romântico integra a natureza humana com os objetivos da sociedade política, pondo as paixões a serviço da comunidade e da vida pública”*.

A busca de realização de um amor na velhice pode ser entendida a partir da psicanálise como a busca “eterna” do sujeito, inerente a sua condição de “faltante”; como estratégia contra a solidão, acentuada na velhice, como apontam algumas das seqüências descritas; ou ainda, como um simples desejo de expansão de sua própria existência na construção de relações de troca de idéias, experiências e sentimentos. A partir de um enfoque fenomenológico-existencial, pode-se dizer que, embora o amor romântico seja uma das possibilidades do *dasein*, a busca por ele representa a tendência ao fechamento, inerente ao homem e, a sua realização, dentro dos padrões sociais vigentes de fidelidade e exclusividade, uma restrição existencial, pois impede o *dasein* de se abrir para outras possibilidades.

No filme “Em Família”, é apresentado o amor estável de um casal de idosos que, diante de dificuldades financeiras, se vê obrigado a recorrer aos filhos. Estes, por sua vez, não conseguem reformular seus projetos individuais e acabam por não contribuir para a solução do problema dos pais, dando a eles um destino fatídico: a separação. Os filhos, ao definirem o futuro dos pais, provocam a interrupção de uma relação amorosa consolidada durante suas vidas, tomando-a como pouco significativa.

Em “Chuvas de Verão”, o amor representado está relacionado com a atração física e com o desejo sexual. Os flertes entre Afonso e Isaura são intercalados por outras ações da trama e culminam na relação sexual ao final do filme. A cena de sexo indica que esta relação é marcada, principalmente, pelo desejo físico. Aqui, a satisfação sexual pode parecer uma necessidade orgânica, mas também, psicológica, podendo indicar a manifestação do desejo pela vida e pelo sentir-se vivo.

As atitudes de Afonso e Isaura nos momentos de flerte correspondem aos modelos de homem e de mulher estabelecidos em nossa sociedade, especialmente no âmbito das relações sexuais, e podem ser explicadas por diversos fatores históricos e culturais. Para Ávila Neto (1994: 48) elas são reflexos do *“culto a Virgem, com o qual o brasileiro sempre teve grande identificação. Em posição oposta aos modelos de virtudes que se deveriam constituir as mulheres virgens, enquanto solteiras ou devotas a seu marido, quando casadas, os homens deveriam se comportar diferentemente. A eles era permitido conhecer outras mulheres e ter amantes, mesmo casados, como prova de masculinidade”*.

O filme “O Outro Lado da Rua” traz uma relação amorosa construída a partir do desejo de fuga da solidão. Copacabana é um bairro grande e movimentado e que abriga a maior proporção de idosos na cidade⁴⁶. As pessoas não têm, como no subúrbio da década de 1970, relações com a vizinhança. A violência e a indiferença para como os outros, assim como a correria dos grandes centros urbanos, provocada pelo modelo produtivista e imediatista de nossa sociedade, afastam, socialmente, indivíduos que estão, geograficamente, muito próximos. Regina conhece o jornalista, o delegado, o porteiro do edifício em que mora. Camargo confirma a idéia de isolamento, dizendo que Regina é bastante popular, ao vê-la cumprimentar um entregador, na porta do prédio. Regina evidencia sua solidão quando telefona para sua própria casa e “conversa” com a secretária eletrônica.

É nesse contexto de isolamento social, encoberto pela movimentação do bairro, que Regina e Camargo se conhecem e buscam, um no outro, a possibilidade de companhia e amparo.

“Depois Daquele Baile” aponta para uma direção alternativa. O amor de Otávio por Dóris, na verdade é um resgate da possibilidade de amor que teve origem

⁴⁶ 13% da população do município do Rio de Janeiro é de idosos. Em Copacabana, os idosos constituem 20,8% da população do bairro - dados do IBGE.

no passado. O interesse de Freitas pela viúva é movido por atração física e desejo de conquista. Dóris sonha com um “amor maduro”, sem ilusão.

A solidão está presente na vida dos personagens, mas não é vista como o principal elemento. Judith, abandonada pelo marido, depois de passar cinco anos de solidão e tristeza, começa a freqüentar o bingo e recupera a vontade de viver, ainda que, depois, aceite seu marido de volta, Judith mostra que, com ou sem seu companheiro é possível viver bem. A diferença aqui é que a busca amorosa não é encarada como um recurso contra solidão, já que os personagens constituem uma rede de relações sociais intensa, mas é concebida como uma possibilidade de troca, de amizade e afeto.

Os filmes analisados trazem o tema “amor e sexo” de quatro formas distintas. As obras da década de 1970 mostram um amor estável e sólido, realizado, porém, desacreditado pelos mais jovens (Em Família) e, também, para o amor baseado na atração física e no desejo de re-significação da vida (Chuvas de Verão). Os filmes mais recentes mostram a possibilidade da relação amorosa como estratégia para driblar a solidão (O Outro Lado da Rua) e como realização de ideais antigos, resgate da juventude e oportunidade de troca afetiva (Depois daquele Baile).

1.2. Morte

O tema da morte também é abordado de maneira diferente nos quatro filmes. Na obra de Paulo Porto os pais atravessam, possivelmente, do ponto de vista dos filhos, um momento de pré-morte, embora isso não seja explicitado abertamente, mas apenas indicado no discurso dos personagens (destaca-se a fala de Roberto na seqüência 1, que faz referência à herança dos pais). A solução apresentada pela família é a de fornecer abrigos temporários, onde os velhos possam aguardar pela morte. Não há a preocupação com os desejos, sentimentos e necessidades dos pais, dando a impressão de que os filhos entendem que eles já viveram suas vidas.

Em Chuvas de Verão, Abelardo tem grande preocupação com a morte. Ele procura se manter informado sobre a morte dos outros e se previne contra a sua própria morte, cuidando da saúde. Helô fala com Afonso sobre sua vontade de ter netos, que representa seu desejo de continuidade. O homem diante do nada é o homem diante da possibilidade de não ser, de deixar de existir. Ter descendentes é uma forma de deixar seu legado e representa uma tentativa de permanecer existindo

através dos sucessores. A personagem também fala sobre seu cansaço, que é revelado como um desânimo provocado pelos desejos frustrados. Afonso conversa com a fotografia da esposa e pede a ela que fale com nossa senhora para que ele morra logo, indicando que sua vida está perdendo o sentido.

“O Outro Lado da Rua” traz a morte no diálogo entre Regina e Patolina. Regina critica os velhos da praça e fala que eles estão esperando a morte chegar. Ela também diz para Patolina, que explica que faz tricô para não perder a mão, que a mão dela está firme, sugerindo que, enquanto ela viver, sua mão também viverá. Regina não aceita as insinuações do delegado e repete para si mesma: “eu não tenho tempo vago”. Aqui, fica evidente que ela não está disposta a ocupar o lugar que lhe está sendo imposto, de velha desocupada que aguarda pelo fim da vida. A situação da esposa de Camargo, que decide morrer para não enfrentar o sofrimento de sua doença, também coloca em questão o tema da morte, porém de uma outra forma, já que o seu estado é irreversível e não há perspectiva de sucesso no enfrentamento da doença. Regina, por sua vez, luta contra uma “morte em vida” ou uma “morte social”.

Em “Depois Daquele Baile” a morte de Freitas aproxima a trama da realidade, indicando que, apesar dos personagens viverem com alegria e intensidade, a morte se apresenta como possibilidade. Depois do falecimento do amigo, Otávio, coerentemente, decide se declarar à Dóris, pois não está disposto a perder a oportunidade desse amor novamente. Otávio, fazendo referência a Freitas, fala para Dóris que a vida é para ser vivida. Isso sugere que a morte de Freitas tem a função de lembrar Otávio de sua própria morte e, funciona como motivação para que ele tome atitudes que lhe permitam realizar seus desejos.

A morte não é uma experiência possível ao homem. Como afirma Dastur “não há experiência possível da morte como tal (...) mas somente experiência da morte do outro e instituição, nesta experiência primeira do luto, da própria referência a si como um mortal” (Dastur, 2002:14). Mas é possível apenas fazer essa referência, pois morrer é algo que não pode ser transferido. A morte do outro é uma experiência do ser-no-mundo dos que ainda vivem. Por isso, a morte para o *dasein* é, na realidade, uma das possibilidades do ser, uma relação-com-a-morte e, nessa relação, é que se desvela a possibilidade de compreensão do próprio *dasein* de sua existência,

isoladamente porque “a possibilidade da morte é não relativa, *unbezogliche*, desligada de toda referência ao outro (...)” (Dubois, 2004:50).

O homem, então, só pode se aproximar da morte por meio da morte do outro e é isso que Abelardo faz. A busca por notícias de falecimento é uma forma de contato com a idéia de finitude e, ao mesmo tempo, uma afirmação de sua não-morte. Ou seja, de sua resistência à morte. Na medida em que os outros morrem e ele permanece vivo, Abelardo flerta, aproximando-se e distanciando-se de saber-se finito. Essa atitude pode ser entendida também como uma espécie de jogo, no qual o homem desafia a morte, que embora esteja sempre à espreita, ainda não o alcançou. Abelardo, como todos os homens, guarda em si a esperança de eternidade, que é alimentada pela morte do outro. Ao receber a notícia da morte de Benevides comemora, enfatizando que o amigo morto era um ano mais jovem. Sua satisfação não é pela ausência do outro, mas pela sua própria presença, pela sua resistência. Orgulha-se de ser mais velho que o morto e ainda estar vivo.

A relação do homem com a morte é, na visão de Heidegger, a relação do *dasein* com seu próprio existir porque o homem é, antes de tudo, ser-para-a-morte. “O que caracteriza essencialmente o *dasein* é a relação com sua própria morte, a qual não pode nunca tornar-se um ‘acontecimento do mundo’, já que ela constitui justamente o fim deste” (Dastur, 2002:74). Então, se a morte só pode ser experimentada como acontecimento externo, isto é, acontece a partir do mundo e não de si mesmo, constitui uma experiência inautêntica para o *dasein*. Por isso, enquanto ele ainda está vivo, pode considerar-se imortal e é dessa imortalidade provisória que vive o homem. “O fato de que o *dasein* desconheça a si mesmo e esconda de si sua própria mortalidade não somente constitui um atestado desta, mas essa ‘fuga’ diante da morte é, além do mais, necessária para sua manutenção na existência” (Dastur, 2002:76). A necessidade de dominação e controle da morte, que resulta na sua banalização, é exclusividade humana.

A morte está presente, nas obras analisadas, como um fator determinante das ações dos personagens. No filme “Em Família” os filhos tomam os pais como “quase mortos”, não considerando seus desejos e suas individualidades. Em “Chuvas de Verão” é Abelardo quem evidencia o temor da morte, no entanto, Afonso é, também, movido pela perspectiva da morte quando, ao aposentar-se, vê-se na eminência da perda de sentido existencial e, acaba encontrando com Isaura, uma nova

possibilidade de significação da vida. O filme “O Outro Lado da Rua” apresenta uma personagem que luta contra uma “morte em vida”, tentando manter-se produtiva (Regina) e uma personagem que decide morrer para não sofrer (esposa de Camargo). “Depois Daquele Baile” traz, com a morte de Freitas, a reflexão de Otávio, que vendo no destino do amigo a sua própria morte, finalmente assume a direção no sentido de realização do seu projeto amoroso.

1.3. Amizade

A amizade na velhice aparece nas quatro obras como elemento fundamental da vida dos personagens.

No filme “Em Família” há duas relações de amizade evidentes. O casamento de Lu e Souza e a amizade de Souza com Afonsinho.

Em “Chuvas de Verão” as relações entre os vizinhos funcionam como sustentação para os personagens. Abelardo, por exemplo, conta com o apoio dos amigos do bairro para flagrar a nora dançando em cabaré. Helô conversa com Afonso sobre seus desejos sexuais frustrados. Lourenço se entrega a polícia para evitar que Afonso seja preso.

“O outro Lado da Rua” mostra uma personagem que vive extremamente só. Regina não tem amigos, não tem boa relação com o filho e acaba por encontrar apoio e proteção no delegado. Com ele, Regina vai construindo uma relação de amizade, baseada na cumplicidade, na confiança e no cuidado com o outro. Depois, ela começa a se relacionar com Camargo, mas a revelação de sua identidade rompe com o que já havia sido construído e o filme acaba com a perspectiva de uma reconstrução.

Em “Depois Daquele Baile” a amizade é o tema central. Dóris reúne em sua pensão um grupo de pessoas que desenvolvem relações de amor e amizade entre si. Freitas e Otávio não se conhecem há muito tempo, mas são inseparáveis. Cosme recebe o apoio dos dois idosos no momento crítico de sua separação. Judith, Dóris, Norma e Beth trocam confidências e conselhos. Há uma rede de solidariedade, construída a partir da convivência cotidiana.

Esse filme aponta não só para a importância da amizade, mas também para a possibilidade de construção de novas relações na velhice, indo de encontro à Teoria do Desengajamento que defende a idéia de que o velho não está mais disposto a

construir novas relações, restringindo seu círculo de amizades, na medida em que se prepara para morrer.

1.4. Trabalho

“Em Família” traz a questão do trabalho relacionada à necessidade financeira. Souza é aposentado e sai em busca de um emprego para poder alugar uma casa para viver com sua esposa. Lu é uma dona de casa que, ao ir morar com a família do filho, perde sua autonomia e cria problemas, tentando ajudar, pois nesta casa, os hábitos são outros.

Em “Chuvas de Verão”, Afonso se aposenta e fica muito feliz porque, como ele sempre repete, não tem nada para fazer. Sua aposentadoria pode levá-lo a perda de sentido existencial ou, ao contrário, a descoberta de outros modos de ser. Essas duas possibilidades se apresentam no decorrer da trama. Afonso se vê, em certo momento envolvido nos problemas de seus vizinhos, de sua filha, de sua empregada e de um bandido foragido da polícia. Ao se ocupar desses conflitos, Afonso não tem tempo para sentir-se de fato aposentado. Quando os problemas alheios findam, o personagem tem um momento de angústia e manifesta seu desejo pela morte. Entretanto, uma nova possibilidade se apresenta com a visita de Isaura e Afonso opta por se dedicar a seu projeto afetivo.

A aposentadoria de Afonso é, possivelmente, o momento em que sua vida recomeça e no qual ele se vê diante da possibilidade de tomar decisões, de acordo com seus próprios desejos, sem mais os compromissos impostos pela sociedade. Ou seja, Afonso está livre dos “estágios” da vida, que já cumpriu, e pode optar por aguardar a morte ou continuar vivendo.

Regina em “O Outro lado da Rua” vê no trabalho a única maneira de manter-se viva. Ela não tem amigos e uma relação restrita com o filho e o neto. Sozinha, a personagem entende que precisa manter-se ocupada e provar para si mesma e para os outros que ainda é útil. O trabalho voluntário para a polícia é levado a sério por Regina, que acredita na importância de suas denúncias para solucionar os problemas de violência do bairro. Essa visão é explicitada no diálogo com Patolina,

na história da “super-vó” que Regina conta para o neto e nas discussões com o delegado sobre a investigação do assassinato denunciado por ela.

No filme “Depois Daquele Baile” Dóris oferece o serviço de pensão para complementar a aposentadoria do falecido marido. Seu trabalho é encarado por ela como uma atividade prazerosa. Freitas é professor aposentado e escritor. Ele lê, com orgulho, suas obras depois dos jantares na casa de Dóris. Otávio é protético aposentado, mas ainda faz alguns serviços para ganhar um dinheiro extra. Sua atividade política intensa determinou os rumos de sua vida, levando ao exílio.

Nesse filme o trabalho aparece como necessidade financeira e como ocupação do tempo livre, no entanto, esse tempo não é ocupado de qualquer maneira, mas com atividades prazerosas que geram possibilidades de sociabilidade para os personagens. No caso de Otávio, fazer dentaduras não o oferece contatos sociais, mas sua experiência na militância política é tema constante nas conversas entre os amigos.

1.5. Solidão

A solidão é outro aspecto que se apresenta, nas quatro obras, de maneiras diferenciadas.

Para Heidegger, a solidão é a condição original do *dasein* e é o preço que o homem paga pela sua liberdade. Encarar a solidão como abandono implica não assumir responsabilidades sobre suas escolhas, não aceitar correr riscos e buscar, nos outros, amparo e segurança. Isso significa cair na inautenticidade, já que suas escolhas passam a ser motivadas pelo desejo de segurança. Obviamente, a inautenticidade ou a restrição de liberdade são também escolhas possíveis ao *dasein*.

A solidão referida nessas análises está relacionada aos sentimentos de abandono e desamparo. Embora o isolamento ou a privação de contatos sociais não impliquem, necessariamente, solidão, serão consideradas situações nas quais os sentimentos de desamparo sejam potencializados a partir do isolamento social dos personagens.

“Em Família” aponta para a solidão na separação do casal. Embora ambos convivam com outras pessoas, em seus abrigos temporários, sentem-se sós. Souza faz amizade com Afonsinho, em quem encontra apoio para driblar a solidão e

saudade da esposa. Lu não consegue desenvolver uma nova relação, fora da família de Jorge, no Rio de Janeiro. Os dois explicitam na conversa ao telefone e, posteriormente, no último encontro, a solidão provocada pela separação. Nesse filme, não é somente a separação do casal que provoca a solidão, mas o fato de Souza e Lu não conseguirem se inserir no contexto de seus “novos lares”, permanecendo na condição de hóspedes. Essa situação colabora para que os idosos se sintam isolados, mesmo estando entre familiares.

Em “Chuvvas de Verão”, não há isolamento social. As relações entre os vizinhos são constantes. Helô, ao conversar com Afonso, com quem tem uma relação de respeito e cerimônia, sobre seus desejos frustrados, evidencia seu sentimento de abandono. Isaura vive com as irmãs mais velhas, com as quais assiste novelas à noite. Ela tem companhia constante em casa, mas ao contar a Afonso a sua história de vida, revela que se sente desamparada. O encontro entre Afonso e Isaura revela a solidão dos dois personagens. Essa solidão não é caracterizada pelo isolamento, mas pela falta de relações satisfatórias. Pode-se sugerir que os dois personagens buscam por amparo e segurança no mundo exterior, ou seja, no “outro”.

“O Outro Lado da Rua” é a obra que traz a solidão, provocada pelo isolamento social, como o principal fardo do envelhecimento. Regina é uma mulher completamente só, lançada em um mundo agitado e perigoso. A personagem passa por momentos de desamparo sem ter a quem recorrer. Em seu apartamento, Regina mergulha em uma solidão absoluta. Ao interessar-se por Camargo, faz confidências ao delegado, seu único “amigo”. Diante da possibilidade de uma relação afetiva com o juiz, ou seja, de uma possibilidade de amparo, ela inicia um processo de transformação em seu modo ser, que se reflete na mudança de atitude com relação ao filho e ao pedido de desculpas a Camargo. Assim como Isaura e Afonso, Regina atribui ao “outro” a responsabilidade pela sua segurança. É interessante observar que é a partir da possibilidade de “cura” da solidão (a relação com Camargo) que a personagem inicia um processo de reintegração social.

Em “Depois Daquele Baile” não há isolamento social. Os personagens se apóiam uns nos outros, por meio das relações de amizade que mantém. Os jantares dançantes, às sextas feiras, representam uma forma de estreitar os laços entre os freqüentadores de pensão de Dóris. Os momentos difíceis são compartilhados entre

os amigos e a solidão aparece, no caso de Dóris, como sentimento de abandono a partir da falta de uma relação amorosa. O sofrimento de Freitas é provocado pelo desamparo e se apresenta através da culpa e do arrependimento por ter abandonado seu filho. As lembranças do passado remetem esse personagem para sua solidão, representada pela ausência do filho em sua vida.

1.6. Família

O único filme que atribui às relações familiares um papel fundamental na velhice é “Em Família”. Nessa obra, a família é a última possibilidade de apoio ao casal de idosos. Os dois filhos que aceitam hospedar os pais são também os que têm cônjuges e filhos. A partir da inserção dos pais nas casas dos filhos as relações se atribulam, surgindo conflitos e desentendimentos. A mobilização da família em torno dos velhos se dá no sentido de encontrar uma solução para um problema, que no entender dos filhos se restringe a arranjar um abrigo para os pais. Essa mobilização, portanto, não é em torno dos indivíduos idosos, mas de um problema prático.

Em “Chuvas de Verão” Afonso tem uma filha que recorre a ele para enfrentar um problema com o marido. A relação entre pai e filha não é intensa mas, há uma certeza de apoio paterno por parte da filha. Afonso é viúvo e mora sozinho. Isaura tem três irmãs que interferiram em sua vida na juventude. A relação de cuidado com as irmãs não parece ser uma opção, mas uma obrigação moral de Isaura. Abelardo e Helô têm um filho que não corresponde às expectativas dos pais e as relações familiares são conflituosas, principalmente por causa do namoro do filho com uma mulher mais velha, que Abelardo não aceita. Pode-se dizer que, nesse filme, o papel da família é desempenhado pelos vizinhos que compartilham suas vidas cotidianas e se apóiam mutuamente.

Em “O Outro Lado da Rua” Regina não aceita que o filho abrigue seu ex-marido e se recusa a entrar em seu apartamento. Seus eventuais encontros com o neto acontecem na rua. Camargo, por sua vez, também não tem uma boa relação com sua filha. Nesse filme as famílias dos dois personagens são pequenas e as relações conflituosas.

Em “Depois Daquele Baile” as famílias também não aparecem como “lugares” de apoio para os idosos. Dóris tem uma filha que mora nos Estados Unidos e abriga Beth, a sobrinha que saiu do interior para estudar enfermagem em Belo Horizonte. Freitas abandonou o filho, que ao tornar-se adulto tenta uma reaproximação. Otávio teve dois casamentos, mas não tem filhos. Judith foi abandonada pelo marido, que volta, 15 anos depois e é aceito. Aqui, como em Chuvas de verão, o “lugar” da família é ocupado pelos amigos.

Nos três últimos filmes, as famílias são pequenas ou sequer existem. As relações entre pais e filhos são marcadas pela distancia ou por conflitos familiares. Não há a representação da família como suporte para os indivíduos, o que pode ser reflexo da cultura individualista das sociedades contemporâneas, marcada pelo isolamento de seus membros.

2. Representações e contexto histórico-sociais

Ao destacar as formas de representação da velhice nos quatro filmes analisados, pode-se supor que algumas das diferenças encontradas, nos temas indicados como recorrentes, são possivelmente conseqüências das mudanças sociais provocadas pelo aumento da visibilidade dos idosos no cenário da sociedade brasileira.

Nos filmes da década de 1970, há indicações da velhice como período de estagnação, rompido, em “Chuvas de Verão”, pelo comportamento “inesperado” de Afonso e Isaura na cena de sexo, considerada polêmica na época de lançamento do filme.

No contexto dos anos de 1970, a dependência dos outros ou das circunstâncias era um dos elementos que melhor caracterizavam a velhice. A falta de autonomia dos velhos de “Em Família” aponta no sentido dessa representação.

