

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA

FLÁVIA MOTTA DE PAULA GALVÃO

**O IDOSO EM LONGAS-METRAGENS DE ANIMAÇÃO: REPRESENTAÇÕES E
EFEITOS DE SENTIDO**

UBERLÂNDIA/MG
FEVEREIRO DE 2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

FLÁVIA MOTTA DE PAULA GALVÃO

**O IDOSO EM LONGAS-METRAGENS DE ANIMAÇÃO: REPRESENTAÇÕES E
EFEITOS DE SENTIDO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Curso de Mestrado, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada.

Linha de pesquisa: Linguagem, Texto e Discurso.

Orientadora: Profa. Dra. Cármen L. H. Agustini.

UBERLÂNDIA/MG
FEVEREIRO DE 2014

A vida vai deixando através do corpo suas marcas, vai desenhando traços firmes que contornam os rostos abrindo sulcos, como marcas indeléveis que se multiplicam e se acentuam ao longo dos anos. Vai embranquecendo e rarefazendo os cabelos, vai fazendo o corpo sentir os anos passarem inexoravelmente. A vida vai escrevendo nossa história em nosso próprio corpo, em nossos gestos, em nosso olhar. Os caminhos percorridos, os anos vividos, as alegrias e sofrimentos, as esperanças, os desejos escondidos parecem confluír todos para o mesmo corpo, agora capaz de revelar uma história, capaz de deixar as rugas falarem, porque elas têm de fato uma história. O rosto envelhecido é história, permite uma interpretação, provoca interpretações, faz pensar... Envelhecer é perceber esse passar da vida, constante e intenso, como se a gente pudesse se olhar no espelho e, em um minuto, ver a metamorfose do mesmo rosto desfilando sucessivamente diante dos próprios olhos, transformando-se gradativamente de jovem para velho. (GEBARA, 1991, p. 109).

AGRADEÇO...

Ao meu companheiro, amigo e marido Marco Ariel que sempre me acompanhou e apoiou em minhas difíceis decisões;

Aos meus pais Ilka e Francisco que sempre me incentivaram e me fizeram uma pessoa melhor;

À minha querida irmã Fernanda e ao meu querido cunhado Glariston por também sempre me apoiarem tanto academicamente, quanto pessoalmente. Ao João Henrique, sobrinho amado, pelo sorriso encantador;

À minha respeitada orientadora, Profa. Dra. Cármen Lúcia Hernandes Agustini, pela dedicação, perseverança e por ter acreditado em mim, permitindo que eu encontrasse novos caminhos em minha vida acadêmica. Sua orientação foi fundamental para minha carreira. Muito obrigada!;

Aos professores Ernesto Sérgio Bertoldo, Carla Nunes Vieira Tavares e Simone Tiemi Hashiguti pelo apoio e colaboração em encontros diversos. Em especial, agradeço aos membros da banca de qualificação da dissertação, pois foi um momento crucial para o desenrolar da pesquisa. As considerações realizadas pelos membros foram essenciais para os deslocamentos que se deram, porque a partir delas, da interlocução com esses leitores, tivemos momentos de (re)novação do texto;

À Profa. Maria Aparecida Resende Ottoni. Essa professora, mulher e mãe, me ensinou a ser uma profissional;

Aos meus amigos-irmãos, Lilian Lima, Alexander Costa, Ivana Borges e Rogério Castro pela paciência, amizade, parceria de conquistas e fracassos e por compartilharem comigo outras possibilidades de sonhar;

A todos os colegas que, em algum momento, tiveram enorme paciência para (me) escutar;

A todos os funcionários do Instituto de Letras e Linguística, de quem quase sempre ouvi “sim”;

Agradeço ainda a CAPES, agência de fomento que me concedeu uma bolsa para realização desta pesquisa.

RESUMO: A partir do quadro teórico da Análise de Discurso Francesa, mais especificamente, dos estudos de Michel Pêcheux (1969; 1975; 1983), analisamos e problematizamos as possibilidades de representações de idoso em dois longas-metragens, a saber: *As Bicicletas de Belleville* (2002) e *Up Altas Aventuras* (2008). A Análise de Discurso, como campo teórico e metodológico, possibilita ao pesquisador construir uma visão articulada do objeto investigado em relação com os aspectos socioculturais, políticos e econômicos. Nessa pesquisa, propomo-nos a realizar uma análise discursiva que permitisse compreender e explicitar as relações de sentidos predominantes na constituição das representações de idoso nos longas-metragens, o que configurou, para nosso trabalho, a produção de uma análise sobre uma questão social específica calcada no estudo da linguagem. Frente aos aspectos ideológicos, econômicos e culturais que estão entrelaçados à questão dos filmes, nosso objetivo foi analisar as possíveis representações de idoso nos dois longas, buscando compreender como a representação de idoso se configura nos dois filmes. Nesse sentido, buscamos analisar de que modo a velhice é significada no filme e os efeitos de sentido que dela podem circular socialmente, na produção de efeitos-leitores. Além disso, durante o desenvolvimento de nossa pesquisa, trabalhamos com a análise de filme, objeto simbólico que significa culturalmente. Ao trabalharmos com uma base de natureza simbólica não necessariamente verbal, referimo-nos a uma base significante, cujo componente pertence a um determinado sistema simbólico (verbal ou não-verbal), o qual faz sentido ao se inscrever na ordem da história, portanto, um componente cujo sentido não pode ser determinado *a priori*. Dessa forma, um determinado fato ou evento pode ser discursivizado de diferentes maneiras e por distintas formas de linguagem. Em ambos filmes, parece-nos que a velhice é significada de modo a produzir certo movimento nas representações de idoso, alçando-a ao inusitado, ao cômico. Esse é o aspecto que permite ao idoso ocupar o lugar de personagem protagonista e herói. O alçamento ao cômico funciona porque subjaz a ele um estereótipo de idoso cujo aspecto marcante é a fragilidade e a debilidade de sua potencialidade física, o que pode promover o riso.

Palavras-chave: Discurso; Representações; Idosos; Velhice; Sentidos.

ABSTRACT: Based on the theoretical framework of the French Discourse Analysis, more specifically, the studies of Michel Pêcheux (1969; 1975; 1983), we critically analyze and problematize the possibilities of representations of the elderly in two feature films, namely: *The Triplets of Belleville* (2002) and *Up* (2008). Discourse Analysis, as a theoretical and methodological field, allows the researcher to build an articulated view of the investigated object and its relationship with socio-cultural, political and economic aspects. In this research, we propose to conduct a discursive analysis enabling to understand and explain the predominant sense relations in the constitution of the representations of elderly in the feature films, which determined, for our work, the production of an analysis about a specific social issue grounded in the study of language. Faced with the ideological, economic, and cultural aspects that are interlaced with the issue of the movies, our goal was to analyze the possible representations of the elderly in both feature films, trying to understand how the representation of elderly is configured in the two movies. In this respect, we seek to analyze how old age is signified in the films and the effects of sense that can circulate socially from it, in the production of reader-effects. Furthermore, during the development of our research, we worked with film analysis, symbolic object that signifies culturally. By working with a foundation of symbolic nature not necessarily verbal, we refer to a significant base, whose component belongs to a certain symbolic system (verbal or nonverbal), which makes sense when it enrolls in the order of history, therefore, a component whose sense cannot be determined *a priori*. Thus, a particular fact or event can be discursivized in different ways and by different forms of language. In both films, it seems that old age is signified in order to produce a certain movement in representations of elderly, elevating it to the unusual, the comic. This is the aspect that allows the elderly to take the place of main character and hero. This lifting to the comic works because it underlies a stereotype of elderly whose striking aspect is the fragility and weakness of his/her physical capability, which can promote laughter. The elderly is also, in a sense, the index of a critic directed to the value that, apparently, Americans have of old age.

Keywords: Discourse; Representations; Elderly; Old Age; Senses.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I - ANÁLISE DE DISCURSO E REPRESENTAÇÕES DE IDOSO	20
1.1 PALAVRAS INICIAIS	21
1.2 ANÁLISE DE DISCURSO.....	22
1.3 COMPREENDENDO O NÃO-VERBAL NA TEORIA DISCURSIVA	33
1.4 A NOÇÃO DE REPRESENTAÇÃO.....	38
1.5 IDOSOS NA CONTEMPORANEIDADE	42
CAPÍTULO II – REPRESENTAÇÕES E EFEITOS DE SENTIDOS: O IDOSO NOS LONGAS-METRAGENS	48
2.1 PALAVRAS INICIAIS	49
2.2 A CONSTRUÇÃO DO CORPUS E DO PROCEDIMENTO. OS LONGAS- METRAGENS SOB O OLHAR DA AD.....	50
2.3 UMA BREVE DESCRIÇÃO DOS LONGAS-METRAGENS	56
2.3.1 AS BICICLETAS DE BELLEVILLE.....	56
2.3.2 UP ALTAS AVENTURAS	62
2.4 O CORPO IDOSO: POSSIBILIDADES DE SENTIDOS E MODOS DE SIGNIFICAR	66
2.4.1 O CORPO IDOSO EM AS BICICLETAS DE BELLEVILLE	68
2.4.2 O CORPO IDOSO EM UP ALTAS AVENTURAS.....	81
2.5 IMPLICAÇÕES DA VELHICE NA CONSTRUÇÃO DO ENREDO	88
2.6 MEMÓRIA: (RE)ATUALIZAÇÃO DA VIVÊNCIA DE IDOSO	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
BIBLIOGRAFIA	110

INTRODUÇÃO

*Quando a velhice chegar, aceita-a, ama-a . Ela é abundante em prazeres se souberes
amá-la.
Sêneca*

*Há duas épocas na vida, infância e velhice, em que a felicidade está numa caixa de
bombs.
Carlos Drummond de Andrade*

As reflexões iniciais que deram origem a este trabalho partiram de uma inquietação particular a respeito do idoso e da velhice. Envelhecer é uma consequência da vida. Há, por conseguinte, uma necessidade de nos prepararmos para essa “nova” etapa e refletirmos sobre o tema, para compreendermos a situação do idoso. Desse modo, este trabalho, constitui, a nosso ver, uma forma de lidar com (os) sentidos que norteiam a questão da velhice.

Ao ingressar no grupo de Pesquisas e Estudos em Linguagem e Subjetividade (GELS), coordenado pelos professores doutores Cármen L. H. Agustini e Ernesto Sérgio Bertoldo, e ao observar o diálogo entre a Análise de Discurso de Linha Francesa, especificamente o arcabouço teórico proposto por Michel Pêcheux, com a Teoria da Enunciação e com a Psicanálise, começamos a pensar em um problema relativo a esse tema que merecesse nossa atenção como pesquisadoras.

Com base nas leituras e discussões feitas nesse grupo e nas diferentes abordagens teóricas estudadas ao longo do curso de Letras e nas disciplinas do mestrado, decidimos pesquisar sobre as discursividades sobre/de idoso que atravessam a materialidade fílmica, ou seja, discursividades que permeiam os dois longas-metragens de animação¹ selecionados. Assim procedendo, problematizamos o funcionamento das representações de idoso em ambos filmes. Diferentemente do encantamento pueril diante das histórias e personagens dos desenhos animados que marcaram nossa infância, o interesse agora se volta ao processo de construção da linguagem, sua relação com a tecnologia e com a cultura na construção de objetos simbólicos e significados.

Essa decisão se justifica na medida em que parece ocorrer uma (re)significação da representação de idoso na sociedade em geral (propagandas, políticas públicas, mídia) e esse movimento também parece ocorrer nos longas de animação, pois os filmes escolhidos trazem o idoso como personagem protagonista, um aspecto, até então, imperceptível em animações passadas. Além disso, apesar das múltiplas discussões sobre o envelhecimento, ainda é possível observar que o processo de envelhecimento é considerado como algo negativo para muitos indivíduos, devido à naturalização de um discurso muitas vezes preconceituoso, de cunho mercadológico, que valoriza a “utilidade” do indivíduo.

¹É válido destacar que os termos longa-metragem, filme e animação serão utilizados neste trabalho com a mesma significação. A palavra “animação” é derivada do verbo latino *animare* (“dar vida a”) alma / ser do movimento. De acordo com Charles Solomon (1987), ela só veio a ser utilizada para descrever imagens em movimento no século XX. Portanto, tem no movimento a sua essência. Porém, para se chegar ao modelo de animação atual dos desenhos animados, foi preciso uma série de transformações e experiências, passando pela lanterna mágica, pela fotografia, pelo primeiro cinema e pelas transformações tecnológicas. Essas são as bases para o surgimento da animação e do cinema.

Após observarmos as propagandas e diferentes trabalhos sobre representações de idoso, pensamos em trabalhar com o funcionamento das representações de idoso em longas-metragens de animação, já que os filmes, seja no cinema, em DVD ou na internet, a cada dia estão mais presentes na vida das crianças e na vida dos adultos. Julgamos que a representação de idoso apresentada nos filmes pode ou não interferir na maneira como os indivíduos se identificam ou não com a velhice e com o idoso. Conforme afirma Giroux (2001, p. 53):

A legitimidade imperativa desses filmes vem em parte de sua forma singular de representação, mas também é assegurada pela mídia. Esse aparato está equipado com uma impressionante tecnologia, com magníficos efeitos de som e imagem e, assim, suas simpáticas e amáveis histórias são apresentadas numa atraente embalagem do entretenimento. Ao contrário da realidade sem graça e freqüentemente dura da escolarização, os filmes infantis fornecem um espaço visual, onde a **aventura e o prazer** se encontram num mundo fantasioso de possibilidades e numa esfera **comercial de consumismo**. (destaques do autor).

Na visão de Giroux (2001), um exame da cultura infantil vem mostrar que as identidades individuais e coletivas das crianças e dos jovens são amplamente afetadas, política e pedagogicamente na cultura visual dos videogames, televisão, cinema e até mesmo nos *shopping centers* e parques de diversão e não apenas nas escolas. Segundo D'élia (1996, p. 145), o cinema de animação é considerado arte industrial, pois se vale de instrumentos diversos para criar meios fantásticos de transmitir sentimentos, emoções e valores, integrando a essa, outras formas de expressão. Nele encontramos música, plástica, dança, entre outras. E hoje, em mais evidência, destacamos a animação computadorizada.

Diante da inexistência de animações no Brasil que abordassem a temática da velhice ou do idoso, nesta pesquisa trabalhamos com dois longas-metragens estrangeiros principais, a saber: *As Bicicletas de Belleville e Up Altas Aventuras*. O primeiro produzido na França em 2002, com 80 minutos de projeção e, o segundo, produzido nos Estados Unidos em 2008, com 96 minutos, portanto, ambos longas-metragens². Os dois filmes circularam no Brasil nos anos

²A indústria cinematográfica, para uma melhor organização, classifica os filmes em: longa-metragem, media-metragem e curta-metragem. Fatores como complexidade e capital (dinheiro) disponível influenciam no tempo das projeções dos filmes. Segundo a Agência Nacional do Cinema (ANCINE)², em sua Instrução Normativa 22, anexo I, a definição de Curta-Metragem é dada a filmes com até 15 minutos, Média-Metragem para filmes com tempo entre 15 e 70 minutos e Longa-Metragem para filmes com mais de 70 minutos de projeção. Fazemos essa ressalva sobre a classificação dos filmes, pois neste trabalho focaremos nos longas-metragens, já que a maioria, senão a totalidade, dos filmes exibidos nas salas de cinemas brasileiros são longas-metragens. A indústria cinematográfica prioriza a compra e a distribuição de filmes com grandes produções (excesso de efeitos especiais e altos investimentos financeiros) para atrair maior quantidade de espectadores. Os curtas e médias metragens são, normalmente, acessíveis a um grupo mais restrito, acostumados a frequentar festivais alternativos

subsequentes às suas produções e tiveram grande número de espectadores no nosso país, sendo ainda possível encontrar os filmes em DVD, nas locadoras e em algumas bibliotecas. Sendo assim, a escolha de dois filmes estrangeiros para o desenvolvimento da pesquisa se justifica pelos dois filmes serem longas-metragens, trazerem o idoso como personagem protagonista, terem sido produzidos entre os anos 2000 e 2010³, e por estarem inseridos no mesmo tipo de tecnologia digital.

A questão da tecnologia de produção dos longas-metragens também é um aspecto importante para a delimitação de nosso material de análise, pois filmes produzidos a partir de outras tecnologias (animação sem câmera, animação sem imagem por imagem, animação sem filme) não são fáceis de serem comercializados; logo, somente um público restrito tem mais acesso e interesse por este tipo de produção. A população, em geral, se acostumou com as grandes produções, com tecnologias avançadas e, até mesmo, interativas, já que é o que está mais em circulação e, por conseguinte, mais acessível. Sendo assim, os dois filmes selecionados estão inseridos na animação digital e são produzidos a partir da computação gráfica, ou seja, já possuem tecnologia 2D e 3D⁴.

Outro ponto que merece destaque na escolha destes filmes é o número de espectadores (bilheteria) de cada longa-metragem. No Brasil, *As Bicicletas de Belleville* teve um total de 17.290 ingressos vendidos, enquanto *Up Altas Aventuras* conseguiu vender 1.943.826 ingressos⁵ nos cinemas das diversas cidades. O filme francês foi exibido apenas em alguns estados do sudeste⁶ do país e participou de alguns festivais promovidos pelo SESC⁷ - Serviço Social do Comércio – de alguns estados. Já o filme estadunidense foi exibido em várias salas de cinema do país. Isso nos faz questionar: *por que um filme teve ampla distribuição e exibição e o outro não?* Essa questão é válida para pensarmos como se dão as relações mercadológicas entre a comercialização de filmes e o público, buscando entender porquê é mais lucrativo a exibição de filmes de pouca complexidade crítica e com efeitos especiais exacerbados a filmes com características mais críticas e que promovam a reflexão.

Antes de nos atermos à questão do idoso, é interessante lembrarmos que os filmes nem

e universidades, pois a falta de investimentos e, até mesmo, pela intenção desses filmes em tratar de assuntos de maior complexidade, acabam por não atrair a sociedade capitalista e imediatista em que vivemos.

³Essa década se torna interessante e foco de nosso trabalho, pois no ano de 2003 o Estatuto do Idoso foi consolidado no Brasil e isso possibilita uma relação discursiva entre política, economia, cultura, dentre outros, elementos que nos levam a pensar nas condições de produção e circulação dos longas.

⁴Animação bidimensional (2D): desenhos animados, animação em acetato, animação com objetos recortados, animação em papel Bond A4. Animação tridimensional (3D): objetos animados, animação com bonecos.

⁵Dados disponíveis na página da ANCINE – Agência Nacional do Cinema.

⁶Essa ampla exibição no sudeste do Brasil pode ter se dado devido maior concentração de universidades.

⁷São exibições itinerantes, gratuitas e recebem o nome de “Cinecafé”.

sempre foram algo acessível à população. Sabe-se que o cinema, durante muitos anos, era um produto de consumo da classe mais favorecida economicamente e moradora dos grandes centros urbanos. No entanto, com a inovação e avanço das tecnologias, hoje, já há disponível o DVD, a internet e o Blu Ray, com preços mais acessíveis. Dados do IBGE — Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística — comprovaram que a maioria da população brasileira possui ao menos um aparelho de DVD⁸ em casa, o que permite mais acesso às informações e aos filmes.

Outro ponto a ser destacado é que o Brasil⁹ está se desenvolvendo na indústria cinematográfica mundial, principalmente com filmes que retratam a realidade do país, como os filmes “O Auto da Compadecida” (2000), “Cidade de Deus” (2002), “Tropa de Elite I e II” (2007, 2010), “Lula: filho do Brasil” (2009), além da cinematografia espírita (“Bezerra de Menezes – Diário de um Espírito” (2008), “Nosso Lar” (2010), “Chico Xavier” (2010), “As mães de Chico Xavier” (2011), dentre outros). No entanto, os grandes produtores de filmes de animação continuam sendo os Estados Unidos, principalmente, com o estúdio da Walt Disney.

