

Imagens de uma nova velhice: considerações a partir do filme *E se vivêssemos todos juntos?*

*Images of a new aging: considerations from the film
All together?*

Fernanda Omelczuk
Gabriel Gouvêa Monteiro

RESUMO: O objetivo do artigo é refletir sobre novas imagens da velhice construídas e compartilhadas no filme *E se vivêssemos todos juntos?*, de Stéphane Robelin, em meio às perspectivas socioetárias atuais. Para isso, colocamos em diálogo estudos e análises da imagem, especialmente da cinematografia, com reflexões políticas e psicossociais acerca dos diferentes modos de envelhecer no mundo hoje, difundidas pelos estudos antropológicos em interface com o campo da Gerontologia.

Palavras-chave: Cinema; Velhice; Envelhecimento; Imagens.

ABSTRACT: *The objective of this article is to reflect upon new images of old age built and shared in the movie All together?, of Stéphane Robelin, among the current social aging prospects. To do this, we put in dialogue image studies and analyzes, especially cinema images, with political and psicossocial reflections on the different modes of aging in the world today, broadcasted by anthropological studies in interface with the gerontological field.*

KeyWords: *Cinema; Old Age; Aging; Images.*

Sequência de Abertura

O que podemos esperar do século XXI? Como viveremos nosso próprio futuro? Enquanto o destino de cada pessoa será sempre um mistério, quando o assunto é toda a humanidade podemos identificar pelo menos uma grande tendência para este século: o envelhecimento populacional. Fruto da combinação entre aumento da expectativa de vida e da redução das taxas de natalidade, este é um fenômeno sócio-demográfico cada vez mais reportado e discutido em pesquisas acadêmicas temáticas, de instituições como a Organização Mundial de Saúde e o Fórum Econômico Mundial, bem como expresso no campo político, econômico, artístico e outros.

Não faltam números para nos mostrar o fato demográfico do envelhecimento da população mundial, que até 2050 contará com dois bilhões de pessoas com 60 anos ou mais, grupo etário que superará pela primeira vez na história o número de crianças (WHO, 2005). O Brasil, por sua vez, participa aceleradamente deste processo, tornando-se em apenas dez anos o sexto país mais envelhecido do mundo (WEF, 2011).

Por um lado, contar com uma sociedade largamente envelhecida não é algo inteiramente novo para os países de economia de alta renda que, ao longo do último século, acompanharam a paulatina formação de uma significativa população de idosos. Neste grupo de países, esta progressão vem sendo acompanhada da estruturação de suportes e ajustes em esferas jurídicas, previdenciárias, assistenciais, dentre outras. Contudo, mesmo para essas nações, delineiam-se cenários de incerteza diante das perspectivas de reversão de suas pirâmides etárias e drástica redução da população economicamente ativa em relativamente curto prazo, somadas a um ininterrupto e exponencial aumento dos gastos públicos e privados em saúde.

Nesse contexto, ao simples fato demográfico do envelhecimento populacional, agregar-se-iam inúmeras urgências e desafios, bem como transformações políticas, culturais, psicossociais e econômicas, que embasariam e fomentariam novos modos de perceber e vivenciar o envelhecimento.

A antropóloga Guita Grin Debert (1999) identifica, através da expressão *reinvenção da velhice*, a profunda reformulação nos modos como a velhice estaria sendo compreendida e vivida no Brasil e no mundo. Com isso, a autora não pretende denunciar nem a destruição nem a revelação de uma suposta velhice autêntica. Debert

se desloca de tais posturas, buscando observar o caráter de novidade nas formas como a experiência da velhice vem sendo praticada.

De tema sobre o qual pairaria certa “conspiração de silêncio”, a velhice teria se transformado, especialmente a partir da década de 1990, em temática privilegiada na reflexão sobre os desafios enfrentados pela sociedade brasileira. Desde então, aponta a autora que:

no debate sobre políticas públicas, nas interpelações dos políticos em momentos eleitorais e até mesmo na definição de novos mercados de consumo e novas formas de lazer, ‘o idoso’ seria um ator que não está mais ausente do conjunto de discursos produzidos” (Debert,1999, p.11).