Nos filmes da década de 2000 há algumas mudanças nas representações que merecem ser mencionadas.

A solidão de Regina, no meio da intensa movimentação de Copacabana, aponta para um aspecto que não é relativo apenas à velhice, mas a todos os segmentos etários. O isolamento social caracteriza o mundo ocidental

contemporâneo, no qual as pessoas têm, de certa forma, suas relações mediadas pelas tecnologias e são tragadas pelas demandas de produtividade, tornando-se cada vez menos disponíveis para as relações de caráter exclusivamente social. A situação da personagem é agravada pelo fato dela estar aposentada, tendo como única ocupação o serviço voluntário da polícia (trabalhando sozinha, sem parceiros). Regina sente-se só, desprotegida e, em momentos de desamparo, não tem a quem recorrer. Essa imagem vai de encontro à construída no filme “Chuvas de Verão” que retrata, em um cenário suburbano, do Rio de Janeiro, relações entre vizinhos que compartilham suas vidas, se apoiando uns aos outros, nos momentos de alegria e de tristeza.

Uma outra mudança nas representações está relacionada ao próprio modo de ser do idoso. Todos os filmes mostram a velhice como uma fase de adaptação a uma nova condição. No entanto, nos três primeiros filmes, os velhos são representados como pessoas focadas nas dificuldades. São solitários (Regina), dependentes (Souza e Lu) ou frustrados (Isaura). O filme mais recente, “Depois Daquele Baile”, aponta para uma velhice mais alegre, na qual embora os aspectos negativos se apresentem, não são encarados pelos personagens como impedimentos às suas realizações. Uma das possíveis razões para essa diferenciação é o fato desses personagens estarem inseridos em uma rede social dinâmica, que permite a construção e a troca de experiências e de emoções, mantendo-os ligados aos seus projetos existenciais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse estudo se ocupou em indicar e refletir sobre as principais representações da velhice registradas em quatro obras da cinematografia brasileira e em comparar diferentes formas de representações, considerando as especificidades contextuais de suas construções.

Convém destacar a heterogeneidade da velhice. Além do amplo leque de grupos etários que compõem essa categoria, variáveis como contexto histórico-cultural, classe social, nível de instrução, história de vida e características da personalidade, tornam cada indivíduo único. Entretanto, para o estudo das representações da velhice é necessário sistematizar algumas das características atribuídas genericamente ao conjunto dos indivíduos idosos, que, no caso específico dessa pesquisa, foram extraídas dos personagens das obras analisadas.

Ao observar e analisar os modos de ser dos personagens estudados, pode-se sugerir em primeiro lugar, que as representações da velhice nos filmes da década de 1970, diferem-se das representações construídas nos filmes mais recentes, mais explicitamente, no que diz respeito a caracterização física dos personagens. O contraste entre a aparência física dos personagens idosos desses dois períodos é evidente. Essa diferença pode ser explicada não somente por uma nova forma de representar o velho, mas também pelos contextos de cada obra. Lu, Souza e Judith são os personagens mais velhos. Afonso, Isaura, Regina, Camargo, Freitas, Otávio e Dóris estão, aparentemente, no mesmo grupo etário. Ao compararmos os três primeiros, podemos afirmar que Judith apresenta uma aparência mais jovem que Lu e Souza, além de um figurino menos contrastante com os personagens mais jovens, assim como Afonso aparenta maior desgaste físico que os personagens dos filmes mais recentes. Essas diferentes formas de representações estão, certamente, relacionadas a um crescente processo de inclusão social do idoso e a uma maior valorização da juventude. Além disso, os avanços científicos e a ampliação do acesso à informação e aos serviços e produtos médicos e estéticos contribuem para uma imagem “mais jovem” da velhice. É preciso também considerar um critério objetivo de classificação: a determinação legal de que idoso é todo indivíduo com

idade igual ou superior a sessenta anos⁴⁷ data de 1994. Portanto, a delimitação etária da velhice passou a agregar indivíduos que, antes, poderiam não ser considerados “velhos” pelo senso comum, aumentando, assim a heterogeneidade da categoria.

Os critérios subjetivos de classificação dos indivíduos na categoria “velho” incluem, além da aparência física (que inclui o vestuário), o fato de ter netos, comportamentos e uso da linguagem que indicam desatualização cultural e tecnológica, preocupação extrema com a saúde, limitações físicas e mentais, entre outros.

Em segundo lugar, as representações da velhice se diferem também, nos filmes analisados, pela maneira como os personagens se relacionam com as possibilidades que lhes são apresentadas pelo fluxo da vida, ou seja, as novas condições físicas, psicológicas e sociais que são impostas ou criadas pelos próprios indivíduos.

O filme “Depois daquele Baile” aponta para uma diminuição nos contrastes de representações da velhice com relação à fase adulta. Os personagens, além da aparência física menos desgastada (assim como em *O Outro Lado da Rua*), estão centrados em aspectos mais positivos da velhice⁴⁸ e mais abertos às possibilidades, ao contrário dos outros três filmes, nos quais, os personagens se apegam a uma possibilidade, colocando-a como impedimento para novas realizações e, assim, criando restrições existenciais.

A dependência de Lu e Souza, a frustração de Afonso e Isaura (com seus passados) e a extrema solidão de Regina, somada a sua resistência em assumir-se como aposentada, são elementos que obstruem o curso de vida dos personagens, gerando sofrimento psíquico que se reflete em conflitos, tristeza e angústia.

No filme “Depois daquele Baile”, o passado é elemento fundamental na construção dos personagens. Freitas traz a culpa por ter abandonado o filho, Otávio traz a lembrança de uma oportunidade perdida, Judith é representante da solidão na velhice, abandonada pelo marido, supera a dor quando se abre para novas possibilidades, mudando sua atitude. Dóris sonha com uma realização amorosa,

⁴⁷ Estatuto do Idoso. Lei 10.741/2003, precedido pela Lei 8842/94 (política Nacional do Idoso). A OMS classifica como idoso indivíduos com idade igual ou superior a sessenta anos, nos países subdesenvolvidos e igual ou superior a 65 anos nos países desenvolvidos.

⁴⁸ A fala de Dóris, por exemplo, indica sua experiência de vida. (diz que quer encontrar um amor, embora concorde que todos os amores são imperfeitos).

sem, no entanto, transformar sua expectativa em obsessão. Freitas tenta ignorar seu sofrimento, mas releva a negação do passado nos romances que escreve. Otávio converte a frustração de uma oportunidade perdida na expectativa de resgatá-la.

A representação de uma velhice socialmente ativa é mais evidente nos filmes “Chuvas de Verão” e “Depois daquele Baile”. Por outro lado, os filmes “Em Família” e “O Outro Lado da Rua” apontam, como características representativas dos velhos, a solidão, a improdutividade e, no caso de Em Família, especificamente, a dependência.

Os modos de ser que os personagens analisados revelam, por meio de seus discursos e comportamentos, possibilitam uma reflexão sobre as relações entre o sofrimento psíquico na velhice e as representações (valores e padrões em geral) em voga na sociedade. A orientação para essa reflexão parte de um olhar fenomenológico-existencial, especialmente guiado pelo pensamento de Heidegger, que perpassou a construção das idéias centrais a cerca da velhice ao longo desse estudo.

Para tanto se faz necessária a elucidação dos conceitos fundamentais de sua filosofia que serão utilizados nessa reflexão, ainda que alguns deles já tenham sido apresentados anteriormente.

De acordo com o pensamento de Heidegger o *dasein* é abertura de possibilidades. O homem não pode ser capturado naquilo que é, pois ele vive no fluxo de possibilidades e, a todo instante, se reconstrói, transformando seu modo de ser. É somente a partir do momento da morte (fechamento) que o homem pode ser definido, pois já não há mais a possibilidade de reconstrução da sua história.

A temporalidade é constitutiva da existência. Isto é, faz parte do modo de ser do *dasein*. Enquanto abertura, o homem constrói no tempo o que “é”, sendo, então, dado no tempo (temporal), o homem terá sempre a possibilidade de se construir, se desconstruir e se reconstruir.

A tendência ao fechamento é também um constitutivo da existência. É por meio desse fechamento que o homem pode construir identidades, que são, por sua vez, experiências do impessoal. Como foi explorado no primeiro capítulo, é no modo de ser impessoal, que o homem entende a si mesmo e aos outros a partir do que é possuído, produzido ou representado privilegiando uma utilidade social pragmática.

Dessa forma, pensar em representações da velhice é pensar a velhice na impessoalidade.

Outro conceito fundamental é o de inautenticidade que pode ser entendido como o aprisionamento do *dasein* no próprio fechamento. Ou seja, é a incapacidade de conceber-se de outros modos, é a não aceitação de si como abertura de possibilidades. O homem que não suporta o aberto e aprisiona-se na obscuridade. Aqui, pode-se tomar como exemplo a situação da personagem Regina, de “O outro Lado da Rua”: Regina sofre porque vive na obscuridade de uma possibilidade e necessita evitá-la a todo custo. Ao deparar-se com a velhice, limita seu horizonte, focando sua existência na tentativa ilusória de controlar o fluxo de possibilidades (nesse caso, a do envelhecimento). Dessa forma, Regina está constantemente ocupada na tentativa de “monitorar” sua existência. Ao negar a velhice, a personagem se priva da própria vida. Sofre por não conseguir evitar o envelhecimento e, ao mesmo tempo, por não fazer outra coisa, senão tentar evitá-lo.

Para Boss (1988), essa restrição de possibilidades (que é restrição de liberdade), que leva o *dasein* para um modo de ser inautêntico, é o que constitui a doença, o sofrimento psíquico. A angustia – “estrangulamento” – é resultado das restrições existenciais que o *dasein* cria. Porém, a angustia é também característica intrínseca ao *dasein* e pode se apresentar como angustia privilegiada, ou seja, como confronto do homem com sua própria condição existencial, como abertura de sentido. Quando acatada e acolhida, abre o *dasein* para outras possibilidades de ser.

O conceito de liberdade no pensamento heideggeriano consiste na capacidade do *dasein* de corresponder livremente ao que a vida lhe convoca. Essa idéia está associada ao conceito de serenidade – *gelassenheit* (entrega, desapego), que é a entrega do *dasein* ao fluxo de interpelações da existência.

Nos filmes analisados os personagens idosos são interpelados pela possibilidade da velhice, que é vivenciada por cada um a “seu modo”, assim como, lidam com outras possibilidades (tais como, idéia da morte, amor, isolamento, rejeição) que implicam escolhas⁴⁹. Essas, por sua vez, constituem um “instrumental” com o qual constroem, desconstroem e reconstroem o seu ser.

⁴⁹ A não escolha é também uma escolha.

Dentre os personagens analisados pode-se perceber que aqueles que demonstram maior sofrimento psíquico são justamente os que menos responsabilidade assumem sobre si mesmos:

Lu e Souza não conseguem enxergar solução para seu problema e atribuem aos filhos a responsabilidade sobre suas vidas. O casal poderia evitar a separação. A questão financeira aparece como principal causa do sofrimento, no entanto, os personagens poderiam optar por morar em uma casa mais modesta, em uma pensão ou comunidade mais afastada das cidades, o que poderia ser pago com a aposentadoria de Souza. Mas, essas alternativas não se apresentam. Os dois idosos não se apropriam de si mesmos e entregam a responsabilidade sobre suas vidas a seus filhos, submetendo-se ao que for determinado por eles. Essa atitude, de atribuir a responsabilidade sobre sua existência aos outros, é chamada por Sartre de má-fé. Dessa forma, o indivíduo se “livra” da responsabilidade sobre seu destino, se colocando no lugar de vítima das circunstâncias e se eximindo de culpa. Para Heidegger, a existência autêntica é aquela na qual o homem se concebe como abertura de possibilidade e se apropria de si mesmo, assumindo a responsabilidade pelo que é e, a todo tempo, se reconstruindo de acordo com o que o fluxo da vida lhe apresenta.

Isaura, aparentemente, vive na impessoalidade, correspondendo a demanda das representações do senso comum até o momento em que, diante da possibilidade de um relacionamento com Afonso, deixa de lado a preocupação em seguir o padrão de comportamento estabelecido pela sociedade e se apropria de sua existência, fazendo, ao menos naquele momento, uma escolha autêntica. Ou seja, a sua própria escolha, independente do que os “outros” escolheram para ela.

Regina, por sua vez, restringe sua liberdade ao dedicar-se exclusivamente a provar sua “capacidade produtiva”, situação que é modificada quando a personagem encontra outra possibilidade para si na relação com Camargo. É interessante destacar que, ao vislumbrar essa possibilidade, Regina se reconstrói, mudando de atitude em outros setores de sua vida. Em outras palavras, a partir do momento em que Regina se concebe como abertura de possibilidades, ou seja, ela aceita o que o fluxo da vida lhe apresenta (nesse caso, um relacionamento amoroso), ela é capaz de “reformular” o seu modo de ser no mundo, fazendo outras escolhas, diferentes das que havia feito anteriormente.

Freitas está fixado no passado. Ao mesmo tempo em que ele não consegue esquecer que abandonou seu filho, não tem coragem de procurar por ele, o que significaria reconhecer seu erro, diante de si mesmo e diante do filho. Pode-se sugerir que esse personagem resiste em admitir a possibilidade do fracasso. Ao conversar com Dóris e Otávio, Freitas diz que não teve escolha, foi obrigado a abandonar o filho porque sua vida conjugal não o permitia viver livremente. Aquela liberdade que Freitas almejava é muito diferente da liberdade conceituada por Heidegger, que está associada à responsabilidade. Freitas abandonou a família, responsabilizando as circunstâncias pela sua infelicidade, ou seja, utilizando-se do conceito sartriano de má-fé, e passou muitos anos sentindo-se culpado. Pode-se sugerir que o personagem fez uma escolha irresponsável porque não se via implicado em sua existência. Sua infelicidade não era problema seu, mas sim da esposa, do filho e das circunstâncias. A questão central aqui não é de caráter moral. O fato de ter abandonado o filho poderia não provocar qualquer remorso em Freitas e isso não se configuraria como um sofrimento para o personagem. O sentimento de culpa pode ser um indicativo de que Freitas sabe que sua escolha não foi autêntica, que sua infelicidade não estava relacionada ao filho, mas ao seu próprio modo de ser.

Ao ser encontrado pelo filho que abandonou, Freitas percebe que pode assumir novamente essa relação (reaproximar-se do filho e conhecer os netos). O personagem não revela aos amigos que irá ao encontro do filho, reafirmando sua resistência à idéia de fracasso. É a partir da aceitação do filho que Freitas se apropria da responsabilidade que antes ele delegava as circunstâncias.

Esses exemplos sugerem que, ao conceber-se como abertura de possibilidades, o homem apropria-se de seu projeto existencial, assumindo a responsabilidade sobre suas escolhas e imprimindo sentido à sua existência.

As quatro obras analisadas nessa pesquisa revelam uma diversidade de representações da velhice e mostram que o bem-estar e a realização dos projetos existenciais são resultados das escolhas feitas por cada um. Isto é, pelo modo como cada indivíduo lida com as interpelações da existência.

As representações da velhice são construções do impessoal e, como já foi elucidado anteriormente, é na impessoalidade que o homem pode se reconhecer e

reconhecer o outro, a partir do modo como a sua sociedade se configura e, assim, é possível a ele construir sua identidade.

No entanto, é importante lembrar que representações são modos de entendimento de categorias que viabilizam as relações do homem com o outro e com seu meio. Portanto, elas são mediadoras dessas relações e, embora influenciem, não determinam os modos de ser do *daisen*.

O modo como cada homem lida com o que o fluxo da vida lhe apresenta é o que imprime sentido à sua existência e, esse sentido é, assim como o próprio homem, aberto, sendo reconstruído a cada momento.

“A velhice, com as fragilidades que a acompanham, nos aponta, pelo menos, duas possibilidades. Numa primeira mirada, pode desmerecer a existência humana: - Para que viver muito se vou envelhecer, adoecer e morrer? Ou, ao contrário, pode impulsionar o ser humano para a descoberta de novas possibilidades, no fluxo incessante do vir a ser: - Para que sair de cena, se posso, sempre, transformar meu personagem?” (Py, 2006, p. 99-100).

Como o homem é abertura de possibilidades e se transforma a cada instante, sua velhice, assim como todas as fases de sua vida, é única e cada um a vivencia ao seu próprio modo, através das escolhas que faz.

O presente estudo limitou-se a analisar as representações da velhice contidas em quatro obras da cinematografia brasileira e se apresenta como um passo inicial no sentido de uma análise global sobre as representações da velhice no cinema mundial, uma vez que, com as novas tecnologias de informação e comunicação, as trocas e/ou sobreposições culturais se fazem cada vez mais evidentes.

Considerando esse novo cenário de interação entre diferentes culturas, característico das sociedades contemporâneas, é possível sugerir a hipótese de uma convergência nas representações sobre o indivíduo idoso em todo o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIC, J. C. *Pratiques Sociales, Représentations Sociales*. In: Abric, J. C. *Pratiques Sociales et Représentations*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- ALVES, A. M. *A Dama e o Cavalheiro: Um Estudo Antropológico Sobre Envelhecimento, Gênero e Sociabilidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- AMANCIO, T. *Artes e Manhas da Embrafilme: Cinema Estatal Brasileiro em Sua Época de Ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000. (ISBN: 85-228-0301-3)
- ARIÈS, P. *História da Morte no Ocidente: da idade média aos nossos dias*. Rio de Janeiro; Francisco Alves, 1977.
- ARNHEIM, R. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- AUMONT, J. *L'Image*. Paris: Armand Colin, 2005.
- BEAUVOIR, S. *A Velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BORELLI, S. H. S. Gêneros Ficcionalis: materialidade, cotidiano, imaginário. In: Sousa, M. W. *Sujeito, o Lado Oculto do Receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BOSI, E. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOSS, M. *Angústia, Culpa e Libertação*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.
- CAETANO, D. (org). *Cinema Brasileiro 1995-2005: Revisão de uma Década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- CALABI, A. C. *As Imagens do Envelhecimento nos Anúncios Publicitários de Televisão. Relatório PIBIC/CNPq, UNICAMPI-IFCH, 1994*.
- CALDAS, R. W. e Montoro, T. *A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX*. Brasília: Casa das Musas, 2006.
- CARNES, M. C. *Passado Imperfeito – a história do Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- CARRIÈRE, J. C. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

- CARSTENSEN, L. L. Motivação para Contato Social Ao Longo do Curso de Vida: Uma Teoria de Seletividade Emocional. In: Liberalesso, A. N. (Org.). *Psicologia do Envelhecimento*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- COSTA, J. F. *Ordem Médica e Norma Familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- CUMMINGS and HENRY: "Growing old: The process of disengagement" NY. Basic Books .1961
- DASTUR, F. A Morte: ensaio sobre a finitude. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- D'AVILA NETO, M. I. . O Autoritarismo e A Mulher - O Jogo da Dominação. 2. ed. Rio de Janeiro: Artes e Contos, 1994.
- DEBERT, G.G. A Invenção da Terceira Idade e a Rearticulação de Formas de Consumo e Demandas Políticas. in: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 12, n. 34, junho/1997, p.39-56.
- _____. *A reinvenção da velhice*. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. O Idoso na Mídia. *Revista Comciência*, n.35, set, 2002.
- DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DINIZ, A. S. A iconografia do medo. In KOURY, Mauro G. (org.). *Imagem e memória: ensaios em Antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- DUMAZEDIER, J. *Sociologia Empírica do Lazer*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- DUMONT, L. *O Individualismo: uma perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- FRANKL, V. E. *Em Busca de Sentido*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- GOMBRICH, E. H., L'art et L'illusion: Psychologie de la représentation picturale, (1960), Gallimard, Paris, 1995 .
- GOMBRICH, E. H., The uses of images: studies in the social function of art and visual communication, Phaidon, Londres, 1999
- GOMES, P. E. S. *Cinema brasileiro: uma trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996,
- GUARESHI, P. A. & JOVCHELOVITCH, S. (Orgs.) *Textos em Representações Sociais*. Petrópolis: Vozes, 1995..
- HEIDEGGER, M. *Seminários de Zollikon*. São Paulo: EDUC; Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

- _____. *Ser e Tempo*. Vol. I. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.
- _____. *Ser e Tempo*. Vol. II. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 2005
- JÖNSON, H. & MAGNUSSON, J. A. A new age of old age? Gerotranscendence and the re-enchantment of aging. in: *Journal of Aging Studies*, (15, 317-331), 2001.
- LE BON, G. *Psicologia das Multidões*. Rio de Janeiro: Garnier, 1922.
- _____. *La Psychologie des foules*. Paris: PUF, 1963.
- LEITE, J. C.T. Dimensões do amor. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2005.
- LEJARRAGA, A. L. Sobre a ternura, noção esquecida. *Interações*, jun. 2005, vol.10, nº. 19, p.87-102. ISSN 1413-2907
- LIMA, D. M. *O Peso da Idade: Panorama da Velhice no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.
- LINS DE BARROS, M. M. Velhice na Contemporaneidade. In: PEIXOTO, C. E. (org.) *Família e Envelhecimento*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- _____. *Autoridade e Afeto: avós, filhos e netos na família brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- MACIEL, T. M. B. D'ÁVILA, M.I. Comunidades e Participação: Desafios para Pesquisa e Ação. O caso do Pantanal- In: D'ÁVILA NETO, M.I. (ed.). *Desenvolvimento Social, desafios e estratégias*, v. 2. Rio de Janeiro, Cátedra UNESCO de Desenvolvimento Durável. UFRJ/EICOS, 1995.
- MARCELLINO, N. *Lazer e Humanização*. Campinas: Papyrus, 2003.
- MASCARELLO, F. *História do Cinema Mundial*. Rio de Janeiro: Papyrus, 2006.
- MAUSS, M. *Ensaio de sociologia*. Editora Perspectiva: São Paulo, 2001.
- METZ, C. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MINAYO, M. C. S. Ciência, Técnica e Arte: o desafio da pesquisa social. In: *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade*. MINAYO, M. C. S. (org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- _____. & COIMBRA Jr. C. E. A. *Antropologia, Saúde e Envelhecimento*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2002.
- MORIN, E. *O Homem e a Morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

- MOSCOVICI, S. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- MOTTA, A. B. Envelhecimento e Sentimento do Corpo. In: *Antropologia, Saúde e Envelhecimento*. MINAYO. M. C. S & COIMBRA Jr. C. E. A. (org). Rio de Janeiro: Fiocruz, 2002.
- NASCIUTTE, J. C. R. Reflexões sobre o Espaço da Psicossociologia. In: *Documenta*, n. 7, ano IV, 1996.
- NERI, A. L. Psicologia do Envelhecimento: Uma Área Emergente. In: NERI, A. L. (Org.). *Psicologia do Envelhecimento*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- PEIXOTO, C. E. *Envelhecimento e Imagem: as fronteiras entre Paris e Rio de Janeiro*. São Paulo: Annablume, 2000.
- _____. Avós e Netos na França e no Brasil: A Individualização das Transmissões Afetivas e Maternais. In: *Família e Individualização*. PEIXOTO, C.E. Singly, F. & Cichelli, V. (org). Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- _____. & Singly, F. & Cichelli, V. (org). *Família e Individualização*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- POLLAK, M. Memória, Esquecimentos e Silêncios. In: *Revista Estudos Históricos* n. 3 Ed. Vértice, 1989.
- PY, L Et al. Tempo de Envelhecer: Percursos e Dimensões Psicossociais. São Paulo: Editora Setembro, 2006.
- SÁ, C. P. *Núcleo Central das Representações Sociais*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- SANTOS, F. M. A transferência e o fracasso escolar. In: *COLÓQUIO DO LEPSI IP/FE-USP*, 5., 2006, São Paulo.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*. Tradução de Paulo Perdigão. Editora Vozes. Petrópolis, 1997.
- SANTOS R. *Manual de Vídeo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- SCOTT, R. P. Envelhecimento e Juventude no Japão e no Brasil: idosos, jovens e a problematização da saúde reprodutiva. in: *Antropologia, Saúde e Envelhecimento*. MINAYO. M. C. S & COIMBRA Jr. C. E. A. (org). Rio de Janeiro: Fiocruz, 2002.
- STAM, R. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

- TORNSTAM, L. (1989). Gero-Transcendence; a reformulation of disengagement theory. *Aging: Clinical and Experimental Research*, 1 (1), 55-63.
- Uchôa E, Firmo JOA, Lima-Costa MF. Envelhecimento e saúde: experiência e construção cultural. In: Minayo MCS, Coimbra Jr. CEA, org. *Antropologia, saúde e envelhecimento*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; 2002. p. 25-50.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- VELHO, G. *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- VERAS, R. *Terceira Idade: Desafios para o Terceiro Milênio*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: unATI/UERJ, 1997.
- WUNDT, W. *Elements of Folk Psychology*. NJ: Gryphon Editions, 1994.