A partir da década de 20, começaram a surgir estúdios de animação, entre os mais famosos está o estúdio “Walt Disney”, fundado por Walt Disney em 1923. Com o surgimento da Disney, Walt acabou dando um sentido comercial aos desenhos animados e com o objetivo de entreter o público. Em 1928 seu primeiro desenho foi exibido nas salas de cinemas de Nova York tendo com isso a revelação de um dos personagens de animação mais famosos do mundo, “Mikey Mouse”. Walt introduziu o som nas animações, os primeiros desenhos animados sonoros foram “The Skeleton Dance” e “Steamboat Willie”. O público se encantou com as animações sonoras. Na época, o desenho mais assistido era o Gato Félix, que não era sonorizado. Com este invento, a Disney tomou rumos grandiosos, com as patentes da sonorização e colorização dos desenhos, tornando-se pioneira na indústria de animação com produções de sucesso como “Three Little Pigs (1934)”, “Snow White and Seven Dwarfs”

⁸ Fonte: www.ibge.gov.br - Censo 2010.

⁹ Vale ressaltar que a história do cinema brasileiro tem início em 1896, porém, somente em 1907, com o advento da energia elétrica industrial, que começam as primeiras produções. Nesta fase predominou filmes de reconstituição do dia a dia. Em 1925, a qualidade e o ritmo das produções aumentam, o cinema mudo brasileiro se consolida e os veículos de comunicação da época inauguram colunas para divulgar o nosso cinema. Entre os anos 30 e 40, o cinema falado abre um reinício para a produção nacional que se limita ao Rio em comédias populares, conhecidas como chanchadas musicais que lançaram atores como Mesquitinha e Grande Otelo. No período de 1950 a 1960, em São Paulo, paralelo à fundação do Teatro Brasileiro de Comédia e abertura do Museu de Arte Moderna, surge o estúdio da Vera Cruz que através de fortes investimentos e contratação de profissionais estrangeiros busca produzir no Brasil, uma linha de filmes sérios, industrial. Disponível em: <<http://www.historiadicinemasbrasil.com.br/>>. Acesso em 20 fev. 2014.

(1937), “Pinoocchio” (1940), dentre outras.

Apesar de parecer que a Walt Disney tem apenas aspectos negativos, por filmes de pouca complexidade e de cunho mercadológico, a qualidade tecnológica dos filmes da Disney é destacada por vários autores. De acordo com Coelho,

apesar de seus filmes serem ideologicamente conformistas (...) com enredos sem qualquer conteúdo mais profundo, é inegável que a Disney tem um papel muito importante na história da animação, não só por sua grande penetração popular, como também por ser sempre um inovador na tecnologia de produção de animação. Não só foi o primeiro a fazer um desenho falado, como introduziu a cor, a coordenação com a música, fez o primeiro desenho animado em longa-metragem (1998, p. 149).

Diante do cenário nacional e internacional do cinema, notamos que este ramo, como muitos outros, tornou-se um meio de entreter as pessoas e uma maneira de manter o lucro. Frente a esses aspectos ideológicos, econômicos e culturais que estão entrelaçados à questão dos filmes, nosso objetivo é analisar as diferentes discursividades, por distintas formas de linguagem, que permeiam a questão do idoso nos dois longas-metragens de animação, buscando compreender como os idosos são representados em ambos os filmes.

Importante destacar que durante nosso trabalho focaremos nossos estudos no cinema. Essa circunstanciação sobre o cinema se faz necessária, pois ver um filme no cinema difere de ver um filme em casa na programação televisiva ou em DVD, uma vez que esses diferentes ‘dispositivos’ resultam em novas formas de leitura. Baudry (1978, p. 30) faz uma relação interessante entre ‘o espaço da sala escura’ e a Caverna de Platão. De acordo com o autor, o cinema é uma experiência que se difere por se realizar em um espaço específico, para haver um desligamento da realidade própria e um mergulho na realidade da narrativa que se desenrola na tela. Para Baudry (1978, p. 30),

o prisioneiro de Platão é a vítima de uma ilusão de realidade, quer dizer precisamente que nos exige uma alucinação ao estado de vigília dentro do sonho; ele é a presa da impressão, de uma impressão, de realidade. A tela, por ser grande e ser o único ponto iluminado da sala escura, reativa a metáfora das pessoas que, imobilizadas, não podiam desviar o olhar da caverna e tentar enxergar realidade do lado de fora. Ao mesmo tempo, mergulham não em outra realidade dentro da sala, mas em uma impressão de realidade.

É válido também pensarmos que durante o desenvolvimento de nossa pesquisa, estamos trabalhando com a análise de um filme, “objeto simbólico que significa culturalmente” (RODRIGUES, 2008, p. 33). Ao trabalharmos com uma base de natureza

simbólica não necessariamente verbal, referimo-nos a uma base significativa, cujo componente pertence a um determinado sistema simbólico (verbal ou não-verbal), o qual faz sentido ao se inscrever na ordem da história, portanto, um componente cujo sentido não pode ser determinado *a priori*. Com isso, um determinado fato ou evento pode ser discursivizado de diferentes maneiras e por distintas formas de linguagem.

Após essa breve explanação sobre o cinema e sobre longas-metragens de animação, passemos à explicação *sobre e porquê estudar a representação de idoso e, por conseguinte da velhice, nessas produções cinematográficas.*

O crescimento significativo da população idosa constitui hoje tema relevante de debates e, inclusive, produções científicas de caráter interdisciplinar. A humanidade está presenciando a emergência de um fato social com reflexos políticos, econômicos e culturais, de grande dimensão. Hoje, não apenas no Brasil, mas no cenário mundial, há uma preocupação com a situação do idoso, uma vez que estamos em um processo demográfico irreversível, resultando em populações mais velhas em todos os lugares. De acordo com a Organização das Nações Unidas (ONU), “(...) a proporção de pessoas com 60 anos ou mais deve duplicar entre 2007 e 2050, e seu número atual deve triplicar, alcançando dois bilhões em 2050”¹⁰.

Segundo pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas – IBGE, realizada em 2010, a expectativa de vida no Brasil aumentou cerca de três anos entre 1999 e 2009. A nova expectativa de vida do brasileiro é de 73,1 anos. No período avaliado, a expectativa de vida feminina passou de 73,9 anos para 77 anos. Entre os homens, passou de 66,3 anos para 69,4 anos. As mulheres representam 55,8% das pessoas com mais de 60 anos. Do total de 190.755.799 da população brasileira, 14.081.480 tem 65 anos ou mais. No Sudeste, região mais populosa do país e considerada, ao lado do Sul, a região mais velha do Brasil, a população com idade entre 75 a 79 anos e acima de 80 cresceu em mais de 400 mil pessoas¹¹.

Esse aumento na expectativa de vida das pessoas decorre da queda de mortalidade, do avanço do conhecimento médico, da urbanização adequada das cidades, da melhoria nutricional, da elevação dos níveis de higiene pessoal e ambiental tanto em residências como no trabalho, assim como em decorrência dos avanços tecnológicos. Segundo a OMS — Organização Mundial da Saúde —, em 2025 o Brasil será o sexto país do mundo em número de idosos.

¹⁰ Dados obtidos do site da ONU. Fonte: <www.onu.org.br>. Acesso em 05 de janeiro de 2012.

¹¹ Dados obtidos através do portal: <www.ibge.gov.br>. Acesso em 03 de maio 2011.

Um dos efeitos do aumento no número de idosos é a maior circulação de representações de idoso e da velhice na mídia, inclusive, afetando o modo como essas representações se constroem. O estabelecimento dessas representações não é realizado sem um objetivo, pois a mídia e o mercado consumidor já perceberam a importância econômica que o idoso possui. De acordo com Debert (1999, p.25), “transformações relevantes ocorridas no curso da vida explicam as novas formas de gestão da velhice e as novas imagens do envelhecimento. As idades são tidas como mecanismos privilegiados na criação de atores políticos e na definição de mercados de consumo”.

Uma indústria inteiramente voltada para esse gênero vem sendo montada e expandida com auxílio midiático. Novelas, principalmente exibidas pela Rede Globo de Televisão, e propagandas sobre como cuidar da saúde, rejuvenescimento, empréstimos bancários, são alguns exemplos de como a mídia e o mercado econômico vem se transformando para atender a esses “novos” consumidores.

De acordo com Beauvoir (1990), nas sociedades ocidentais, a velhice foi (e ainda é), ligada a uma representação estereotipada. Conforme aponta Bezerra (2006, p.3), “o novo estereótipo veiculado pelos meios de comunicação, do velho ativo e de espírito jovem atende mais a uma lógica do mercado de consumo do que a uma tentativa de socialização do velho e de sua melhor qualidade de vida”. Em estudo feito em 2003, Debert afirma que até os anos 70

a maioria das imagens são negativas e desrespeitosas com os idosos, acentuando os estereótipos da dependência física e afetiva, da insegurança e do isolamento. A dramaticidade dessas situações, às vezes, é substituída pelo elemento cômico, em que a teimosia, a tolice e a impertinência dos velhos aparecem como temas explorados, particularmente nos programas humorísticos (DEBERT, 2003, p.135).

No entanto, a partir do ano 2000, com o exercício da aplicação das leis e com a própria elevação da expectativa de vida, julgamos que essa realidade começa a ser transformada e o idoso passa a ser representado de uma maneira mais positivada, tanto na mídia, como em telenovelas e, até mesmo, nos longas-metragens.

Passando por uma abordagem histórica, a preocupação com as questões da velhice começa a ser pensada e legislada em 1982, com a Assembleia Mundial sobre o Envelhecimento, da qual participaram, principalmente, os países europeus, como França, Alemanha, Portugal e Itália, países que, atualmente, já possuem os maiores índices de idosos. Nessa Assembleia foi produzido o Plano de Ação Internacional de Viena sobre o Envelhecimento, versando sobre sessenta e dois pontos, entre eles, saúde, habitação, bem-

estar social, emprego e educação da pessoa idosa¹². Em 1991, foi feita uma nova Assembleia para enumerar 18 direitos da pessoa idosa. E em 1999, enfim, a ONU declarou o Ano Internacional do Idoso.

Apesar das amplas discussões sobre o idoso desde 1982, o Brasil, somente em 1988, começou a estabelecer os primeiros direitos do idoso. Em nossa Constituição Federal de 1988, no Título VIII, Capítulo VII, quando se passou a tratar da Ordem Social, concedendo tutela jurídica à família, à criança, ao adolescente e também ao idoso (artigos 226 a 230), agiu-se de maneira bastante tímida, especialmente com relação aos direitos e garantias da pessoa idosa (artigo 230 da Constituição Federal). No entanto, em 1º de outubro de 2003 foi aprovada e entrou em vigor a Lei n.º10.741, conhecida como Estatuto do Idoso, a qual prevê a regulamentação dos direitos das pessoas com idade igual ou superior a 60 (sessenta) anos, tratando das regras do direito privado, processual, penal e previdenciário, com uma função excepcionalmente protetora. A partir de então, o idoso começa a ter seus direitos e garantias regulamentados no Brasil.

É relevante pensarmos na relação entre o Direito e a sociedade. Perante nossa história, parece-nos que o Estatuto do Idoso somente foi criado por uma necessidade da sociedade. A partir do momento em que emergiram casos de violência, abandono, enfim, um total descaso com essa “geração”, tornou-se necessária a criação e consolidação de uma lei específica para atender a esses indivíduos/cidadãos. O idoso passa a se tornar mais visível à sociedade. Alguns teóricos da área jurídica, como Duguit (1996), afirmam que as leis – o Direito – só existem porque vivemos em sociedade, ou seja, só há leis porque existe a sociedade; é uma necessidade que emana do povo. De acordo com o autor,

o homem vive em sociedade e só pode assim viver; a sociedade mantém-se apenas pela solidariedade que une seus indivíduos. Assim uma regra de conduta impõe-se ao homem social pelas próprias contingências contextuais, e esta regra pode formular-se do seguinte modo: Não praticar nada que possa atentar contra a solidariedade social sob qualquer das suas formas e, a par com isso, realizar toda atividade propícia a desenvolvê-la organicamente. O direito objetivo resume-se nesta fórmula, e a lei positiva, para ser legítima, deve ser a expressão e o desenvolvimento deste princípio. (...) A regra de direito é social pelo seu fundamento, no sentido de que só existe porque os homens vivem em sociedade (DUGUIT, 1996, p. 25-26).

¹² Para estabelecermos uma pessoa como idosa, estamos adotando os preceitos da ONU (Organização das Nações Unidas), em que idoso é aquele com mais de 60 anos de idade. É importante destacar que nos trabalhos sobre idosos e envelhecimento há uma flutuação terminológica entre velho, idoso e terceira idade que será melhor explicada durante o desenvolvimento de nossa pesquisa. Esses três termos são comuns nos estudos sobre pessoas com mais de 60 anos de idade e nesta pesquisa será usado o termo idoso, já que nos parece um termo mais neutro, porque é formado a partir do acréscimo do sufixo -oso (“cheio”, “repleto”) ao radical id- de idade, sugerindo o significado de “aquele que está cheio de idade”.

Diante dessa transformação da sociedade em relação à pessoa idosa, criou-se o conceito de ‘envelhecimento ativo’, que é entendido como “o processo de otimização das oportunidades de saúde, participação e segurança, com o objetivo de melhorar a qualidade de vida à medida que as pessoas ficam mais velhas” (OMS, 2005, p. 13). A Organização das Nações Unidas estabelece como ‘envelhecimento ativo’ “o reconhecimento dos direitos humanos das pessoas mais velhas e os princípios de independência, participação, dignidade, assistência e auto-realização” (OMS, 2005, p.14). Portanto, o que percebemos é que há uma preocupação com o envelhecimento das pessoas, mas, principalmente, com o envelhecimento acompanhado de qualidade de vida.

Há estudos também voltados para a preservação da autoestima do idoso, como o de Krüger (2008), que considera que o idoso não deve ser deixado no ‘isolamento social’ e que o envelhecimento é algo natural e que todos nós o enfrentaremos de alguma maneira. Em contrapartida, muitas pesquisas sobre idosos, terceira idade ou velhice já foram feitas, sobretudo com intuito de mostrar uma identidade frágil e enfraquecida da pessoa idosa (MACHADO, 2005). Outros estudos, como o exposto no artigo “A situação do idoso no Brasil: uma breve consideração” (MENDES, GUSMÃO, FARO e LEITE, 2005), mostram que, apesar de haver mais idosos, a qualidade de vida desses indivíduos ainda não é garantida e que nossas políticas públicas precisam ser (re)avaliadas para que possam atender às necessidades dessa “geração”, sem segregá-la da sociedade.

Portanto, vemos que o envelhecimento da população mundial é um fato incontestável e daqui a alguns anos serão maioria nas diferentes sociedades. Sabendo disso, começamos a pensar na representação de idoso. Primeiro a observamos nas propagandas e percebemos que o mercado tem se adequado a essa nova “geração”. O “capital” percebeu que essa “geração” também é consumidora e, de maneira esmagadora, propõe inúmeras (des)vantagens aos idosos; por exemplo, os empréstimos que já são descontados da aposentadoria dos idosos. São propagandas apelativas que, ou tratam o idoso como um incapaz, ou tentam colocá-lo como alguém que deve se manter jovem. Exemplo disso foi uma propaganda veiculada na Folha de São Paulo (versão impressa) em 03 de maio de 2011, em que uma academia oferecia mensalidades e ofertas aos “Alunos Novos” fazendo menção às pessoas com mais de 60 anos, as quais, de acordo com o anúncio, deveriam se manter “revigoradas e jovens”. A partir da ascensão do capitalismo e, conseqüentemente, da modernidade todas as implicações culturais decorrentes dessa nova forma de se organizar social e culturalmente passa a ter agora uma nova forma de percepção do corpo, assentada em novos valores e novas ideologias.

A partir dessas considerações sobre o cinema e sobre os idosos, nosso objetivo, portanto, é problematizar as discursividades sobre idoso e velhice que atravessam os longas, buscando analisar as representações de idoso que são construídas nos dois filmes de animação, nos quais esse aparece na condição de protagonista. Essa condição parece impensável antes da emergência do idoso a consumidor em potencial.

Para nossa análise, utilizamos recortes dos filmes selecionados. Realizamos uma análise discursiva que nos permitiu compreender e explicitar as relações de sentidos predominantes na constituição das representações de idoso nos longas-metragens, o que configurou, para nosso trabalho, a produção de uma análise sobre uma questão social específica calcada no estudo da linguagem.

A partir deste objetivo geral, angariamos alguns objetivos específicos para o desenvolvimento de nossa pesquisa: *a) Compreender o processo de significação nos longas-metragens, considerando que a base material dos filmes apresenta-se constituída entre formas simbólicas verbais e não-verbais; b) Analisar quais são os mecanismos utilizados para a representação de idoso nos filmes; c) Problematizar e discutir como as formações imaginárias e as condições de produção afetam na constituição de representação de idoso presente nos dois longas-metragens.*

Para alcançarmos nossos objetivos, partimos de duas questões de pesquisas para o norteamento de nosso trabalho: Como o idoso é discursivizado nos dois longas-metragens de animação, *As Bicicletas de Belleville* e *Up Altas Aventuras*? Sendo dois filmes produzidos em condições de produções diferentes, é possível que haja mudanças significativas ou não no modo como o idoso é representado?

A partir desses objetivos e das questões de pesquisa, traçamos nossa hipótese: diferentemente de outros longas-metragens de animação produzidos, nos filmes *As Bicicletas de Belleville* e *Up Altas Aventuras* há uma quebra da expectativa, pois o idoso passa a ocupar um lugar distinto, aparecendo como protagonista dos longas. *Desse modo, é possível que o alçamento do idoso à protagonista dos filmes esteja relacionado a uma mudança na sociedade e das relações mercadológicas.*

Frente às discussões sobre os longas-metragens e a temática do idoso, julgamos esta pesquisa relevante uma vez que os filmes possibilitam a construção de posicionamentos discursivos-ideológicos distintos acerca da temática. Além disso, os filmes têm efeitos causais e as representações de idoso constituintes desses longas-metragens podem influenciar na construção da representação de idoso de seus “leitores-espectadores”.

CAPÍTULO I

ANÁLISE DE DISCURSO E REPRESENTAÇÕES DE IDOSO

*Não quero adultos nem chatos.
Quero-os metade infância e outra metade velhice!
Crianças, para que não esqueçam o valor do vento no rosto;
e velhos, para que nunca tenham pressa.*

Oscar Wilde

Viver é envelhecer, nada mais.

Simone de Beauvoir

1.1 Palavras iniciais

Neste capítulo, apresentamos as bases teóricas desta pesquisa. Para isso, nos apoiamos nos pressupostos teóricos da Análise de Discurso (PÊCHEUX, 1969; 1975; 1983), na noção de Representação, proposta por Foucault (1966; 1973) e no panorama sobre a velhice no Brasil, a partir dos estudos de Beauvoir (1990) e Debert (1999). A relevância de estudar esses conceitos reside no fato de a Análise de Discurso

buscar apreender como a ideologia se materializa no discurso e como o discurso se materializa na língua, de modo a entender como o sujeito, atravessado pela ideologia de seu tempo, de seu lugar social, lança mão da língua para significar(-se) (SILVA, 2005, p. 17).

O capítulo I é organizado em quatro seções. Na seção 1.1, discorreremos sobre a Análise de Discurso, traçando uma breve construção da teoria nas três épocas, proposta por Pêcheux, e focando nos conceitos de discurso, condições de produção, acontecimento discursivo, heterogeneidade e memória discursiva para a análise dos longas-metragens.