Considerando o largo espectro de implicações associadas ao envelhecimento populacional hoje, ousamos apreendê-lo como um *acontecimento*, nos termos que nos fala Poivert (2007). O *acontecimento*, para este pesquisador das imagens, é um conceito que abarca um momento histórico de grandes dimensões, que se dá a ver através de representações inteligíveis. Segundo Poivert, o *acontecimento* instaura sempre uma crítica ao progresso, porque instala uma crise de sentido na história. Nas palavras de Poivert (2007, pp.1-2):

Pode-se dizer que o acontecimento detém temporariamente o curso da história. O acontecimento necessita, para existir plenamente numa cultura, de um tempo de adaptação, de um trabalho de memória que sedimenta as representações que ele produz em nós.

Com Poivert (2007), entendemos que as imagens são aquilo que retemos dos acontecimentos, sendo elas portadoras e veículos de tensões históricas e não a expressão de uma verdade isolada em si mesma. Nesse sentido, a imagem é um dado experimental, um dado a ser trabalhado, tanto no campo da história como no da arte. Esta definição encontra paralelos na noção de *documento* para Le Goff (1990, p.470), que o entende de modo expandido como produto da sociedade de sua época, uma testemunha e partícipe de seu tempo. Sustentamos que o frenesi com que novas imagens da velhice são veiculadas concomitantemente ao fenômeno do envelhecimento

populacional são uma prova de que o acontecimento e sua representação são indissociáveis.

No campo da gerontologia, trabalhos como o de Andrade e Viana (2013), Belchior e Santana (2013), Di Nucci, Domingues e Melo (2007), Peixoto (1999), ressaltam a influência que as imagens corporais e de diversas naturezas tem na qualidade de vida dos idosos, em seus papéis ocupacionais, no modo como são socialmente percebidos e como percebem a si mesmos. Neste artigo, discutiremos imagens do filme *E se vivêssemos todos juntos?* (2012), ao qual o leitor será apresentado a partir do próximo tópico.

Defenderemos este filme como um documento manifesto, explorando suas relações com o envelhecer enquanto um *acontecimento*. Entendemos não se tratar apenas de um filme *sobre* a velhice, ainda que a narrativa siga a lógica dos movimentos de personagens em idades avançadas, mas, antes de tudo, de um filme engajado na afirmação de uma nova experiência de velhice, dentre outras colocadas hoje em dia.

Para chegarmos a esse entendimento, desenvolveremos um diálogo entre o filme, pormenorizando algumas de suas cenas, e dois campos de estudos e análises, a saber, relativos à imagem cinematográfica (Comolli, 2012; Poivert, 2007; Rancière, 2009) e aos diferentes modos de envelhecer no mundo, hoje, difundidos por estudos antropológicos em interface com o campo da gerontologia. A antropologia visual de Clarice Peixoto possui grande importância para este campo de reflexão; contudo, este artigo se desenvolverá em torno das conceituações de *reinvenção da velhice* e de *protagonismo do idoso* trazidas por Debert (1999) e por Sousa (2009), respectivamente.

Plano geral do filme: uma questão de empoderamento

O filme com o qual dialogaremos desenvolve-se em torno de cinco idosos que são os melhores amigos há mais de quatro décadas, dois casais e um solteiro, todos em idade avançada, mas ainda desfrutando de relativa qualidade de vida. O argumento do filme se explicita quando as personagens começam a se deparar com os limites físicos e psicológicos do processo de envelhecimento. Quando a saúde deles começa a piorar e a instituição de longa permanência para idosos se apresenta como solução familiar para

um deles, surge a ideia de todos morarem juntos. A novidade também traz à tona antigas experiências, que irão provocar novas consequências na vida de cada um.

Dentre outros grandes atores, o filme é estrelado pela atriz Jane Fonda que, com setenta e quatro anos, é considerada idosa pelas atuais classificações etárias. Sua personagem, Jeanne, acometida com uma doença grave, lida com naturalidade e irreverência com a proximidade da morte, mas esconde a doença do marido, Albert, interpretado por Pierre Richard. Albert já apresenta sinais de demência e procura recordar as tarefas cotidianas e acontecimentos especiais da vida com a ajuda de registros em um caderno.