ANEXO 1

Em Família

Ficha técnica

Tempo de Duração: 91 min.

Ano de Lançamento (Brasil): 1971

Direção: Paulo Porto

Argumento: Oduvaldo Vianna

Roteiro: Ferreira Gullar e Paulo Porto

Direção de Produção: Raul Lachtermacher

Produção Executiva: R. F. Farias e Paulo Porto

Produção: Ventania Produções Cinematográficas e R. F. Farias

Fotografia: José Medeiros

Direção de Arte: Cláudio Tovar

Edição: Raphael Valverde

Financiamento: Parcial da Embrafilme

Descrição dos personagens:

Lu

Mulher de aproximadamente 80 anos, dona de casa. Cabelos brancos. Vive com o marido, Souza, em Paty de Alferes, mas é obrigada a se mudar para a casa do filho Jorge, no Rio de Janeiro. É mãe de cinco filhos adultos e tem duas netas, uma adolescente, filha de Jorge, e outra, ainda bebê, filha de Corinha.

Souza

Homem de aproximadamente 80 anos, aposentado. Cabelos e bigodes brancos. Vive com Lu, sua esposa, em Paty de Alferes, mas é obrigado a se mudar para a casa da filha Corinha, em São Paulo.

Afonsinho

Homem de aproximadamente 80 anos. É bombeiro aposentado e fundador e presidente a AVEBAC, associação de bombeiros aposentados amigos no Canindé, bairro onde vive em São Paulo. Faz amizade com Souza, tornando-se seu companheiro inseparável.

Jorge

Homem de aproximadamente 50 anos, trabalha em uma firma de detetização, casado com Anita e pai de Suzana. É o filho que demonstra maior preocupação com os pais.

Neli

Mulher de aproximadamente 45 anos, casada com um industrial rico. Mora com o marido em uma casa grande, no Rio de Janeiro. Não tem filhos.

Roberto

Homem de aproximadamente 40 anos, desempregado. Vive na farrá, pede dinheiro emprestado aos irmãos para beber e jogar. Mora no Rio de Janeiro.

Corinha

Mulher de aproximadamente 35 anos, casada com um funcionário público, mãe de Flavinha, um bebê com cerca de 1 ano de idade. Vive em São Paulo.

Mariazinha

Mora em Brasília e não aparece no filme.

Anita

Casada com Jorge, costura para fora. Demonstra carinho pela sogra.

Suzana

Filha de Jorge e Anita, adolescente, estuda para o vestibular, passa a dividir o quarto com avó. Inicialmente, demonstra impaciência com a avó, no decorrer da trama, aproxima-se mais de Lu.

Descrição dos ambientes:

Nesse filme os ambientes de destaque são: a casa de Souza e Lu, em Paty de Alferes; o apartamento de Jorge, no Rio de Janeiro; o apartamento de Corinha, em São Paulo.

Casa de Souza e Lu

Uma casa avarandada, com um único pavimento, de pé direito alto, com um quintal nos fundos e porão. As portas e janelas são de madeira. No interior, os móveis são de madeira escura. Na sala de estar há bancos com encosto e uma mesa redonda, coberta por uma toalha de rendas, com um vaso branco. As cortinas

são também de renda branca. Junto às paredes, há pequenas mesas com vasos de flores. Na sala de jantar, há uma cômoda com espelho, um quadro com a imagem da última ceia, uma cristaleira e uma mesa de jantar arredondada, de seis lugares.

Apartamento de Jorge

Apartamento de dois quartos, um banheiro, sala e cozinha. No quarto de Suzana a cortina é amarela com pequenas flores estampadas. Há fotografias de artistas coladas na porta de um armário branco. Há também uma cômoda com um espelho pendurado em cima.

Na sala, além do sofá, mesa de jantar e mesinhas de centro e lateral (com o telefone), há uma cômoda, a máquina de costura de Anita, um manequim e o aparelho de televisão.

Apartamento de Corinha

Apartamento de dois quartos, um para o casal e outro, utilizado pelo marido de Corinha para trabalhar. Souza se instala no quarto de trabalho do genro. Na sala, poucos móveis: um sofá, uma mesa lateral com abajur e telefone, um aparelho de televisão e uma cadeira. Há também uma mesa de jantar.

No quarto de Souza, uma cama improvisada e uma estante com os equipamentos eletrônicos que o genro conserta.

Seqüências

Seqüência 1

Lu e Souza aguardam os filhos para o almoço. Lu preparou os pratos para agradar os gostos dos filhos. Souza reclamou do custo dos ingredientes. Os filhos chegam trazendo presentes para os pais. Todos estão felizes. Roberto serve licor a família. Todos estão na sala e Roberto propõe um brinde:

- Bom, um brinde a casa! À velha casa da nossa velha infância!

Corinha complementa:

- Um brinde! E também a saúde de papai e mamãe...

Todos brindam com alegria.

Corinha diz:

- Olha, tá tudo muito bom, todo mundo junto. Mas eu quero saber de uma coisa: pra que que vocês mandaram chamar a gente?

Roberto, brincando responde:

- É a herança, Corinha! É a herança minha gente! Olha, pra mim, eu quero a ceia de cristo, as duas jarras das samambaias do jardim, aquelas cadeiras velhas que tão lá no porão, aquilo eu quero muito, viu velho? Eu quero também aquela máquina de costura velha... Eu gosto muito daquela máquina de costura...

Roberto é interrompido por Neli:

- Não teve a menor graça.

Todos ficam em silêncio. Souza se senta. Todos se sentam em seguida. Jorge corta o silêncio perguntando:

- O que é que há pai?

Lu tenta adiar a conversa:

- Depois do almoço, meu filho, nós conversamos. E, Dirigindo-se ao marido - Não é melhor, meu velho?

Lu vai levantando-se, mas Jorge a segura, sinalizando para que fique.

Em silêncio, todos olham para Souza que começa a explicar:

- A casa. Essa velha casa que vocês brindaram... Bom, nos não podemos mais ficar aqui.

Todos indagam intrigados:

- Ué? Mas por quê? O que é que aconteceu? Pergunta Corinha, seguida por Roberto.

- Aconteceu alguma coisa, velho?

- O que é que esta acontecendo, papai? Corinha insiste.

- O seu Rodrigues, o proprietário morreu Corinha. Ele me deixava pagar 40 contos de aluguel. Eu fiz muitos serviços pro seu Rodrigues... Teve até uma vez que ele fugiu com uma moça... A Efigênia...

Lu corrige o marido:

- Islene, meu bem.

(Enquanto Souza conta a história, Neli se levanta e caminha pela casa. Vê-se as imagens de sua infância, os cinco irmãos brincando no quintal, Lu contando histórias ao pé da cama, o dia de sua primeira comunhão).

Souza continua:

- Ah! Islene ou Efigênia é a mesma coisa... E ela ficou escondida na nossa casinha lá no Méier. Depois, aluguei essa casa dele, aqui em Pati. Eu podia pagar. O dinheiro dava com um biscate ou outro que eu fazia consertando rádio. Ele nunca mais aumentou o aluguel: 230 contos da aposentadoria, o dono do armazém, conhecido e o padeiro, compadre... a gente podia ir tocando...

Jorge interrompe:

- Escuta papai, os herdeiros, os filhos dele, não iam deixar vocês continuarem aqui?
- Nada! Os filhos brigaram. E briga, é briga! Entrou advogado no meio...
- Ah meu deus! Entrou advogado no meio, tá tudo perdido! Diz Corinha.

Souza continua:

- Ele, então, foi explicando que a casa estava no... É... Esse negócio que o sujeito morre...
- Espólio. Diz Jorge.
- Espólio. Concorde Souza. É isso. E que a casa estava no espólio do Rodrigues e que tinha que ser leiloada. Que a única maneira de eu poder ficar com ela, era atualizar o aluguel de acordo com a lei. Então o negócio ia de 40 pra 550 por mês.

Lu complementa:

- Por causa da lei do... Como é mesmo o nome da lei?
- Ah! Meu deus! Irrita-se Souza. É inquilinato, Lu! Você sempre pergunta isso! Olha, vê se aprende, é fácil: inquilino, inquilinato!
- É... Responde Lu.

Neli, que caminhava pela casa durante toda a conversa, lembrando sua infância, aproxima-se e pergunta:

- Papai, até quando vocês vão poder ficar aqui?
- O advogado deu um prazo de três meses. Responde Souza.

Corinha aliviada comemora:

- Bom, mas então não é assim, pra apavorar, né? Quando é que acaba o prazo?

Souza responde:

- É terça-feira. Depois de amanhã.
- Já?! Assusta-se Corinha
- Terça-feira, agora? Em cima da hora? Roberto pede confirmação
- Mas por que você não disse isso antes, pai? Pergunta Jorge

-Pois é... Explica Souza - Se vocês viessem aqui mais vezes... A única que sabia de alguma coisa era a Neli, que vem aqui de 15 em 15 dias...

- Mas eu não sabia que estava assim em cima da hora... Justifica-se Neli

Lu entra na conversa:

- Eu falei com o Souza: Avise os meninos! Mas o velho é teimoso... Diverte-se. Em seguida fica séria, como se voltasse à realidade e disfarça dizendo:

- Eu vou ver em que pé está o almoço... Levanta-se e sai da sala.

Seqüência 2

Lu vai para a cozinha, deixando Souza com os filhos na sala. Souza, olhando para baixo, fala:

- Eu não quero o sacrifício de ninguém... Se vocês pudessem arranjar um canto qualquer pra gente ficar...

Ele levanta os olhos, vira a cabeça para os dois lados, rapidamente e, levantando as mãos à altura do peito, continua:

- Não tem importância que seja longe... Se cada um de vocês pudesse entrar com uma pequena parte...

Souza é interrompido por Roberto, que se levanta para falar, com seu jeito irônico:

- Uma pequena parte das minhas dívidas? É, velho?

- Não é hora pra fazer graça não, Roberto! Repreende Jorge.

- Mas eu vou arranjar dinheiro onde, rapaz? Pergunta Roberto

- Que tal trabalhar, em? Retruca Jorge.

Roberto olha para o irmão e afasta-se rapidamente, apoiando-se no encosto de madeira do sofá, atrás de Corinha, que começa a falar:

-Ô gente, em vez de reclamar eu queria uma explicação: como é que as coisas chegaram a esse ponto? Eu tô em São Paulo há quatro anos...

Roberto interrompe:

- São Paulo agora é desculpa, é Corinha?

- Deixa de ser besta, Roberto! Responde Corinha irritada

Jorge volta a repreender o irmão, agora aos gritos:

- Em vez de fazer graça por que você não estoura os miolos e deixa o dinheiro do seguro para os velhos, em?

- E pago o preço da apólice com que dinheiro, em rapaz? Roberto também se exalta.

- Por exemplo, fazendo economias... Na bebida, na cachaça...
- Por que eu? Eu? Eu? Só eu? A Corinha. Corinha tem um marido bem empregado.

Corinha manifesta-se irritada:

- Mas é gente modesta, funcionário público, meu filho. E ainda por cima com medo de perder o emprego, sabia?

Roberto continua, agora, andando na direção de Neli:

- Neli. Dona Neli de Souza Viegas: figura elegante da nossa alta sociedade...
- Escuta aqui, rapaz, o meu marido é rico, mas o dinheiro é dele, sabe? Eu mesma não tenho um tostão, sou tão pobre quanto vocês.
- Não tem! Não existe ninguém no mundo mais pobre que você. As roupas que você usa, você ganha onde, em? É na... É na LBA?

(Nesse momento, vê-se Lu na cozinha preparando o almoço e continua-se a ouvir o diálogo em *off*)

- Não, não. Não é na LBA, não. Ela ganha essas roupas é na casa do pequeno jornalista... Provoca Roberto.
- Ora, não me cansa! Responde Neli.

A câmera volta a sala e pode-se ver novamente os irmãos discutindo. Agora, Roberto vai em direção a Jorge:

- E o Jorge? Jorginho, você tem um apartamento em Copacabana!
- Que eu estou pagando ainda! Grita Jorge. A minha filha está estudando...

Souza interrompe:

- Não seria possível vocês falarem mais baixo?

(vê-se, novamente, Lu, na cozinha. Ela pára um instante e vira o rosto na direção da sala, indicando que está ouvindo toda a conversa)

- A mãe de vocês está de pé desde às seis preparando esse almoço! E se vocês não gostarem, façam o favor de elogiar! Ela fez uma dessas coisas... É... Essa clara de ovo que fica boiando... Ovos nevados ou sei lá como é o nome dessa porcaria que vocês adoravam quando eram crianças! Gastei mais de 40 contos...

Jorge continua a se justificar:

- Sabe que o cursinho vestibular da minha filha vai aumentar 50 contos... Minha mulher tá costurando pra fora... Eu fui comprar aquele apartamento... Pensei que dava... E... Agora eu... Não...

Souza fecha os olhos.

Corinha começa sua justificativa, com uma expressão de lamentação:

- E eu, com criança de colo, mesmo assim, ainda tô trabalhando fora... A vida em São Paulo tá muito difícil, papai...

Roberto toma a palavra:

- Alguém tem mais alguma reclamação da vida pra fazer? Não. Neli não pode reclamar não. Mora numa casa enorme, sozinha com o marido, não tem filhos...

- Roberto, diz calmamente Neli, eu já disse pra você que o dinheiro é do meu marido. Não é meu. E depois a situação agora não tá nada boa...

E olhando para o pai, ela complementa:

- A fábrica dele tá indo muito mal...

Souza, novamente, fecha os olhos.

Roberto prossegue:

- Bom, então eu também tenho uma *reclamaçãozinha* pra fazer: vocês sabem que o preço da caipirinha aumentou? Ah ah ah (risos).

Souza está sério, com o olhar perdido. Ele se levanta e vai para a janela. Abaixa a cabeça, apoiando-a em uma das mãos. Chora discretamente. Jorge vai até ele, coloca a mão em suas costas, abraçando-o. Lu aparece ao fundo avisando que o almoço está na mesa. Todos vão para a outra sala. Souza enxuga as lágrimas e segue, ao lado de Jorge para a sala de jantar.

Seqüência 3

Lu anuncia os pratos. Os filhos vibram com os ingredientes que eles adoram (passas americanas e alcaparras). Souza relembra que gastou 40 contos nesse almoço. Lu o repreende e manda que todos se sentem. Jorge diz que morre de vontade de comer ovos nevados e Lu, feliz, diz para Souza:

- Viu? Viu Souza? Como ele se lembrou?

- É. Lembrou... Responde Souza, ironicamente.

Todos começam a se servir. Na sobremesa, Jorge fala:

- Mas claro que tem solução, gente. Poxa! Tem casas por aí de 500 contos de entrada, 270 por mês... Tem a Mariazinha, em Brasília, vocês se esquecem dela? Nós somos cinco! Eu acho que o negócio é ver aonde eles ficam até a gente arranjar uma casa nova, né? Ô Neli, a sua casa é grande, será que eles não podem ficar lá?

- Eu não sei não Jorge. Eu gostaria, é claro. Mas eu tenho que falar com meu marido antes.

Roberto diz:

- O Jorge também podia ajudar. Ta até comprando título de motel clube...

Jorge se irrita:

- Se você quiser pode ir aos hotéis tomar seus pileques, tá?

Corinha interrompe:

- Não agrida Jorge!

Jorge continua:

- Dou dinheiro pra ele sempre pai. Ele vai almoçar lá em casa quase todo dia.

- Ele é que me chama pra mostrar o carro

- Que mostrar carro, coisa nenhuma! Eu preciso do carro pra trabalhar! Sou vendedor, pombas!

Lu está olhando para baixo. Souza, quase chorando, pede:

- Passa a água.

Neli fala:

- Escuta Jorge, se você pudesse ficar com a mamãe na tua casa e a Corinha levasse o papai pra ficar com ela, em São Paulo... Bom, eles vão ficar um tempo longe, um do outro. Mas também é coisa só de 2 ou 3 meses. Enquanto isso eu falo com o Arildo e eles vão viver lá em casa. Ou, quem sabe, a gente também pode arrumar uma casinha pra eles... Eu só preciso de um pouco de tempo.

Roberto comenta:

- Você é a pessoa menos indicada pra falar em nome do teu marido.

- O que é que você quer dizer com isso? Pergunta Neli, levantando a voz.

- Nada, não. Responde Roberto. É que eu ando sabendo aí de umas histórias...

- Ora! Você deixa de ser despeitado, Roberto! Fala Neli aos berros. Você tá com inveja de mim porque eu levo uma vida melhor do que a tua. E daí?

Neli se levanta irritada e continua:

- Você pensa que eu não tenho problemas também, é? O meu marido já ajudou o Jorge mais de uma vez, eu vivo dando dinheiro pra você todos os meses, todos os meses. E agora, também, não acabei de aceitar o maior sacrifício de ficar com eles a vida toda, não?

Silêncio.

Lu olha para Neli. Sua expressão é de tristeza. Souza olha para os filhos decepcionado. Neli abaixa os olhos, supostamente envergonhada do que disse. Os irmãos lançam olhares de acusação para ela.

Jorge tenta sair da situação, mudando de assunto:

- A sobremesa tava muito boa, mãe.

O silêncio permanece. Lu e Souza olham para baixo. Jorge se levanta, fica entre os pais e diz:

- Então, a gente fica assim, né pai? Você vai pra São Paulo com a Corinha e a mãe fica no Rio comigo. Mas é só por algum tempo. É só até a gente conseguir uma casa nova... Tá?

Lu sorri para Jorge e balança a cabeça positivamente. Souza responde, também conformado:

- Tá.

Jorge sai de cena e Souza e Lu se olham. Ela coloca a mão sobre as mãos dele.

Neli, ainda de pé, não olha para a família.

Jorge propõe um brinde:

- Bem pessoal, então vamos fazer um brinde à nova casa. Ah? Vamos mamãe! Pai? À nova casa!

Todos brindam.

Seqüência 4

Jorge entra no apartamento:

- Oi mãe. Tá boa?

Dá um beijo na mãe:

- Tudo bem?

Segue em direção a esposa:

- Oi Anita.

Dá um beijo no rosto de Anita.

- Escuta, Anita, eu hoje não vou jantar em casa não, viu? Tem a inauguração de uma nova loja em Madureira.

Jorge sai da sala. Lu muda de poltrona dizendo:

- Ai, vocês com essas correrias...

Lu muda de expressão e lembra:

- Há oito dias que o Souza não telefona. Será que aconteceu alguma coisa?

Anita responde:

- Bobagem dona Lu! Que isso?

A voz de Jorge interrompe a conversa:

- Anita! Anita, meu bem, onde é que está aquela camisa nova, aquela cor de rosa que eu comprei?

Anita tenta se lembrar:

- Rosa?

Jorge insiste:

- Aquela nova que eu comprei. É um negócio puxado, elegante, sabe...

Anita se lembra:

- Eu coloquei num cabide atrás da porta.

Jorge sai de cena. Lu diz:

- Atrás da porta? É uma rosa clarinha?

Jorge confirma:

- É, exatamente. Por que mamãe?

- Mas ela não estava suja?

- Mas como suja, mãe? Ela é nova.

Lu diz:

- Eu lavei.

Jorge suspira rapidamente, demonstrando, possivelmente, decepção. Ele olha para Anita e diz:

- Lavou mãe? Tá. Não tem problema não.

Jorge dá um tapinha na mão de Lu e se retira rapidamente.

Enquanto o espectador vê Jorge se arrumando, ouve Lu explicando a nora:

- Não devia pendurar atrás da porta, minha filha. Atrás da porta, pra mim, está suja. Se é limpa, fica na gaveta ou no armário, depende do tamanho da roupa. Se está suja põe na cesta.

Jorge caminha até o banheiro colocando a gravata. Ao levantar os olhos para se ver no espelho, repara que há um varal com roupas penduradas no banheiro. Jorge, imediatamente grita:

- Anita! Anita! Quem foi que fez...

Jorge percebe que foi Lu que pendurou o varal e completa sua frase:

- Ah... nada...nada.

Seqüência 5

Em outra ocasião, Suzana sai de casa, dizendo que vai estudar na casa de Leninha. Mais tarde Leninha, amiga de Suzana, telefona e Lu atende. A avó estranha o telefonema, já que a neta disse que estaria com a amiga. Ao dizer a Leninha que Suzana disse que iria para a sua casa, a amiga desliga o telefone. Lu fica intrigada. Esta noite, Lu espera pela neta na sala.

Suzana entra em casa de madrugada e vê a avó sentada no sofá. A avó diz:

- Quatro e meia, minha filha! Onde é que você estava?

- Na casa da Leninha...

- Não. Na casa da Leninha, não. Ela telefonou pra cá perguntando por você.

Suzana se aproxima lentamente da avó:

- A senhora não contou pra mamãe, contou?

- Tch, tch, tch... Mas devia ter contado...devia... Lu diz isso com o dedo em riste.

Suzana se senta ao lado da avó, agora com uma expressão mais relaxada e sorrindo. Lu insiste em saber:

- Onde é que você estava?

- Numa festinha... Responde Suzana sorrindo

- De amanhã em diante, você convida suas coleguinhas para estudarem aqui em casa, está?

- Aqui, vó? Aqui não dá. Diz Suzana, conclusiva.