Na seção 1.2, abordamos a questão do não-verbal na teoria discursiva, buscando compreender como uma teoria majoritariamente voltada para a análise do verbal, é também profícua para análise do processo de significação nos longas-metragens, considerando que a base material dos filmes apresenta-se constituída da relação entre formas simbólicas verbais e não-verbais.

Na seção 1.3, voltamos nossa atenção para a noção de Representação, noção amplamente abordada por Michel Foucault, que nos permitiu compreender como a imagem de idoso possui representações distintas e, em certos momentos, representações muito semelhantes nos dois longas-metragens selecionados e como essas representações podem ou não influenciar na constituição da representação de idoso de seus “leitores-espectadores”.

Por fim, na seção 1.4, fazemos um breve estudo sobre a situação do idoso no Brasil, passando por uma abordagem histórica, nomenclaturas para designá-los e relações possíveis entre o idoso nos Estados Unidos e o idoso na França, já que os longas-metragens foram ali produzidos.

1.2 Análise de discurso

A Análise de Discurso¹³, doravante AD, emergiu na década de 1960 com Michel Pêcheux, em um contexto amplamente marcado pela consolidação das teorias estruturalistas da Linguística e pelos movimentos sociais contra as ditaduras militares presentes em diferentes países.

A AD, enquanto disciplina interpretativa, surgiu em decorrência de um diálogo de três áreas do conhecimento: “(...) a Linguística (nega-se a imanência do significado), o Materialismo Histórico (teoria das formações e transformações sociais e funcionamentos ideológicos) e a Psicanálise (o sujeito em sua relação com o simbólico, e o inconsciente que se estrutura pela linguagem)” (FERNANDES, 2004, p. 43). Pensemos na Linguística pelo fato de a língua se apresentar “como a *base* comum dos *processos* discursivos diferenciados” (PÊCHEUX, 1988, p. 91); Materialismo porque somos o que as condições materiais (as relações sociais de produção) nos determinam a ser e Histórico porque a sociedade e a política não surgem de decretos divinos nem nascem da ordem natural, mas dependem da ação concreta dos seres humanos; e a Psicanálise, pelo fato de que o sujeito é constituído pelo inconsciente.

A Análise de Discurso é uma disciplina que busca problematizar as maneiras de ler, levar o leitor a se colocar questões sobre o que se produz e o que se ouve nas diferentes manifestações da linguagem (ORLANDI, 2010). Bem como afirma Orlandi (2005, p.86): “A Análise de Discurso se define pela sua proposta das novas maneiras de ler, colocando o dito em relação ao não dito, ao dito em outro lugar, problematizando as leituras de arquivo, expondo o olhar leitor à opacidade do texto”.

A Análise de Discurso se consolidou no Brasil após a publicação de três grandes obras de Michel Pêcheux, fundador da teoria: *Análise Automática do Discurso* ((1969)[1997]), *Semântica e Discurso* ((1975) [1988]) e *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento* ((1983)[2008]). Pêcheux publicou outros textos, porém esses três livros são fundamentais em sua teorização. Com essas três obras principais, o próprio Pêcheux, no texto “A Análise de Discurso: três épocas (1983)”, determina e separa a teoria em três momentos principais de

¹³ Uma questão que se faz pertinente é a problematização do nome da disciplina. Alguns teóricos usavam e usam a denominação Análise *do* Discurso e outros, como Pêcheux e Orlandi, fizeram a opção por Análise *de* Discurso, pois a primeira denominação vai de encontro ao que é proposto pela própria teoria, já que não há um único discurso e, sim, vários discursos que se entrecruzam em diferentes formações discursivas e, por isso, neste trabalho também utilizamos Análise *de* Discurso.

formulação; assim é comum encontrarmos na maioria dos trabalhos sobre a Análise de Discurso de linha francesa a denominação AD três épocas.

Pelas três obras citadas acima, começamos a compreender como Pêcheux construiu e conceituou o que é *Discurso* e os desdobramentos da teoria. Como outros teóricos, Pêcheux construiu sua teoria e isso demandou tempo, avanços e retrocessos; portanto, não há como compreender a AD sem passar pelo percurso de sua formulação.

Para o desenvolvimento de nosso trabalho, antes da compreensão dos demais conceitos da AD, foi necessário compreendermos o que Pêcheux definiu como discurso: “o termo discurso se trata de modo mais geral, de um ‘efeito de sentido’ entre os pontos A e B” (PÊCHEUX, 1997, p. 82), em que A e B corresponderiam ao modo como os “protagonistas do discurso estão representados nos processos discursivos” (AGUSTINI e RODRIGUES, 2011, p. 109). Nesse sentido, Orlandi esclarece que “compreender o que é efeito de sentidos é compreender que o sentido não está (alocado) em lugar nenhum mas se produz nas relações: dos sujeitos, dos sentidos [...] (ORLANDI, 1997, p. 20). O discurso é, então, a relação de sentido entre locutores – “relação cuja necessidade se constitui historicamente: a linguagem faz sentido, isto é, é capaz de significar ao se inscrever na história” (AGUSTINI e RODRIGUES, 2011, p. 110).

Na primeira época, a AD é relacionada à noção de *máquina discursiva estrutural*. Nessa época, duas são as posições teóricas: a primeira concebe a produção discursiva como uma máquina “autodeterminada e fechada sobre si mesma”, de tal maneira que um “sujeito-estrutura” determina os sujeitos como produtores de seus discursos. Os sujeitos acreditam-se “produtores de seus discursos, quando, na verdade, são apenas assujeitados”. A segunda posição teórica propõe um conceito de língua natural como “a base invariante sobre a qual se desdobra uma multiplicidade heterogênea de processos discursivos justapostos” (PÊCHEUX, 1997, p. 311). De acordo com Pêcheux,

[...] o sistema da língua é, de fato, o mesmo para o materialista e para o idealista, para o revolucionário e para o reacionário, para aquele que dispõe do conhecimento dado e para aquele que não dispõe desse conhecimento. Entretanto, não se pode concluir, a partir disso, que esses diversos personagens tenham o mesmo *discurso*: a língua se apresenta, assim, como a *base* comum dos *processos* discursivos diferenciados, que estão compreendidos nela na medida em que, como mostramos mais acima, os processos ideológicos simulam os processos científicos (PÊCHEUX, 1988, p. 91).

Na segunda época, ocorre um deslocamento teórico e a noção de *Formação Discursiva* mostra-se fundamental para esse segundo momento da teoria. Para compreendermos melhor a conceituação de Formação Discursiva, é necessário retomarmos Foucault.

Conforme Foucault ((1969) [1987], p.43), *Formação Discursiva* é “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma época dada, e para uma área social, econômica e geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa”. Diante dessa definição de Foucault, Pêcheux (re)define o que é Formação Discursiva, sendo esta determinada como “aquilo que numa formação ideológica¹⁴ dada — ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada — *determina o que pode e deve ser dito*” (ORLANDI, 2010, p. 43).

Essa noção de formação discursiva é polêmica e gerou diversos trabalhos para discuti-la, mas, assim como Orlandi (2010), julgamos que essa noção é básica para a Análise de Discurso, “pois permite compreender o processo de produção de sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista a possibilidade de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso” (p.43).

Outra noção importante nessa segunda época é a noção de *interdiscurso*, podendo ser entendido como

as condições nas quais um acontecimento histórico (elemento histórico descontínuo e exterior) é suscetível de vir a inscrever-se na continuidade interna, no espaço potencial de coerência própria a uma memória. O interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos (ORLANDI, 2010, p. 33).

O interdiscurso “disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada” (p. 31). No caso dos dois filmes, todos os discursos que foram realizados, de alguma maneira, significam nos longas-metragens. Os filmes se inscrevem em “discursos que os atravessam e os constituem”; com isso, estamos lançados às condições de produção e não do filme isoladamente.

A partir dessa conceituação de interdiscurso, Pêcheux (1988) discorre sobre o esquecimento. De acordo com o autor podemos distinguir duas formas de esquecimento no

¹⁴ Conjunto complexo de atitudes e de representações, não individuais nem universais, que se relacionam às posições de classes em conflito umas com as outras. A FI é um elemento suscetível de intervir como uma força em confronto com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social. Pêcheux (1975) afirma que as palavras, expressões, proposições, mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, sentidos esses que são determinados, então, em referência às formações ideológicas nas quais se inscrevem estas posições.

discurso: o esquecimento número dois e o esquecimento número um. De acordo com Pêcheux (1988, p.173):

[o]“**esquecimento**” [número 2] pelo qual todo sujeito-falante “seleciona” no interior da formação discursiva que o domina, isto é, ao sistema de enunciados, formas e seqüências que nela se encontram em relação de paráfrase — um enunciado, forma ou seqüência, e não um outro, que, no entanto, está no campo daquilo que poderia reformulá-lo na formação discursiva considerada. Por outro lado, apelamos para a noção de “sistema inconsciente “para caracterizar um outro “esquecimento”, o **esquecimento nº1**, que dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina. Nesse sentido, o esquecimento nº1 remetia, por uma analogia como recalque inconsciente, a esse exterior, na medida em que (...) esse exterior determina a formação discursiva em questão. (negritos nossos)

As duas formas com que o sujeito do discurso opera (esquecimentos n.º 1 e 2) marcam uma característica muito presente nessa época da AD, qual seja, no dizer do autor, a “ilusão necessária”: o sujeito se crê fonte do seu dizer, detentor de um sentido original. De acordo com Orlandi (2010, p. 36) o esquecimento é estruturante. Nos dizeres dessa autora,

ele é parte da constituição dos sujeitos e dos sentidos. As ilusões não são ‘defeitos’, são uma necessidade para que a linguagem funcione nos sujeitos e na produção de sentidos. Os sujeitos ‘esquecem’ que já foi dito — e este não é um esquecimento voluntário — para, ao se identificarem com o que dizem, se constroem em sujeitos.

É na terceira época que a noção de máquina discursiva estrutural é desconstruída por completo, em decorrência do primado da “alteridade sobre o mesmo” e também com o refinamento do conceito de interdiscurso. As análises primam por considerar os “encadeamentos intradiscursivos, ‘interfrásticos’, que permitem à AD3 abordar o estudo da construção das estruturas e dos acontecimentos, e também dos ‘pontos de vista’ e ‘lugares’ enunciativos no fio intradiscursivo” (PÊCHEUX, 1997, p.316). Nessa época, Pêcheux reconhece uma heterogeneidade que é constitutiva do discurso, a partir das várias posições ocupadas pelo sujeito.

Na terceira época, o sujeito é marcado por uma noção de sujeito clivado pelo inconsciente que remete à heterogeneidade constitutiva do discurso. De acordo com Orlandi (2010, p. 49),

[...] O sujeito só tem acesso a parte do que diz. Ele é materialmente dividido desde sua constituição: ele é sujeito de e é sujeito à. Ele é sujeito à língua e à história, pois para se constituir, para (se) produzir sentidos ele é afetado por

elas. Ele é assim determinado, pois se não sofrer os efeitos do simbólico, ou seja, se ele não se submeter à língua e à história ele não se constitui, ele não fala, não produz sentidos.

A AD reconhece, portanto, no sujeito, seu caráter contraditório, marcado pela incompletude.

Para abordar, então, a subjetividade desse sujeito não intencional, a AD considera os dois níveis do discurso, quais sejam o intradiscursivo e o interdiscursivo, elaborados por Pêcheux (1988, p.166). Nas palavras do próprio autor,

o que eu digo agora com relação ao que eu disse antes e ao que eu direi depois, portanto o conjunto dos fenômenos de “co-referência” que garantem aquilo que se pode chamar de ‘fio do discurso’, ‘enquanto discurso de um sujeito’.

As noções de intradiscurso e interdiscurso são relevantes na medida em que permitem analisar como o discurso é constituído por discursos outros, advindos de formações discursivas também outras.

Conforme afirma Bolognini (2005, p. 2),

a proposta com a qual trabalhamos é a de que os efeitos de sentido de um discurso estão presentes na linguagem, e não fora dela (entre linhas, ou subliminarmente). Os sinais são marcas na materialidade da linguagem: não se trata de verificar o que está escondido em um texto, mas sim, de verificar o que está presente em um texto.

E é essa presença que permite que os efeitos de sentidos passíveis de serem produzidos pelos objetos simbólicos sejam uns, e não outros, conforme Orlandi (1999).

Bolognini (2005) ainda afirma que “considerando-se o quadro teórico da Análise do Discurso, os sinais devem ser analisados a partir das Condições de Produção do discurso no qual se encontram”. Orlandi (1999) define as condições de produção como sendo o contexto sócio-histórico e ideológico do discurso, presentes materialmente no próprio dizer. Ou seja, as condições de produção são parte da exterioridade constitutiva e são elas que permitem que o analista de discurso interprete a maneira pela qual determinados símbolos produzem certos efeitos de sentido. Para a Análise de Discurso, é pela análise das condições de produção que o analista pode ancorar seu objeto de estudos a outros discursos anteriores, ou seja, ao Interdiscurso.

Assim, o conceito de interdiscurso é fundamental, pois

é a relação de interdiscursividade que permite verificar a maneira pela qual efeitos de sentido são produzidos pelas diversas formas de linguagem, porque esses efeitos de sentido são resultados da sua determinação histórica e ideológica. O fato de um determinado objeto simbólico não ter um sentido único e transparente deve-se a sua relação com outros discursos, anteriores, e seu reconhecimento depende das condições de sua produção (BOLOGNINI, 2005, p.2).

Além do conceito de interdiscurso, a noção de condições de produção também é essencial para nossas análises. A primeira definição explicita a noção de condições de produção elaborada por Pêcheux (1997). Partindo do esquema informacional de Jakobson (1963), Pêcheux coloca em cena os protagonistas do discurso e o referente, e procura definir as condições de produção de discurso a partir da ação das regras e normas que os interlocutores estabelecem entre si e dos lugares determinados que ocupam na estrutura de uma formação social, marcados por propriedades diferenciadas. O que funciona no processo discursivo, segundo o autor, é uma série de formações imaginárias que designam os lugares que os interlocutores atribuem a si mesmos e ao outro, isto é, a imagem que fazem do seu próprio lugar e do outro, e a imagem que os interlocutores fazem do referente.

As condições de produção do discurso não devem ser entendidas como sendo a situação empírica do discurso que está em jogo, mas como sua representação no imaginário histórico-social. Os protagonistas do discurso (interlocutores) não devem ser considerados como seres empíricos, mas como representação de lugares determinados na estrutura social: o lugar de professor, de aluno, de político, de pai, de sacerdote, dentre outros.

O que se faz ao usar a linguagem de maneira significativa é produzir discursos, que envolve certas condições, ou alguns elementos indispensáveis como:

1. um locutor: aquele que diz, sua posição sócio-histórica.
2. um alocutário: aquele para quem se diz o que se tem a dizer, sua posição sócio-histórica.
3. um referente: o que dizer, determinado pelos sistemas semânticos de coerência e de restrições.
4. uma forma de dizer: numa determinada língua (é preciso que se escolham as estratégias para se dizer).
5. um contexto em sentido estrito: as circunstâncias imediatas; o aqui e o agora do ato de discurso, constituído na e pela linguagem.
6. um contexto em sentido lato: determinações histórico-sociais, ideológicas, o quadro das instituições em que o discurso é produzido.

Essas condições nos levam a poder afirmar que as escolhas de quem diz não são aleatórias. O emissor pode antecipar as representações do receptor e, de acordo com essa antevisão do "imaginário" do outro, fundar as estratégias do discurso.

Partindo-se do quadro proposto por Pêcheux (1997, p. 83) a respeito do jogo de imagens que se estabelece entre os protagonistas do discurso, mas tomando-se esse quadro de uma forma bastante simplificada, podem-se apresentar as seguintes posições, considerando-se A e B como interlocutores do discurso:

IA(A): a imagem que A tem de si mesmo. A questão que subjaz essa posição é: "Quem sou eu para que eu lhe fale assim?"

IA(B): a imagem que o locutor A tem do seu interlocutor B. A questão que subjaz essa posição é: "Quem é ele para que eu lhe fale assim?"

IB(B): a imagem que B tem de si mesmo. A questão que subjaz essa posição é: "Quem sou eu para que ele me fale assim?"

IB(A): a imagem que B tem de A. A questão que subjaz a essa posição é: "Quem é ele para que ele me fale assim?"

IA(R): a imagem que A tem do referente, ou daquilo de que se fala. A questão que subjaz essa posição é: "De que eu lhe falo?"

IB(R): a imagem que B tem do referente. A questão que subjaz essa posição é: "De que ele me fala?"

As possibilidades não param por aí. Deve-se ter em mente que o jogo de imagens entre os interlocutores do discurso é um dos elementos das condições de produção do discurso, mas que essas condições não se reduzem a tal jogo. Dela faz parte todo um sistema de restrições que determina os objetos, os temas, as modalidades enunciativas, assim como as relações entre os discursos, as possibilidades de citar do interior de um discurso. Aquele que fala o faz de um lugar determinado, que regula o seu dizer. Todo discurso remete à formação discursiva a que pertence, sendo regido por essa prática.

Em decorrência disso, essa perspectiva abre o espaço para a reflexão sobre o discurso como acontecimento na estrutura (PÊCHEUX, 2008). Conforme Orlandi (2010, p. 53), os analistas de discurso trabalham

continuamente a articulação entre estrutura e acontecimento: nem o exatamente fixado, nem a liberdade em ato. Sujeitos, ao mesmo tempo, à língua e à história, ao estabilizado e ao irrealizado, os homens e os sentidos fazem seus percursos, mantêm a linha, se detêm junto às margens, ultrapassam limites, transbordam, refluem. No discurso, no movimento do

simbólico, que não se fecha e que tem na língua e na história sua materialidade.

Assim, sem esquecer que o discurso é estrutura e acontecimento (PÊCHEUX, 2008), o objetivo da Análise de Discurso é compreender como um texto funciona, como ele produz sentidos, sendo ele concebido enquanto objeto linguístico-histórico.

A AD inaugurada por Pêcheux e difundida no Brasil se ocupou e ainda se ocupa da análise de textos verbais. Devido às próprias condições de surgimento da disciplina (década de 1960, na França de acirramentos políticos e filosóficos) houve, no início das análises pecheutianas, a ênfase em textos verbais políticos e sobre conflitos de classe, o que inaugura certa tradição de análise que se mantém ao longo dos anos.

No entanto, a teorização de Pêcheux sobre a relação entre estrutura e acontecimento possibilitou compreender como o sentido é produzido em processos de retomadas, reformulações, repetições e contradições, como há um jogo de forças e resistências entre as posições discursivas e como o sentido está sempre em movimento. Essa teorização, como afirma Hashiguti (2009, p. 99): (...) “vem dando base também para as análises de materialidades não-verbais que começam a ser mais numerosas no interior da disciplina, estendendo, reformulando e propondo novos conceitos e formas de análise”.

Para Pêcheux, acontecimento é a imersão do novo no discurso, um furo numa estrutura já fixada que pelo acontecimento se ressignifica¹⁵. Em Pêcheux, o acontecimento aparece como uma espécie de princípio de organização, uma vez que pode ser trabalhado tanto no seu contexto de atualidade quanto num espaço de memória que, ao surgir, ele retoma. Essa memória é que será reorganizada pelo acontecimento, que remete a um conteúdo ao mesmo tempo transparente, porque aparece como um efeito de evidência, um dizer que não poderia ser, naquele momento, senão aquele, e ao mesmo tempo opaco, porque carrega em seu bojo uma série de práticas anteriores que possibilitaram sua eclosão (ou ainda que tentaram impedir seu aparecimento).

Como aponta Pêcheux (2008, p. 56):

[...] uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas,

¹⁵ Pêcheux, em sua obra “Discurso: estrutura ou acontecimento” mostra o acontecimento da constituição de uma nova posição de sujeito a partir do confronto de duas formações discursivas (doravante FD): a FD que caracteriza o discurso político, e a FD que caracteriza o discurso esportivo, que em confronto, resultam em uma posição sujeito de um ‘discurso político para o povo’, materializada no enunciado *on a gagné*.

de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos.