Jeanne e Albert são amigos de longa data do casal também idoso Annie e Jean (Geraldine Chaplin e Guy Bedos) e do viúvo Claude (Claude Rich). Fugindo dos estereótipos clássicos, o filme apresenta um olhar mais atual e ressignificado da velhice. Estes senhores e senhoras se vestem de modo jovial, elegante e *sexy*, de modo que seus hábitos, gostos e gestos poderiam se confundir com a de qualquer outra faixa etária se não fossem explícitas as angústias da idade avançada.

A fraqueza física e os esquecimentos constantes de Albert, a doença cardíaca de Claude e a tentativa de seu filho em mantê-lo em uma casa de repouso, a solidão de Annie, saudosa dos netos que não a visitam... “E se vivêssemos todos juntos” é a pergunta-proposta que Jean faz aos amigos ao perceber as diversas fragilidades que os acometem.

Fragilidades por um lado, forças por outro. Defendemos que o filme se alinha à temática do *empoderamento idoso* ao apresentar uma alternativa de moradia efetuada *por* e não apenas *para* idosos. No filme, cabe aos mesmos responderem às inesperadas situações em que se veem postos, levando-os a engendrarem práticas de cuidado e sociabilidade absolutamente singulares. As cenas constituem, portanto, algo diferente de uma denúncia ou discurso vitimizado de maus-tratos a idosos indefesos ou de uma terceira idade desvalorizada pela juventude.

Nos discursos de *empoderamento*, aqueles que passam por situações aflitivas ou difíceis são instados a participarem ativamente da própria cura, reforma ou aprimoramento. Nesta mesma linha, Souza (2009, p.21) utiliza a expressão *protagonismo idoso* não só para explicar o aumento do número de idosos no mundo, mas também “a participação política, social, cultural, intelectual cada vez mais intensa deles”. Mais precisamente:

O protagonismo idoso representa, então, o empoderamento da terceira idade. Ou seja, a organização e a participação cada vez mais intensa desse grupo etário na luta por seus direitos e interesses; o fortalecimento dessa parcela da população tanto nas tomadas de decisão, quanto nas razões para essas tomadas. (...) Sua existência e suas ações caminham na trilha de mudar profundamente o perfil das nossas sociedades (Sousa, 2009, p.22).

Nessa perspectiva, destacamos a sequência do filme ambientada na casa de repouso, onde Claude reside por um curto período no contexto de uma visita feita por seu grupo de amigos, na qual é exibida uma das possíveis vivências negativas do envelhecer. No filme, o cenário da instituição é sugerido como predominado pelo cuidado impessoal e, em certa medida mesmo, violador às identidades e dignidades. Ainda assim, permanece inusitado o modo como esta sequência termina, a saber, com a fuga de Claude improvisada por seus amigos, chocados com tal ambiente.

Ademais, os velhos de Robelin estão profunda e inteligentemente inseridos na contemporaneidade. Logo no início do filme aparecem como manifestantes de oposição às ações de despejo que ilustram a crise econômica europeia de então. Posteriormente, mas na mesma sequência, usufruem do estereótipo do *velho bonzinho* para escapar de uma repreensão policial.

O filme explora ficcionalmente dificuldades, oportunidades, limites e possibilidades que se colocam a um grupo de idosos em busca de reinventarem os modos como vivem. Neste processo, tédios, solidões e fatalismos pouco a pouco cedem espaço a novas e mais gratificantes perspectivas.

Planos Detalhes

Neste tópico, iremos analisar pormenorizadamente duas cenas do filme, destacando suas potências na criação de novas imagens do envelhecer. Faremos isso tecendo considerações sobre o cinema-documentário e o de ficção, explorando modos de como o cinema cria uma nova realidade a partir do real, sua matéria prima.