- Então vou contar pra sua mãe. Ameaça Lu.

- Não dá vó! Como é que a gente vai estudar? A senhora tá no meu quarto. A neta fala isso, sem olhar diretamente para a avó.

Lu parece surpresa com a resposta e fica sem palavras. Suzana continua:

- Olha, eu não faço mais tá? Eu prometo.

- Tá. Responde Lu, conformada.

- A senhora não vai contar, vai? Suzana pede uma confirmação.

Lu balança a cabeça negativamente. As duas sorriem. Suzana segura o rosto da avó e lhe beija a testa, dizendo:

- A senhora é legal, vó. Boa noite. A neta se levanta e sai, deixando a avó na sala, pensativa.

Seqüência 6

Souza e Afonsinho estão caminhando pela rua e passam em frente ao prédio de Corinha. A filha de Afonso está na porta do edifício e, ao ver o pai, atravessa a rua aos berros:

- Papai! Você é desmiolado, papai?

Souza, sem entender o que se passa pergunta a Afonsinho:

- O que é que ela está dizendo?

Corinha, se aproximando, continua a gritar:

- Não tem água! Papai, não tem água. A vizinha foi me avisar e o senhor se esqueceu!

- Não avisou nada! Diz Souza

- Papai, a vizinha tem a chave. Quando falta água, ela no meu apartamento e enche a banheira pra mim!

- Mas eu já disse que não avisou nada! Bolas! Então eu não sei?

- Pronto papai! Agora, eu vou ter que pedir ao Wilson pra deixar a Flavinha na casa da irmã dele!

Souza dirige-se a Afonsinho:

- Ô Afonsinho, você precisa ver isso! A Avebac precisa ver esse negócio, não tem água! Como é que é?

Corinha, irritada, continua aos berros:

- Papai, mas que Avebac, avebec, avebuc... Deixa de ser ridículo, Papai!

Vira-se para o prédio, apressada. Em seguida, volta para concluir:

- Olha, e tem uma coisa: não me leve mais ele (apontando para Afonsinho) pra jantar lá em casa! Porque não tem água! Não tem água!

Acaba de falar e sai.

Souza, indignado grita para a filha:

- Escute aqui, não fale dessa maneira comigo!

Souza joga os óculos no chão.

- Sua cretina! Pensa que eu sou o quê? Sou teu pai!

Afonsinho pega os óculos no chão e entrega para Souza. Ao recuperar os óculos Souza fala para o amigo:

- Vê, essa menina me faz perder a cabeça! Olha aqui! (mostrando os óculos quebrados) E agora? Agora o que quê eu vou fazer sem óculos?
- Compra outro. Responde Afonsinho.
- Não tem! Não tem dinheiro!

Seqüência 7

Anita está com Aparecida, uma cliente no quarto. O vestido está atrasado. Aparecida fica furiosa e Anita promete entregar o vestido no dia seguinte, explicando que passou mal durante o dia inteiro, com dor de cabeça. A cliente se convence mas exige um babado novo no vestido. Anita pede a Aparecida que fique a vontade enquanto ela vai verificar se a fazenda é suficiente para fazer o babado. A cliente vai para a sala. Olha ao redor com cara de nojo. Passa os dedos na parede e depois os esfrega, verificando a sujeira. Lu, entra no apartamento.

- Boa noite. Diz Lu, sorrindo.
 - Boa noite. Responde Aparecida.
 - Eu fui à farmácia comprar um perfume novo. Eu sou a mãe de Jorge.
 - Prazer, diz a Cliente.
 - Muito obrigada, responde Lu.
 - Eu sou Aparecida Tortis
 - Ah! A senhora é dona Aparecida! Muita satisfação! Lu aperta a mão da mulher:
 - Dona Aparecida, não se aborreça, não zangue com Anita. Ela trabalha demais, coitadinha! Trabalha noite e dia! Ela passou a noite toda costurando pra entregar hoje de manhã um vestido pra dona... Dona Silvia Rodrigues, a senhora conhece?
- Anita entra na sala e ouve a conversa. Lu prossegue:
- É uma senhora gorda. Assim como a senhora. Talvez um pouco menos. Mas gorda também.

Anita se faz ver. As duas, que já estavam sentadas no sofá, olham para ela. Aparecida se levanta e fala para Anita:

- Saiba a senhora que a Mercedes implora pra fazer um vestido meu! E pela metade do preço! Aparecida se dirige para a porta. Vira-se ainda para Anita e repete:
- Pela metade do preço!

A cliente sai batendo a porta.

Lu olha para Anita, abaixa os olhos, abaixa a cabeça, demonstrando-se envergonhada.

Lu se levanta e passa ao lado de Anita. As duas se olham.

Seqüência 8

O telefone toca. Anita atende.

- Alô. De onde? Um momento.

Lu está no quarto, sentada na cama, pensativa, aparentemente triste.

- Dona Lu! Telefone pra senhora!

Lu entra na sala e se aproxima de Anita, que lhe entrega o telefone sorrindo:

- De São Paulo.

Lu dá um grande sorriso e empolgada inicia a conversa:

- Alô! Alô! Souza!

Anita se retira. Vai para sua maquina de costura, de onde acompanha a conversa de Lu ao telefone.

- Souza! Como vai você?

O marido, do outro lado, grita:

- Não recebeu minha carta?

- A carta, recebi. Mas eu prefiro ouvir a sua voz. Lu fala, sorrindo.

- Muito caro telefonar! Comenta Souza.

- sim.

- O que? Ah... Quebrou os óculos de novo, Souza... Ahahah! Diverte-se Lu.

- Pois é...

Souza está sentado em uma poltrona e Corinha e o Marido passam em sua frente carregando baldes. Souza espera que eles se afastem e diz:

- Corinha é uma estúpida! Uma estúpida! É!

Lu, no sofá da casa de Jorge responde:

- Aqui me tratam bem... E eu incomodo, Souza!

- Incomoda pomba nenhuma! Mãe não incomoda! Hum! O que incomoda é o mal cheiro do Tietê!

- Quem cheira mal? Ah... Um rio! Aqui também tem uma lagoa que, às vezes, ô!

Anita olha Lu falando ao telefone e sorri.

Lu faz um bico com a boca e diz chorosa:

- Já se passaram dois meses, meu velho.... Tem paciência! Só falta mais um mês...

Nesse momento a música-tema do filme entra ao fundo da conversa. A música é lenta, cantolada por uma voz feminina.

- Esses meninos não resolvem nada Lu! São cinco e não resolvem!

- Olha, aqui está começando a fazer frio. E aí como é que está? Umidade? Então use o casaco cinza, meu velho...

- Ah não! O casaco cinza, não uso não. Pinica o pescoço! Olha, escuta!

- Sim, eu estou ouvindo, meu velho. Entrou pra que? Pra avbac?

Lu faz uma expressão de preocupação

- Souza, não se meta nessas coisas, você sabe que eu não gosto que você se meta em política... E você é bombeiro, Souza? Ah, bem... Sei.. Sim... Foi tão bom ouvir a sua voz!

Lu tem lágrimas nos olhos

– Tão bom, meu velho! Diz sorrindo – deve custar caro uma chamada pra cá. Com esse dinheiro você podia comprar um cachecol... O que? Meu velho, você é tão bobo, meu velho... Boa noite meu querido, boa noite...

Lu desliga o telefone, chorando.

Souza, em São Paulo, desliga o telefone, chorando.

Anita olha para Lu. Lu se levanta do sofá e caminha em direção ao quarto. Quando passa por Anita, pára e diz:

- O Souza é tão bobo... Sabe o que ele me disse?

Anita ouve com atenção:

- Que a minha voz aquece mais que um cachecol. Lu ri e repete – que bobo!

Ela suspira e se despede:

- Boa noite.

Anita responde:

- Boa noite.

- Anita, me desculpa se eu... Lu diz chorando

- Não é nada não dona Lu.

- Diga a Suzana que eu já comprei o perfume que ela escolheu pra mim...

- Boa noite.

- Boa noite.

Anita fica sentada em sua maquina de costura olhando Lu se retirar

Seqüência 9

Lu escreve uma carta para Souza, na qual conta que Neli a levou para visitar uma conhecida na Casa São Luiz, uma casa para a velhice. Lu diz que está preocupada porque Neli ficou repetindo que o lugar era formidável. Ela demonstra desconfiar que os filhos planejam institucionalizá-los. Souza fica abalado com a carta e decide arranjar um emprego para poder alugar uma casa e voltar a viver com a esposa.

Na primeira tentativa, Souza vai, com seu amigo inseparável, Afonsinho, a um escritório, onde é atendido por uma recepcionista:

- Seu nome?
- Antonio de Souza.
- E o seu? A moça pergunta a Afonsinho.
- Afonsinho, mas eu não sou candidato.
- Ah, sim. Voltando-se para Souza, ela continua com as perguntas
- Sua idade?

Souza olha para Afonsinho.

- Ah... 52...
- Não pode meu senhor. Desculpe.
- Mas como não pode? Indigna-se Souza.
- Tenho saúde perfeita! Exijo ser atendido!
- Mas nós temos um limite de idade.
- Não é possível! Quem é o chefe aqui?

Souza já aparenta nervosismo, levanta-se e interpela um homem que acaba de abrir uma porta.

- Meu amigo, o senhor é que é o chefe aqui?
- Sim senhor.
- Meu amigo, eu não tenho 52 anos mas eu tenho a saúde perfeita. O senhor pode confiar em mim...

Afonsinho vai puxando Souza para fora da sala

- Calma... Calma...

- Calma, o quê?

Na segunda tentativa Souza tenta consertar um aparelho de televisão. O empregador está ao lado observando e depois de algum tempo, ele dá um tapinha nas costas de Souza e balança a cabeça, negativamente. Souza sai e se aproxima de Afonsinho, que estava observando o teste. Souza faz sinal com as mãos demonstrando lamentar da sua própria incapacidade. Afonsinho, também com as mãos sinaliza para Souza “deixar pra lá”.

Terceira e última tentativa: No Jóquei, Souza e Afonsinho aguardam enquanto observam os homens em seus cavalos fazendo o percurso com obstáculos. Afonsinho explica:

- É o doutor Jerônimo Castanheiras, muito meu amigo. Ele gostou tanto da Avebac que até entrou pra sócio. E é pro sitio dele, em Jundiaí, que ele precisa de um caseiro.

Um homem gordo montado em um cavalo branco se aproxima. Afonsinho faz as apresentações:

- Doutor Jerônimo, este é o meu amigo Souza, de quem eu lhe falei.

- Ah, este é que é o Souza?

- Antonio de Souza, às suas ordens!

- Souza, já conversamos. Um segundo!

- Sim, obrigado.

O homem sai da cena com seu cavalo.

Afonsinho dá tapinhas na mão de Souza e diz:

- Estás com o emprego na mão!

Jerônimo deixa seu cavalo e se dirige a Souza:

- Então Souza, vamos ao que interessa.

- Sim senhor.

- Ah... Sua senhora é boa cozinheira?

- Cozinha muito bem, sim senhor.

- Ah-ah... E a saúde?

- Perfeita! Tanto ela como eu.

- Ah-ah... É... Preciso que lave tudo duas vezes por semana. O assoalho é de lajota.

- Lajota?
 - É. O senhor cuida de galinhas?
 - Galinha. Não.
 - Ah. Eu quero tudo muito bem lavado...todas as roupas de cama. Eu costumo receber gente em casa.
 - Tá bem
 - Nós precisamos que o senhor cuide da horta, do pomar, das galinhas...ah! Das cavalariças!
- Souza fica irritado e começa a gritar:
- Ah, cavalariça também? Mas o que é que o senhor está pensando? Lajota, cavalariça, pomar, pensa que eu me casei com uma mula? Seu barrigudo ridículo!
- Souza começa a andar e Afonsinho vai junto, puxando o amigo para sair dali. Enquanto se afasta, Souza continua a gritar para Jerônimo:
- Não tem coração! Montado com todo esse peso numa pobre duma bichinha! Pensa que eu me casei com uma mula? Não pode ser! Não agüento isso! Tem paciência Afonso, mas não pode ser...

Seqüência 10

Os filhos não encontram uma solução para o problema dos pais. O marido de Neli não aceita que Souza e Lu morem em sua casa e consegue uma vaga na Casa São Luiz. Corinha não agüenta mais hospedar o pai. Jorge, Roberto e Neli se reúnem para discutir o problema. Jorge não aceita a idéia de colocar a mar na Casa São Luiz e, vai com sua esposa, procurar uma casa para os pais. Jorge faz as contas e, desesperado, tenta convencer a mulher que será possível comprá-la. Anita mostra para o marido que eles não tem condições de assumir esse gasto.

Simultaneamente, em São Paulo, Souza fica doente. Corinha chama um médico e é informada que o problema do pai é causado pela umidade. Corinha pensa, imediatamente, em mandar o pai para a casa da irmã, em Brasília.

No Rio, Suzana desaparece. Jorge, Anita e Lu estão preocupados. O telefone toca e o pai é informado que Suzana está na delegacia, foi detida com outros jovens em uma festa com bebidas e drogas. Lu, sentindo-se culpada, confessa que escondeu do filho e da nora que Suzana chegava em casa de madrugada. Jorge fica furioso e dia para a mãe que não é mais possível que ela fique na casa.

Jorge aceita então a idéia de institucionalizar a mãe. Corinha despede-se do pai, em São Paulo.

Lu, passeado na pracinha, encontra Suzana que acaba lhe dizendo que Jorge e Anita foram ver um asilo para ela.

Jorge e Anita levam Lu para um restaurante onde pretendem informá-la sobre o seu destino.

Lu está sentada entre Jorge e Anita. O filho inicia a conversa:

- Como é? Está gostando mãe?

-Está ótimo!

-Escuta mãe, a Corinha telefonou de São Paulo, sabe? Disse que o pai esteve adoentado, com febre, teve de cama. Foi por isso que ele ainda não telefonou mãe.

Lu olha assustada para Jorge:

-Febre?

-É. Febrezinha, mas já passou.

Jorge dá um trago no cigarro antes de continuar:

-Agora, o... o medico esteve lá... Disse ele devia ir pra Brasília, sabe? Que é um lugar melhor, mais seco. Então, a Corinha telefonou pra Mariazinha e ela disse que o Pai podia ficar lá.

Lu, suplicante pergunta, olhando nos olhos do filho:

-E eu? Não vou ficar com ele?

Jorge faz uma pausa e olha para Anita, que não o encara. Finalmente responde:

- Não dá, sabe mãe. O apartamento deles é muito menor que o nosso.

Lu abaixa os olhos

Jorge faz outra pausa e olha novamente para Anita, que ainda não o encara. Dessa vez ela abaixa a cabeça. Jorge prossegue:

- Escuta mãe.

Ele segura a mão de Lu:

- Papai chega de São Paulo amanhã. Bem cedinho. E, antes dele ir pra Brasília, vocês vão ficar juntos num hotel. É novo, no Flamengo, no aterro, uma vista muito bonita, sabe?

Lu, sorrindo, comenta:

-Hotel? Mais que chique...

Há uma pausa. Jorge, novamente olha para Anita, que olha para Lu. Jorge tem as mãos entrelaçadas em frente a boca. Ele abaixa a cabeça e, lentamente, vira o rosto para a mãe:

-Sabe mãe... Tem outra coisa que eu queria dizer pra senhora...

Lu inclina o corpo para frente e diz:

- Antes de você falar, meu filho, me ouve. Eu não sei se você vai ficar zangado comigo... Desculpe, sim? É que... Eu não me sinto muito a vontade em casa de vocês.

Ela olha para Anita. Depois olha para Jorge, rapidamente, mas fala olhando para baixo:

- Fico no quarto de Suzana, atrapalho Anita...

Lu levanta os olhos e se dirige a Jorge:

- Eu preferia ir para um... Para um retiro... pra um asilo...

Lu sorri e complementa:

-Não é assim que se diz?

- Poxa, mãe!

A música-tema do filme entra ao fundo. Anita coloca a mão sobre o rosto, emocionada. Lu continua:

- Agora tem uma coisa: não diga nada a seu pai. Ela está apensar que eu ainda estou morando com vocês. Combinado?

Jorge abaixa a cabeça, coloca a mão sobre a boca e chora. Anita também chora. Os três estão cabisbaixos. Jorge olha para a mãe.

ANEXO 2

Chuvas de Verão

Ficha técnica

Tempo de Duração: 86 min.

Ano de Lançamento (Brasil): 1977

Distribuição: Embrafilme

Direção: Cacá Diegues

Roteiro: Cacá Diegues

Direção de Produção: Luiz Carlos Lacerda

Produção Executiva: Luiz Fernando Goulart

Co-Produção: Embrafilme e Carlos Diegues

Produção: Alter Filmes (Helio Ferraz)

Fotografia: José Medeiros

Desenho de Produção:

Direção de Arte: Mauricio Sette

Edição: Mair Tavares

Descrição dos personagens:

Afonso

Homem de aproximadamente 70 anos. Cabelos brancos, calvo na região fronto-temporal, bigodes brancos. Vive em um subúrbio do Rio de Janeiro. Viúvo, mora sozinho em uma casa de dois andares. Tem uma empregada, que, normalmente, não dorme no serviço, entretanto, durante o filme ela fica o tempo todo na casa de Afonso, pois está escondendo lá o seu noivo foragido da polícia.

Afonso tem relações de amizade na vizinhança. Sua casa é freqüentada pelos moradores da rua, na maioria, idosos.

Esse personagem, que quase sempre está vestindo pijamas, tem uma filha, adulta, casada e um neto. Sua filha, ao casar-se mudou-se para a zona sul da cidade e não tem o hábito de visitar o pai.

Isaura

Mulher de aproximadamente 65 anos. Solteira, vive com as irmãs, em uma casa próxima a de Afonso. Usa os cabelos presos em coque, roupas compridas e sóbrias. É uma mulher recatada, tímida. Não participa dos eventos da rua, assistindo-os pela janela. Isaura trabalha como balconista em uma loja do subúrbio.

Abelardo

Homem de aproximadamente 70 anos. Militar aposentado é casado com Helô e tem um filho, Paulinho. Abelardo é extremamente preocupado com a saúde. Não gosta da namorada do filho, uma atriz de cabaré com mais de 50 anos. Abelardo vive com a esposa na mesma rua onde mora Afonso. Quase sempre veste bermuda e camisa de malha e usa uma boina na cabeça.

Helô

Mulher de aproximadamente 70 anos. Tem cabelos loiros e usa roupas mais modernas que as de Isaura, mais coloridas, mas não menos distintas. É casada com Abelardo com quem vive, na mesma rua de Afonso. É mãe de Paulinho, homem de 32 anos, que não trabalha e recebe mesada dos pais. Helô preocupa-se com o futuro do filho e o obriga a estudar. Ela trata bem a namorada do filho. Helô sonha em ser avó. Estudou piano, mas não seguiu a carreira por pressão dos pais.

Lourenço

Homem de aproximadamente 70 anos. Cabelos negros, lisos, com calvície frontal. Veste suspensórios. É solteiro e vive sozinho, em uma casa de dois andares, que fica em frente à casa de Afonso. É palhaço aposentado.

Juracy

Homem de aproximadamente 40 anos. Cabelos negros com calvície fronto-temporal. É desempregado e vive de bicos, pequenos golpes e empréstimos. Relaciona-se com todos e procura estar bem informado sobre os acontecimentos do bairro. Freqüenta o bar da região, onde deve dinheiro. Freqüenta a casa de Afonso. Não se sabe onde Juracy mora.

Descrição dos ambientes:

Nesse filme os ambientes de destaque, onde os acontecimentos se desenrolam, são dois: a casa de Afonso e a rua.

A casa de Afonso

Sala

A sala tem as paredes pintadas na cor azul na metade superior e na cor telha na metade inferior. A porta e a janela, que ficam na mesma parede, são de madeira pintadas na cor creme. Atrás da porta, encostado na parede, há um espelho com moldura de madeira escura.

Em frente à porta de entrada há um sofá com estampa floral, azul e branca. Há uma mesinha de centro, de madeira, sobre um pequeno tapete claro, em frente ao sofá. Ao lado do sofá, há uma pequena mesa lateral.

Junto à janela, há uma cadeira de balanço.

Na parede em frente ao sofá, há duas portas, uma sempre fechada e a outra é uma passagem, na qual deveria haver uma porta, mas não há nada além do portal de madeira. Através dessa passagem, vê-se a escada de madeira que leva ao andar superior da casa e, fixado do lado interno, ao lado da passagem, há o telefone, que fica quase embaixo da escada.

Voltando a sala, há ainda, entre a porta que está sempre fechada e a passagem que leva ao telefone e a escada, uma vitrola antiga, que fica dentro de móvel apropriado, do tamanho de uma cômoda, encostada na parede, além de uma estante estreita.

Junto a porta da cozinha, que fica do lado oposto da janela, há uma estante e uma mesa de jantar.

Nas paredes da sala estão pendurados pequenos enfeites, pássaros de madeira, um quadro, sobre o sofá e um relógio redondo ao lado da porta da cozinha. O piso da sala é de tacos de madeira.

Andar superior

O quarto de Afonso tem as paredes pintadas de negro, na metade inferior e de creme, na metade superior. A cama, de solteiro é coberta por uma colcha vermelha. Há um tapete vermelho ao pé da cama. Ao lado da cama, há uma mesa de cabeceira, de madeira, sobre a qual está um porta-retratos com a fotografia da esposa de Afonso. Em frente à cama, há uma cômoda de madeira, que tem também um retrato da esposa.

O banheiro fica ao lado do quarto de Afonso. No corredor há um retrato, possivelmente da esposa, pendurado na parede e dois móveis de madeira escura. As paredes do corredor são pintadas, como as do quarto de Afonso, de negro e creme.

O Outro quarto tem as paredes pintadas de rosa. Há apenas um colchão no chão. Da janela, que fica em frente à porta, vê-se a rua e a casa de Lourenço.

A rua

Uma rua de subúrbio, asfaltada, com matos crescendo nas calçadas, junto às casas, que são em maioria de um ou dois andares. Ao fundo vê-se um edifício grande, de cinco andares, possivelmente, um conjunto habitacional, em péssimas condições de conservação.

A rua é um espaço de convivência e confraternização, no qual os personagens se encontram e desenvolvem suas relações. Nesse filme, esse ambiente é uma rua de subúrbio, em meados da década de 1970 e aparece, no filme, como uma extensão das casas. Uma espécie de sala de convivências, onde as pessoas interagem e se distraem. Havia na vizinhança, como o filme mostra, uma sensação de pertencimento a uma comunidade e os moradores construíam laços de solidariedade que eram mantidos por toda a vida.