A noção de acontecimento é fundamental para nosso trabalho, pois possibilita pensarmos o discurso como algo móvel e flutuante. Tal noção (re)força a presença do novo, que é uma possibilidade, e mostra que “desestruturação-reestruturação” são duas faces de um mesmo processo discursivo. Essa noção permite ainda desconstruir certa vulgata a respeito do que seja uma FD, isto é, processos de identificação como máquinas de repetição — incansável e incessante repetição em que não há o novo. Como afirma Pêcheux,

a conseqüência do que precede é que toda descrição está intrinsecamente exposta ao equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro. Todo enunciado, toda seqüência de enunciados, é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar de interpretação. É nesse espaço que pretende trabalhar a análise de discurso (PÊCHEUX, 2008, p. 53).

Diante desses aspectos, conforme Leite (2010, p. 105), pode-se resumir a AD3 da seguinte maneira:

1) articulação entre o discurso e a *memória discursiva* (inter-relações entre enunciados de um momento histórico; 2) vertente resultante entre o discurso e a história, tomando como referência o marco teórico das teses da Nova História; 3) mudança teórica do *corpus de análise*: de uma abordagem restrita dos textos consagrados escritos para uma abordagem ampla das produções orais do cotidiano; 4) perspectiva da *heterogeneidade enunciativa*, levando em conta a relação entre o intradiscurso (superfície linguístico-discursiva) e o interdiscurso (efeitos do histórico, as manifestações de memórias discursivas).

Além dessas considerações sobre a construção do arcabouço teórico da AD, há outras considerações importantes e que refletem diretamente em nossas análises. Segundo os pressupostos teóricos da Análise de Discurso, não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. Assim, o sujeito é, desde sempre, “afetado pelo inconsciente e interpelado pela ideologia” (GRIGOLETTO, 2005, p. 46). Diante disso, não podemos negar que todo ser social é embutido de ideologia, bem como afirma Althusser (1985, p. 98),

esta tese (a ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos) vem simplesmente explicitar a nossa última formulação: só há ideologia pelo sujeito e para os sujeitos. Ou seja, a ideologia existe para sujeitos concretos,

e esta destinação da ideologia só é possível pelo sujeito: isto é, pela categoria de sujeito e de seu funcionamento.

Sendo assim, compreendemos que ideologia e sujeito estão diretamente relacionados e só podemos compreender um por meio do outro e assim voltamos à premissa da Análise de Discurso, em que sujeito, ideologia e discurso estão intrinsecamente relacionados.

A partir da leitura de Althusser, Pêcheux vai pensar nas relações entre discurso e ideologia. Partindo das contribuições do materialismo histórico, no que diz respeito à superestrutura ideológica em sua ligação com o modo de produção e realizando um novo deslocamento, Pêcheux mostra o importante papel que a ideologia representa no processo de interdição e circulação de sentidos.

Propondo o conceito de condições de produção, ele mostra que o discurso é efeito de sentidos entre os interlocutores. Assim, o indivíduo não está livre para escolher deliberadamente, numa determinada situação, o que falar, pois o seu dizer estará sendo afetado por este “já lá”, que Pêcheux denomina de interdiscurso ou “o todo complexo com dominante das formações discursivas” (1988, p. 162). Esse “já-lá” são sentidos que foram se construindo historicamente a partir das relações de poder, que podem ser assumidos ou não pelo sujeito, a depender das posições discursivas que este poderá ou não ocupar em função do funcionamento da ideologia.

Assim, Pêcheux mostra que o “caráter material” do sentido, ou dos sentidos, somente é possível porque “a materialidade concreta da instância ideológica existe sob a forma de formações ideológicas, que, ao mesmo tempo, possuem um caráter ‘regional’ e comportam posições de classe” (PÊCHEUX, 1988, p. 145). Isto quer dizer que, na luta de classes, não há “posições de classe que existam de modo abstrato e que sejam aplicadas aos diferentes ‘objetos’ ideológicos regionais das situações concretas”. (PÊCHEUX, 1988, p. 146).

Pêcheux afirma ainda que a materialidade ideológica só é possível de ser apreendida a partir da materialidade linguística, que aparece nas formações discursivas; dizendo de outro modo, que aparece no dizer concreto de cada sujeito. Segundo o autor (1988), a modalidade particular do funcionamento da ideologia consiste justamente nesse assujeitamento ideológico que conduz cada pessoa a acreditar que, a partir de sua livre vontade, pode se colocar, sob a forma discursiva, no lugar de uma ou outra classe social, antagonistas no modo de produção.

De acordo com Pêcheux, essa interpelação do sujeito em sujeito ideológico, ou sujeito do discurso,

se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito): essa identificação, fundadora de unidade (imaginária) do sujeito apoia-se no fato de que elementos do interdiscurso (sob sua dupla forma, descrita mais acima, enquanto “pré-construído” e “processo de sustentação”) que constituem, no discurso do sujeito, os traços daquilo que o determina, são re-inscritos no discurso do próprio sujeito (1988, p.163).

No processo descrito pelo autor, ele usa o artigo definido “a” para referir-se à formação discursiva que, na articulação com o sujeito, o constitui. Isso não ocorre de maneira aleatória, pois não é possível ser uma formação qualquer, mas sim uma específica, que se relaciona com a posição possível para o sujeito ocupar, e que, por sua vez, relaciona-se com a forma-sujeito, que é a forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais. Assim, essa unidade imaginária — sistema de evidências e de significações percebidas — que fornece a cada sujeito a “sua realidade”, só é possível através de uma submissão aos significantes da língua (ao pré-construído); o que equivale a dizer que a língua funciona no sujeito cada vez de modo diferente, pois esse assujeitamento não se dá da mesma maneira para cada falante da língua. Daí a noção de que não há uma relação direta e automática do discurso com uma dada situação empiricamente descritível.

Assim, para a Análise de Discurso, segundo Orlandi, “a ideologia não é ‘x’ mas o processo de produzir ‘x’” (1983, p. 09). Ao interpelar o sujeito e produzir esse efeito de evidência e de unidade, a ideologia produz um processo de naturalização dos sentidos. Ancorando-se no “já-dito”, e apagando a história, os sentidos vão se instalando na sociedade e vão sendo percebidos, e apropriados no intradiscurso, como naturais. Assim, como coloca Orlandi (1983, p. 10): “ocorre uma simulação (e não ocultação de conteúdos) em que são construídas transparências (como se a linguagem não tivesse sua materialidade, sua opacidade) para serem interpretadas por determinações históricas que aparecem como evidências empíricas”.

Essa determinação histórica faz com que os sentidos sejam interpretados numa determinada direção (“em seus mecanismos imaginários”) e não em outra. Chegamos, então, à definição de ideologia (e, conseqüentemente, de sujeito) na qual este trabalho se baseia:

ideologia não se define como o conjunto de representações, nem muito menos como ocultação de realidade. Ela é uma prática significativa; sendo necessidade da interpretação, não é consciente — ela é efeito da relação do sujeito com a língua e com a história em sua relação necessária, para que se signifique (ORLANDI, 1983, p. 48).

Desse modo, as condições de produção dos filmes e, por sua vez das imagens, calcadas na história, limitam os laços que podem unir imagem e sentido, pois nada pode dar-se fora dessa estrutura edificada ideologicamente e de seus inúmeros conflitos. Na Análise de Discurso, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico (cp) e o aspecto ideológico (Cp), além disso, são consideradas em alinhamento à análise histórica das contradições ideológicas presentes na materialidade dos discursos, incluindo a imagem, e articulada teoricamente ao conceito de formação discursiva.

Portanto, de maneira concisa, tentamos tratar, aqui, da construção teórica da Análise de Discurso conforme entendida por Pêcheux, e a partir desse referencial teórico analisamos e construímos nossa interpretação a partir dos dois filmes selecionados, corroborando com a afirmação de Orlandi (2010, p. 59) de que “é necessário que o analista construa um dispositivo da interpretação”. De acordo com a autora “materiais diferentes exigem modos de construção do dispositivo analítico diferentes e esta é uma tarefa do analista” (ORLANDI, 2012, p. 57). Assim, nós, analistas de discurso, temos em comum a teoria da AD, mas cada análise, de acordo com o material simbólico disponível, segue um caminho distinto.

1.3 Compreendendo o não-verbal na perspectiva discursiva

Não penso, portanto, que a Análise do discurso, tal como a praticávamos ontem e tal como ela é ainda hoje frequentemente concebida, essa que continua a ser uma análise do texto verbal, esteja apta a interpretar e a compreender essas transformações. É necessário pensar em outros objetos, inventar outras ferramentas, conceber outras Análise do Discurso (poderemos, aliás, ainda chamá-la assim?...) que continue tão atenta ao peso da história quanto às metamorfoses dos materiais discursivos significantes. Jean Jacques Courtine

Essa citação de Courtine (2003) nos é muito profícua, pois abre espaço para o desenvolvimento de nossa pesquisa, já que nosso material de análise é híbrido, com a presença de imagens¹⁶, falas, sons, cores e movimento, algo que se difere da proposta inicial da Análise de Discurso, em que os textos verbais, de cunho político, eram prioritários.

¹⁶ “O termo imagem é tão utilizado, com tantos tipos de significação sem vínculo aparente, que parece bem difícil dar uma definição simples dele, que recubra todos os seus empregos. De fato, o que há de comum, em primeiro lugar, entre um desenho infantil, um filme, uma pintura mural ou impressionista, grafites, cartazes, uma imagem mental, um logotipo, ‘falar imagens’ etc.? O mais impressionante é que, apesar da diversidade de significações da palavra, consigamos compreendê-la. Compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece” (JOLY, 1996, p. 13).

Essa perspectiva revela que a materialidade do discurso não é exclusivamente linguística, já que, em seu processo, o discurso assume diversas formas e substâncias para (poder) significar. São formas materiais de linguagem, materialidades significantes em diferentes ordens e densidades, compondo o processo de produção de sentidos pelos sujeitos e para os sujeitos. Além disso, devemos nos lembrar de Pêcheux em o “Papel da Memória”, onde já previa e anunciava a opacidade da imagem:

a questão da imagem encontra assim na análise de discurso por um outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória “perdeu” o trajeto da leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve suas inscrições) (PÊCHEUX, 1983, p. 55).

Ao chamar a atenção para a opacidade da imagem, Pêcheux nos provoca o questionamento: “o que pode e o que não pode ser visto?”. A imagem para a AD não é tomada em si mesma, mas em relação a, na cadeia significante, no processo, no curso dos sentidos, no discurso. O trabalho de interpretação da imagem, como na interpretação do verbal, vai pressupor também a relação com a cultura, com o social, com o histórico, com a formação social dos sujeitos.

Como nos filiamos à Análise de Discurso, especificamente nos estudos de Michel Pêcheux, nosso objetivo é analisar o não-verbal com suas próprias ferramentas, observando as possibilidades de interpretação da imagem social e historicamente determinada, observando os modos de significação da imagem em diferentes suportes, neste caso o cinema (filmes). Isso implica dizer que cada imagem se materializa diferente: “há elementos de textualidade diferenciados que funcionam discursivamente de forma única” (SOUZA, 2011, p. 388). Assim, temos como objetivo ressaltar as características da imagem como uma forma de linguagem e pensá-la na ordem do discurso.

Os longas-metragens selecionados, bem como qualquer outra longa, são resultados da combinação de duas formas de linguagem: a verbal e a não-verbal. A análise da linguagem verbal e não-verbal não é algo pacífico entre vários teóricos, sendo possível encontrarmos múltiplas maneiras de realizar a análise das diferentes materialidades. No entanto, realizadas algumas leituras, percebemos que a maioria dos estudos acerca da análise do não-verbal volta-se para o uso do verbal para significar o não-verbal, reduzindo as imagens a simples textos linguísticos. Orlandi (1995) discorre sobre a questão do verbal e não-verbal, delatando uma tradição no campo da Linguística, do primado do linguístico sobre o não-linguístico,

apagando as diferenças entre o verbal e o não-verbal, ou submetendo este ao primeiro. Não compartilhamos dessa perspectiva.

De um ponto de vista discursivo, procuramos compreender o fato de linguagem em sua complexidade. Assim, para este trabalho, adotamos uma perspectiva discursiva para a abordagem tanto do verbal como do não-verbal, em que a imagem tem suas propriedades e passa pelo verbal para ser discursivizada. Ao teorizar o discurso no quadro teórico da AD, concebemo-lo como sendo “o ritual da palavra” (ORLANDI, 2000, p. 10) sim, mas também podendo ser o “ritual da imagem”,

(...) da gravura, da cor, do traço, do som, da nota musical, etc, inclusive o ritual da palavra-imagem, da imagem-som, etc. Ritual da palavra, da imagem, da palavra-imagem, que as converte em palavra, imagem, palavra-imagem com sentido(s), isto é, transfiguração da forma material simbólica em processo discursivo, em que sentidos e sujeitos são materializados: eis aí o que é compreendido por discursivização (RODRIGUES, 2008, p. 55).

Propomo-nos, assim, a refletir o verbal e o não-verbal enquanto processos discursivos, materialidades significantes em sua relação constitutiva não dicotômica ou antagônica. Conforme afirma Neckel (2009, p. 2), “as perguntas de análise que têm sido feitas tomam o verbal e o não-verbal em posições antagônicas reforçando o efeito de dicotomia. Perguntar dicotomicamente é não assumir verbal e não-verbal na relação de constitutividade; uma relação de confronto, porém constitutiva”. E essa relação não dicotômica é que torna a análise diferente das demais.

O não-verbal não apresenta uma única significação, mas sim modos de significação, indicando que existe um trabalho de interpretação da imagem, tornando-se necessário o entendimento de como ela pode ser discursivizada. De acordo com Orlandi (1995), o não-verbal não é redutível ao verbal. A autora afirma que não é possível traduzir o não-verbal para o verbal sem modificá-lo. Isso significa dizer que a descrição de uma cena de um desenho animado não é igual à cena do desenho animado. Ao se entender o não-verbal por meio do verbal, limita-se o conceito de linguagem em verbal e não-verbal, numa acepção de que uma completaria a outra, não se reconhecendo a distinção e livre existência da palavra e da imagem. A palavra pode falar da imagem, descrevê-la e traduzi-la (paráfrase), mas jamais revela a sua matéria visual. “A palavra não pode ser a moeda de troca das imagens. É a visibilidade que permite a existência, a forma material da imagem e não a sua co-relação com o verbal.” (SOUZA, 2001, p. 42)

É importante salientar que, apesar da não ‘co-relação com o verbal’, a imagem pode ser lida. “Propriedades como a representatividade, garantida pela referencialidade, sustentam, por um lado, a possibilidade de leitura da imagem e, por outro, reafirmam o seu status de linguagem” (SOUZA, 2001, p. 40). Dadas essas propriedades, destacamos que a imagem também informa, comunica, e, por isso, pode ser discursivizada.

Jacques Aumont (1993) faz um estudo interessante da relação da imagem com o real. De acordo com o autor, em todas as sociedades as imagens são produzidas com alguma intenção (de propaganda, de informação, religiosas, ideológicas em geral), mas uma das razões essenciais da produção de imagens é a “que provém da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade” (p. 78).

É importante perceber que o não-verbal está pautado em códigos convencionados socialmente, no entanto essa relação não é automática, produzindo efeitos de sentido diversos, de acordo com as filiações culturais e ideológicas de cada sujeito. Como afirma Orlandi (1995), podemos considerar o filme como uma unidade que possui começo, meio e fim; no entanto, ao abordarmos os filmes selecionados na perspectiva discursiva, estamos afirmando que o filme é uma unidade aberta, construído a partir de relações constitutivas exteriores com o mundo (condições de produção, imaginário, dentre outros), enfim, tem relação com sua “exterioridade constitutiva”, bem como afirma Orlandi,

ao longo de meu trabalho tenho colocado já repetidas vezes que um texto, do ponto de vista de sua apresentação empírica, é um objeto com começo, meio e fim, mas que se o considerarmos como discurso, reinstala-se imediatamente sua incompletude. Dito de outra forma, o texto, visto na perspectiva do discurso, não é uma unidade fechada — embora, como unidade de análise, ele possa ser considerado uma unidade inteira — pois ele tem relação com outros textos (existentes, possíveis ou imaginários), com suas condições de produção (os sujeitos e a situação), com o que chamamos sua exterioridade constitutiva (o interdiscurso: a memória do dizer) (ORLANDI, 1995, p. 110)

Outro ponto a ser destacado, é de não pensar os dados empiricamente. Conforme Orlandi (2002, p.52),

o engano é pensar empiricamente os dados (verbal e não verbal): a materialidade significante x, ou a materialidade significante y fechada em si mesma e não como parte de um processo de significação, ou seja, forma de existência histórica da discursividade e processo discursivo no qual constroem as coisas-a-saber.

Retomando a questão da imagem na televisão e a imagem no cinema discutida na introdução deste trabalho, percebemos, no texto de Souza (2001), que também há uma diferenciação entre a ‘imagem no cinema’ e a ‘imagem na TV’, que parece ser muito profícua para o desenvolvimento de nossa pesquisa, já que nosso foco são os longas-metragens de animação exibidos no cinema. De acordo com a autora, a imagem no cinema é “explorada em toda a sua densidade, como forma de linguagem e significa sem vir ancorada no verbal” (p. 4). Diferente da imagem na televisão, a imagem do cinema ‘compõe cada nó no tecido visual’, não podendo ser descartada, como na televisão, a qual pode boa parte de tempo ser apenas ouvida. Além disso, conforme Souza (2001), “o cinema é o lugar da ficção”, onde “até diante de um filme mais realista, o espectador sabe que está vendo um filme, sabe que entre o representado e sua representação existe uma mediação, um ponto de vista” (FECÉ *apud* SOUZA, p. 72). Havendo, assim, “mais liberdade para interpretar e produzir outras imagens, outros pontos de vista, instalando-se no intervalo entre o representado e a representação” (p. 72).

Do ponto de vista discursivo, os efeitos de sentido no cinema estão para um realismo no qual o espectador se inscreve e se vê, ou não, fazendo parte do filme, onde se conhece e se reconhece como um duplo daquela situação.

A abertura trazida pelo fora de campo, por sua vez, em termos de textualidade, faz com que o espectador participe da narrativa, com jogos de antecipação, inferências, deduções; o extracampo abre um espaço para a heterogeneidade, faz inferir a memória e, por isso mesmo, revela a imagem em sua incompletude (SOUZA, 2011, p. 396).

Outro ponto importante destacado por Souza (2001) é o conceito de policromia: “lugar que permite ao interpretar a imagem projetar outras imagens, cuja materialidade, não é da ordem da visibilidade, mas da ordem do simbólico e do ideológico. Da ordem do discurso” (p. 80). O processo policrômico, na leitura do texto imagético, “é constitutivo dos efeitos de sentido que o texto produz no seu leitor, não necessitando, necessariamente, de construções verbais” (MARTINS, 2008, p. 18).

O conceito de policromia é válido para que possamos analisar a imagem em sua materialidade, sem recair em uma linguagem tecnicista e colaborando para “caminharmos na análise de discurso do não-verbal”. Conforme Souza,

o jogo de formas, cores, imagens, luz, sombra, etc nos remete, à semelhança das vozes nos textos, a diferentes perspectivas instauradas pelo *eu* na e pela

linguagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos no plano do sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de interpretar uma imagem através da outra. (2001, p. 80).