Cena I (aos 9 minutos e 30 segundos do filme)

Annie, personagem de Geraldine Chaplin, está sobre uma bicicleta ergométrica instalada no que parece ser uma dispensa ou quarto de sua casa. Annie se exercita na bicicleta em um ritmo acelerado e intenso, executado com desenvoltura e domínio de atleta. A cena é praticamente toda realizada com o plano fixo e centralizado na personagem, poucas vezes alternando – plano/contra plano – para Jean, seu marido, que está à sua frente.

Não há absolutamente nenhuma referência à atividade que ela realiza durante a discussão. A impressão que temos é de que esse diálogo poderia estar acontecendo em qualquer ambiente, sob qualquer circunstância, com qualquer cenário de fundo. A execução do exercício é dispensável para a trama. Entretanto, sustentamos que a frenética execução do exercício ergométrico agrega valor ao argumento do filme. A aparente indiferença com que o diretor constrói sua obra a respeito dessa ambiência é fundamental para a criação de uma nova percepção sobre o que pode um idoso, que chega de modo subliminar ao espectador e, talvez por isso mesmo, mais profundamente.

É preciso marcar que, para o espectador, as imagens cinematográficas chegam com a forte *impressão de realidade* característica da sétima arte, fazendo com que a tela se apresente como uma janela para o mundo. Vemos uma cena sem imaginar a montagem de *setting* que a precede e possibilita. Apesar disso, para que cada pequena cena do filme passe a existir, foi realizado um trabalho de seleção (escolher coisas no real em meio a outros possíveis), de disposição (posicionar as coisas uma em relação a outras) e ataque (decidir o ângulo ou ponto de ataque às coisas que se escolheu e dispôs) - gestos mentais básicos da criação cinematográfica (Bergala, 2008).

É preciso, como em todas as artes, não dissociar o conteúdo da obra das escolhas formais do artista. Os recursos expressivos que utiliza, as técnicas que emprega, a posição que enquadra, o tempo que dá a ver o mundo que filma, a composição, arrumação e distribuição das imagens filmadas, o modo como articula som e imagem, esses elementos compõem uma estética, e conseqüentemente uma política do olhar.

Alerta Flusser (2011) que há uma tendência no homem em contemplar as *imagens técnicas* (imagens produzidas pelos aparelhos, tais como o fotográfico e a filmadora) como se fossem janelas para a realidade do mundo e não como conceitos específicos relativos ao mundo. Tomamos cada vez mais a realidade como capaz de engendrar sua própria representação, sem a mediação do homem. Televisão, fotografias,

filmes são majoritariamente veículos de imagens transparentes, isto é, imagens que não se apresentam mais como imagens, pois camuflam sua invenção, escondem o trabalho de produção, se apresentam sem autor, o “ao vivo” como sinônimo de verdadeiro, autêntico, na tentativa de negar a representação – papel e poder fundamental para o qual as imagens existem. Hoje “dizemos mostrar a realidade tal qual ela é, nunca mostramos como a imagem da realidade é fabricada” e assim vivemos com o maior perigo da imagem, que é seu poder de nos fazer crer que ela não é uma imagem (Wolff, 2005, pp.43-44).

Para Xavier (2008, p.151), o ‘esquecimento’ do trabalho de representação realizado pelo criador da imagem, essa imposição da representação como realidade, é o sucesso do projeto burguês de sociedade. Há uma função de naturalização do discurso sobre o real, que celebra uma forma ideológica de representação, mas, segundo ele, esquecemo-nos de que “um sistema de representação não constitui a visão objetiva do mundo, mas a representação que dele elaborou um determinado grupo social”. Nesse sentido, Nichols (1998, p.18), crítico do cinema documental, nos alerta:

O que os filmes têm a dizer acerca da condição humana ou acerca de temas da atualidade não pode ser separado de como o dizem, como a forma de dizê-los nos emociona e nos afeta, como nos comprometemos com uma obra, e não com uma teoria da mesma.