Seqüências:

Seqüência 1

Uma porta branca, com uma cantoria de vozes predominantemente femininas, é aberta por um homem de terno azul escuro e gravata, com um par de óculos nas mãos. O homem entra, seguido de uma mulher, que leva um bloco de anotações e uma caneta, em uma das mãos e um pequeno estojo azul, na outra. O homem,

terceiro na fila, trajando terno de cor clara, leva um bolo. A passagem dessas três pessoas pela porta revela um ambiente de escritório, no qual sete pessoas estão de pé, cantando, voltadas para um senhor, de cabelos e bigode brancos, com uma acentuada calvície frontal, que veste um terno escuro. Este homem é Seu Afonso, o personagem principal do filme. Afonso é homenageado pelos colegas do escritório no dia de sua aposentadoria. Ele recebe do chefe o estojo azul, trazido pela secretária. O chefe diz a Afonso que sentirão sua falta. Afonso agradece dizendo:

- Obrigado, doutor e mostra a caneta aos colegas.

Em seguida, Afonso recebe o bolo das mãos do colega que informa:

- Todos entraram na vaquinha e duas jovens funcionárias complementam:

- Eu entrei com 50 pratas!

- E eu, entrei com ela.

O homem que entrega o bolo diz:

-O senhor merece!

Seu Afonso agradece e segura o bolo, virando-se de frente para a câmera e olhando para o bolo.

Uma das jovens funcionárias fala, enquanto passa pela frente de Seu Afonso e o segura pelo braço esquerdo:

- Quero só ver pra quem ele vai dar o primeiro pedaço do bolo...

A outra jovem apóia a mão no ombro direito de Seu Afonso e diz:

- Que isso menina? Deixa de ser enxerida!

- Ué? Tu acha que eu to afim de que?

- Não sei...um coroa enxuto desse... Ela ri esfregando sua mão no ombro de Seu Afonso.

- Que nada! Diz a outra, Seu Afonso já passou da idade... e rindo, complementa, não oferece mais perigo.... ela encosta a cabeça no ombro de seu Afonso.

Ao final desse diálogo, Afonso está entre as duas jovens, segurando o bolo. Ele, que olhava para o bolo, levanta os olhos em direção à câmera. As duas jovens estão sorrindo e Seu Afonso está sério, com olhar parado e a boca curvada para baixo.

Seqüência 2

Vestindo um pijama novo, de listras azuis e brancas, que fora guardado em um saco plástico, especialmente para essa fase de sua vida, Seu Afonso recebe os vizinhos em casa para comemorar sua aposentadoria.

Ao entrar na casa de Seu Afonso, Abelardo, com um velho livro na mão, vai direto para o telefone de parede, que fica junto a escada. Retira o fone do gancho e abre o livro. Sua esposa, dona Helô, tira o fone de sua mão e coloca de volta no lugar. Ela o olha muito séria, vira-se para o outro lado e inicia uma conversa com seu Afonso. Enquanto dona Helô está entretida em sua conversa, Abelardo retira lentamente o fone do gancho e disca um número, esforçando-se para não chamar a atenção da esposa, que está bem ao seu lado. Enquanto Seu Afonso e dona Helô conversam, vê-se, ao fundo, Abelardo falando ao telefone, com a mão sobre a boca. Um close em Abelardo revela sua conversa ao telefone:

- Insuficiência renal...mas o senhor calcula que o Moreira ainda terá pelo menos algumas semanas de vida, não? Não, não....por nada. Diga que foi o Abelardo, companheiro dele de colégio...é, ele vai se lembrar.

Ao desligar, Abelardo se vira para Afonso que está falando com a empregada na escada da casa e comenta:

- Sujeito forte, esse Moreira!

Volta novamente ao telefone e disca outro número.

Enquanto Abelardo está ao telefone, seu Afonso sobe com a empregada que lhe revela que seu noivo, o bandido Lacraia, está escondido na casa. Após alguns minutos lá em cima com o casal, seu Afonso desce as escadas em direção a sala e passa pelo corredor onde está o telefone.

Antes de se ouvir os passos de seu Afonso na escada ouve-se Abelardo ao telefone:

- É, o Abelardo. Sou amigo do seu marido desde o tempo de tiro de guerra. Como vai ele?

Abelardo, que estava atrás da parede, aparece no primeiro plano ao mesmo tempo em que Afonso desce as escadas, ao fundo.

-O Expedito já saiu do hospital? O médico disse que ainda não é dessa vez?

Abelardo volta para trás da parede ao mesmo tempo em que Afonso entra na sala.

- Não. Não precisa, não. Continua Abelardo em tom de frustração.

Durante toda a seqüência Abelardo aparece ao fundo, falando ao telefone. Os vizinhos circulam entre a sala e cozinha.

Dodora, filha de Afonso, chega acompanhada de seu marido, Geraldinho.

Desencadeia-se uma briga entre a filha e o genro de Afonso. No ápice da discussão, Abelardo surge, novamente, detrás da parede com o fone no ouvido e grita:

- Morreu!

- Quem? Pergunta, aos berros, o genro de Afonso.

- O Benevides! E era um ano mais moço que eu! Informa Abelardo, sorrindo.

- Desliga esse telefone, Abelardo! Ordena, com firmeza, dona Helô - Foi por isso que mandei tirar o nosso lá de casa... Explica, sorrindo, com delicadeza aos demais convidados.

Abelardo desliga o telefone, abre seu livro e faz anotações.

O Geraldinho sai da casa. Dodora grita para o marido:

- Filho da puta!

Todos ficam parados, ouvindo o barulho do carro de Geraldinho.

Dodora sai da casa:

- Geraldinho! Geraldinho! Você ia me deixar aqui?

O casal parte no carro. Lourenço acompanha pela janela, vira-se para dentro da casa e vê Afonso, que dá um risinho, coça o pescoço e diz:

- Vejam só...Mal vi a minha filha crescer. Quando dei por mim ela já era uma mulher...

Seqüência 3

Amanhece. Seu Afonso, com seu pijama listrado, está dormindo na cadeira da sala, depois da festa em sua casa. Ele desperta com som de pássaros, levanta-se e vai ver as horas no relógio sobre o espelho. Pega uma cadeira e sai para a rua. Segurando a cadeira, Afonso caminha até o muro da casa vizinha, de onde espreita D. Isaura saindo de casa. Afonso sorri. A Câmera acompanha os passos de Isaura até a frente da casa de Afonso. Isaura vê Afonso sentado em sua cadeira e olhando para o outro lado, como se estivesse distraído. Isaura pára ao ver Afonso. Ele vira-se para ela, fingindo-se espontâneo:

- Bom dia, D. Isaura

Ela responde séria:

- Bom dia

Seu Afonso, abrindo levemente os braços diz sorrindo:

- Primeiro dia de aposentado!

- O senhor é que é feliz... diz Isaura que recomeça a andar.

-Será que chove? Pergunta Afonso, virando-se na cadeira, para acompanhar Isaura

- Acho que não. Isaura responde se distanciando lentamente

- Melhor

- Como foi a festa?

- Te incomodou? Afonso diz, ao projetar o corpo para frente.

- Imagine, seu Afonso, responde Isaura parando, vira-se lentamente para ele e, mexendo a cabeça negativamente, complementa:- tão longe...

- Vai para o trabalho, não é?

Isaura sorri

- Que jeito....

Vira-se e segue seu caminho. Afonso a vê distanciando-se, levanta-se, recolhe a cadeira e ao virar-se, vê seu Lourenço na janela. Seu Lourenço o vê também e diz:

- Preciso mandar consertar (a janela)

Seu Afonso, segurando a cadeira na calçada, do outro lado da rua grita feliz:

- Primeiro dia de aposentado, seu Lourenço, não tenho nada pra fazer! Nada!

- A não ser arrumar a casa da festa, hã?

- Que festa, em?

(...).

Seqüência 4

Seu Lourenço e seu Afonso estão caminhando pela rua, à noite. Os dois homens vestem pijamas.

- Minha mãe era bailarina, fazia a primeira parte do circo....tosse...eu ficava vendo-a dançar atrás das luzes coloridas....minha mãe morreu moça, seu Afonso, doente do peito, tuberculose....

- Eu tinha uma irmã que...também morreu de tuberculose...senhor sabe, naquele tempo...

- Que isso? Não faça isso! Lourenço pára de caminha e continua falando com Afonso - Começar uma história dizendo “naquele tempo” envelhece a gente, seu Afonso! Sorri e confirma, é....depois o pessoal do circo me adotou e eu fiquei com eles e depois que aprendi a profissão não queira mais deixar o circo de jeito nenhum. Até na televisão eu já trabalhei! É! Mas eu gosto mesmo é de circo, diz Lourenço, agora mais lentamente, virando-se para frente e recomeçando a caminhar – a charanga tocando, a serragem debaixo dos pés, a lona por cima, as crianças em volta....

(...)

Seqüência 5

Seu Afonso chega no bairro com Abelardo. Ao entrar em casa, seu Abelardo deixa a porta aberta e Afonso tenta chamá-lo, mas ele não ouve. Há uma música vindo da casa de Abelardo. Afonso ouve a musica e entra. Afonso pára ao entrar e observa dona Helô tocando piano. Ela olha para ele, sorri e continua a tocar. Afonso diz:

- Seu Abelardo deixou a porta aberta.

- Xiiii! D.Helô pede silencio e com o rosto, aponta o gravador sobre o piano. Ao lado do gravador há uma foto, em preto e branco, na qual uma jovem, supostamente dona Helô, está tocando piano.

Afonso fecha a porta e, com os braços para trás, fica parado na entrada da casa, ouvindo a musica. Quando D. Helô acaba de tocar, ela rebobina a fita no gravador e diz:

- Às vezes, fico pensando com o velho Brahms devia estar triste quando escreveu essa musica...

Seu Afonso dá um leve sorriso como resposta.

Dona Helô coloca para tocar no gravador a musica que acabou de gravar. Ela ouve com a cabeça voltada para cima, de olhos fechados. Depois, vira-se para Afonso, sorrindo, e pergunta:

- Que tal, seu Afonso?

Afonso se aproxima do piano enquanto D. Helô continua:

- No meu tempo, eu era uma das melhores alunas do Conservatório.
- Xiiii! Não se diz isso: “no meu tempo”, envelhece a gente... Afonso dá uma risadinha breve e pega o microfone que está sobre o piano. Enquanto ele observa o objeto, D. Helô prossegue:
 - Um dia, se deus quiser, o Paulinho vai me dar netos! É para eles que eu estou fazendo essas gravações....um dia, os meus netos vão saber que grande artista teria sido a avó deles, mesmo que eu já tenha morrido.
 - Que isso, D. Helô? A senhora ainda tem muita vida pela frente (diz Afonso, em close)
 - Não sei não, Seu Afonso... não sei não (close em Helô) às vezes dá até vontade que o coração estale aqui dentro. De repente. Para sempre. A gente, as vezes, se sente tão cansada...e agora eu posso morrer em paz....D. Helô diz isso, passando a mão, suavemente, no peito.
 - Seu Afonso, o senhor podia apanhar um pouquinho de água para mim, na cozinha?
 - Pois não, D. Helô.

Afonso sai da sala. A câmera o acompanha até sumir e reaparecer pela porta da cozinha. Afonso entra na sala e pára. Ele vê Dona Helô recostada em uma cadeira, de olhos fechado e com a cabeça pendendo para o lado.

- Dona Helô. (close em Afonso, assustado)

Sem resposta, ele aumenta o tom da voz:

- Dona Helô!

A câmera mostra o rosto de Helô, na mesma posição e de olhos fechados ela diz:

- Quando Abelardo completou 60 anos, decidiu que a gente não ia ter mais nenhuma relação física, que era para assegurar uma vida longa e boa saúde. Levantando lentamente a cabeça e virando-a para Afonso, ela faz sinal com a mão para que Afonso se aproxime.

Afonso coloca o ouvido próximo à boca de Helô. A câmera mostra o rosto de Afonso, na frete do de Helô, que fica oculto para o espectador. Ela fala ao ouvido de Afonso:

- O senhor sabia que está cientificamente comprovado que uma gota de esperma corresponde a uma perda de 40 gotas de sangue? Enquanto Helô fala, a câmera gira e seu rosto reaparece, de lado junto a cabeça de Afonso.

- Foi o Abelardo que leu isso e me contou... Ela solta a cabeça e volta para a posição anterior. Afonso se afasta, saindo do campo de visão.

- Mas eu não sei... Eu acho que eu não mereço o Abelardo não... Porque de vez em quando... De vez em quando... Eu... Eu tenho sonhos de muita porcaria, de muita perdição... De muita sujeira...

Helô ergue a cabeça e se levanta, sem hesitação. Caminha até o piano e coloca a mão sobre o gravador:

- Gostou do som? Comprei a prestação. Ela pega o copo d'água de seu Afonso. – Barato! 12 vezes sem entrada. Um bom investimento!

- Bem, D. Helô, ta ficando tarde, eu... Afonso começa a andar em direção a porta. Quando ele chega próximo à porta, Dona Helô o chama:

- Seu Afonso!

Ele se vira para ela. Ela abaixa os olhos rapidamente e volta a olhar para ele:

- O senhor desculpa a expressão, Seu Afonso, mas eu acho que eu me fodi na vida.

Helô diz isso com uma expressão de tristeza.

Afonso olha para ela, franze a testa e espreme os olhos, aparentando estranhamento.

Helô olha para ele séria. Coloca uma das mãos sobre a boca e ri. Depois, coloca a outra mão sobre a boca e, abre as duas mãos, em frente ao rosto, ainda rindo, como uma criança que foi surpreendida “fazendo arte”. A expressão de Helô sugere desconcerto diante daquela situação.

Afonso também ri, abaixa a cabeça e coça a orelha, demonstrando-se também desconsertado.

A câmera ainda mostra Helô rindo, tira a mão da boca, olha para as unhas rapidamente e volta a colocar a mão na boca.

(...)

Seqüência 6

Seu Afonso está na rua, assistindo ao show do palhaço Guaraná (Seu Lourenço), ele olha para a casa de Isaura e a vê na porta. Depois ele olha para a sua própria casa e vê a empregada com o noivo criminoso na janela. Ele se levanta dizendo baixinho: - saiam daí! Já! Já! E é interrompido por Juracy (vizinho malandro). Uma

buzina toca. O carro da filha de Afonso se aproxima. Ele vai até a janela do carro e sua filha lhe diz:

- Pai, eu preciso que cê venha comigo.

- Pra onde?

- No caminho eu conto.

Juracy interrompe:

- Ei! Como é que é? Não vão me convidar para entrar?

O carro parte. A filha de Afonso dirige, Juracy vai no banco da frente, Afonso e o neto (um menino com cerca de 7 anos) vão atrás. A filha de Afonso começa a explicar o que está acontecendo:

- Um dia eu encontrei um lençinho perfumado de mulher no bolso da calça dele. Aí eu fiz um escândalo! E perguntei pra ele quantas amantes ele tinha!

- E quantas eram? Pergunta Juracy

- Foi pior... Em vez de tomar vergonha na cara, aí mesmo é que o Geraldinho perdeu a compostura de uma vez. Hoje em dia ele nem se dá mais ao trabalho de inventar uma desculpa pra sair de casa toda noite.

Seu Afonso tenta amenizar a situação:

- tenha paciência com ele, minha filha. O Geraldinho deve estar deslumbrado com tudo que o dinheiro pode comprar inclusive mulheres bonitas.

- outro dia eu fui comprar esse vestido na boutique de uma conhecida, aí ela me disse que o Geraldinho já tinha comprado outro igual, com certeza pra me dar de presente, né? Eu fingi que eu sabia e aí eu consegui descobrir nos papeis da loja pra onde eles tinham mandado o outro vestido. Só pode ser o endereço da amante dele, né?!

- Ah, malandro! Comenta Juracy.

- Ontem o Geraldinho saiu de casa cedo e até agora ele não voltou. Ele só pode tá no tal endereço, com a outra, a que tem vestidos iguais aos meus!

O carro pára na porta de um edifício e todos entram. A filha de Afonso entrega uma câmara a Juracy:

- Ce sabe mexer com isso?

- Deixa comigo!

O porteiro, que estava ouvindo um jogo no rádio, tenta impedir a entrada dos quatro. Juracy discute com ele e os dois saem do campo de visão. Afonso tenta proteger o neto:

- minha filha, não ; e melhor o garoto ficar aqui em baixo?

- Não. Ele vem com a gente.

Todos saem do elevador. Ao fundo toca a música de Roberto Carlos, "Seus botões".

O porteiro e Juracy ainda discutem.

- O senhor não pode fazer isso!

- tem uma piranha aí dentro!

- Não interessa! O senhor não pode! É invasão de domicílio!

Juracy tapa a boca do porteiro com a mão. Afonso protege o neto, com as mãos em seus ombros.

A filha de Afonso toca a campainha do apartamento.

Quando é aberta a porta, o volume da música aumenta e surge, diante de todos, Geraldinho de peruca, maquiado e vestido com a mesma roupa que sua mulher está usando. Ele olha para baixo, supostamente para seu filho, arranca a peruca e olha para sua esposa.

A filha de Afonso olha para o marido de cima a baixo. No fundo da cena, dentro do apartamento, aparece um homem sem camisa. Juracy começa a fotografar, empurra Geraldinho, que tenta impedi-lo sem sucesso, e entra com a câmera, registrando o que pode. Geraldinho e a esposa se olham. Há também, além do homem sem camisa, um travesti sentado no sofá, que faz poses para ser fotografado por Juracy.

Depois do flagrante, a filha traz seu Afonso e Juracy de volta para o subúrbio. Seu Afonso, ao sair do carro, ajeita o neto que dormia em seu colo. Juracy entrega a câmera à filha de Afonso. Afonso, já do lado de fora do carro, apoiando-se na janela, fala com a filha:

- Minha filha, se eu puder fazer qualquer coisa...

Ela olha para o pai, sorri e coloca o carro em movimento.

(...)

Seqüência 7

Seu Afonso visita seu Lourenço e aproveita para verificar a casa do vizinho. Sua empregada e o noivo foragido da polícia desconfiam de que seu Lourenço seqüestrou uma criança. A casa de Lourenço é em frente à casa de Afonso. Seu Afonso vai até o quarto de Lourenço e da janela ele grita para a empregada e o noivo que não há nada lá. Ao voltar para casa, Afonso se desculpa com os dois na

sala. O bandido que ir embora imediatamente, mas Afonso o convence a esperar até o dia seguinte. Os dois jovens sobem para o quarto e Afonso fica na sala. Ouve um pouco de musica e depois sobe também. Ao se aproximar do quarto dos dois, ouve gemidos e se aproxima. A porta não está fechada. Afonso empurra lentamente até ver o casal fazendo sexo. Os dois estão completamente nus, trocando caricias sobre um colchão no chão. Afonso observa e se abraça, cruzando os dois braços sobre o peito. Ele fecha os olhos e coloca as duas mãos sobre o pênis, apertando-o. Depois, ele enfia uma das mãos dentro da calça e de olhos fechados se toca. Subitamente abre os olhos e corre para seu quarto. Agora ele está deitado, em sua cama, de bruços. Vira lentamente o rosto para a mesa de cabeceira, onde está a fotografia de sua esposa. Ao ver o rosto da esposa, Afonso vira, rapidamente, o rosto para o outro lado.

Seqüência 8

Após uma grande confusão com a policia que vem procurar Lacreia, o noivo da empregada de Afonso e da prisão de Lourenço, que seqüestrou, matou e enterrou no quintal uma menina, Afonso vai para casa. Isaura, que está passando pela rua, o vê entrar. Ela pára e fica olhando para ele, que segue de costas, sem vê-la. A câmara mostra o rosto de Isaura por alguns segundos, ela tem uma expressão de preocupação.

Afonso vai para o quarto e, sentado na cama, fala com a fotografia de sua esposa:

- Pede a nosso senhor Jesus Cristo, pede a virgem Maria pra ela me levar, minha velha... Estala coração, estala... Estala coração, estala... Estala coração... (diz, batendo a mão fechada sobre o peito).

Afonso ouve a campainha tocar. Ele abre a janela para ver quem é. É Isaura. Afonso fecha os botões da camisa de pijama que está vestindo e abre a porta:

- Eu vim ver como é que o senhor esta
- Entre, por favor, dona Isaura, entre.

Isaura entra e olha ao redor, supostamente, examinando a casa.

Afonso fecha a porta e diz:

- A senhora não foi trabalhar hoje?
- Não tive coragem...

Afonso se afasta um pouco

- Compreendo... Vamos, senta, sente, por favor. Afonso aponta o sofá para Isaura. Os dois se sentam, cada um em uma extremidade do sofá. Há uma pausa no diálogo e Afonso diz:

-Não sei o que posso lhe oferecer, mas deve ter uma brahma no congelador. Sempre tem! Eu vou tomar um copo, a senhora aceita um?

O plano seguinte mostra dois copos vazios e uma garrafa sobre a mesa. Outra garrafa entra na cena, segurada pela mão de Afonso. Ele vai encher os copos. Isaura recusa a bebida, pousando a mão sobre seu copo e Afonso enche o outro.

Afonso se levanta com o copo na mão e caminha até a cômoda, onde está a caneta que ganhou na cerimônia de sua aposentadoria. Ele apóia o corpo sobre a cômoda e olha para a caneta:

- Tantos anos de trabalho dona Isaura... Tantos anos de trabalho em troca de uma caneta dourada.

Ele olha para Isaura sorrindo e pergunta:

- O que é que eu fiz da minha vida?

Isaura olha para Afonso como se refletisse por um instante e pega um papel dobrado em sua bolsa. Ela abre o papel e lê:

- A vida não é como as águas do rio que passam sem descanso, nem como o sol que vai e volta sempre. A vida é uma chuva de verão, súbita e passageira e se evapora ao cair.

- Parece letra de samba, diz Afonso. – É autor nacional?

Isaura, guardando o poema na bolsa, sorri envergonhada e confirma:

- hã, hã. Aqui do bairro mesmo...

Afonso ri.

Isaura estende o braço para pegar a garrafa de cerveja sobre a mesa. Afonso faz o mesmo movimento ao mesmo tempo. Os dois são gentis e abrem espaço para que o outro pegue a garrafa. Depois de duas tentativas, Afonso segura a garrafa para servir Isaura, mas a garrafa já estava vazia:

- Cabô! Mas não se preocupe, vou mandar buscar mais. Seu Cardoso traz aqui em casa num instante. A senhora é um bom copo, em?

Afonso se levanta e Isaura demonstra indignação com o comentário:

- Que nada, eu... não bebo nunca....é que hoje....

Afonso, já ao telefone, sorrindo, retruca:

- Deixe de modéstia, dona Isaura! Deixe de modéstia!

Quando Afonso vai abrir a porta para receber as cervejas. Ele tenta ser rápido e despachar logo seu Cardoso, que fica puxando conversa. Isaura, que estava escondida, reaparece na porta da cozinha. Os dois se cruzam no meio da sala. Afonso está levando as garrafas empilhadas nos braços para a geladeira:

- Nossa! Pra que tudo isso seu Afonso? Eu não quero ficar tonta.

- Ora, dona Isaura! Cerveja não dá porre!

Ele segue para a cozinha e Isaura fica em pé na sala, rindo:

- Queria ver a cara do meu chefe agora...

Afonso volta da cozinha com uma garrafa na mão e servindo os copos diz:

- Agora me fale da senhora dona Isaura. Eu já falei demais de mim.

- Que isso seu Afonso? Isaura fica séria.