Além do conceito de **policromia**, também buscamos trabalhar com as questões do **silêncio** (ORLANDI, 1992), do **implícito** (DUCROT, 1987), e a noção de **metáfora**, que se ancora no chamado efeito metafórico (PÊCHEUX, 1969), já que são “categorias” importantes tanto para a compreensão da materialidade do não-verbal, quanto para a ampliação do objeto da Análise de Discurso, ao apontar possibilidades para se descrever e entender o não-verbal. Propomos assim, uma análise e interpretação das imagens dos longas-metragens, mostrando como podem ser discursivizadas, em que diferentes códigos estão inscritos, implícitos ou apagados (silenciados), e estes produzem efeitos de sentido em seu leitor (espectador) num trabalho ou processo de significação.

1.4 A noção de Representação

Quando os espectadores veem um filme na televisão, o que veem não é um filme mas a reprodução de um filme. Jean-Luc Godard

Essa citação de Godard nos é pertinente já que abre para pensarmos na questão da representação, pois, como afirma Souza (2011), “até diante de um filme mais realista, o espectador sabe que está vendo um filme”. Assim a noção de representação (entendida como a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente), abordada neste capítulo, nos auxilia na análise de como, pelo verbal e o não-verbal, o idoso é representado nos longas-metragens.

O termo e o conceito de *representação* não são unanimidade entre os teóricos atuais e, nem mesmo, na antiguidade clássica este conceito era compreendido de maneira consensual. Para melhor compreensão do conceito de representação retomaremos dois clássicos: Platão e Aristóteles. Ambos autores são de extrema importância para as disciplinas que conhecemos hoje, como a História, a Literatura e a Filosofia. Julgamos ser necessária essa retomada para que possamos compreender como o conceito se consolidou e as multiplicidades de interpretação possíveis para um mesmo termo ao longo da história da humanidade¹⁷.

Em seguida, entre os vários trabalhos de Michel Foucault, focamos em dois trabalhos

¹⁷ Michel Foucault, em “As palavras e as coisas”, faz um percurso histórico-filosófico muito interessante e que será retomado em nosso texto.

principais do autor que tratam da questão da representação: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* ([1966] 2000) e *Isto não é um cachimbo* ([1973] 1988). Consideramos profícua a maneira como Foucault construiu a noção de representação e esta abordagem é de extrema importância para nossas análises em relação aos filmes. Sendo assim, retomamos os clássicos e, por conseguinte, delimitamos nosso trabalho ao conceito de representação proposto por Foucault, pois o autor trabalha a questão diretamente relacionada à Linguagem, algo que consideramos fundamental para nosso trabalho.

Platão foi o primeiro a tratar do tema da representação do real. “Na **República**, Platão aborda a literatura entre outras manifestações artísticas, entendendo que a poesia é uma forma imitativa de representar o mundo, e, portanto, afastada da verdade divina” (CAPAVERDE, 2007). De acordo com Platão “a imitação está longe da verdade e, se modela todos os objetos, é porque respeita apenas a uma pequena parte de cada um, a qual, por seu lado, não passa de sombra” (PLATÃO, 1999, p. 325).

Conforme Coelho (2011), para Platão, a arte “seria uma cópia sem valor, pois seria a imitação de algo já repetido anteriormente. Para ele, a representação do real pela arte pura é pura imitação. Ele acaba, então, por propagar a desvalorização da arte, já que essa seria uma representação do mundo das aparências e das ideias” (p. 89). Platão dizia que “o imitador não tem, portanto, nem ciência nem opinião justa no que diz respeito à beleza e aos defeitos das coisas que imita” (PLATÃO, 1999, p. 330).

Mesmo o conceito de *mimesis* lembrado antes de Platão, foi ele quem primeiro instituiu o conceito como imitação da natureza. Logo, para ele, *mimesis* e representação eram conceitos que se encontravam em sentido. A *mimesis* seria a imitação, ou seja, seria uma representação direta dos acontecimentos. Porém, a repetição em uma obra de arte, seria a representação da impossibilidade de ser “cópia fiel da realidade”. Portanto, em Platão, “o conceito de *mimesis* recebe uma extensão sem limite, pois se aplica a todas as artes, aos discursos, às instituições, às coisas naturais que são imitações dos modelos ideais. Sendo ela imitação do real” (COELHO, 2011, p. 89).

“De Platão a Aristóteles o conceito de *mimesis* sofreu uma contração considerável” (RICOEUR, 2000, p. 65). A partir de Aristóteles, o conceito de *mimesis* se tornou mais abrangente quando relaciona a arte à criação.

Segundo Ricoeur (2000), não há *mimesis* senão onde há o ‘fazer’, não sendo possível haver imitação na natureza, pois cada fazer da arte é movido pela diferença. Assim, “Não seria possível, do mesmo modo, haver imitação das ideias, pois o fazer é sempre produção de

uma coisa singular” (RICOEUR, p. 66). A criação artística e o pensar sobre ela são coisas originais, não podendo ser cópias da natureza ou do real. Por isso, Ricoeur diz que seria um erro considerar a *mimesis* aristotélica imitação no sentido de cópia. De acordo com Coelho (p. 91), “ela é ambígua assim como a obra de arte, pois ela se inspira no real, mas foge a ele. Ela revela também as condições do humano, mas é uma composição original; sendo assim, uma restituição e um crescimento para o alto”. Assim sendo, Aristóteles considerava a imitação como um lugar da semelhança e da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e da representação. A imitação seria o momento de se apoiar no real para criar o novo e o original. Essa nova noção de *mimesis* – possibilitou uma valorização da arte.

Foucault, diante dos conceitos e termos apresentados pelos seus antecessores, optou em fazer o uso do termo *representação*, pois assim se mantém distante das questões conflitantes dos termos e conceitos de *mimesis*, verossimilhança, imitativo ou cópia. De acordo com Coelho (2011, p. 94), para Foucault, a linguagem não é a representação do real, pois o “signo verbal é arbitrário em relação aos objetos a que ele refere”. Além disso, a representação perpassa uma simples identificação com a realidade, pois ela não é cópia deste real, mas, é semelhança e diferença em um mesmo espaço.

Foucault, em *As palavras e as coisas* ([1966] 2000), apresenta um complexo panorama sobre a história das formas humanas de representar e de lidar com a linguagem. A obra foucaultiana tenta entender em que período da história poderíamos falar em representação. Para isso, busca perceber como seria a episteme no período pré-clássico e no período clássico, percebendo daí uma diferença fundamental entre tais momentos da história. Com isso, ele nos revela que “o que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a *epistémê* onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas” (FOUCAULT, 2000, p. 18). Foucault propõe, assim, um recorte histórico acerca da representação e da linguagem que vai do século XVI ao XIX, abrangendo ainda os antecedentes e procedentes destes. A ideia é elucidar como as concepções sobre representação e mundos foram, neste período, criadas e justapostas.

Foucault nos mostra que desde a Idade Média já não se acreditava no caráter ou possibilidade da semelhança do objeto no mundo etiquetada no signo. Se havia um fundamento na razão lógica do sistema de representação, no modernismo uma nova razão é estabelecida, a razão do julgamento. Dessa forma, a representação linguística se torna comum para toda forma de expressão (científica ou cultural) resultando em uma nova tecnologia de subordinação e de produção de verdade. A ciência linguística passa a determinar a ordem das

coisas, produz uma nova hierarquia e uma forma de regulação da sociedade e de compreensão das relações.

No livro *Isto não é um cachimbo* (1988), Foucault analisa a obra de René Magritte, em que se figura na tela dois cachimbos, um pintado e outro flutuando no ar, além de uma frase com o mesmo nome do quadro. O cachimbo do quadro, a palavra cachimbo ou a frase acerca do cachimbo não são cachimbos, pois são representações dele. Seria como se o quadro afirmasse: “isto não é um cachimbo”, mas o “desenho de um cachimbo” (FOUCAULT, 1988, p. 35). O desenho, portanto, é apenas a representação de um objeto. Conforme afirma Foucault (1988, p. 66),

o próprio cachimbo primeiro: “O que vocês vêem aqui, essas linhas que eu formo ou que me formam, tudo isto não é um cachimbo, como vocês crêem, sem dúvida; mas um desenho que está numa relação de similitude vertical com esse outro cachimbo, real ou não, verdadeiro ou não, não tenho a menor idéia., que vocês estão vendo lá – olhem, bem em cima desse quadro onde sou eu uma simples e solitária similitude”. Ao que o cachimbo de cima responde (sempre no mesmo enunciado): “O que vocês vêem flutuar diante de seus olhos, fora, de todo espaço, e de todo pedestal fixo, essa bruma que não repousa nem sobre uma tela nem sobre uma página, como poderia ser ela realmente um cachimbo: não se enganem, sou apenas um similar – não alguma coisa semelhante a um cachimbo, mas essa similitude nevoenta que, sem remeter a nada, percorre e faz comunicar textos como este que podem ler e desenhos como aquele que está lá embaixo”. Mas o enunciado assim articulado já duas vezes por vozes diferentes torna a palavra por sua vez para falar de si próprio: “Estas letras que me compõem e das quais vocês esperam, no momento em que empreendem sua leitura, que denominem o cachimbo, essas letras, como ousariam elas dizer que são um cachimbo, elas, que se encontram tão longe do que denominam?”

Sobre a importância da representação, nos diz Foucault (2000, p. 223), “é que a representação comanda o modo de ser da linguagem, dos indivíduos, da natureza e da própria necessidade. A análise da representação tem, portanto, valor determinante para todos os domínios empíricos”. Sendo assim, para Foucault, a representação seria composta pela repetição — que quando repete acaba por criar algo novo — e pela criação de algo novo por meio da não semelhança com o real.

Conforme Muanis (2010, p. 83), “o desenho de Magritte é apenas mais um exemplo de como os meios de comunicação podem transcender o que seria seu conteúdo mais evidente e suas materialidades, ampliando a noção de texto e conseguindo um diálogo diferente com seu leitor”. Godard — com a afirmação de que o que é visto na televisão não é um filme, mas a reprodução de um filme — de certa forma, reatualiza a representação do pintor surrealista, levando este raciocínio para o cinema e a televisão como meio de exibição do filme.

Podemos, então, concluir que a problematização principal das duas obras é feita em torno da representação. Foucault recorre a determinados conceitos de modo a explicar os processos que se envolvem na questão da representação, e analisa o quadro de Velásquez, *Las Meninas* (1656), para explicar num plano mais objetivo o que ela significa. Ela coloca-se num plano alternativo e autônomo ao mundo, que surge como quadro, no qual o mundo é reduzido, miniaturado.

A representação aparece, assim, como uma transposição incompleta do mundo, é um método/técnica de objetivação do mundo. O mundo enquanto objeto surge na representação, sendo diferente do mundo/coisa. A representação é uma forma de dominação do mundo: “é um dispositivo usado pelo Homem para controlar, perceber o mundo. A representação é um dispositivo que permite dispor do mundo como se fosse uma imagem, usando técnicas que permitem essa ação sobre o real” (MIRANDA, 1971¹⁸).

1.5 Idosos na contemporaneidade

A figura do idoso questiona a idealização atual do jovem, porque lembra inconscientemente a esse que ele será um dia o que o ancião é hoje. Essa lembrança é indecente para a cultura atual. Por isso é melhor esquecê-la e não falar dela. Nessa situação cultural, o idoso não tem um lugar nem um papel social reconhecidos (JUNGES, 2004, p.128).

Neste item, analisamos os sentidos que circulam socialmente ao entorno do idoso e do envelhecimento em nossa sociedade nos últimos anos.

Segundo Bourdieu (1980, p. 145), “a idade é uma variável biológica, socialmente manipulada”, por esse motivo, plena de ambiguidades que não serve como único parâmetro para dizer quando alguém é velho. Uma vez que os grupos se definem a partir do lugar social em que se encontram, essa forma de organização social fundamentada na classificação dos sujeitos, cria relações de poder ao promover a hierarquização e a dominação de determinados grupos sobre outros. (BOURDIEU, 1999).

Ao longo dos tempos, estudiosos e pesquisadores definiram alguns parâmetros para caracterizar a velhice. Durigan e Queiroz, (2005, p. 114) a definem como “um conceito genérico e abstrato em que estão incluídas pessoas com 60 anos ou mais” que passou a existir a partir do século XVII, com a inauguração da ciência do evolucionismo. Nesse sentido, Costa (1998) argumenta que, por estar inserido num campo de valores, ainda é um tema muito

¹⁸ Disponível em <<http://tir.com.sapo.pt/foucault.html>>. Acesso em 26 julho 2012.

difícil de ser encarado, seja para os mais jovens ou para o próprio idoso, que, na maioria das vezes, passa a se sentir inútil ao perceber suas capacidades físicas diminuídas, sua saúde fragilizada a ponto de não conseguir mais definir um papel social que permita preservar a sua própria imagem de cidadão cumpridor de seus deveres.

Ainda conforme Costa (1998, p. 19), os filósofos pré-socráticos já falavam da velhice. Um deles, Demócrito de Abdera, chegou a dizer: “Velhice é mutilação total: tudo tem e de tudo é carente”. Esse julgamento rigoroso, essa visão unilateral que vem desde a antiguidade, faz com que o idoso seja visto por ele mesmo como atrasado, nostálgico, maçante e de muitas outras maneiras negativas; não se dando nem mesmo o direito de buscar situações novas, é comum ouvir o idoso dizer “sou velho demais para fazer coisas novas” (COSTA, 1998, p.19-20).

O envelhecimento é uma questão explorada por pesquisadores, epidemiologistas e estatísticos por meio de investigações científicas encontradas na literatura nacional e internacional, que revelam a projeção notória da população de idosos. No panorama mundial, bem como nos países em desenvolvimento, a população idosa aumenta significativamente e o contraponto desta realidade aponta que o suporte para essa nova condição não evolui com a mesma velocidade e proporção.

Diante disso, a preocupação com esse novo perfil populacional vem gerando, nos últimos anos, inúmeras discussões e a realização de diversos estudos com o objetivo de fornecerem dados que subsidiem o desenvolvimento de políticas e programas adequados para essa parcela da população. Isso devido ao fato de que a referida população requer cuidados específicos e direcionados às peculiaridades advindas com o processo do envelhecimento sem segregá-los da sociedade.

O aumento da população com mais de sessenta anos no Brasil é algo incontestável e tem preocupado as autoridades. De acordo com pesquisa realizada pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), os idosos, no Brasil, são hoje 14,5 milhões de pessoas, 8,6% da população total do país. Em uma década, o número de idosos no Brasil cresceu 17%; em 1991, ele correspondia a 7,3% da população.

O envelhecimento da população brasileira é reflexo do aumento da expectativa de vida, devido ao avanço no campo da saúde e à redução da taxa de natalidade. Prova disso é a participação dos idosos com 75 anos ou mais no total da população - em 1991, eles eram 2,4 milhões (1,6%) e, em 2000, 3,6 milhões (2,1%). A população brasileira vive, hoje, em média, 68,6 anos, 2,5 anos a mais que no início da década de 90. Estima-se que em 2020 a população

com mais de 60 anos no país deva chegar a 30 milhões de pessoas (13% do total), e a esperança de vida, a 70,3 anos.

A esse crescimento da estimativa de vida não correspondeu uma valorização social das pessoas idosas. Elas são, por vezes, vistas como um estorvo para as famílias e fator de gastos previdenciários. A geriatria e a gerontologia preocupam-se em alongar quantitativamente e melhorar qualitativamente a vida dos idosos, mas a mentalidade sócio-cultural que valoriza o ideal da juventude e as estruturas político-econômicas que favorecem a utilidade social das pessoas não sabem bem o que fazer com os idosos sempre mais presentes no cenário social.

Para Beauvoir (1976), existe uma dificuldade na cultura moderna em abordar a questão do idoso. A velhice é um assunto vergonhoso do qual é indecente falar. Trata-se de um tabu que é melhor esquecer, por ser um assunto que incomoda. Vive-se uma contradição entre a busca de uma sempre maior longevidade e uma crescente situação de marginalização e obsolescência do idoso. Constata-se que, por um lado, a ciência busca a realização do sonho da imortalidade, mas, por outro, a economia aponta para a inutilidade do idoso reduzido à sua condição de puro consumidor de produtos que prometem longevidade.

A professora Martins, ao prefaciá-lo livro de Haddad, “O direito à Velhice” (1983), cita que a luta desenvolvida pelos aposentados nos últimos anos pelos seus direitos permite-nos dizer que “os idosos não esperam mais que lutemos por eles, mas que lutemos com eles”. Conforme a própria Haddad (1986, p.18), desde 1919, a velhice vem sendo objeto de intervenção legal ou de tutela do Estado, que “prescreve normas e Leis para serem seguidas pelos idosos em geral”.

Refletindo, assim no “processo de autodesvalorização, de subestima que constitui um dos estereótipos mais característicos do envelhecimento” (PRETI, 1991, p. 28). Às representações sobre a velhice, a posição social dos idosos ganham significados diversos conforme os contextos da sua época; o aposentado ganhou notoriedade nas falas das lideranças. No entanto, até os dias de hoje não houve apropriação e nem conscientização por parte da sociedade.

Na atualidade, as pessoas idosas são aquelas com mais de sessenta anos de idade, condição esta determinada pela Organização Mundial de Saúde, que os caracteriza como grupo da terceira idade¹⁹. Para designar essa classe, há várias nomeações, como: Melhor Idade, Terceira Idade, Idoso, Velho e Ancião. A relação entre linguagem e objeto de

¹⁹ A Organização Mundial de Saúde — OMS definiu como idoso um limite de 65 anos ou mais de idade para os indivíduos de países desenvolvidos e 60 anos ou mais de idade para indivíduos de países subdesenvolvidos. O Estatuto do Idoso brasileiro considera idosos, pessoas com mais de 60 anos de idade.

designação é instável, pois os sentidos são sujeitos à história e o processo enunciativo da designação é um confronto de lugares enunciativos dados pela própria temporalidade do acontecimento. Ou seja, a designação é determinada discursivamente pelas relações sociais que significam os sujeitos idosos diferentemente.

Ao abordar esse assunto, Peixoto (1998) lembra que a expressão “Terceira Idade” surgiu na França, a partir de 1962, em virtude da introdução de uma política de integração social da velhice visando à transformação da imagem das pessoas envelhecidas. Até então, o tratamento da velhice era pautado na exclusão social, tendo o asilo como seu principal símbolo. Os termos “velho” e “velhote” eram empregados para reforçar uma situação de exclusão daqueles que, despossuídos, indigentes, não detinham status social. A designação “idoso” era restrita aos indivíduos que tinham status social advindo de sua experiência em cargos políticos, decorrente de situação financeira privilegiada ou de alguma atividade valorizada socialmente. De acordo com a autora, essa classificação tem origem numa época em que nas relações do processo de produção, a força de trabalho era o bem que o indivíduo das classes menos favorecidas tinha para vender. A partir da diminuição dessa força, entrava-se na categoria de “velho”, que, sem trabalho e desassistido pelo Estado, potencializava seu estado de pobreza. Essa incapacidade para o trabalho produtivo associa, desde então e até os dias atuais, a velhice à invalidez e à decadência.

Prosseguindo em sua análise, Peixoto assinala que, a partir dos anos sessenta, a nova política social francesa para a velhice aumenta as pensões e, conseqüentemente, o prestígio dos idosos aposentados. O termo “idoso” passa a ser utilizado para os textos oficiais em substituição aos termos “velho” e “velhote”, e as pessoas envelhecidas passam a ser olhadas com maior respeito.

Apesar da atenção à saúde ser um direito universal, no Brasil, o acesso e o uso de serviços de saúde pela população idosa são fortemente influenciados pela situação socioeconômica do idoso e/ou da sua família. Os idosos com menor renda domiciliar mensal apresentam piores condições de saúde, em comparação com aqueles com melhor situação socioeconômica, pois visitam médicos com menos frequência. As desigualdades sociais associadas ao uso dos serviços de saúde pelos idosos indica que a equidade, um dos princípios constitucionais do Sistema de Saúde Brasileiro, ainda não foi alcançada e deve ser priorizada na Política Nacional de Saúde do Idoso (LIMA; BARRETO; GIATTIL, 2003).