O interessante é que, no cinema de ficção, que é a proposta do filme analisado neste artigo, o trabalho de invenção e transparência das imagens atua de modo mais forte no espectador do que no cinema documental clássico, que ao menos teoricamente visa a representar sem “camuflagem” um recorte da realidade. Por outro lado, a objetividade tradicionalmente presente no cinema-documentário torna mais difícil a identificação do espectador com as personagens – atores sociais reais – já que os testemunhos presentes em cena possuem “*donos*” autênticos, de “*carne e osso*”, encarnados em seus papéis. Diz Nichols (1998, p.60) que o espectador aborda o documentário com menos expectativas de que se vai produzir uma identificação prolongada com as bem-definidas personagens. Enquanto isso, a arte ficcional, ao se desenrolar em mundo imaginário infinito por natureza, geraria maiores expectativas de interioridade e promoveria identificações mais íntimas em relação ao que apresenta.

Em termos do que surja como estereótipos da representação do idoso, vale pontuar que, por um lado, o elemento destacado nessa análise se opõe às típicas imagens de declínio e perdas físicas, cognitivas e sociais que marcam esse campo. Entretanto, vale pontuar que, mais recentemente, a atividade física parece estar se configurando como novo estereótipo do campo, no contexto em que a pergunta *como envelhecer bem* vem sendo respondida por cada vez maior número de receitas expressas não apenas por especialistas em geriatria e gerontologia, mas também através de publicidades comerciais e manuais de autoajuda. Especialmente nestes últimos materiais assistiríamos a uma combinação de disciplina e hedonismo na medida em que as qualidades do corpo passam a ser tomadas como plásticas e os indivíduos convencidos a assumir a responsabilidade pela sua própria aparência e bem-estar (Debert, 1999).

Na cena ora analisada, Robelin *naturaliza* o importante dado da vitalidade física de Annie, abordando como mero elemento da trama aquilo que o cinema *documentário clássico* trataria como objetividade e prova para uma argumentação – um suposto novo comportamento e condição em idades mais avançadas. Deste modo, Robelin acolhe muitos indivíduos idosos hoje em dia em sua própria *mise-en-scène* e faz isso com um silêncio formal digno do poder político da sétima arte, o poder de desentocar as *mise-en-scènes* dominantes e estereotipadas por aquilo que dá a ver e no modo como dá a ver. Ao resistir ao falatório argumentativo do *documentário clássico*, o diretor se encontra com o sujeito filmado e permite que o espectador faça o mesmo. Esta é inclusive uma condição que Comolli (2008) apresenta para a indistinção entre o cinema-documentário e o ficcional, concepção que será retomada mais à frente.

Cena II (a 1 hora, quatro minutos e 8 segundos do filme)

O mesmo acontece quando o filme nos apresenta um gesto em particular de Annie que aciona códigos icônicos de uma sabedoria e poder sensual feminino presente e ativo na personagem idosa. A personagem de Geraldine Chaplin, que passa a maior parte do filme com os cabelos amarrados em um coque, solta-os em meio a uma atmosfera de baixa luminosidade, com uma câmera que sugere certo *voyeurismo* ao espectador.

A construção de uma atmosfera discreta na cena insinua a presença de um outro corpo na relação com a sexualidade, ao mesmo tempo em que reserva espaço para as completudes daquele que vê, convocando a imaginação do espectador a preencher a cena. Com essa tomada, o diretor dá consistência ao papel ativo do lugar do espectador, da dialética filmador-filmado, permitindo-nos “saber que vemos e que isto é um poder” (Comolli, 2008, p.201). Ver é ser partícipe da realidade testemunhada. A sensualidade sugestiva da cena, que convoca o olhar possibilita um encontro corpo-a-corpo, entre os corpos de espectadores e atores.

As possibilidades sugestivas da cena, os corpos “idosos” filmados desde uma estética que não espetaculariza sua sexualidade, fazem esse plano *queimar*, termo usado por Bergala (2008). A criação de uma nova imagem, de um novo corpo para a velhice no que diz respeito à experiência da sexualidade, parece nascer dessa justaposição: estética e corpos.

Como nos ensina Bresson (2005, p.25), “criar não é deformar pessoas ou coisas. É estabelecer entre pessoas e coisas que existem e tais como elas existem, novas relações”. Essa justaposição provoca nosso olhar, nosso imaginário, nossos preconceitos, e supera processos cognitivos convencionais de mero reconhecimento daquilo que supostamente já sabemos sobre o corpo e o envelhecer.