- Fale dona Isaura, senão é covardia!

Ouve-se uma trovoada. Vê-se a vista da janela da casa de Afonso. Na rua, uma mulher corre e ouvem-se gritos anunciando a chuva. A Câmera se movimenta, mostrando o rosto de Isaura, que está virado para a rua, contra a luz. Isaura conta sua história:

- Quando eu era moça eu tive um noivo. Isaura vira o rosto de frente para a câmera – minhas irmãs não queriam, faziam de tudo para acabar o noivado, mas eu estava apaixonada. Um dia apareci grávida dele. Meu noivo, então pediu que eu abortasse. Pela primeira vez, desde que ele havia aparecido, minhas irmãs ficaram do lado dele... Eu queria ter aquele filho, mas fizeram tanta pressão! Eu não tive forças... Depois que abortei, não tive mais vontade de ver o meu noivo. Mas, também, se tivesse não o teria visto. Ele fugiu, desapareceu pra sempre. Desde então, decidi me dedicar as minhas irmãs mais velhas, a quem meus pais não haviam se lembrado de ensinar nada de útil pra fazer na vida.

Isaura toma um gole de cerveja, olha para Afonso e sorri:

- Pronto seu Afonso. É tudo que tenho pra falar de mim.

Afonso está sentado, com o corpo apoiado a mesa, olhando para Isaura, aparentando estar impressionado com a história. Ele sorri e diz:

- Isso foi há muito tempo, dona Isaura. E hoje?

- Hoje passo os dias inteiros atrás do balcão de uma loja de subúrbio e a noite vejo televisão com as minhas irmãs. Antes de dormir, nós três sempre fazemos as nossas orações, pedindo a deus que nos mantenha sempre unidas.

A chuva finalmente começa. Afonso se levanta para fechar a janela. Isaura, assustada, parece voltar a realidade:

- Mas que horas já são?

Afonso, de costas, fechando a janela canta:

- Faça de conta que o tempo passou...

Isaura, parada junto à mesa responde fazendo referencia a um antigo programa de rádio:

- Quando os ponteiros se encontram: Francisco Alves, o rei da voz!

- A senhora também gostava dele? Pergunta Afonso se aproximando de Isaura

- Ah, pra mim, será sempre o maior!

- A senhora tem razão! O Roberto Carlos, por exemplo, o Roberto é bom, mas o Chico viola... O Chico era grande!

Na cena seguinte, os dois estão dançando no meio da sala. Cerca de dez garrafas de cerveja estão enfileiradas sobre a mesa. Isaura dança com a bolsa pendurada no braço e Afonso está com a camisa do pijama aberta.

Os dois se movimentam por toda a sala, alegremente. Afonso conduz Isaura na dança.

- Sabe dona Isaura, eu sempre soube agradecer as damas. Era meio metido a besta, sabia conversar, tocava um pouco de violão, dançava bem...

- Está se vendo...

Afonso canta no ouvido de Isaura:

- Faça de conta que o tempo passou...

Isaura afasta a cabeça, olha para ele e, como se não tivesse entendido o que Afonso disse pergunta: - hum?

Afonso beija Isaura. Ela se afasta rapidamente e vai para o outro lado da sala.

Segurando o guarda-chuva, com a mão na boca, com olhos arregalados, aparentemente muito assustada, ela diz:

- Seu Afonso!

Afonso tira a vitrola da tomada e diz para Isaura:

- Meu interesse pela senhora não nasceu logo assim que a senhora se mudou para o bairro. Ele cresceu devagar. Dia a dia, como um riacho que engrossa, sem que você perceba, porque as chuvas estão caindo na nascente...

Afonso se aproxima enquanto fala.

- De repente vira inundação.

Os dois já estão bem próximos e Isaura diz:

- Isso não é amor, seu Afonso. Nenhum de nós dois tem mais idade pra essas coisas.

Isaura aumenta o tom da voz e insiste:

- Nenhum de nos dois tem mais idade pro amor!

Ao dizer isso, ela entra atrás da cortina e continua:

- Isso é ridículo, seu Afonso. Isso é ridículo!

Afonso entra atrás da cortina também. Ele a segura pelos ombros. Ela apóia as mãos sobre o peito dele:

- É ridículo, seu Afonso. Nós não temos mais idade pro amor. Por favor...

Afonso beija Isaura.

No plano seguinte, vê-se a cortina da sala. Os dois estão atrás dela. Isaura diz:

- Não. Por favor, seu Afonso, por favor, não...

Afonso sai detrás da cortina. Ele está sem camisa e abre a cortina, revelando Isaura, que está de calcinha e tem os braços cruzados sobre os seios. Ela ainda segura o guarda-chuva. Afonso pega Isaura pela mão e a conduz para o centro da sala. O som dos trovões continua.

No plano que se segue, vê-se o piso da sala. A mão e parte do braço de Isaura pousam, suavemente, sobre os tacos de madeira. A mão de Afonso aparece e desliza pelo braço de Isaura até alcançar sua mão. As duas mãos entrelaçando-se.

Ouve-se o gemido de Isaura. As mãos se apertam. Isaura diz:

- Nós podemos, seu Afonso, nós podemos!

- Isso mesmo, dona Isaura

- Venha, seu Afonso, venha!

As mãos entrelaçadas se apertam. Os dedos abrem e fecham durante esse diálogo.

No plano seguinte, Isaura está sorrindo. Afonso, que está sobre ela, com o queixo em seu ombro, também sorri. Os dois esfregam os rostos carinhosamente e riem.

No último plano dessa seqüência, a câmera mostra do alto, o casal deitado no chão da sala. As mãos permanecem entrelaçadas, na posição inicial. Isaura passa a mão nas costas de Afonso. Ao redor vê-se o guarda-chuva, sapatos e roupas.

ANEXO 3

O Outro Lado da Rua

Ficha Técnica

Título Original: O Outro Lado da Rua

Gênero: 97 min.

Tempo de Duração: Drama

Ano de Lançamento (Brasil): 2004

Distribuição: Columbia TriStar

Direção: Marcos Bernstein

Roteiro: Marcos Bernstein e Melanie Dimantas

Produção: Marcos Bernstein e Katia Machado

Co-produção: Columbia TriStar, Pássaro Films e Neanderthal MB Cinema

Música: Guilherme Bernstein Seixas

Som: Jorge Saldanha

Fotografia: Toca Seabra

Edição: Marcelo Moraes

Descrição dos Personagens:

Regina

Mulher de aproximadamente 65 anos, separada, vive sozinha em um apartamento de classe média, em Copacabana. Tem um filho, com o qual mantém uma relação distante porque ele abrigou o pai em sua casa. Regina não fala com o ex-marido. Eventualmente, Regina pega o neto na escola e o leva para dar uma volta pelo bairro. Regina tem cabelos curtos, tingidos, usa calças compridas e tênis no dia-a-dia. Trabalha como voluntária para a polícia, denunciando pequenos delitos. Para atuar como “espiã”, à noite, em casa noturna, usa calça de couro e maquiagem.

Camargo

Homem de aproximadamente 70 anos, viúvo recentemente. É juiz aposentado e foi secretário de justiça. Vive sozinho, em um apartamento grande de um prédio luxuoso, em Copacabana. Tem uma filha, com a qual tem uma relação difícil desde a morte da esposa. Geralmente, usa camisa e calça sociais.

Patolina

Mulher de aproximadamente 70 anos, vive sozinha em Copacabana, trabalha como voluntária para a polícia. Cabelos tingidos, curtos. Usa vestido. No decorrer do filme, muda-se para a casa de uma prima em Bangu.

Alcides – O Delegado

Homem de aproximadamente 50 anos. Aparece sempre em seu ambiente de trabalho. Usa barba e bigodes grisalhos. Desenvolve uma relação mais próxima com Regina quando ela inicia a investigação sobre Camargo, demonstrando cumplicidade e preocupação.

Descrição dos ambientes:

O ambiente de destaque no filme é o apartamento de Regina, no qual, se desenrolam os acontecimentos mais relevantes,

Apartamento de Regina

O apartamento antigo, de classe média, tem uma sala ampla, dividida em dois ambientes: sala de jantar, onde fica o binóculo de Regina, em uma pequena mesa, ao lado da janela, e sala de estar, na qual há um sofá e algumas poltronas. As paredes são azuis e as portas, janelas e cortinas e persianas brancas.

O quarto de Regina também tem paredes azuis. Há uma cama e uma mesa de cabeceira com um relógio.

Seqüências:

Seqüência 1

Regina está em seu apartamento, sentada na poltrona, com o corpo inclinado para frente, fumando um cigarro. Sua cachorrinha, Betina, está sentada no chão, ao seu lado.

Regina fala:

- Que saco!

Dá mais um trago no cigarro e encosta-se na poltrona, suspirando.

Agora, Regina está sentada em sua cama, no quarto. Bentina está deitada ao seu lado. Regina acende a luz do abajur. Ela olha ao redor, vira-se para a mesa de cabeceira e pega o relógio. Verifica as horas.

Regina se senta em frente a janela da sala e olha para o edifício do outro lado da rua. Suspira e pega o binóculo. Ela começa a olhar para os apartamentos e vê pessoas, em diferentes situações: arrumando a casa, vendo televisão, em uma festa e jantando. Com seu binóculo, ela focaliza o apartamento de Camargo e o vê, aplicando uma injeção na esposa, que está sentada na cama. Regina pára de olhar pelo binóculo. Apóia a cabeça na janela e fica pensativa.

Regina vai até a cozinha, pega uma garrafa de água na geladeira e enche um copo. Depois, ela abre um vidro de comprimidos e enquanto pega alguns, diz:

- E agora? Fiquei louca...

Regina toma os comprimidos.

Ela volta para a janela e olha para fora. Em seguida pega o binóculo e vê Camargo cobrindo sua esposa até a cabeça. Regina fica nervosa. Camargo descobre a cabeça da esposa e apaga a luz do abajur.

Regina desliga a luminária que está ao seu lado para ficar mais discreta e continua observando pelo binóculo. Ela vê Camargo lavar as mãos, sair do quarto, sentar-se na sala, pegar o jornal e retirar os óculos do bolso. Ele começa a ler o jornal e, logo em seguida pára. Retira os óculos do rosto e coloca uma das hastes na boca. Fica pensativo.

Regina focaliza o quarto onde está a esposa morta.

Ela sai da janela e telefona para a polícia, identificando-se com seu pseudônimo “Branca de Neve”. Ela vê o carro da polícia chegar, tocando a sirene e, com o binóculo, acompanha o delegado entrando no apartamento de Camargo.

Regina para de olhar pela janela e adormece na cadeira.

Seqüência 2

Regina, ao acordar, vai até o jornaleiro e folheia os jornais, procurando a notícia do assassinato que ela denunciou. Como não encontra nada, ela telefona para a delegacia e, ao mandar chamar o delegado, é informada pelo funcionário de que ele está irritado.

Regina vai até a delegacia conversar com o delegado:

- Eu sei o que eu vi. Ele tomou vinho com a mulher e depois deu uma injeção letal nela.

- Dessa vez a senhora extrapolou. Diz o delegado.

Regina suspira, aparentemente, contrariada. O delegado continua:

- Era remédio, dona Regina! Diminuindo o volume da voz e balançando o dedo em riste, complementa:

- E eu ainda tomei esporro... O secretário de segurança quer saber por que eu não me preocupo com coisas mais sérias...

Regina responde:

- Porque estupro, roubo e assassinato vocês não resolvem mesmo!

Ela insiste:

- Ele puxou o êmbolo duas vezes, entendeu?

- Ele foi secretário de justiça... A mulher já tava mal... Fala o delegado

- E aí ele deu uma reforçada nela, né? Diz Regina sorrindo ironicamente.

- Olha, dona Regina, eu tenho mais o que fazer... Não fui eu que inventei essa porcaria de serviço de terceira idade, por favor! O delegado diz isso enfatizando a palavra porcaria.

Regina não aceita e responde:

- Que historia é essa de por favor? Tá pensando o que? Que eu sou apenas dedoduro e velha, ainda por cima? Não sou, não!

Diminuindo o tom de voz, ela diz:

- Você sabe, eu só entrego e cuido de quem merece o carinho de vocês...
- Olha o que a senhora tá falando... O delegado fala em tom ameaçador, com o dedo em riste.

Regina, olhando para cima, ironiza:

- Que idiota que eu sou!

Volta a olhar para o delegado e complementa:

- Esqueci... Eu esqueci que o carinho da policia é só pra pé de chinelo.

O delegado bate na mesa e se levanta enfurecido:

- Então vamo trocar de lugar!

Apontado para sua cadeira ele diz:

- Senta, pode sentar. Assume! A senhora é um problema...

Ele abre a porta da sala, dizendo:

- Por favor, com licença!

Regina, inconformada diz:

- Você tá se excedendo. Tá se excedendo, em, Menino!

Depois de uma curta pausa, Regina continua, sem se virar para trás:

- Esse serviço nem é pago!
- Quem se excede é a senhora. Fala o delegado, atrás de Regina, já com a porta aberta:

- Só falta, agora, subir morro e dar bolsada em traficante!

Regina se vira para ele e responde:

- Se você tiver um colete à prova de bala, eu subo! Juro que subo.
- A senhora não tá me levando a sério, em?
- Claro que eu estou! Esse cara foi um bã bã bã do governo... A investigação vai parar! É mais fácil dizer que eu to esclerosada, que... Que eu tenho catarata e que eu não vi o que eu vi! Aliás, ele já abafou a notícia no jornal!
- Ah, com licença, dona Regina! Se a senhora quer notícia, vai olhar no obituário! E não me liga, em? Nunca mais!

Regina olha para o delegado com aparente indignação, vira-se para frente, de costas para ele, e diz:

- Você não pode fazer isso com o serviço nem comigo. Não pode... Só tem velho... De bengala... Idiota! Eu ainda ando... E até corro!

Regina dá uma risadinha nervosa. O delegado conclui a conversa:

- Então aproveite seu tempo vago e vai correr na praia. Esquece o serviço. Vai cuidar da sua vida.

Seqüência 3

Ao sair da delegacia, Regina se senta no banco da praça. A praça está cheia de idosos jogando cartas ou dominó.

Patolina, que está fazendo tricô, inicia uma conversa:

- Cadê sua companheira?

Regina aproxima levemente a cabeça indicando que não entendeu. Patolina esclarece:

- Sua cachorrinha.

Regina se vira para Patolina, que continua a falar:

- Eu admiro a sua disposição de catar cocô dos outros cachorros.

Regina ouve, pensa um pouco, olha para cima e pergunta:

- De onde é que você me conhece?

Sem parar seu tricô Patolina responde:

- Te vi um dia lá na delegacia. E se apresenta:

- Patolina.

Regina com as mãos mostra a si mesma:

- Branca de Neve.

Patolina ri do pseudônimo de Regina. Pára o tricô por um instante e fala:

- Eu não quero me intrometer... Mas a senhora tá bem?

Regina olha para frente e responde:

- Não. Não tô nada bem!

Há uma pausa. Patolina continua o tricô, olhando para Regina. Regina olha para ela e conta:

- Eu fui dispensada do serviço.

- Por quê? Pergunta Patolina.

- Vejo coisas demais. É isso! Responde Regina e, olhando para Patolina, continua:

- Eu acho que eu ainda me vejo de um jeito que ninguém mais me vê. Eu me vejo como eu sempre fui, entende?

Patolina balança a cabeça positivamente:

- Sei. Pois eu só me vejo velha...

Regina ri:

- Sorte sua!

Patolina fala:

- Eu acho que você não devia levar tão a sério o serviço. Nenhuma informação vai mudar a porcaria que ficou esse bairro.

- Claro que muda!

Fala Regina

- Muda nada! É só pra se ocupar... Retruca Patolina.

Regina, irônica fala:

- Se é pra se ocupar então é melhor ficar mesmo sentado aí numa mesa... Esperando a morte, jogando purrinha, dama, dominó, fazendo isso aqui. Regina pega o tricô de Patolina:

- Como é que faz isso aqui? O Alcides (delegado) disse que eu tenho que preencher o meu tempo vago...

Patolina fica olhando para Regina. Há uma pausa. Regina olha para os velhos, na praça. Vira-se para o outro lado, abaixa a cabeça, apoiando-a nas mãos:

- Ai deus! Porque que essa velharada toda não vai pra casa fazer alguma coisa... Cuidar da vida...

E virando-se novamente para Patolina:

- Inclusive você!

Patolina responde:

- Eu sou sozinha.

Regina pega no tricô de Patolina outra vez:

- E pra quê que é isso aqui?

- Isso? Pra não perder a mão.

Responde Patolina aparentando aborrecimento

- Fica tranqüila. Tua mão ainda tá firme.

Regina diz isso e vai embora.

Seqüência 4

Regina entra em seu apartamento, fecha a porta, dá alguns passos e pára. Segurando o chaveiro, ela fica pensativa. Betina, a cachorrinha, está deitada sobre uma almofada, no chão da sala.

Regina senta-se em frente a janela, coloca o binóculo sobre os olhos e, depois de olhar pela janela por alguns segundos, ela fala para si mesma:

- Eu vi... Eu sei o que eu vi... Eu sei...

Regina coloca o binóculo sobre uma mesa, ao lado da janela, e levanta. Ela procura por alguma coisa em sua bolsa, sobre a mesa de jantar.

Agora, Regina está sentada no sofá da sala de estar. Tem o corpo inclinado para a frente e os braços apoiados sobre as pernas. Regina pensa, batendo as mãos, uma contra a outra. Ela pega alguma coisa sobre a mesa de centro.

A Câmera mostra o rosto de Regina em close. Ela abaixa os olhos e pega, sobre a mesa de centro, o convite do aniversário de seu neto. Olha para o convite, fecha-o, pensa por um instante e, em seguida, rasga o convite colocando-o de volta sobre a mesa. Ela bate a mão, lentamente, sobre o convite rasgado e diz:

- Eu não tenho tempo vago!

Seqüência 5

Regina, decidida a provar que estava certa sobre o assassinato, começa a seguir Camargo pelo bairro. Ela vai ao velório da esposa e o segue pelas ruas. Camargo entra em uma agência bancaria e Regina entra também. Enquanto Camargo conversa com o gerente, Regina finge-se ocupada, preenchendo, possivelmente, uma guia de depósito e entrando na fila do caixa.

Da fila Regina observa Camargo que, depois de alguns segundos, sai de cena, acompanhado o gerente.

Regina fica na fila e percebe um rapaz que observa uma senhora, de cerca de 80 anos, recebendo sua aposentadoria. Quando a senhora pega o dinheiro, o rapaz sai da fila e Regina vê que ele sinaliza para outro indivíduo, que está fora da agência. Regina, também sai da fila, passa na frente do rapaz, que ia saindo atrás da senhora e avisa ao segurança:

- Ele vai assaltar essa senhora!

O segurança detém o rapaz dentro do banco. Regina sai atrás da senhora:

- Senhora! Ei! Minha senhora! Senhora! Fecha essa bolsa! Táxi! Por favor!

Regina coloca a senhora dentro do táxi:

- A senhora ia sendo assaltada aí no banco! Vai minha senhora, vai!

Regina bate a porta do táxi e, imediatamente é abordada pelo bandido que estava aguardando do lado de fora. Ele retira da cintura uma arma e mostra para Regina:

- Olha aqui, sua filha da puta! Vaza véia! Vaza véia! Saí vovó!

Regina, apavorada, olha para o bandido que foge correndo. Na porta da agência está Camargo, observando a cena.

Regina sai pela rua falando com as pessoas:

- Vocês não viram não? Um assalto! Um assalto! Um cara armado! Um cara armado dentro de um banco!

Ela se dirige a um vendedor ambulante e pede um copo de água:

- Me dá um copo aí... Esse banco aqui do lado... Um cara armado... tentando assaltar a pobre da velha! Imagine o senhor! Um assalto! Um cara armado dentro do banco... segurança... ninguém faz nada... Ninguém se mexe... A velha sendo assaltada...

Regina pega o celular e faz uma ligação, enquanto espera que a chamada seja efetuada, murmura:

- Oh meu deus... Meu deus... Meu deus...

Finalmente, Regina, muito nervosa fala alto ao telefone:

- Oi! Eu tenho que falar! A velha sendo assaltada aqui no banco... Eu impedi isso. O cara com uma arma na mão, dentro do banco.

Vê-se, agora, a secretária eletrônica gravando a mensagem de Regina, que continua:

- Não tinha segurança... Não tinha ninguém... O cara lá, não se mexia... Foi agora! Agora! Agora! Agora! Meu deus! Meu deus! Como é difícil viver, meu deus!

A câmera começa a ampliar o campo de imagem e vê-se Betina, a cachorrinha de Regina, ao fundo, balançando o rabo. Regina continua:

- Uma pobre de uma velha e ninguém... Ninguém! E o cara lá, com a arma na mão!

A câmera volta mostrar Regina, na rua, falando ao celular:

- Sozinha, sem polícia, sem ninguém! Sozinha...

Ela pára de falar e, parece se dar conta de que está falando com sua própria secretária eletrônica. Regina tira o celular do ouvido, lentamente e murmura, passando a mão na cabeça:

- Tô maluca... Tô maluca...

Ela se vira e começa a caminha pela rua, que está completamente vazia e silenciosa. Não há pessoas ou carros. Regina pára no meio de um cruzamento e se vira para traz, em uma Copacabana completamente deserta.

De repente uma buzina quebra o silêncio e todo o movimento de carros e pedestres volta ao normal. Regina está no mesmo lugar em que falava ao telefone. Ela olha para os lados, aparentemente, perdida, dá alguns passos para traz, vira-se e começa a andar depressa.

Seqüência 6

Depois do incidente no banco, Regina vai almoçar em um restaurante a quilo, onde encontra Camargo. Ele se senta na mesma mesa e inicia uma conversa. Camargo diz que viu o que aconteceu no banco e elogia Regina. Ele quer marcar um encontro com ela. Regina hesita, mas combina o encontro no calçadão da praia, na manhã seguinte.

Antes de sair de casa, Regina acompanha, pelo binóculo, Camargo se arrumando. Ela sai de casa quando o vê já na calçada, do outro lado da rua.

Caminhando pela praia, Regina vem na direção contrária de Camargo e olha para o outro lado, quando passa por ele. Camargo chama Regina e a puxa pelo braço:

- Ei! Ei!

Regina finge se assustar:

- oi!

Camargo se desculpa:

- Desculpe! Eu não quis assustar você.

Regina fica olhando para ele e diz:

- oi!

- Eu te chamei. Diz ele.

- Eu não me chamo Ei! Responde Regina.

- Perdão. É que... eu não sei o seu nome.

- Regina.

_ Camargo.

- Você gostaria de tomar uma água de côco?

- É... É... Eu não posso demorar: o meu filho me espera.

Os dois se sentam em um quiosque da praia e Camargo pergunta:

- Você já foi casada?
- Por que fui? Está escrito na minha testa?
- Eu acho que está.
- Engraçado... Quando eu soube que ia ser pai, eu olhava pras pessoas na rua e parecia que o mundo ia explodir de tanta gente que tava pra nascer...
- E com a solidão é igual?