Na sociedade atual, capitalista e ocidental, qualquer valoração fundamenta-se na ideia básica de produtividade, inerente ao próprio capitalismo. O modelo capitalista fez com que a

velhice passasse a ocupar um lugar marginalizado na existência humana, na medida em que a individualidade já teria os seus potenciais evolutivos e perderia então o seu valor social.

De acordo com Haraven (1999), o declínio do status dos velhos, não pode ser explicado pela expulsão gradual de pessoas da força de trabalho aos 65 anos no começo do século XX, nem pelas imagens negativas dos velhos e a sua caracterização como inúteis, ineficientes e senis que já aparecem na literatura popular norte-americana no final do século XIX. Esse processo, considera a autora, deve ser compreendido como fruto da crescente segregação dos diferentes estágios da vida que caracterizam as sociedades modernas, particularmente a sociedade norte-americana.

As idades são um mecanismo poderoso e eficiente na criação de mercados de consumo, na definição de direitos e deveres e na constituição de atores políticos, sobretudo porque têm independência e neutralidade na relação com os estágios de maturidade física e mental. Tratar das idades cronológicas é reconhecer que elas são um elemento fundamental na tarefa do Estado Moderno, tão bem caracterizada por Michel Foucault, de estabelecer a ordem generalizando, classificando e separando categorias²⁰.

Em todas as fases da vida, a família exerce uma importância fundamental no fortalecimento das relações, embora muitas vezes a família tenha dificuldades em aceitar e entender o envelhecimento de um ente, tornando o relacionamento familiar mais difícil. O indivíduo idoso perde a posição de comando e decisão que estava acostumado a exercer e as relações entre pais e filhos modificam-se. Consequentemente as pessoas idosas tornam-se cada vez mais dependentes e uma reversão de papéis estabelece-se. Os filhos geralmente passam a ter responsabilidade pelos pais, mas muitas vezes esquece-se de uma das mais importantes necessidades: a de serem ouvidos. Os pais, muitas vezes, quando manifestam a vontade de conversar, percebem que os filhos não têm tempo de escutar as suas preocupações.

Segundo Debert e Simões (2006), a correlação negativa entre modernização e velhice pode ser reavaliada a partir dos estudos comparativos sobre renda e grupos etários. Esses estudos questionam a ideia de que a ‘pauperização’ caracteriza o envelhecimento nas sociedades ocidentais contemporâneas. Especialmente nos momentos em que o desemprego ou o subemprego atinge proporções alarmantes, a universalização das aposentadorias e da pensão na velhice é capaz de assegurar aos idosos um rendimento regular, mesmo que de

²⁰ Para uma análise detida da importância das colocações deste autor para o estudo do curso da vida e dos grupos e das categorias de idade ver Debert, G.G. (1999).

valor reduzido, o que repercute não só em sua condição de vida, mas também na de suas famílias.

Baczko (1985), afirma que:

[...] o imaginário social informa acerca da realidade, ao mesmo tempo que constitui um apelo à ação, um apelo a comportar-se de determinada maneira. Esquema de interpretação, mas também de valorização, o dispositivo imaginário suscita a adesão a um sistema de valores e intervém eficazmente nos processos de sua interiorização pelos indivíduos, modelando os comportamentos, capturando as energias e, em caso de necessidade, arrastando os indivíduos para uma ação comum (BACZKO, 1985, p. 311).

De acordo com o autor, é do cenário das representações que sairão os termos e as expressões classificatórias como velho e velhote, idoso e terceira idade. Tais termos e expressões são responsáveis pela construção de uma identidade estigmatizada, que acaba por excluir do processo social os indivíduos que se encontram com sessenta anos ou mais.

Frente aos aspectos citados em relação ao idoso, faz-se necessário, portanto, a elaboração de políticas adequadas para atender às crescentes necessidades de assistência e tratamento de uma população que envelhece rapidamente para garantia do equilíbrio financeiro do país. As corretas políticas que propiciam a saúde durante toda a vida, inclusive as de promoção da saúde e de prevenção de doenças, a tecnologia de assistência, os cuidados para a reabilitação, os serviços de saúde mental, a promoção dos modos de vida saudáveis e ambientes propícios, podem reduzir os níveis de incapacidade associados à velhice e permitir obter economias orçamentárias. As ações devem ser direcionadas, primordialmente, para o estímulo das pessoas em vigiar e melhorar sua própria saúde.

CAPÍTULO II

REPRESENTAÇÕES E EFEITOS DE SENTIDOS: O IDOSO NOS LONGAS-METRAGENS

Velhice é passado que se tornou presente, é passado apenas recoberto de presente.

Thomas Mann

O conhecimento torna a alma jovem e diminui a amargura da velhice. Colhe, pois, a sabedoria. Armazena suavidade para o amanhã.

Leonardo da Vinci

2.1 Palavras iniciais

Neste capítulo, apresentamos a análise dos dois longas-metragens selecionados para desenvolvimento de nosso trabalho: *As Bicicletas de Belleville* (2002) e *Up Altas Aventuras* (2008), conforme arcabouço teórico-metodológico da Análise de Discurso (PÊCHEUX, 1969; 1975; 1983).

Nosso objetivo é a exposição e a discussão das possibilidades de leituras/interpretações dos filmes, tomando como objeto certas representações de idoso passíveis de serem (re)construídas nesses longas-metragens. Para isso, dividimos nossa análise, da temática idoso e velhice, em três eixos principais: *a) O corpo idoso: possibilidades de sentidos e modos de significar; b) Implicações da velhice na construção do enredo; e, por fim, c) A memória: (re)atualização da vivência de idoso.* Além da análise, discorreremos também, neste capítulo, sobre o procedimento metodológico utilizado para o desenvolvimento de nosso trabalho.

Enquanto analista de discurso, a divisão de nossas análises em eixos temáticos já é parte de nosso gesto de interpretação, e os efeitos de sentidos já são incorporados à nossa escrita. É possível que outros analistas observem o filme de outra maneira e consigam dividi-lo e interpretá-lo diferentemente, atribuindo-lhe sentidos outros, no acionamento de outras redes de memória, bem como observa Orlandi,

a interpretação está presente em toda e qualquer manifestação da linguagem. Não há sentido sem interpretação. Mas interessante ainda é pensar os diferentes gestos de interpretação, uma vez que as diferentes linguagens, ou as diferentes formas de linguagem, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos. Como a linguagem tem uma relação necessária com os sentidos e, pois, com a interpretação, ela é sempre passível do equívoco. Dito de outro modo, os sentidos não se fecham, não são evidentes, embora pareçam ser. Além disso, eles jogam com a ausência, com os sentidos do não-sentido (1997, p. 9).

Assim, o que há nessa análise é um batimento entre uma descrição das materialidades ali presentes e nossa interpretação enquanto sujeitos sociais afetados e constituídos sócia, histórica e ideologicamente. Essa interpretação está diretamente relacionada à materialidade fílmica, que lhe impõe certos (des)limites em sua relação com o histórico, o que torna a interpretação possível e fundamentada no funcionamento das materialidades que compõem a materialidade fílmica, a qual possui suas especificidades, como cores, sons, imagens, movimentos etc.

2.2. A construção do corpus e do procedimento: os longas-metragens sob o olhar da AD

Uma das problemáticas que se apresentam ao analista de discurso, especialmente àquele envolvido com a pesquisa em pós-graduação, diz respeito ao procedimento de análise em Análise de Discurso. A discussão sobre essa temática é interessante e contraditória, pois, se, de um lado, a Análise de Discurso não aceita o método científico positivista, de outro lado, os procedimentos que dão legitimidade para a atividade de pesquisa na pós-graduação se apresentam ao analista de discurso como um elemento de “coerção discursiva”²¹ que lhe impõe, de uma forma ou de outra, o estabelecimento de um modo legitimado de fazer ciência, que é o que é denominado no espaço científico metodologia do trabalho científico ou procedimentos teórico-metodológicos.

Diante dessa necessidade contraditória e também constitutiva, para a realização desta pesquisa, iniciamos a revisão e a discussão da literatura referente à Análise de Discurso de linha francesa, priorizando os estudos de Michel Pêcheux (1969; 1975; 1983). No desenvolvimento de nossa pesquisa, alguns conceitos da AD foram de extrema importância para nossas análises, dentre eles a noção de heterogeneidade, interdiscurso, descrição e interpretação, memória discursiva e condições de produção. Nossa escolha pela teoria da Análise de Discurso pechetiana deve-se por julgarmos que a condução da pesquisa nesse campo teórico e metodológico possibilita ao pesquisador construir uma visão articulada do objeto investigado e sua relação com os aspectos socioculturais, políticos e econômicos.

A Análise de Discurso é um campo de pesquisa que possui certa metodologia, mas essa metodologia é não-pronta, uma vez que cada análise demandará a construção dos procedimentos necessários à sua execução. Isto significa que “ao lançar mão dos elementos constitutivos do arcabouço *teórico* que balizarão suas análises, o analista do discurso estará ao mesmo tempo alçando os dispositivos *metodológicos*” (MARQUES, 2011). É o objeto e as perspectivas da pesquisa que vão impondo a relação entre teoria e método, pois em AD, teoria e método são inseparáveis.

Desse modo, as pesquisas nessa perspectiva possuem um caráter qualitativo-interpretativista²². Não há análise quantitativa de dados. Busca-se, no geral, realizar uma

²¹ Termo proposto por Piris, 2010.

²² Entendemos estes termos como a possibilidade de expor o leitor/espectador à opacidade da linguagem, via a produção de uma descrição que considere os pontos de deriva no processo de interpretação de modo que a interpretação não seja algo dado *a priori*, mas resultado de uma análise cujo ponto nodal seja a descrição sob o ponto de vista discursivo.

‘exaustividade’ vertical como dispositivo analítico (ORLANDI, 2005, p. 62) considerando os objetivos da pesquisa que podem incluir os efeitos de memória, da história, as ideologias, as heterogeneidades mostradas, os não-ditos. É possível também observar elementos não-verbais, gráficos e a relação destes com a linguagem verbal, geralmente com o intuito de compreender os efeitos de sentidos produzidos pela relação entre a materialidade linguística e a não linguística, por exemplo, a imagética, a musical, gestual etc.

Em AD, o método de análise não consiste em uma leitura horizontal, ou seja, em extensão, do início ao fim do texto tentando compreender o que se diz, uma vez que todo discurso é incompleto. Mas, realiza-se uma análise em profundidade, que é possibilitada pelo batimento descrição-interpretação em que se verifica, por exemplo, posições-sujeito assumidas, imagens e lugares construídos a partir de regularidades ou de irregularidades discursivas evidenciadas nas materialidades. Conforme afirma Marques (2011, p.62),

(...) o pesquisador utiliza-se de dada teoria, ou melhor, de procedimentos teóricos que subsidiarão a análise conforme o enfoque da pesquisa observando o objeto. Ao analisar o objeto, é necessário recorrer novamente à teoria. Daí, o procedimento analítico se dá nesse vai e vem entre a descrição e a interpretação. Nesse processo de interpretação, o analista deve buscar apreender as margens discursivas considerando a opacidade, a não fixidez dos sentidos, as heterogeneidades, as inconsistências e as contradições próprias do discurso.

É relevante compreender a AD como uma teoria marcada por rupturas, formulada e reformulada por Pêcheux e, principalmente, como uma teoria que coloca em evidência a opacidade da linguagem, os processos discursivos e o não-um dos sentidos, porque lida com os limites fugidios do não-dito, da polissemia, da heterogeneidade. Por isso, Pêcheux deixou em aberto a possibilidade de reconfigurações epistemológicas uma vez que novos suportes (midiático, audiovisual) surgiram e reclamam outros dispositivos analíticos. Em seus últimos textos, mais especificamente na obra *Discurso: Estrutura ou Acontecimento?*, Pêcheux ([1983] (2008)) demonstra, por meio da análise do enunciado *on a gagné*, que a materialidade do enunciado se funde com a materialidade do acontecimento histórico, e, nesse exercício de análise, pontua as transformações políticas operadas pela mídia na França daquela época. Desde então, os suportes mudaram. Os discursos não são mais necessariamente os mesmos, pois os veículos que os sustentam sofrem a ação das mudanças relacionais à contradição constitutiva, à opacidade e à incompletude da linguagem e, conseqüentemente, dos sentidos.

A AD teoricamente não se fecha e os procedimentos analíticos decorrentes de sua metodologia aberta também estão em constante construção, pois a sociedade e os suportes dos

discursos passam por inevitáveis modificações. Assim, é um campo de pesquisas que precisa desenvolver dispositivos teóricos face às transformações sociais e consequente mudança tecnológica dos suportes midiáticos.

Para o desenvolvimento de nossa análise discursiva é fundamental compreender o que consideramos por interpretação, já que o batimento entre descrição e interpretação é o fundamento metodológico da análise discursiva. De acordo com Orlandi (2000), o lugar do analista de discurso, não seria o da “neutralidade ilusória” ou o da “militância ideológica”, mas sim um lugar relativizado, que seria o lugar da interpretação.

A questão colocada pela autora consiste em que o que ela designa como interpretação, compreendendo dois mo(vi)mentos: (1) a interpretação já é um traço constitutivo do próprio objeto de análise (“o sujeito que fala interpreta”); (2) o analista deve descrever esse gesto de interpretação, o que implica uma outra interpretação, “uma que dê conta da opacidade da linguagem, da determinação dos sentidos pela história, da constituição do sujeito pela ideologia e pelo inconsciente” (ORLANDI, 2000, p.59). E é por essa razão que se torna necessário o emprego de “um dispositivo teórico que possa intervir na relação do analista com os objetos simbólicos que analisa” (ORLANDI, 2000, p. 60-61): “[...] não há análise de discurso sem a mediação teórica permanente, em todos os passos da análise, trabalhando a intermitência entre descrição e interpretação que consistem, ambas, o processo de compreensão do analista” (ORLANDI, 2000, p.62).

Após esse processo de interpretação, o analista vincula-se a um dispositivo que lhe permite ir além do efeito inicialmente exposto na análise superficial de interpretação do discurso. “Consiste no efeito de transparência da linguagem, do literal, do sentido metafórico, no equívoco, na falha, portanto, no trabalho com a ideologia” (PIRIS, 2010, p.92). Surge, nesse mo(vi)mento, uma proposta particular de construção de um método de análise. Tal dispositivo tem como principal função colocar o dito em contraposição ao não-dito, procurando, dessa forma, estabelecer aquilo que o sujeito diz com aquilo que ele não diz, mas que permanece significando em seu dizer e que, por isso, consiste em si um processo de produção de sentidos.

Com base na metodologia utilizada pelo analista em AD, Orlandi (2000) diz

incorporar ao texto a construção desse dispositivo [teórico] resulta na alteração da posição do leitor para o lugar construído pelo analista. Lugar em que se mostra a alteridade do cientista, a leitura outra que ele pode produzir. [...]. Por isso é que dizemos que o analista de discurso, à diferença do hermenauta, não interpreta, ele trabalha (n)os limites da interpretação. Ele não se coloca fora da história, do simbólico ou da

ideologia. Ele se coloca em uma posição deslocada que lhe permite contemplar o processo de produção de sentidos em suas condições (ORLANDI, 2000, p.61).

Juntamente com a leitura dos pressupostos teóricos da Análise de Discurso, nos atentamos às leituras sobre a teoria do cinema, focando em Cruz (2006), Lucena Júnior, (2005) e Xavier (2005). Além disso, também retomamos algumas leituras sobre os estudos que têm sido produzidos acerca do idoso no Brasil e nos países onde os filmes foram produzidos, a fim de fazer trabalhar na análise as condições de produção, que funcionam no balizamento dos efeitos de sentido possíveis.

É válido retomar que escolhemos trabalhar com longas-metragens de animação, pois atualmente o acesso aos filmes se tornou mais acessível e que a representação “de mundo” apresentada nesses filmes podem (ou não) interferir no modo como os sentidos se estabelecem nas crianças e nos adultos e, assim sendo, como afetam o modo como discursivizam o mundo, a realidade social ao seu redor.

Nossa escolha pelo material de análise, conforme explicitado na introdução, se deu pela ausência de filmes de animação brasileiros que retratassem o idoso como personagem protagonista e por julgarmos que tais animações têm como público-alvo, para além de outros públicos possíveis, os adultos. Para análise dos longas, assistimo-los várias vezes, a fim de procedermos aos recortes que compreenderiam os três eixos de análise: a) o corpo idoso; b) a implicação da velhice na construção do enredo; c) a memória de idoso.

O recorte da materialidade fílmica, enquanto parte do material de análise, pautou-se no “campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão” (PÊCHEUX, 2004, p. 57), a saber: representações de velhice e idoso, em face do qual ressaltamos, por sua vez, que a referência a tais materiais e não a outros já é um gesto de interpretação nosso. Conforme Leite (2010, p. 115), “é pertinente destacar que a nossa relação com a materialidade discursiva é sempre estabelecida mediante possíveis aspectos recortados, e nunca um acesso em sua totalidade”.

Importante destacar que esses recortes não devem ser tomados como um universo fechado; reforçamos, porém, que esse recorte básico relaciona-se com o nosso propósito de compreender e analisar a construção de representações (e, por conseguinte, de sentidos) de idoso nos longas-metragens. O material teórico-analítico é analisado conforme os processos de sua produção, considerando sua materialidade.

Antes de nos atermos à análise, é importante lembrarmos que a Análise de Discurso surgiu na década de 1960, em meio há um contexto político e social conturbado. Frente a um

cenário de inúmeros conflitos e repressão da ditadura militar em vários países, Pêcheux e seus colaboradores preocuparam-se em desenvolver e construir suas teorias e análises a partir de materiais predominantemente produzidos por meio da linguagem verbal, de cunho político. Esses materiais eram abordados discursivamente, o que implica a consideração da dispersão na unidade, da incompletude e da exterioridade constitutiva, de modo a não haver um fechamento possível dos efeitos de sentido que esses materiais poderiam e podem suscitar. No entanto, a Análise de Discurso, surgida na França, sofreu algumas mudanças, principalmente no Brasil, onde é possível encontrar diferentes trabalhos analisando as mais diferentes materialidades simbólicas, a partir das discursividades que as atravessam e a constituem e, assim procedendo, o analista não deixa de se reportar ao **discurso** como objeto teórico-analítico.

Nesta perspectiva, a partir da materialidade multimodal²³, em específico do longa-metragem no cinema, trabalhamos com os pressupostos teóricos da AD para mostrar como a imagem está inscrita na história e produzindo sentidos. Assim, buscamos compreender como a imagem funciona e produz sentidos, nos questionando sobre isso a partir da análise de Pêcheux sobre a imagem em seu texto “Rolê de la Memoire”²⁴,

a questão da imagem encontra assim a análise de discurso por outro viés: não mais a imagem legível na transparência, por que um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória ‘perdeu’ o trajeto de leitura (PÊCHEUX, 1999, p. 55).

Portanto, a opacidade da linguagem não é relativa somente ao verbal, o não-verbal também permite a produção de “dizeres e não-dizeres, na opacidade de sua constituição” (NECKEL, 2009, p. 2).

Nesse sentido, a imagem não apresenta uma única significação; ela apresenta modos de significação, indicando que existe um trabalho de interpretação na produção da imagem e sobre a imagem nos processos de leitura que ela pode desencadear, tornando-se necessário o entendimento de como ela pode ser discursivizada, conforme às especificidades da materialidade simbólica do não-verbal.

As relações entre as imagens, na construção do longa, alinham-se à incompletude do discurso e do sujeito possibilitando os efeitos de sentidos. Ao pensar a imagem na relação

²³ Trata-se de uma materialidade multimodal porque um filme é um objeto simbólico produzido via a composição de diferentes formas de linguagem: verbal e não-verbal.