A cena é curta, o gesto (de soltar os cabelos) ocupa talvez menos de dois segundos, mas mesmo assim adquire notável potência, especialmente ao se combinar com a cena seguinte, que apresenta, também muito brevemente, as silhuetas do casal durante o ato sexual. Tal potência percebida por nós, espectadores, certamente se agencia com o pouco ou nenhum contato progressivo com esse tipo de cena entre personagens idosos.

Pensando com Comolli (2008, p.204), a potência e a persuasão da cena fundam-se exatamente no “uso” que os espectadores fazem do corpo filmado. “A imagem do corpo do outro sempre avança até nós como o próprio corpo, e não podemos não estar ligados a essa imagem, misto confuso de semelhança e de alteridade” (*op. cit.*). Mais uma vez não há nenhuma referência objetiva no filme quanto à questão da sexualidade e do corpo, o que reforça a confrontação entre corpo filmado, máquina filmadora e o lugar do espectador. O diretor assume um posicionamento, enquadra corpos e ações, fabricando, assim, sua “tomada de olhar”, sobretudo, de um outro olhar.

Com estes comentários esperamos ter colocado em análise conexões entre experiências ficcionais apresentadas pelo filme e alguns aspectos da problemática atual dos limites e possibilidades trazidos com o envelhecer. Destacamos o papel do filme em recompor este campo ao se associar ao mesmo. Nesta perspectiva, vale considerar a materialidade cinematográfica enquanto mecanismo de reorientação da atenção, isto é, destacar sua capacidade de apresentar conteúdos distintamente dispostos à familiaridade do espectador. Desse modo, a matéria fílmica, tão objetiva quanto subjetiva, tão técnica quanto social, seria decisiva no agenciamento de novas redes de percepção e ação *por e sobre* sujeitos idosos. Buscamos, portanto, indicar potências de *E se todos vivêssemos juntos?*, como mecanismo de produção de subjetividades, particularmente de novas velhices.

Sequências Finais

Para Comolli (2008), a distinção entre ficção e documentário não se restringe a uma estrutura narrativa; ela deve se orientar por uma práxis que fundamenta o desejo de fazer cinema-documentário, por força de um engajamento no mundo. Nessa linha, entendemos que o filme em questão tem uma alma documental.

Ainda que por via ficcional, até mesmo a entrevista com um especialista, marco de uma natureza probatória no cinema documental, está presente na obra de Stéphane Robelin. Daniel Brühl interpreta um jovem antropólogo – Dirk – que é inicialmente contratado para passear com o cachorro de Jeanne e Albert. Em uma conversa informal sobre seu trabalho de curso, Jeanne sugere que ele estude o envelhecimento da população europeia, já que se trata de um fenômeno social importante na atualidade. É assim que o jovem reorienta seus estudos, passando a testemunhar a experiência em comunidade de Jeanne e seus amigos, registrando com fotografias e filmagens a rotina dos cinco idosos.

Com Dirk realizando uma verdadeira pesquisa etnográfica junto a eles, os temas, inquietudes e dúvidas quanto à vida e afazeres nas altas idades ganham um caráter objetivo, uma materialidade, uma concretude. É como se uma realidade histórica passasse a ser representada dentro da realidade imaginária. Veem-se agora referências diretas ao modo como os idosos, por eles mesmos, vivem suas sexualidades, transformações físicas, psicológicas e afetivas.

Sugestão de Fechamento

Refletindo com Rancière (2009), consideramos que o filme *E se vivêssemos todos juntos?* pode ser compreendido como uma arte-política, pois pensa e colabora na tessitura de novas formas de viver o envelhecimento. Rancière (2009) afirma que existe uma estética na base da política, no sentido de que a política se ocupa do que vemos; das propriedades do espaço; das possibilidades do tempo; dos movimentos dos corpos; das funções da palavra; das repartições do visível e do invisível. O filme de que tratamos faz isso. Ele pensa e propõe modos outros de viver e envelhecer.