Camargo, com um sorriso sem graça responde:

- É.

Regina fica olhando para ele, pensativa, é diz:

- Pois eu não vejo nada no seu rosto.

Camargo olha para Regina sério e ela também olha para ele, aparentemente apreensiva. Ele diz:

- É... Talvez eu tenha perdido a prática...

- de quê?

- ah... Fui casado há muitos anos... E quando a gente quer convidar uma moça...

- Moça? Ô, muito obrigada pela moça!

- Nem tudo tá perdido... Enfim, quando a gente quer convidar uma moça pra sair...

Pra jantar... A gente tem que inventar algum assunto... tem que se conhecer antes...

Não é assim que se faz?

- Você tem filhos?

- Uma filha.

- Você devia perguntar pra ela como é que se faz isso hoje em dia... Tudo bem... Eu aceito o convite.

Camargo olha para Regina, sorri e toma sua água de côco.

Seqüência 7

Quando Regina sai para jantar com Camargo, por precaução, ela deixa uma mensagem no celular do delegado avisando que sairá com o suspeito, que está nervosa e pede que ele ligue às 23:00, caso ela não telefone antes. Regina e Camargo acabam pegando um congestionamento e, quando o delegado liga, ela ainda está no carro com o "suspeito". Regina disfarça e desliga o celular, dizendo a Camargo que era seu filho quem telefonava. No dia seguinte o delegado manda

buscar Regina em casa, no carro da polícia. Ele pergunta se ela descobriu alguma coisa e, acaba demonstrando que ficou preocupado com ela.

Regina tem mais dois encontros com Camargo e eles se beijam uma vez. Camargo convida Regina para viajar com ele para Itaipava. Regina vai até a delegacia pedir “cobertura” ao delegado. Ela entra na sala, olha para fora e fecha a porta:

- Eu vim aqui a esta hora porque meu assunto é um assunto... Extremamente pessoal...

- O quê que não é pessoal com a senhora dona Regina?

Regina abaixa a cabeça pensativa e dá um leve sorriso.

O delegado se senta sobre a mesa e diz:

- Pode falar.

Em tom de confissão, Regina diz:

- Ele me convidou pra ir a Itaipava...

- Ele? Pergunta o delegado.

Regina responde em voz baixa:

- O Camargo

- Quem?

Agora Regina fala mais alto:

- O juiz

- O assassino?

- Mais ou menos... Assassino... Não-assassino...

O delegado cruza os braços e pergunta:

- Como é que alguém pode ser mais ou menos assassino?

- Às vezes a vida não é pão-pão, queijo-queijo, você sabe disso. Não é...

- Então a senhora deixou de ter certeza?

Regina pára de olhar para o delegado e fica com o olhar perdido. O delegado olha bem para ela e prossegue:

- Bom, se senhora vai viajar com ele, deve tá sabendo que ele vai querer alguma coisa em troca. E não vai ser um beijinho na testa...

- Ah, obrigada pelo aviso, mas a gente já se beijou ontem.

O delegado olha para ela, dá um sorriso e diz:

- A senhora me assusta.

Regina responde:

- Você acha que depois de velha a gente volta ser virgem? Não.
 - Eu prefiro pensar assim.
 - Eu não vim aqui pedir um conselho sentimental pra você. Eu... Queria... Eu queria que você ligasse pra mim amanhã à noite ou depois... Pode ser o Walmir (assistente do delegado).
 - Uma hora o cara é um assassino, agora ele virou um Dom Juan... O quê que ele é? Decide.
- Regina fica encarando o delegado.

Seqüência 8

Regina está com seu neto, um menino de aproximadamente 10 anos, em uma lanchonete. Ela se olha no espelho da vitrine e vê sua imagem refletida entre doces e tortas:

- Você acha que eu sou bonita? Hum?

Regina ri:

- Tá bom. Se não quer, não precisa responder.

Ela continua a falar com o neto que toma um sorvete:

- Eu era bem bonitinha quando eu conheci seu avô. Ele dizia que eu era bonitinha... Mas logo deixou de achar...

O neto, finalmente fala:

- Vó, cadê a Betina?
- A Betina tá tão velhinha, meu filho. Nem quer sair mais de casa.

Regina muda de assunto:

- Mas eu tenho uma história nova da super-vó. Quer ouvir?

O neto abre um imenso sorriso e balança a cabeça positivamente.

Regina começa a contar a história:

- Dessa vez, a super-vó entrou na agência de um banco rico. Rico, rico, rico. Tinha uma fila de velhinhos, assim, pra receber o dinheirinho do mês. A super-vó olhou e viu que tinha um bandido armado...

Seqüência 9

Regina e Camargo vão para a casa dele em Itaipava. No quarto, eles se abraçam fortemente e se beijam. Regina interrompe os beijos, empurrando Camargo:

- Não dá. Eu tenho uma cicatriz de cesariana, outra de apendicite... Isso aqui é um verdadeiro jogo da velha e tem estrias... Como é que eu vou tirar a roupa, meu deus?

Camargo, afetuoso, puxando Regina para si, responde:

- Eu tiro.

- Não. Não é assim.

Camargo puxa Regina e ela o empurra repetindo:

- Não é assim.

Camargo pára. Regina se senta na cama e fala:

- Deixa de ser tão bonzinho...

Camargo com as mãos nos bolsos, de frente para ela ouve:

- Você é cego? Olha bem pra mim. Olha pra mim. A gente tem filho, tem neto.

Camargo senta-se ao lado de Regina:

- Eles não estão aqui... Qual é o problema? Hum?

Ele coloca a mão no rosto de Regina:

- É cedo?

- É tarde. Responde ela.

Regina abaixa a cabeça, olha para o lado e volta a olhar para Camargo:

- Eu não consigo me ver pelada nessa cama com você. E você pelado em cima de mim. Não consigo.

Camargo puxa, novamente, Regina, segurando-a pelos ombros:

- É só fechar os olhos, vai...

- Não. Por favor, não.

Regina empurra Camargo e ele diz:

- E você acha que pra mim é fácil? Hã?

Camargo se vira e suspira.

Agora, os dois estão deitados na cama, vestidos. Camargo dorme de costas para Regina que lhe acaricia o ombro e o peito. Regina vai deslizando sua mão sobre a

barriga dele. A mão de Camargo segura a de Regina na altura de seu umbigo e a conduz de volta ao peito. Ele abre os olhos. Ela se afasta.

Regina está virada de costas para Camargo. Com a mão no queixo ela fala:

- Eu preciso lhe dizer uma outra coisa... Eu moro naquele edifício de favor... Eu não sou rica...

- Você é muito louca mesmo... O que você pensa que eu sou?

Regina responde:

- Você conhece o prédio. Ele pode dar a impressão de que... Eu tenho um padrão de vida alto... E se a gente...

- Eu não estou entendendo onde você quer chegar... Mas se eu tiver entendendo o que é pra entender... Que importância tem isso agora?

- Eu sou assim... Eu gosto de tudo às claras, é isso...

- Nem tudo pode ser assim, tão às claras, Regina. Deixa eu descobrir teus defeitos.

Eu posso nem notar ou achar que eles são pequenos...

- E se você não achar eles pequenos... E se eu achar os teus defeitos grandes demais?

- Acontece... Tudo tem seu preço. E a gente só sabe quando tiver pagando...

Eles ouvem um barulho de carro chegando. Camargo vai para a janela. Regina pergunta:

- Quem é?

- Minha filha.

Regina levanta-se depressa e diz:

- Vou pro quarto de hóspedes.

- Camargo agradece:

- Obrigado.

Seqüência 10

Regina e Camargo voltam de Itaipava e param em um motel.

Eles se beijam carinhosamente. Regina segura o rosto de Camargo. Eles se despem parcialmente, entre beijos e abraços e fazem sexo, sob uma manta vermelha.

Seqüência 11

Quando voltam do motel, Regina decide levar Camargo para a sua casa e revelar seu verdadeiro endereço. No apartamento de Regina, Camargo come e, depois os dois dormem. Na manhã seguinte, ao acordar, o juiz passeia pelo apartamento de Regina e encontra, ao lado da janela, o binóculo. Ele olha para o outro lado da rua e percebe que foi Regina quem chamou a polícia no dia em que sua esposa morreu. Camargo, furioso, atira o binóculo pela janela e vai embora. Regina telefona para ele, mas não é atendida.

I

O apartamento de Regina está vazio. Ouve-se a voz do delegado na secretária eletrônica:

- Oi dona Regina. Eu não consegui falar com a senhora. Queria saber como é que foi o seu fim de semana com o suspeito. Eu tô quase preocupado.

A câmera aponta para o banheiro do apartamento e mostra Regina chorando, com os cabelos molhados e a cabeça apoiada no bidê, aparentemente, desesperada.

A sala do apartamento está vazia. Um vento balança a cortina branca, da qual pode-se ver a sombra na parede.

II

Regina pega o convite de aniversário do neto, que ela havia rasgado e, decide ir à festa, ignorando a presença do ex-marido. Ela é recebida pelo filho que a abraça fortemente na porta do apartamento. Regina não o abraça de início argumentando que ele está amassando o presente. O filho diz:

- Deixa amassar.

E abraça a mãe. Regina acaba abraçando-o também.

III

Regina deixa um binóculo na porta de Camargo e telefona para ele. Camargo está no seu apartamento e ouve a voz de Regina na secretária eletrônica:

- Oi. Aqui é Regina. Eu deixei uma coisa pra você, na sua porta.

Camargo vai até a porta e pega o binóculo no chão. Ele vai andando em direção a janela enquanto Regina continua falando:

- Pode ser tarde demais. Pode ser, mas... Eu sei que eu não devia estar aqui te olhando. Mas tenta me entender. Porque acho que sei o que aconteceu naquela noite e agora eu tô tentando te entender. Olha pra mim. Eu tô aqui. Do outro lado da rua.

Quando Regina para de falar, Camargo abre o binóculo e olha para ela.

Regina, com o telefone no ouvido, sussurra:

- Desculpe.

Ela desliga o telefone e olha para Camargo.

ANEXO 4

Depois daquele Baile

Ficha técnica

Tempo de Duração: 108min .

Ano de Lançamento (Brasil): 2005

Direção: Roberto Bomtempo

Roteiro: Susana Schild

Produção Executiva: Guilherme Fiúza, Roberto Bomtempo, Agnes Leal

Fotografia: Nonato Estrela

Direção de Arte: Adriane Lemos

Descrição dos personagens:

Dóris

Mulher de aproximadamente 65 anos é viúva, vive em uma casa espaçosa, em Belo Horizonte com Beth, filha de sua prima. Oferece um serviço de pensão e, às sextas feiras, promove um jantar dançante. Ela tem uma filha que mora nos Estados Unidos e não aparece no filme. Dóris tem os cabelos curtos e cacheados, usa roupas femininas, saias e vestidos, ou calças com blusas de cores fortes. Dóris é alegre e sonhadora

Freitas

Homem de aproximadamente 70 anos, escritor. Separado. Vive sozinho em um apartamento pequeno. Freitas é um homem alegre e brincalhão. Tenta conquistar Dóris durante as refeições e as danças de sexta feira. Freitas é baixo, um pouco acima do peso, calvo, de barba e bigode grisalhos.

Otávio

Homem de aproximadamente 70 anos. Aposentado. É sério, contido e preocupado com a saúde. É apaixonado por Dóris. Foi exilado durante a ditadura militar. É um homem discreto e elegante. Toca piano na casa de Dóris. Apaixonado por Dóris, revela no decorrer do filme, a origem e a força do seu amor por ela. Otávio é magro, alto, calvo e usa óculos.

Judith

Mulher de aproximadamente 70 anos. Foi abandonada pelo marido há 15 anos, depois de um período de depressão, começa a freqüentar o bingo, que se torna seu assunto favorito. No meio do filme o marido de Judith reaparece, alegando que perdeu a memória. Judith tem os cabelos brancos, sempre presos e usa óculos. Dona Judith só fala de bingo e de sua viagem à Índia.

Beth

Tem aproximadamente 25 anos. É filha da prima de Dóris, vive com ela em Belo Horizonte. Ajuda na casa e estuda. Beth é mal-humorada e pessimista.. Envolveu-se com um homem casado e vive uma desilusão amorosa.

Cosme

Homem de aproximadamente 30 anos, freguês da pensão de Dóris. Largou o seminário por amor a uma mulher, mas já vive com outra que o faz infeliz. Ele trabalha em um bar. Cosme é tímido, talvez por estar entre pessoas com um nível de escolaridade mais alto que o dele.

Descrição dos ambientes:

Casa de Dóris

Casa avarandada de um pavimento. A sala de jantar tem uma mesa grande e a cozinha integrada (cozinha americana). Na sala de estar há um piano e um aparelho de som. Na varanda, dois ambientes, um de cada lado da porta, com cadeiras e mesas.

Seqüências:

Seqüência 1

Dóris e Beth estão na cozinha preparando o jantar. Dóris aconselha Beth:

- Final do ano taí... Você se forma... Prima vai ficar orgulhosa! É só ocê estudar mais e namorar menos. Principalmente, homem casado! Ai, Beth...Beth ocê é muito moça ainda, bonita. Um dia ô: você vai ver...

Beth continua a fala de Dóris:

- O grande amor da sua vida aparece.

- Ué! Por quê que não?

- “Grande amor...”

- O quê que tem?

- Na sua idade?

- E boba! Eu não tô falando de mim, tô falando de ocê...

- E eu tô falando de ocê. Sempre a espera do amor perfeito...

- Não. Amor perfeito não. Agora um amor maduro, um amor sólido, um amor...

- Imperfeito.

- Imperfeito? Imperfeito todos são mesmo... Beth, eu não te falei meu horóscopo?

- Ah, “os próximos meses trarão mudanças significativas. Sonhos antigos serão realizados”.

- Uai, eu tinha falado?

- Tinha. No ano passado.

- Pois ocê fique sabendo que eu ainda tenho meu eleitorado.

- Ah é... O Freitas e o Otávio. Um aposentado e o outro quebrado... Bom demais da conta.

- Ó, Beth. É tudo uma questão de tempero.

Seqüência 2

Freitas e Otávio no apartamento de Otávio. Freitas sentado à mesa, que está cheia de remédios. Otávio fecha a cortina. Freitas, segurando um frasco de comprimidos, pergunta:

- Me diz uma coisa, Otávio, pra que serve isso?

Otávio solta a cortina, olha para Freitas e balança a cabeça negativamente:

- Isso aqui é colesterol.

- É, pra aumentar! Boa idéia. A indústria farmacêutica agradece.

Otávio ri e começa a guardar os remédios em uma caixa. Freitas continua:

- Sei lá... Você é um sujeito tão esquisito... E isso aqui, pra quê que serve?

- Isso aqui é hipertensão. Pra aumentar também...

- Hã... E isso aqui?

- Isso aqui é... É... Função hepática.

- E esse aqui?

- Cálcio.

- E esse aqui?

- Complexo vitamínico

- E essa aqui?

Isso aqui é antiácido. Chega.

Otávio levanta e guarda a caixa na estante. Freitas se vira para ele e diz:

- Você deve ter uma saúde de ferro, em? Se eu tomasse a metade desses remédios que você toma, eu já tava morto. E você? Você tem a certeza que você tá vivo?

- Eu tô me cuidando, ô Freitas. E eu vou dizer uma coisa pra você, se você tivesse um bocadinho de cabeça você se cuidava melhor, viu? Porque depois de uma certa idade não adianta mais nada...

- Justamente. Só uma coisa adianta depois de uma certa idade.

- Adianta... Adianta... Adianta... O quê que adianta?

- O quê que adianta? Viver. O quê que se vai fazer? Viver. Você tem certeza que uma mulher, uma mulher assim como a Dóris, não faz o mesmo efeito que esses comprimido tudo que você toma?

- Freitas, eu não sou mulherengo como você...

- Ah, pois devia ser... Seletivo com essas coisa toda... O que importa é o dia de hoje, já dizia minha avó, que deus a tenha, na sua santa glória. O que importa é que tem que viver o dia de hoje e bem alimentado. E vamos embora porque eu tô com fome e as costelinhas estão me esperando... Torresminhos queridos, lá vou eu!

Seqüência 3

Todos estão à mesa, ao final do jantar, tomando um licor, com exceção de Otávio, que beba água. Freitas, de pé, propõe um brinde:

- Tim-Tim...

Todos brindam e ele fala:

- As pessoas vivem presas ao passado... Ou pensando no futuro. Ou seja, não vivem!

Dóris diz:

- Gostei disso: as pessoas vivem no passado...

Freitas corrige:

- Não. Vivem presas ao passado...

Dóris repete:

- Presas ao... Presas ao passado... Foi ocê que escreveu isso, Freitas?

- Não. Eu escutei no rádio.

- Ah... Eu acho que nas pequenas frases, nas pequenas coisas podem ter grandes verdades...

Freitas continua:

- Eu fico muito feliz em constatar que alguns homens ainda conseguem surpreender as mulheres...

Ele diz isso e olha para Otávio, deixando claro que se refere ao amigo.

Dóris levanta dizendo:

- É. O meu, até no caixão me surpreendeu...

Freitas brinca:

- Ressuscitou?

Dóris, que já está na cozinha, responde rindo:

- Não foi bem isso, não.

Otávio fala:

- Olha, eu discordo completamente do Freitas. Eu acho que... Muitas vezes, é no passado que a gente pode encontrar o melhor das nossas vidas...

Freitas interrompe:

- Ou o pior...

Otávio concorda e continua:

- Ou o pior, é verdade. Ou o pior. Mas o frescor de certas descobertas, esse... Esse, a gente não recupera... A não ser por um desses pequenos milagres...

Freitas fala:

- Opa! Quem é o escritor aqui? Eu tenho prioridade nessa área.

Dóris, da cozinha, fala:

- Outono em Belo Horizonte. Adorei o livro. Romântico, muito sensível... Freitas, lê um pouquinho pra gente!

- Atendendo a pedidos...

Freitas pega o livro na bolsa. Otávio pergunta:

- Ô Freitas, quantos livros você já publicou?

- Oito.

- Publicados?

- Não. Escritos. Mas o verdadeiro escritor não é o que publica livros, é o que escreve livros. Freitas coloca os óculos.

Otávio ironiza:

- Interessante a tese... Interessante...

Dóris, Judith e Otávio estão sentados à mesa de jantar, virados para a sala de estar, de onde Freitas lê em voz alta seu livro. Cosme assiste de pé. Todos ouvem com atenção:

- “Diante do espelho, Laura pensava na proposta de Garcia. Ele não falaria do passado. Ela não falaria do futuro. Viveriam apenas e tão somente, o presente. Sempre e apenas o presente. Muitas vezes ela pensou se casaria com Garcia. Mas como ele iria conviver com o seu passado?”

Seqüência 4

Findos o jantar e a leitura, Freitas rouba uma rosa do buquê que Otávio levou para Dóris em agradecimento pelos quatro meses que é recebido na pensão. Ele entrega a flor para ela dizendo:

- Boa noite, princesa. Ninguém cozinha como você Dóris. Ninguém.

Freitas aproxima seu rosto de Dóris para beijá-la. Ela vira um pouco o rosto e recebe o beijo na bochecha. Dóris sorri e diz:

- Boa noite, Freitas.

Ele pega sua bolsa na cadeira e sai.

Dóris vai atrás dele até a porta e encontra Otávio na varanda. Ela olha para ele, se aproxima, sorrindo e diz:

- Mais uma vez, muito abrigada pelas flores. Você é uma pessoa muito delicada.

Otávio beija Dóris no rosto, surpreendendo-a.

Freitas grita do portão:

- Vambora Otávio!

Otávio sai com Freitas. Dóris fica sorrindo.

Caminhando para casa, Freitas provoca Otávio, imitando Dóris:

- Muito obrigada, Otávio! Otávio, sabe que você é um homem muito gentil, Otávio?

Hum hum? Muito obrigado.

Otávio também provoca:

- Ciúmes, companheiro?

- Ah, quê isso? De jeito nenhum. O jogo tá apenas começando...

- É... Estamos no aquecimento.

- É. Depois vem o primeiro tempo, o intervalo...

- Segundo tempo.

- A prorrogação...

- É.

- Ô, você sabe que... É isso que nos estamos vivendo: a prorrogação. Tem muita gente que acha que nos já tamo acabado.

Freitas ri e começa a cantar:

- *“Eu sonhei que tu estavas tão linda... Numa festa de raro esplendor. Teu vestido de baile...”*

Otávio, rindo, arrisca cantar junto:

- *“... Lembro ainda... Era branco, todo branco meu amor...”*

Otávio faz sinal para Freitas cantar mais baixo. Eles continuam:

- *“... A orquestra toca uma valsa dolente, tomei teus braços, fomos dançando ambos silentes...”*

Freitas aumenta a voz:

- *“... Pra despertar...”*

Otávio o repreende, mas ele continua cantando alto;

- *“... Teu ciúme, sonhei flertar alguém, mas tu não flertavas ninguém...”*

Otávio se diverte com o amigo e ri enquanto Freitas continua a canção:

- *“... Olhavas só para mim, vitória de amor cantei, mas...”*

Otávio repreende Freitas novamente:

- Fala baixo!

E Freitas termina a canção em voz alta no ouvido de Otávio, que ri ainda ri.

- *“... Foi tudo um sonho acordei!”*.

Seqüência 5

Freitas e Otávio convidam Dóris para um piquenique no feriado de 7 de setembro.

Os três vão para uma colina gramada, onde conversam e comem sobre uma toalha estendida no chão.

Depois, eles vão para um parque de diversões que está fechado. Freitas liga os brinquedos e os três divertem-se, dirigindo carrinhos de bate-bate, andando na rodagigante, no trem fantasma e no carrossel. A música de fundo é “Todo azul do mar”.

De volta a colina, Dóris está deitada entre Otávio e Freitas, sobre uma toalha de mesa. Otávio diz para Dóris:

- Ah... Há muito tempo que eu não me sentia tão bem! Muito abrigado.

- Ué. Eu que tenho que agradecer pelo convite...

- Não é só pelo dia de hoje não Dóris. Esses últimos quatro meses têm sido... Muito importantes pra mim...

Freitas interrompe levantando-se:

- Graças a mim! Graças a mim! Se não fosse por minha causa... É. Graças a mim!

Freitas sai. Dóris ri:

- Vocês se dão bem... Quer dizer, brigam o tempo todo, mas não se desgrudam.

Sinal que se entendem.

Otávio olha para Dóris e diz:

- Existem outras formas de entendimento, sem brigas, sem palavras...

Dóris fica olhando séria para Otávio. Freitas interrompe o momento aos gritos:

- Ó o algodão doce!

Os dois se assustam e Otávio o repreende:

- Ah! Freitas!

- Mas tá gostoso esse algodão! Eu já provei um pedacinho... Tá uma especialidade!

Não gosta?

Os três riem muito.

A música de fundo volta e os três são vistos de longe, na colina verde, comendo algodão-doce.

Seqüência 6

Depois do jantar Dóris recebe um telefonema de Jonny. Ela anota o nome de um hotel e diz ao telefone:

- I love you! I love you! I love you!