²⁴ PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. In: ACHARD, P. et al. (Org.) Papel da memória. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

com a exterioridade, estamos concebendo o discurso em abertura com o simbólico, constituído em uma rede formada por um processo cultural, histórico e político de produção. De acordo com Michel Pêcheux, não há sentido sem articulação do simbólico ao político, no sentido de que o simbólico não é uma “etiqueta” que representa um determinado objeto, cuja ordenação, categorização, interpretação preexiste à significação e ao político, no sentido de que é um embate por poder (dizer) e, assim sendo, atualizar-se em memória, de modo a constituir-se em dominância a outros sentidos possíveis.

Dessa maneira, a constituição do sentido se materializa em uma relação do sujeito com a língua e com a imagem em sociedade, já que cada sociedade constrói uma simbologia coletiva que nutre o imaginário social e faz parte do interdiscurso. Nesse sentido, Orlandi (2006) explica que o conceito de interdiscurso de Pêcheux nos mobiliza para compreender que os sujeitos estão ligados a esse saber discursivo que não se aprende, mas que produz seus efeitos através da ideologia e do inconsciente.

Outro ponto a ser destacado é que estamos tratando da imagem em movimento, a imagem no cinema, trata-se de um movimento direcionado pela câmera e não somente pelo olhar do espectador. Conforme afirma Deren:

diante de um gesto em câmera lenta, é essencial que o espectador reconheça que se trata de um gesto - já conhecido - transfigurado, alterado, para sugerir algo numa direção específica. O envolvimento do espectador viria justamente da tensão advinda da percepção dessa diferença: o gesto é o mesmo e não é, é real e não é, porque está transfigurado. (DEREN in XAVIER, 2005, p.99).

Além da análise de imagens, propomo-nos também à análise do verbal, em sua relação com a imagem na composição do filme, ou seja, a análise de trechos verbais presentes no enredo do longa-metragem. Portanto, ao longo de nossa análise será possível uma articulação entre o verbal e o não-verbal. Conforme afirma Souza (2011, p. 3), “o trabalho da interpretação da imagem, como na interpretação do verbal, vai pressupor a relação com a cultura, o social, o histórico, com a formação social dos sujeitos”.

2.3 Uma breve descrição dos longas-metragens

2.3.1 *As Bicicletas de Belleville*²⁵

O longa-metragem *As Bicicletas de Belleville* foi produzido na França, no ano de 2002, dirigido e composto (roteiro) por Sylvain Chomet. É um filme de animação, criado por meio da tecnologia digital. Foi indicado ao Oscar de melhor animação e melhor música em 2004 e ganhou como primeiro filme no prêmio César, também em 2004. O longa-metragem versa sobre a história de Madame Souza, que, dado o seu modo de construção, parece representar uma senhora portuguesa cujas ânsias estão dirigidas única e exclusivamente a seu neto, a princípio um garoto rechonchudo e melancólico. Sua melancolia parece fruto da ausência dos pais.

Primeiramente, ela lhe compra um cachorro, que acaba por preencher o vazio na vida do menino – o animal, porém, é logo esquecido, sendo substituído por uma bicicleta. A partir de então, o rapaz cresce e torna-se aficionado por ciclismo, uma paixão amplamente apoiada e estimulada por Madame Souza. Quando surgem notícias de que haverá um campeonato de ciclismo, o jovem não pensa duas vezes: logo começa a se preparar. Porém, é lá, no circuito tão esperado, que a confusão tem início, ao ter seu neto sequestrado, Madame Souza parte em uma aventura surreal repleta de referências ao nosso mundo, a outras obras cinematográficas e crítica ao modo de vida atual, ou seja, ao modo de vida pautado no individualismo, no consumo exacerbado e no capitalismo, em que o valor material é preponderante.

O filme é constituído por imagens, sons e falas, porém há predominância da imagem, recurso que também tem significação no tom de criticidade do filme. Rico na forma, poético no conteúdo, o filme realiza, de maneira sutil, a função de transportar o espectador para um universo especial, conseguindo provocar estranheza e causar nostalgia com a vida simples de seus silenciosos e marcantes personagens.

No longa-metragem é possível notar algumas características do Manifesto Surrealista²⁶, misturando beleza e delírios oníricos com ácidas críticas ao sistema capitalista,

²⁵ Importante destacar que todas as imagens recortadas para este trabalho foram retiradas de um DVD, por isso, não haverá repetição das referências abaixo das imagens. CHOMET, S. **As bicicletas de Belleville**. (Le Triplettes de Belleville). Sony Pictures, 2002, anim.,col.

²⁶ O surrealismo surgiu na França, na década de 1920. Este movimento foi significativamente influenciado pelas teses psicanalíticas de Sigmund Freud, que mostram a importância do inconsciente na criatividade do ser humano. O marco de início do surrealismo foi a publicação do Manifesto Surrealista, feito pelo poeta e psiquiatra francês André Breton, em 1924. Os artistas ligados ao surrealismo, além de rejeitarem os valores

ao consumo desenfreado que cria uma sociedade de pessoas gordas e que transforma seres humanos (Champion e os demais ciclistas), em objetos de apostas fúteis e desumanas e que são descartados quando não conseguem mais pedalar as bicicletas.

Durante o filme, é possível notar vários elementos na cidade de Belleville que rememoram certa referência à sociedade norte-americana, sendo uma possível metáfora da cidade de Nova York, nos Estados Unidos. Elementos como a Estátua da Liberdade²⁷, que se tornou um dos símbolos mais marcantes da independência do povo norte-americano, e a Ponte do Brooklyn podem funcionar, como afirma Souza (2001), como índices, antecipando o desenrolar do enredo. O trabalho de compreensão do espectador passa, assim, pela inferência dessas imagens (sugeridas) que acirram e denotam no não-verbal o caráter de sua heterogeneidade.

Abaixo é possível contrastar as imagens do filme, da cidade de Belleville, com duas imagens, disponíveis na internet, da cidade de Nova York; imagens essas que nos permitem estabelecer certas relações. Uma delas é o uso exagerado do moderno e do aspecto caricatural na construção metafórica da cidade de Nova York. Notamos que na imagem da internet não há tantos prédios como na imagem do filme, isso pode apontar para a crítica ao tempo atual, ao excesso de construções, um prédio sobre o outro, acirrando assim os aspectos da realidade. Além disso, na imagem do filme, há a presença de um grande relógio em um prédio, que nos permite novamente estabelecer relações entre Belleville e a cidade nova-iorquina, já que em Nova York existe o Rockefeller Center²⁸, semelhante ao do filme, que pode simbolizar o consumismo, pois se trata de um prédio comercial.

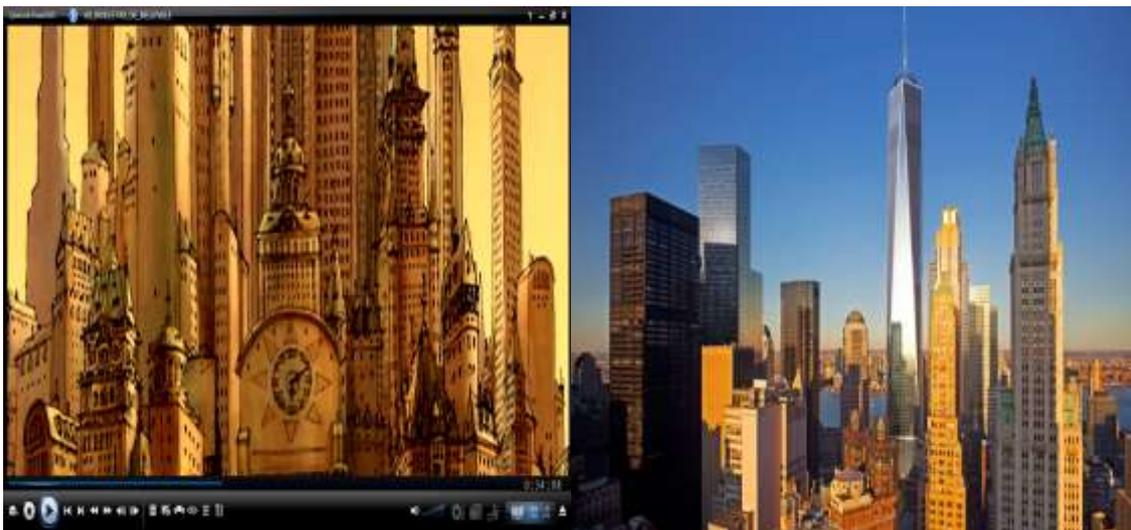
Podemos pensar ainda na relação do tempo e do dinheiro no mundo moderno, em que parece ocorrer uma busca desenfreada pelo sucesso financeiro, sucesso esse que as Trigêmeas de Belleville já não têm por serem idosas.

ditados pela burguesia, vão criar obras repletas de humor, sonhos, utopias e qualquer informação contrária à lógica. Disponível em: <<http://www.historiadaarte.com.br/linha/surrealismo.html>>. Acesso em 01 out 2012.

²⁷ Relevante lembrar que a estátua da Liberdade foi um presente dos franceses aos estadunidenses em comemoração ao centenário de sua Independência, ou seja, em 1876. Uma batalha vencida pelos norte-americanos contra os Ingleses foi o motivo que levou os franceses a presentear os Estados Unidos.

²⁸ Rockefeller Center ou também Rockefeller Plaza é um complexo de 19 edifícios comerciais na cidade Nova York. É atualmente uma das principais atrações turísticas da cidade.

RECORTE 1:



Disponível em: <<http://joaquimnery.wordpress.com/2011/01/23/nova-york>>. Acesso em 24 dez 2012.

RECORTE 2:



Disponível em: <<http://www.infoescola.com/curiosidades/estatu-da-liberdade>>. Acesso em 24 dez 2012.

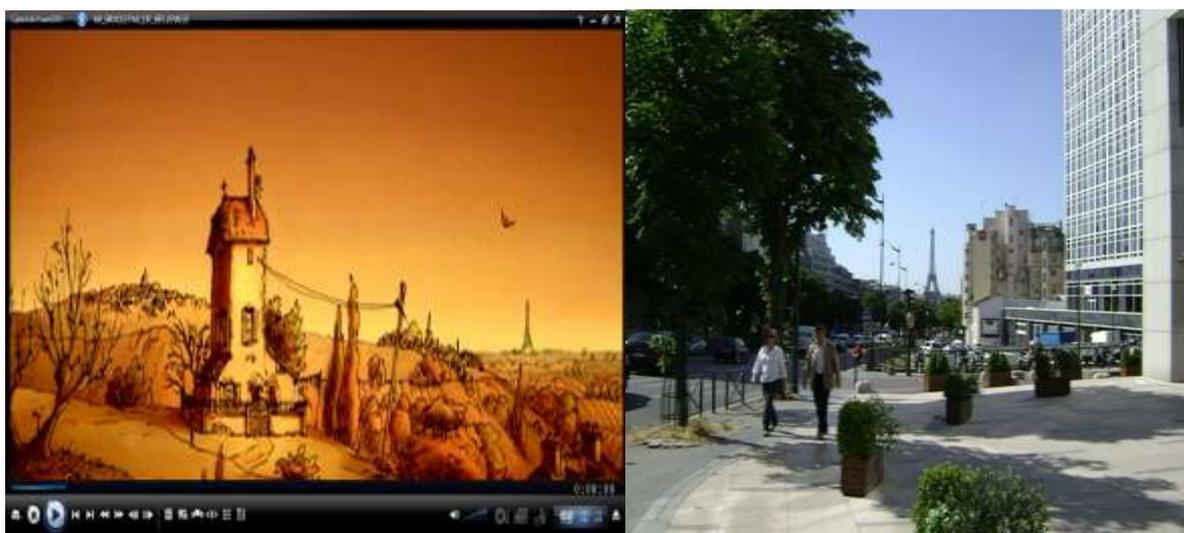
A imagem da estátua da Liberdade reproduzida no longa-metragem, de maneira cômica, remete possivelmente à sociedade obesa dos Estados Unidos. Notamos uma estátua gorda que, ao invés de segurar uma tocha na mão direita e a Declaração de Independência dos Estados Unidos na mão esquerda, como a estátua original, ela segura um sorvete ou um algodão doce e um hambúrguer nas mãos, elementos que remetem a alimentos calóricos e que são de fácil e rápida preparação, propícios aos consumidores que priorizam o tempo e o dinheiro, em detrimento de uma preocupação com a alimentação nutritiva e a saúde, o que pode ter uma implicação na velhice e, por isso, afetar as representações de idoso em relação

aos americanos.

Ainda observando a estátua da Liberdade, pela posição da câmera, podemos estabelecer certa relação de sentido com a posição que se olha para a estátua, uma diferença de perspectiva. Como a estátua americana é muito alta, os americanos a olham de baixo para cima. Já na versão fílmica, a posição da câmera a mostra de cima para baixo, de maneira que os franceses a veem de uma outra posição, em uma relação vertical, como se estivessem acima, produzindo um efeito de sentido de superioridade. Na linguagem cinematográfica este efeito produzido pela câmera é conhecido como plongée e contra-plongée, dois clássicos tipos de enquadramento.²⁹.

A narrativa se desenrola em duas cidades: Paris e Belleville. As imagens da Torre Eiffel e da Estátua da Liberdade simbolizam essas localidades. Conforme apresentado, há vários indícios que nos levam a fazer a relação entre Belleville e Nova York. Assim, também ocorre em relação à cidade de Paris:

RECORTE 3:



Bairro de Montparnasse, Paris, França. Disponível em: <<http://www.viagemdetalhada.com.br>>. Acesso em 24 dez 2012.

Observando o recorte 3, composto pela imagem do filme e uma imagem recente retirada da internet, percebemos em comum a Torre Eiffel, um dos símbolos mais marcantes da cidade de Paris e da França. Na imagem do filme, vemos uma Paris ainda em processo de

²⁹ Plongée, que significa mergulho em francês, é o termo usado para definir um tipo de enquadramento em que a câmera filma o objeto de cima para baixo, situando o espectador em uma posição mais acima do objeto, vemos a imagem como se estivéssemos mais altos. Esse enquadramento produz um efeito de diminuir o objeto, de inferiorizar, pois o situa em um plano onde existe algo maior do que ele, que o olha desde cima e dá conta de toda sua dimensão. O contra-plongée, é como o nome sugere, o contrário do plano anterior, neste a câmera filma o objeto de baixo para cima, situando o espectador abaixo do objeto e engrandecendo ele na tela, isso gera uma sensação de grandiosidade e superioridade do que está sendo filmado em relação ao observador.

urbanização, já na imagem disponível na internet, vemos uma Paris urbanizada, com diversas construções, algumas árvores e muitos carros. Outro símbolo que nos permite afirmar que o filme em parte acontece em Paris é a “Volta da França”, competição de ciclistas muito disputada na cidade.

Podemos, assim, dizer que estas imagens explicitam dois gestos de interpretação - um do produtor e o outro, do espectador. O gesto de interpretação do “produtor do filme” entrecruza uma memória histórica (visual) na relação com o discurso presente. Ao trazer essas imagens o produtor tenta antecipar um gesto de leitura, a do espectador, produzindo, assim, um efeito-leitor, pois, ao olhar a imagem, nossa memória aciona, por um lado, um determinado conhecimento referente aos hábitos e costumes do povo americano e, por outro, algumas características da cidade de Paris.

Em vários outros mo(vi)mentos do longa-metragem, podemos identificar outros símbolos que rememoram a cidade de Nova York. É possível que o recurso de mostrar as diferenças entre a sociedade francesa e a norte-americana, possa, de certa maneira, exaltar a cultura francesa em relação à americana. Dessa maneira, essa comparação pode produzir sentidos de crítica e os espectadores podem ser afetados por tal crítica que explora os hábitos alimentares dos norte-americanos, mostrando a população obesa, o trânsito desenfreado da cidade de Belleville e a grande valorização do dinheiro, por exemplo.

O traço caricatural, excessivo, ao mesmo tempo em que produz criaturas peculiares em suas deformidades (capangas em forma de tijolo, garçons retorcidos), expõe uma riqueza de ambientes que impressiona pelos detalhes. O filme é marcado pela caricatura, por cores escuras e músicas, na maioria das vezes, instrumentais e que sugerem os mo(vi)mentos entre a alegria da juventude e a tristeza da velhice, por exemplo.

O uso da música instrumental pode estar relacionado ao público-alvo do filme: os adultos. A maioria dos filmes de animação trazem personagens cantores e que usam o diálogo constantemente, por exemplo, o longa “Up Altas Aventuras”. Já em “As bicicletas de Belleville”, quase não há diálogos ou falas e as músicas instrumentais pressupõem um amadurecimento musical tanto do espectador quanto em relação às características dos personagens, em sua maioria, idosos.

Em relação às cores do filme, percebemos que há diferenças para cada sequência (o background³⁰ é alterado conforme a necessidade da cena). O filme inicia em preto em branco,

³⁰ Background: aquilo que constitui o pano de fundo de uma cena (vozes, músicas, ruídos, lembranças, dentre outros). Fonte: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/background/>>. Acesso 16 dez 2012.

com uma música cantada pelas “Trigêmeas de Belleville” chamada “Belleville Rendez-Vous”, composta por Benoît Charest, exclusivamente para o filme. O uso do preto e branco pode ter sido utilizado para evidenciar uma época passada em relação ao tempo de produção do filme, fazendo referência às apresentações em cabaré³¹, típico dos anos 30 e, até mesmo, fazendo uma referência ao próprio cinema francês com as vanguardas dos anos de 1920, o impressionismo francês³².

Esses aspectos como cores, música, ausência de diálogo podem estar relacionados ao que é esperado de um filme francês, o que Pêcheux denomina como “jogo de imagens”. Um espectador de filmes estrangeiros, frequentemente, relaciona/projeta que os filmes produzidos na França ou em outros países, como no Japão e na Itália, tendem a ter um tom crítico, complexo e certo descompromisso comercial, diferentemente das produções de Hollywood, que, normalmente, são longas com muitos efeitos especiais, com um conteúdo mais simples e que prioriza o entretenimento, além de visar um amplo mercado consumidor.

A animação mostra outro aspecto muito interessante, que é justamente a tentativa de negação daquilo imposto pela sociedade capitalista unidimensional: enquanto o mercado e suas leis jogam as pessoas já “não-produtivas” para as beiradas sociais, Madame Souza e as Trigêmeas de Belleville apontam que o ser humano é muito mais do que aquilo que o Capitalismo sustenta; ele é capaz de amar, de fazer arte, de ensinar, enfim, de ser querido não pelo tanto que produz, mas pelo o que é. Numa sociedade marcada pelo consumismo, como a de Belleville, em que tudo gira em torno do “ter mais” para parecer “ser mais”, as quatro aventureiras se preocupam em tirar Champion das garras daqueles que querem fazê-lo mera peça de uma engrenagem de fazer dinheiro.

³¹ No filme não fica muito claro o local onde se passa essa primeira cena. No entanto, devido à apresentação de vários artistas diferentes, mulheres, homens, aparecimento de uma mulher seminua e o elemento do riso, podemos tentar relacionar essas características aos famosos cabarés da França. Cabaré é o nome dado às salas de espetáculos, com origem no século XVIII, que incluíam música, dança, apresentações humorísticas, ilusionismo e outras artes. O primeiro cabaré famoso surgiu em um bairro boêmio de Paris no ano de 1881. Logo a definição do nome “Cabaret” é de origem francesa, sendo “taverna” o significado original da palavra. Disponível em: <<http://culturablogspot.com.br/2010/12/cabaret-manifestacoes-artisticas.html>>. Acesso em 19 dez 2012.