Não por acaso o filme é uma coprodução França/Alemanha, países que, como outros europeus, gerenciam com certa urgência os desafios colocados pelo aumento da expectativa de vida e efetivo envelhecimento de suas populações. Por exemplo, ambos os países, apesar das resistências populares, reajustaram suas idade mínimas para a aposentadoria, reformando aspectos previdenciários até então intocados.

No caso da França, no ano 2000 (WEF, 2011), apenas 29,3% de sua população entre 55 a 64 anos permanecia no mercado de trabalho, o que alimentava previsões de *déficits* públicos insustentáveis para os próximos anos. Da miríade de demais desafios e discussões em pauta, poderíamos citar ainda a dependência e institucionalização na velhice, os papéis a serem desempenhados pela família e pelo Estado e a ação e a formação de cuidadores.

Stéphan Robelin coloca com primor e poesia muitas dessas problemáticas em cena. Sem sensacionalismo e com uma dose elegante de humor, o filme abre espaço, tempo e imagens para a solidão, a dependência e as doenças típicas do avançar dos anos, bem como para a participação da família, a sexualidade, os sonhos, desejos, manias e, claro, para a relação com a morte.

Partindo de uma apreciação geral da obra e de um olhar pormenorizado sobre duas cenas específicas, defendemos que o filme possui uma natureza *ficção documental*. A obra se apresenta ao público como uma ficção, e não como documentário, já que há a representação de uma realidade ou mundo imaginário (Nichols, 1998) que, por mais semelhante que seja com a realidade histórica, habita personagens inventados. Segundo Nichols (1998), no cinema de ficção a narrativa

acompanha o movimento dessas personagens, enquanto, na estrutura documental, o argumento orienta a narrativa e organiza os cortes das cenas.

Em *E se vivêssemos todos juntos?*, a trama se desenrola em uma temporalidade linear, exibindo as vidas cruzadas dos seis amigos – como numa ficção. Mas ao mesmo tempo, um argumento, ainda que diluído, está expresso na forma como as personagens são construídas, na valorização de cenas que representam a velhice ressignificada e em enquadramentos e cortes que exaltam com naturalidade, sem alarde, uma sensualidade pouco difundida por imagens-padrão do envelhecer. O argumento está diluído, o que não significa ser fraco ou coadjuvante. Para usar uma expressão de Comolli (2008), na obra em questão, a ficção *esbarra na realidade*, e insinua certa dose de indistinção entre esses dois gêneros.

O filme, ao *informar* o espectador sobre o fenômeno do envelhecimento populacional, é propositivo, demarcando posicionamentos políticos claros, manifestos, inclusive, desde seu próprio título: *E se vivêssemos todos juntos?* Nesse sentido, ratifica-se a tese de Poivert (2007), o filme cria o *acontecimento*, ao representá-lo pela arte como imagem cinematográfica.

Poivert (2007, pp.1-2) alerta-nos sobre o tempo de adaptação e memória, necessários para um *acontecimento* existir plenamente em uma cultura, até sedimentar as representações que produz em nós. Dessa forma, num futuro breve certamente seremos capazes de afirmar com ainda mais precisão sobre a natureza, as subjetividades e as novas imagens do envelhecer que já se anunciam e circulam entre nós.

Referências

- Andrade, J.S.S., & Viana, H.B (2013). Fotografia e imagem corporal na maturidade. *Revista Kairós Gerontologia*, 16(4), 103-123. São Paulo (SP): FACHS/NEPE/ PEPGG/PUC-SP. Recuperado em 01 julho, 2014, de: <http://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/issue/view/1144/showToc>.
- Belchior, C.G, & Santana, C.da S. (2013). A velhice nas telas do cinema: um olhar sobre a mudança dos papéis ocupacionais dos idosos. *Revista Kairós Gerontologia*, 16(2), 93-116. São Paulo (SP): FACHS/NEPE/PEPGG/PUC-SP. Recuperado em 01 julho, 2014, de: <http://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/article/view/17634/13133>.
- Bergala, A. (2008). *A Hipótese-Cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro (RJ): Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ.
- Burke, P. (2004). O testemunho das imagens e Fotografias e retratos. In: *Testemunho Ocular: história e imagem*. Bauru (SP): Edusc.
- Omelczuk, F., & Monteiro, G.G. (2014, dezembro). Imagens de uma nova velhice: considerações a partir do filme *E se vivêssemos todos juntos?* *Revista Kairós Gerontologia*, 17(4), pp. 245-259. ISSN 1516-2567. ISSN 2176-901X. São Paulo (SP), Brasil: FACHS/NEPE/PEPGG/PUC-SP

- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG.
- Debert, G.G. (1999). *A reinvenção da velhice. Socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo (SP): Editora da UNESP; FAPESP.
- Di Nucci, F.G., Domingues, P.C., & Melo, D.M. (2007). Imagens Cinematográficas da velhice: um enfoque gerontológico. *Revista Kairós Gerontologia*, 10(2), 75-90. São Paulo (SP): FACHS/NEPE/PEPGG/PUC-SP. Recuperado em 01 agosto, 2012, de: <http://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/article/viewFile/2591/1645>.
- Flusser, V. (2011). *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo (SP): Annablume.
- Kastrup, V. (2007). *A Invenção de si e do Mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte (MG): Autêntica.
- Le Goff, J. (1990). Documento/Monumento. In: *História e Memória*. São Paulo (SP): Unicamp.
- Nichols, B. (1998). The domain of documentary. In: *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Peixoto, C.E. (1999). As imagens da velhice nas telas do cinema documentário. *Cadernos Pagu*, 13, 357-369. Campinas (SP): Unicamp. Recuperado em 01 agosto, 2011, de: <http://www.pagu.unicamp.br/node/59>.
- Poivert, M. (2007). *L'événement comme expérience: les images comme acteurs de l'histoire*. Paris (França): Editions Hazan. Recuperado em 19 agosto, 2012, de: <http://www.editions-papiers.org/publications/l-evenement-comme-experience>.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo (SP): Exo Experimental Org. São Paulo (SP): Editora 34.
- Sousa, J.K.L.L. de. (2009). Caiu na rede é jovem? O exercício do protagonismo idoso na internet no Brasil e na Espanha. Brasília (DF): *Soc. Estado*, 24(2). Recuperado em 01 junho, 2014, de: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/8289>.
- Xavier, I. (2008). *O Discurso cinematográfico: entre a opacidade e a transparência*. São Paulo (SP): Paz e Terra.
- Wolff, F. (2005). Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: Novaes, A. (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo (SP): Editora Senac São Paulo.
- WORLD ECONOMIC FORUM (WEF), *Global Population Aging: Peril or Promise?* (2011). John R. Beard, Simon Biggs, David E. Bloom, Linda P. Fried, Paul Hogan, Alexandre Kalache, and S. Jay Olshansky (Eds.). Geneva (Suíça): World Economic Forum.

Referências Cinematográficas

- E se vivêssemos todos juntos?* (filme). (2012). Stéphane Robelin, Dir. França: Imovision.

Recebido em 29/07/2014

Aceito em 30/11/2014

Fernanda Omelczuk - Psicóloga, pesquisadora do Projeto “Cinema e Velhice: a Imaginação Atravessando a Memória”. (UFRJ-FAPERJ. Pró-Idoso. 06/2013), coordenado pela prof.^a Adriana Fresquet (FE/UFRJ). Doutoranda no Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual (FE/UFRJ) e professora substituta da Faculdade de Educação (UFRJ).

E-mail: fernandaow@gmail.com

Gabriel Gouvêa Monteiro - Mestre em Psicologia (UFRJ). Especialista em Geriatria e Gerontologia pela UnATI/UERJ. Pesquisador do Projeto “Cinema e Velhice: a Imaginação Atravessando a Memória”. (UFRJ-FAPERJ. Pró-Idoso 06/2013), coordenado pela prof.a Adriana Fresquet (FE/UFRJ).

E-mail: gabriel.go.monteiro@gmail.com