Despertando a curiosidade e o ciúme dos dois pretendentes, que ouvem tudo.

Após o telefonema, Freitas coloca uma musica e Dóris leva uma bandeja com licor e copos para a varanda.

- Otávio, não vai aceitar nem um copinho?

Os três se sentam e Dóris dá um copo cheio para Freitas, que diz:

- Ah! Segue meu exemplo, parceiro. Aceita um licorzinho...

Otávio mostra a mão, com o indicador e o polegar paralelos, para Dóris e diz:

- Só um.

Ele olha para o fundo de um copo antes de enchê-lo com água. Coloca na água um antiácido e toma. Em seguida, pega a taça com o licor e toma também.

Freitas observa tudo e fala:

- Ah! Não! Fazer escorrer o licor por cima do antiácido! Isso é crime! Isso é crime inafiançável! Dóris, diz aí pro nosso amigo, ele toma remédio demais, toma não?

- Ah, Freitas, de repente, isso aí é... É mal da alma...

Otávio ouve Dóris e expressa no rosto um ar de descontentamento. Freitas brinca:

- Mal da alma? Mas que negocio é esse? Alma é coisa do outro mundo. Te esconjuro, em, Dóris.

Otávio continua com sua expressão descontente. Dóris ri e continua:

- Ô Freitas, as pessoas têm alma. Sofrem. Saudade, arrependimento... Ai, tanta coisa...

- Pra mim não tem nada dessa coisa, não, viu? Não acredito em nada disso, não. Pra mim basta acordar de manha, ler o jornal, ver que não deu nada certo, que tá tudo errado e que não sou eu que vou consertar me privando da minha costelinha, da minha canjiquinha, do meu licorzinho... Hum

Há uma pausa. Todos bebem. Dóris levanta o copo e pisca um dos olhos para Otávio, rindo. Otávio levanta o copo para Dóris e percebe que ele está vazio. Ele

aponta para o copo, sorrindo, e, novamente mostra os dedos indicador e polegar paralelos, pedido mais um pouquinho de licor.

No final da noite, Otávio já está servindo os copos e toma seu licor de uma só vez.

Ele começa a cantar:

- *"It was fascination I know..."*

Otávio levanta e caminha pela varanda, cantado, até se encostar-se à uma pilastra de madeira:

- *"Seeing you alone with the moonlight above... Then I touch your hand..."*

Otávio ouve a voz de Dóris perto dele cantando também:

- *"And next moment I kiss you"*

Dóris ri, dizendo:

- Ah... Alguém deixou esse CD aqui em casa. Ih! Mas é uma musica muito antiga...

Deve ter sido Dona Judith...

Freitas fala de longe:

- Porque na Índia...

Dóris continua cantando

- *"Os sonhos mais lindos sonhei... de quimeras mil um castelo..."*.

Dóris ri novamente:

- Gente! Mas é muito antiga essa música! Isso me lembra...

Otávio pergunta ansioso:

- O quê?

- Não sei. Não consigo... Eu só sei que isso me lembra um... Uma coisa que eu já esqueci... Há muito tempo.

Freitas, de longe, explica:

- Se esqueceu é porque não lembra e se não lembra é porque esqueceu!

Dóris ouve Freitas, aponta para Otávio, concordando com o olhar e rindo.

Freitas complementa:

- Tenho que escrever essa frase, senão eu esqueço.

Otávio encosta a cabeça na pilastra e suspira, desanimado porque Dóris não se lembra dele.

Dóris cantarola um pouco, encostada na pilastra.

Seqüência 7

Dóris avisa aos dois que eles têm que ir embora, pois está tarde e ela tem compromisso no dia seguinte.

No caminho para casa, Freitas e Otavio caminham bêbados pelas ruas. Freitas elogia o amigo:

- Parabéns Otávio! Parabéns! Bebeu feito gente grande! Bebeu feito um profissional do álcool!

- E se eu te dissesse que eu sou apaixonado pela Dóris desde o baile de formatura onde nos dois dançamos fascination. O que é que você me diria?

- Eu diria que você está completamente bêbado! Mais bêbado do que um gambá em noite de lua cheia, como dizia meu falecido pai, que deus o tenha, e que era um bêbado também!

Freitas ri muito. Otávio continua:

- E aí um belo dia, Freitas, eu vi a Dóris.

Freitas olha para Otávio, simulando assombro:

- Eu vi a Dóris! Ela vinha andando pela rua... Uma miragem! Freitas! Uma miragem que me jogou no túnel do tempo... Há mais de... Eu me senti 30 anos mais moço... Nos dois ali, dançando Fascination... A mesma sensação! Ela, linda! Linda! De vestido amarelo... Todo rodado. Você acredita?

- Eu acredito que você está completamente bêbado! Bebum mesmo! Cinco copinhos de licor, uma bebida de menina em véspera da primeira comunhão e já esta inventando historia!

- É verdade! É verdade! Freitas! Você não imagina como a Dóris era linda! Era linda! Eu já marcava ela de vista e aquele baile era minha grande oportunidade...

Otávio começa a cantar Fascination. Freitas diz:

- Olha aí, você canta em inglês porque você é um esnobe. Você viajou, aprendeu umas línguas, mas fique sabendo que a letra desta musica em português é mais bonita que a letra desta musica em inglês.

Otavio continua cantando. Freitas canta um trecho em português e pergunta:

- vem cá, me diz uma coisa: como é que você fala sofreguidão em inglês? Sofreguidão?

Otavio responde:

- Eu dancei com a Dóris! Eu dancei com a Dóris!

- E por quê que você não dança mais?

- Trauma, Freitas. Trauma.

Freitas murmura:

- Trauma

Otavio explica:

- Na minha grande noite, eu pisei nos pés dela. Nos dois! Ao mesmo tempo!

- Puta merda! Com é que você conseguiu?

Os dois riem e caminham bêbados, cantando.

Seqüência 8

Dóris está recebendo seu primo Jonny que foi morar na Inglaterra há mais de 10 anos, porque é homossexual e lá ele poderia se casar com outro homem.

Freitas e Otávio, ao ouvirem a conversa de Dóris com Jonny ao telefone, ficaram enciumados e a seguiram até o hotel, onde ela havia marcado o encontro com o primo. Escondidos atrás de uma árvore, os dois amigos fizeram uma aposta. Freitas escreveu os nomes e Otávio sorteou e ganhou o prazo de um mês para conquistar Dóris.

À noite, os dois amigos descobrem que Jonny é primo de Dóris e, além disso, é homossexual, portanto não representa ameaça aos planos de Otávio.

Depois do jantar, dona Judith aborda Jonny e vai falando, enquanto se sentam na varanda, em frente a janela que dá para a sala:

- O senhor sabe..

- Senhor, não!

- Ah, desculpe. Mas eu admiro muito a sua vida. Recomeçar, jogar tudo pro alto, viver com liberdade, imagina...

- Liberdade se conquista, dona Judith. Não vem assim de graça, não.

- Mas tem que ter coragem.

- É. É difícil, mas às vezes, não... Não tem outra solução.

- Ainda tem muito preconceito, não é?

- Muito.

- Eu sei que eu posso confiar no senhor, quer dizer, em você. Na minha idade, é muito difícil ser livre. Os homens, eles não querem... Usar camisinha. E sem camisinha, nem pensar! E a AIDS? Isola.

Jonny dá uma gargalhada, chamando a atenção de Freitas e Otávio, que estão na sala e se aproximam da janela. Jonny continua falando:

- O importante é não perder o desejo, a possibilidade de afeto.

Dona Judith diz:

- Uma vontadezinha, a gente sempre tem. Quando você não resolve, olha uma vitrine, vai no bingo...

Freitas pega seu caderninho para anotar que dona Judith falou bingo, novamente.

Otávio fala:

- Hoje em dia se confunde, né? Sexo com amor.

Jonny concorda:

- É. É confuso mesmo.

Dóris chega a janela. Freitas fala:

- O Otávio é um romântico! Ainda acredita no amor eterno... ele acha que uma pessoa pode esperar anos e anos pelo amor da juventude...

Dóris diz:

- Uai, por quê que não?

Freitas responde:

- É essa mentalidade de exilado que ele tem. Isso congela a cidade, as pessoas, as mulheres...

Todos riem. Otávio fala:

- Pode ser.

Freitas diz:

- Poderia ter sido.

Dóris discorda:

- Poderá ser!

Todos olham para ela e ela pergunta:

- Por quê que não?

Seqüência 9

Otávio olha para Freitas e sai da janela. Todos saem depois dele. Otávio vai para o piano e começa a tocar. Ele inicia com algumas notas, pára e olha para Dóris que está atrás do piano, de frente para ele. Ele sorri e continua tocando. Dóris também está sorrindo. Freitas, encostado na parede, olha para os dois e sorri também.

O celular de Cosme toca. Ele atende, virando-se de costas para os outros:

- Oi. Não. Não. Não tem volta. Não.

Cosme começa a falar mais alto. Otavio para de tocar piano. Todos olham para Cosme que atende ao telefone:

- Não. Você nunca me entendeu. Olha, Vê se entende uma coisa agora, eu vou ser muito claro. Eu sempre quis tudo de bom procê, pra gente, mas você conseguiu matar tudo o que eu sentia. Conseguiu acabar com tudo de bom que eu queria pra gente. Conseguiu acabar com tudo. Olha, eu tô começando a gostar de tudo que tá acontecendo. Eu tô começando a gostar de tudo isso!

Cosme vira-se e vê que todos estão olhando para ele. Ele desliga o telefone. Freitas coloca o copo sobre o piano e vai à direção de Cosme dizendo:

- É isso aí, Cosme! Assim é que se fala! Ô Dóris, meu bem, arranja uma rodada do melhor licor que ocê tiver aí, pra homenagear aqui o meu amigo... Na, na, não. Amigo não, meu ídolo! Cosme!

Beth olha para Cosme.

Agora Cosme está junto à mesa de jantar tomando licor. Freitas aborda Beth, que está passando por ele:

- Beth, Beth, vem cá. Tira o Cosme pra dançar. Esse homem é uma pessoa rara. Ele é um herói, Beth.

- Não, Freitas!

- Ele enfrenta o adversário, topa com o inimigo, desafia a diversidade ou a adversária...

- Pára Freitas! Não quero!

- Topa, sim! Ele é um destemido! Um herói! Uma coisa rara, uma espécie de Duque de Caxias! Um General Osório! E você é uma Ana Nery!

Segurando Beth com um braço e esticando o outro para Cosme, Freitas continua insistindo:

- Cosme, chega pra cá! Chega pra cá Cosme, Vem cá, venha aqui Cosme!

E juntado os dois continua:

- Dança! Eu quero ver esse Tiradentes dançando com a Ana Nery!

Freitas pega a taça de licor de Beth:

- Aqui! Dá aqui, isso aqui!

Freitas leva a taça para Otávio segurar e vai dançar com Dóris. Otávio fica com duas taças, uma em cada mão. Ele atravessa a sala, desviando-se dos dançarinos e coloca a taça de Beth na mesa de jantar. Otávio fica parado atrás de Dóris, que dança com Freitas. Freitas vê Otávio e gira a parceira de frente para o amigo. Dóris e Otávio começam a dançar. Freitas vai dançar com Judith.

Antes de dormir, Dóris, de camisola, sentada em frente ao espelho, olha uma foto sua quando era jovem. Ela se olha no espelho, abaixa os óculos e coloca a mão na testa, verificando sua aparência. Depois, apaga a luz.

Seqüência 10

Dóris, Judith e Norma, uma vizinha, estão sentadas no jardim, conversando. Judith fala:

- Na minha época, isso em meados do século passado, não tinha essa dificuldade. Só não namorava e não casava quem não queria.

Dóris diz:

- Mas não era garantia de felicidade...

Beth chega. Norma complementa o que Dóris disse:

- Mas era garantia de Família.

Judith completa:

- De companhia...

Beth, que já está sentada ao lado de Dóris, se manifesta:

- Amor é uma coisa. Sexo é outra.

Dóris diz, olhando para o céu e sorrindo:

- Ah! Mas com amor é muito melhor...

Beth responde:

- Nem sempre. Nem sempre.

Judith concorda:

- Também acho minha filha, também acho. Demorei pra descobrir, mas é isso mesmo.

Dóris discorda:

- Pois eu não acho! Eu acho que com amor ô...

Dóris estala os dedos.

Beth fala:

- Hoje em dia tem gente que namora até por computador.

Judith pergunta:

- Será que é bom?

Beth explica:

- É tudo muito rapidinho, dona Judith. É só clicar e puff: acontece tudo! Gente, esquece esse negócio de Santo Expedido. Hoje, o verdadeiro santo das causas urgentes é a Internet.

Todas se olham aparentemente intrigadas.

As quatro aparecem em frente a um computador, em um cybercafé, olhando perfis de homens, em um site de relacionamentos.

Judith fala:

- Ah! Não gostei não...

Dóris diz:

- Se decepção matasse...

Norma opina:

- Parece pinguço!

Beth lê o perfil do homem:

- Procuo por uma garota que esteja...

Dóris rejeita o candidato:

- Não, Olha, ele é touro.

Beth insiste:

- Mas ele quer relacionamento sério, amizade.

Dóris explica:

- Mas touro não dá, vou falar uma coisa...

Norma complementa:

- Com essa cara de pinguço

Beth desiste:

- Então outro, outro.

Ela escolhe uma das fotos:

- Esse aqui, ó.

Beth abre o perfil do candidato. Todas exclamam:

- Ah!

Dóris diz:

- Não tô falando, gente?

Beth lê:

- 24 anos.

Norma constata:

- Muito novo, muito novo.

Judith lê:

- Olha aqui ó: “me encanto com mulheres maduras”

Beth diz:

- Ah, eu gostei, ó: “quero conhecer uma mulher de verdade que sabe cuidar de um homem tranqüilo como eu”.

Depois, as quatro brindam com cerveja.

Seqüência 11

Freitas entra na casa de Otávio e o vê na sala, tentando dançar, ao som de Fascination. Freitas ri muito, encostado na porta. Otávio percebe sua presença.

Freitas fala, rindo:

- Você tá disposto a ganhar a viúva de qualquer jeito mesmo...

Otávio cruza os braços e fala sério:

- Espionando?

Freitas entra, coloca sua bolsa sobre a mesa e vai na direção da vitrola.

Otávio fica olhando para ele, admirado:

- Você tá bem?

Freitas troca a música por um samba e começa a dançar com Otávio que assustado fala:

- Que isso?

Freitas responde:

- Assessoria grátis.

- Pára Freitas! Quê que é isso?

- Não paro!

- Não faz assim!

- Como eu te ensinei: dois pra lá...
- Você não me ensinou nada...
- Dois pra cá
- Peraí
- Dois pra trás, dois pra frente...Vamos, balance!
- Vou balance nada. Para com isso.

Otávio acaba se animando e tentando aprender com Freitas, no começo muito atrapalhado:

- Olha, eu vou cair aqui...

Diz ele, tropeçando.

Os dois dançam vários ritmos e Otávio fica mais a vontade com os passos. Ele dá um beijo na testa de Freitas que, limpando o beijo, diz:

- Ô! Quê? Quê isso?

Seqüência 12

Após o jantar, todos estão á mesa, inclusive o marido de Judith, que reapareceu, alegando ter perdido a memória. Freitas está em pé, lendo seu livro:

- Juntos cada vez mais juntos, Laura e Garcia redescobriram o prazer das coisas simples...

Toca a campainha. Dóris faz sinal para Freitas continuar a leitura e vai abrir a porta. Freitas prossegue:

- A delicadeza de pequenos gestos. Uma alegria indefinida...

O marido de Judith acaricia o braço da esposa.

- Que se renovava a cada encontro. E era tanta a saudade que sentiam...

Beth e Cosme estão juntos, encostados na janela. Beth arruma a gola da camisa dele.

- Quando estavam longe. Afinal, fazia tanto tempo que Laura e Garcia não defrutavam de um sentimento tão pleno e ao mesmo tempo tão Misterioso...

Dóris volta a sala com um rapaz. Ela volta para a cadeira em que estava sentada e o rapaz fica atrás de Freitas, que continua leitura:

- Eles se amavam com o entusiasmo dos jovem...

As pessoas começam a olhar para o rapaz e Freitas, ainda lendo percebe que há alguém mais ali, mas continua:

- A onipotência dos apaixonados e a ilusão dos que o passado, aquele velho e conhecido...

Freitas vira-se para ver o que há atrás dele, ainda terminando a frase:

- Passado...

O rapaz, olhando para Freitas pergunta:

- Antonio Freitas? Antonio Olimpio de Gonçalves Freitas?

Freitas, quase paralisado, balança a cabeça positivamente. O rapaz lhe entrega um envelope. Freitas abre e vê fotografias. Ele olha para o rapaz que se despede de todos, dizendo:

- Dá licença.

O rapaz vai embora e Otavio e Dóris se aproximam de Freitas para ver o conteúdo do envelope.

No dia seguinte Freitas, Dóris e Otávio estão sentados a mesa, tomando café.

Freitas explica o que aconteceu:

- Tem coisa que não dá pra agüentar. Eu sentia que eu tava vivendo uma vida errada, que não era nada daquilo que eu queria, que eu ia acabar morrendo se eu continuasse...

Otavio pergunta:

- E aí resolveu desaparecer?

Freitas responde:

- Eu resolvi viver.

Dóris entra na conversa:

Mesmo machucando os outros?

Freitas se justifica:

- Mas não tinha jeito, Dóris. Eu tava sentindo que era eles ou eu.

Dóris repreende o amigo:

- Olha aqui, Freitas, abandonar mulher, até entendo, mas filho?

Freitas confessa:

- Eu também não entendo, Dóris. Eu também não entendo. Mas foi o que eu fiz.

Otavio pergunta:

- E por que é que você não procurou ele durante esses anos todos?

Freitas explica:

- Vergonha, Otávio. Fiquei com vergonha. Vergonha de ter sido tão covarde, vergonha de não procurar, vergonha de ter abandonado. O tempo ia passando, a vergonha aumentando... Eu achava até que a gente não ia nem ter nada que dizer um ao outro. Que a gente não ia nem se reconhecer. Então eu resolvi ser coerente até o fim. Desisti de vez do meu filho.

Freitas come um pedaço de pão, depois come outro. Sua expressão é de sofrimento. Freitas sai da casa de Dóris, comendo mais um pedaço de pão. Otávio e Dóris o seguem até a varanda. Otávio lamenta:

- Ah! Quanta opção errada que se faz na vida!

Dóris rindo pergunta:

- Você também, é?

- Eu? Por quê?

- Ué, Otávio, você é o tipo do homem cuidadoso, você é ponderado, equilibrado...

- Pode ser um erro também, né?

Freitas vai para casa e fica olhando fotos antigas, fumando muito e chorando, começa a tossir e a sentir-se mal.

Dóris aconselha a Freitas a procurar o filho e recuperar o tempo perdido. Freitas tosse muito na frente de Dóris e Otávio. Ele diz que vai buscar a aposentadoria.

Freitas aparece sentado ao lado de seu filho no banco da praça. Eles conversam e Freitas descobre que tem dois netos. Ele se emociona na conversa com o filho.

Seqüência 13

Freitas vai receber sua aposentadoria e é assaltado. Durante o assalto é jogado no chão. A partir daí Freitas fica doente. Otávio e Dóris fazem companhia ao amigo e lhe dão assistência. Freitas morre.

Dóris, mexendo nas coisas de Freitas, encontra um papel escrito o nome de Otávio e entrega a ele. Logo depois, ela encontra outro papel, escrito Otávio e, também entrega a ele, sem entender. Otávio, ao ver que Freitas escreveu o nome do amigo nos dois papéis do sorteio que fizeram para conquistar Dóris, se emociona e começa a chorar, deixando Dóris sem uma explicação, dizendo apenas:

- A surpresa de um amigo...

Depois do enterro de Freitas, Dóris e Otávio passeiam pela praça, tomando sorvete e Otávio fala:

- Tanta coisa na vida que a gente sonha em fazer... Aí vai adiando, vai adiando, adiando... Quando vê, a vida vem e atropela tudo.
 - Otávio, você sonhava em ser protético?
 - O meu pai era protético, não é? Aprendi com ele.
 - Mas... Mas era isso que você queria, assim procê? Fazer dentadura?
 - Eu queria mudar o mundo.
 - Só isso...
 - E saber dançar
 - Ah... mudar o mundo e saber dançar... É, tem tudo a ver, né?
 - Dóris, você não vai acreditar, mas eu não perdia um baile de formatura.
 - Mas eu também não.
 - Mas eu perdi muitas garotas por não saber dançar...
- Dóris levanta a mão e dá um rizinho indicando lamentação.

Ao entardecer, Otávio e Dóris estão sentados em um banco de madeira, na parte alta da cidade. Ao fundo, vê-se as luzes acesas. Há jardineiras com flores vermelhas no chão. Dóris diz:

- Já pensou se a gente tivesse se conhecido?

Otávio responde:

- A gente se conheceu. Não lembra Dóris? Numa festa, uma noite, um rapaz com pinta de Che Guevara te tirou pra dançar e te pisou tanto no pé, mas tanto, que você...
- Não. Peraí, peraí. Pêra... Você não tem nada de Che Guevara.
- A festa era um baile de formatura no Minas. Você tava com um vestido amarelo, assim, todo...
- Mas eu tive! Eu tive um vestido amarelo assim todo rodado... Se eu tivesse dançado com ocê, Otávio, eu lembraria... Não foi comigo que ocê dançou não... Tenho certeza.
- A música era Fascination.
- Fascination? Fascination... Dona Judith deixou o CD lá em casa.

- Não foi dona Judith.

- Não?

- Durante esses anos todos, você tem sido uma lembrança tão importante pra mim... Quando eu te vi na rua, por acaso eu não acreditei, não acreditei. Eu perguntei a primeira pessoa que passou se sabia de alguma casa pra alugar ali perto. Essa pessoa era o Freitas e de uma tacada só ele já me arrumou casa, comida, companhia. Ô Dóris, você não pode imaginar a companhia que uma lembrança pode fazer a uma pessoa... Tá ouvido? Tá ouvindo?

Otávio começa a cantarolar Fascination. Dóris ri. Otávio levanta e estende a mão para Dóris:

- Você me dá a honra?

Dóris pega dá a mão a Otávio e se levanta:

- Mais aqui?

Otávio puxa Dóris e fala:

- Como dizia o Freitas a vida é curta e eu tenho que te dizer que eu to apaixonado por você.

- Desde quando?

- Desde aquele baile... você de amarelo...

Dóris ri:

- Otávio... você outra vez com a historia desse baile...

- Não tem jeito mesmo de ocê se lembrar?

- Não tem, Otávio... É impossível.

Os dois começam a dançar ao som de Fascination. Dóris fala:

- Peraí, eu me lembro que eu... Ai meu deus! Eu dancei sim! Eu dancei com um cabeludo.

Os dois dançam ao entardecer entre duas jardineiras com flores vermelhas sobre a cidade iluminada, ao som de Fascination.