³² Esse movimento teve grande importância para o cinema mundial, pois, assim como o expressionismo alemão, lutava pelo reconhecimento do cinema diante de um público intelectual, o reconhecimento deste como arte, além disso, defendia o cinema como um meio autônomo, singular, “puro”. As principais inovações impulsionadas por esta vanguarda foram no âmbito da aparência fotográfica. Distorções, montagem acelerada, superexposições e ângulos inovadores estão entre as mudanças promovidas pelos impressionistas.

2.3.2 *Up Altas Aventuras*³³

O longa-metragem *Up - Altas Aventuras* (em inglês, UP) é uma produção norte-americana, do gênero animação, sendo o décimo longa-metragem de animação produzido pelos estúdios Pixar, produzido em 2008 e lançado nos Estados Unidos em maio de 2009. É o segundo longa-metragem do diretor Pete Docter (o primeiro foi *Monstros S.A.*) e também o décimo-primeiro filme da Disney a ser apresentado em Disney Digital 3-D (terceira dimensão). O filme se tornou a terceira maior bilheteria da Pixar, atrás apenas de *Procurando Nemo* e *Toy Story 3*, com US\$292 milhões nos Estados Unidos, e US\$723 milhões mundialmente³⁴.

O enredo narra as aventuras que Carl (também conhecido como o Sr. Fredricksen - um idoso viúvo com o sonho de se mudar para o magnífico Paraíso das Cachoeiras, na América do Sul) enfrenta ao conhecer Russel (um garoto escoteiro amante da natureza com seu sonho de protegê-la). O filme, em poucas palavras, conta a história de um garoto que se torna idoso (Carl Fredricksen) e que queria realizar um sonho, também compartilhado pela sua esposa, Ellie, de viajar para a América do Sul – O Paraíso das Cachoeiras, um local onde ele e Ellie sempre desejaram morar. Os primeiros 15 minutos de filme, em que a vida de Carl é contada, são carregados de cenas de emoção e uma carga dramática intensa; do meio para o final, a história é repleta de cenas inusitadas, personagens engraçados e um vilão, também idoso, que aparece para dar um novo clímax à narrativa.

Up Altas Aventuras é um filme interessante que parece retratar a diferença entre duas gerações: um senhor e um garoto. O senhor Fredricksen, em um primeiro momento, parece uma pessoa conservadora, com seus conceitos e regras e “desatualizado” para os dias atuais, mas dotado de uma grande experiência de vida. Já Russel é um garoto eufórico, curioso, motivado, com uma grande capacidade de lidar com as tecnologias de nossos dias, representando, em certo sentido, a geração atual. A partir dessa diferença entre duas gerações, podemos pensar, analiticamente, em duas possíveis formações discursivas em jogo: a do idoso e a do jovem, do velho e do novo, o desatualizado e o atual, em que ambas se contrapõem e se completam ao mesmo tempo.

Interessante perceber que o filme foi produzido durante várias discussões que estão

³³ Como ocorreu no primeiro longa analisado, as imagens recortadas para análise do *Up Altas Aventuras* também foram retiradas de um DVD, por isso, também não haverá repetição das referências abaixo das imagens. PETERSON, Bob e DOCTER, Pete. **Up Altas Aventuras** (UP). Disney – Pixar, 2008.

³⁴ Informações disponíveis em: <<http://www.disney.com.br/filmes/dvd/up/>>. Acesso em 10 dez 2012.

sendo realizadas pela ONU – Organização das Nações Unidas – a respeito do idoso no mundo. Neste momento, vários países parecem preocupados somente com as questões econômicas, pois quando um país passa a ter mais idosos, como é o caso de alguns países da Europa, se têm mais aposentados, menos mão de obra e um mercado consumidor que ainda não está pronto para atender às necessidades dessa “nova” geração. Sendo assim, às condições de produção em que o filme está inserido parecem favorecer a ocorrência de uma banalização da situação real do idoso, em que as leis mercadológicas e capitalistas tendem a prevalecer.

O longa-metragem parece acontecer em três épocas distintas. No início do filme parece ser a década de 1930, e isso pode ser percebido ao observarmos as vestimentas e o cinema em preto e branco, como é possível ver nas imagens abaixo. Essa característica do início do filme em preto e branco também é percebida no longa *As Bicicletas de Belleville*, aparentemente situado na década de 1920. Essa aproximação entre os dois filmes parece ser uma tentativa de demonstrar um tempo passado, já que durante o desenrolar dos filmes, as imagens são em cores. Além disso, as imagens em preto e branco podem significar um tempo que pode ser alcançado nas projeções do cinema, por meio da (re)construção de memória, visto que o tempo não volta.

RECORTE 4:



Em seguida, é dado um ligeiro salto no tempo, e o filme retrata o casamento e a vida conjunta de Carl e Ellie a partir, possivelmente, da década de 50.

RECORTE 5:



Interessante notar nestas cenas a relação entre as cores claras e escuras opondo-se ao novo e ao velho. Ao olharmos para a antiga casa, mal cuidada, ela possui cores escuras, restrita ao marrom, ao cinza e poucas folhas verdes. No entanto, a casa reformada, “nova”, aparece toda pintada e colorida. Percebemos também a luminosidade e cores do céu. Na primeira, o céu parece nublado e, na segunda, o céu é azul, o raio de sol ilumina a casa, o verde da grama e das árvores é reforçado. Essa oposição entre as cores produz um efeito de sentido do velho e antigo como ultrapassado, oposto ao novo e ao jovem, repleto de cor e vida.

RECORTE 6:

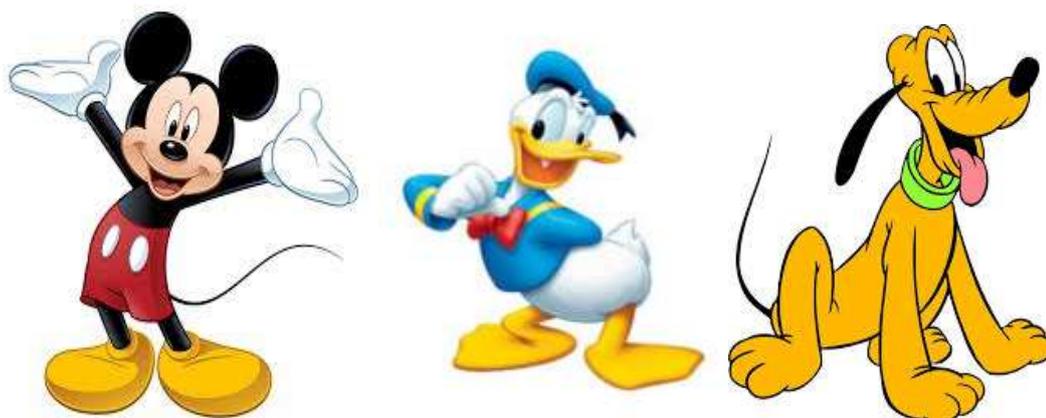


RECORTE 7:



Durante a passagem pela vida de Carl e Ellie, não há falas, apenas a passagem do tempo acompanhada de uma trilha sonora, composta por Michael Giacchino. Interessante perceber que os dois, Carl e Ellie, são retratados desde a infância até a velhice, algo que se difere das demais animações produzidas pela Walt Disney, pois, frequentemente, as personagens da Disney mantêm-se com a mesma idade e aparência física no transcórre das produções, como ocorre com os personagens Mickey Mouse, Pato Donalds, Pluto, Pequena Sereia, Shrek, dentre outros.

RECORTE 8:



Disponível em: nineplanets.org.html

Esses personagens, em sua maioria, são originários das histórias em quadrinhos (HQ) e sempre aparecem da mesma forma, são atemporais, uma característica constitutiva do gênero HQ. São vários episódios, ao longo de várias décadas, e os muitos personagens da Disney se mantêm em sua forma original. Isso pode ser entendido como a necessidade de manutenção de uma personagem de sucesso, é possível identificar uma tentativa de manutenção da fantasia como forma de cativar e de manter os espectadores/leitores, e, em decorrência, a assistibilidade dos desenhos animados. É possível também que, caso cada personagem envelhecesse, já não faria mais tanto sucesso, uma vez que “chamaria” o público para a realidade e perderia a essência da personagem.

Após a descrição acima empreendida, adentramos na análise propriamente dita dos longas-metragens. Para tanto, lembramos que dividimos a análise em três eixos temático: *a) O corpo idoso: possibilidades de sentidos e modos de significar; b) Implicações da velhice na construção do enredo; e, por fim, c) A memória: (re)atualização da vivência de idoso. Começamos, então, pelo primeiro eixo de análise.*

2.4 O Corpo idoso: possibilidades de sentidos e modos de significar

A questão do corpo é objeto de estudo de diferentes áreas do conhecimento. Estamos acostumados a ler inúmeros artigos da área da medicina, fisioterapia, psicologia, dentre outras áreas, no entanto, em nossa pesquisa, bem como em estudo realizado por Hashiguti (2008), pensamos e analisamos o corpo pelo viés da linguagem, embora em nosso caso específico se trate de um corpo desenhado.

Nossa pesquisa está ancorada na Análise de Discurso, por isso, em nossas análises compreendemos o “funcionamento do corpo constituído por e na linguagem” (HASHIGUTI, 2008, p. 7). Para nossa análise, em ambos longas-metragens, analisamos a aparência física, os gestos, os movimentos e a história de vida das personagens idosas.

Conforme afirma Hashiguti (2008, p. 7), nosso estudo focaliza a “linguagem, que transforma o ser biológico em sujeito simbólico”, ou seja, nossa discussão não versa apenas sobre o biomecânico e o fisiológico que constitui o corpo idoso. Nós não opomos o corpo à linguagem, julgamos que o “corpo como material de linguagem, social e simbólico produz sentidos e é significado em processos complexos de memória que dizem respeito à subjetividade, à história, à sua espacialização” (HASHIGUTI, 2008, p.2).

Para tomarmos o corpo como material de análise, alicerçamo-nos no estudo

desenvolvido por Hashiguti (2008) e assim como ela, entendemos que:

o que poderia ser, para muitos, uma questão estereotípica, facilmente explicável em algumas teorias e em certo senso comum sobre os indivíduos em sociedade, foi, para mim, a partir de um olhar discursivo, a oportunidade de reconhecer o corpo como material simbólico, inscrito por e na linguagem, atravessado por discursos conflitantes. Um corpo de opacidade, tal qual a língua, também de uma estrutura física, e que de forma alguma se oferece como óbvio em seu funcionamento. Na linguagem, o corpo *formula* gestos possíveis em sua memória discursiva e em sua sintaxe biofísica e que são determinados por condições de produção. Na linguagem, o corpo é *espessura material significante*, é o sujeito inscrito no/pelo discurso a partir de seu corpo, corpo que significa para si e para o outro na relação com o olhar (p.4).

Diante disso, compreendemos que o corpo de idoso, nos filmes, nos permite analisar a representação que é construída do personagem idoso e estabelecer certas relações com a sociedade vigente, observando como o idoso é representado nos dois longas e como essa representação pode ou não reverberar na representação construída pelos leitores-espectadores. Assim como Hashiguti (2008), nesta pesquisa, olhamos para o corpo a partir do simbólico,

um olhar para o corpo do *sujeito de linguagem*, no sentido de compreender que esse sujeito é o indivíduo que foi assujeitado pela/na linguagem, e que se tornou, assim, sujeito constituído por ela e nela, cujo corpo é materialmente revestido por ela. Isto é, o indivíduo é o ser biológico que, ao entrar na linguagem e ser afetado pelo simbólico e pela história, se subjetiva e se vincula radicalmente ao simbólico (ORLANDI, 2005, p. 100).

A questão do corpo e da velhice é algo debatido desde a antiguidade. Em seu livro, “A Velhice”, Beauvoir (1990) traça um histórico da velhice na antiguidade, bem como Meirelles (1999), em seu livro “Atividade física na 3ª idade”. Ambas autoras trabalham e buscam compreender como filósofos e poetas compreendiam a velhice.

Na Grécia antiga, segundo a visão de Platão, ficar velho era o apogeu de uma vida, ao passo que, para Homero, era ela associada à sabedoria. Já Sócrates pregava que, para indivíduos prudentes e bem preparados, a velhice não constituiria peso algum. Aristóteles a via como a decadência de um homem, condicionava a visão a propósito dela com o corpo saudável, dizendo ser uma bela velhice aquela que tinha a lentidão da idade, sem deficiências. Em Roma, a lição platônica é seguida e dá espaço ao velho. O Senado, constituído por homens idosos, tinha participação efetiva e direta no poder.

Na contemporaneidade, a velhice continua a viver sua dicotomia, por vezes exaltada, como na visão platônica, ou arrasada, a exemplo da visão aristotélica. Para Beauvoir (1990), não existe reciprocidade no olhar que a sociedade lança sobre o velho, (d)enunciando todo o fracasso de nossa civilização. A autora acentua que a sociedade fecha os olhos não apenas para o velho, mas para os deficientes, os jovens infratores, a criança abandonada.

Na atualidade, as idades são percebidas como parte do passar do tempo, que é expresso no corpo das pessoas. No imaginário social, o envelhecimento é um processo marcado por desgaste, limitações, perdas físicas e sociais. As perdas são vistas como problemas de saúde, expressas, em grande parte, na aparência do corpo. Todas as modificações que surgem com o envelhecimento podem desencadear no homem a busca por 'manter-se a aparência de não-velho', que está relacionada à aceitação ou não deste processo por parte de cada um, e, também, aos valores e interesses assimilados ao longo da vida.

Feitas essas ressalvas sobre a compreensão do corpo via linguagem, passamos às nossas análises. Primeiramente, empreenderemos a análise do corpo idoso no filme *As bicicletas de Belleville* e, em seguida, em *Up Altas Aventuras*.

2.4.1 O corpo idoso em *As Bicicletas de Belleville*

Em *As Bicicletas de Belleville*, como é possível ver na imagem abaixo, encontramos três personagens idosas: Madame Souza, protagonista do filme, e as Trigêmeas de Belleville, três senhoras irmãs, cantoras e que, durante toda a exibição do filme, não são nomeadas. A ausência de nomeação das gêmeas pode estar relacionada ao fato de elas serem idosas de Belleville, sociedade na qual não se valoriza as pessoas e, sim, o que se faz ou o que se é, ressaltando o aspecto econômico. Essa ausência de nomeação pode nos acionar certa rede de memória mostrando que na velhice somos iguais fisicamente e que possuímos as mesmas dificuldades, não importando o ser individual e, sim, todos como uma mesma classe, a de idosos. Além disso, a indistinção também pode se constituir como um traço de degradação econômica e moral, produzindo efeito de sentido de que a velhice na situação de pobreza é degradante.

As Trigêmeas de Belleville auxiliam Madame Souza, a personagem protagonista e heroína do filme, em suas aventuras para 'salvar' seu neto, Champion.

RECORTE 9:



Interessante dizer, antes da análise do corpo, que as imagens em que aparecem as personagens cantoras idosas são marcadas por cores escuras, pouco nítidas, de tal modo a ressaltar a negatividade e a precariedade da velhice dessas cantoras, podendo levar-nos a uma avaliação negativa da velhice.

De acordo com Goethe (1993), as cores têm efeito sobre as pessoas e esses efeitos podem ser diversos, já que cada ser humano vivencia uma prática particular. De nossa parte, no entanto, pensamos a cor significada social e historicamente, o que as leva a apresentar, segundo a sociedade na qual se apresentam, sentidos, de certo modo, estabilizados socialmente, ou seja, normatizados nos e pelos processos simbólicos de que fizeram e/ou fazem parte. Embora Goethe (1993) aborde o aspecto individual da experiência com as cores, esse autor afirma que, normalmente, as cores são associadas da seguinte maneira,

as cores quentes estimulam a circulação do observador e são profundamente excitantes, sensuais, despertam calor humano e são favoráveis a aglomeração de confraternização ou cooperação mútua. Conotam também proximidade, densidade, materialidade; elas avançam em nossa direção, diminuindo o espaço. Em mensagens transmitem carinho e aproximação fraternal. Por outro lado, as cores frias diminuem a circulação do observador, causando uma ligeira queda na temperatura do corpo; são impessoais e denotam certo afastamento emocional. Provocam sensação de distância, transparência, abertura e imaterialidade, recuando e abrindo o espaço (p. 39).

Dessa maneira, podemos estabelecer uma relação possível entre as cores das imagens das cantoras idosas e as cores que retratam o subúrbio de Paris, com o processo desenfreado

de urbanização na França. Nesses momentos, as imagens possuem cores escuras, sombrias e frias, como pode ser visto nos recortes 9 e 10.

RECORTE 10: processo de urbanização de Paris



A utilização das cores escuras no subúrbio da França rememora o processo de urbanização e modernização das grandes cidades como algo maléfico ao homem, pois as pessoas desprovidas de recursos financeiros são excluídas socialmente, são esquecidas nas periferias das cidades, onde as benfeitorias são realizadas de maneira desorganizada, visando atender apenas às necessidades prementes e que podem de alguma forma reverter-se ao grande Capital. E esse é o lugar ocupado pelos idosos presentes no filme. Madame Souza, a idosa pobre, com sua vida pacata, e as trigêmeas, as idosas esquecidas e em decadência financeira após o sucesso na juventude, com suas vidas insignificantes e saudosistas. Ao observarmos os planos escuros, podemos estabelecer certa relação com o sentido de morte e vida, pois na ausência de cor estaria a ausência de vida.

Portanto, ao observarmos o tom das cores durante a projeção do filme, podemos perceber que as cores claras e escuras nos remetem a momentos diferentes da vida humana, colocando-os de maneira oposta: as cores claras, referenciando momentos da infância e da juventude de Champion, já as cores escuras fazendo referência à velhice das Trigêmeas de Belleville e às situações de conflito social, como o processo de urbanização e/ou modernização, conforme em *Up Altas Aventuras*. Em *Up*, percebemos que ao ser retratado a modernização do bairro do Sr. Fredricksen, as cores dos prédios e o que está em torno da casa do protagonista também aparecem em tons escuros. Portanto, entre os dois filmes há esse

ponto de aproximação no que tange à crítica ao processo desenfreado de urbanização e modernização dos espaços de ambas cidades.

Voltando à questão do corpo, a primeira personagem a aparecer, já idosa, é Madame Souza. Ela aparece após alguns minutos de projeção do filme, após a cena do cabaré. Nessa cena³⁵, Madame Souza aparece sentada de costas, assistindo televisão ao lado de Champion:

RECORTE 11:



Na cena acima, Madame Souza e Champion estão sentados de costas e assistindo televisão, é o primeiro contato do espectador com a protagonista do filme. A cena é um recorte em que há um primeiro diálogo, algo importante, já que a presença de diálogos nesse filme é ínfima. Nessa cena, Madame Souza diz: “*Você acha que o filme acabou? O que você vai dizer para sua avó, hã?*”. Diante desse trecho, podemos, minimamente, pensar em três possibilidades para a relação de Madame Souza e o garoto Champion: a) Madame Souza pode ser a avó do garoto Champion, até mesmo pela semelhança física, ao observarmos as costas e o porte físico dos dois na imagem acima; b) Madame Souza se coloca como avó do garoto Champion, bem como muitas pessoas, cotidianamente, dizem que são avós ou tios sem que haja de fato um grau de parentesco; c) Madame Souza pode ser a empregada³⁶ da família, que devido à ausência dos pais se tornou responsável pela criação e educação de Champion.

³⁵ Apesar de alguns teóricos, como Roland Barthes (1984) e Michel Chion (1993), fazerem distinção entre plano e cena, neste trabalho não nos atentaremos a essa distinção, já que ela é mais valiosa para os estudos de cinema. Sendo assim, neste trabalho usaremos os termos cena, plano e trechos para analisar os recortes selecionados do filme.

³⁶ Destacamos essa possibilidade, pois a partir de 1950, muitos portugueses vão para a França fugindo da grave crise que Portugal enfrentava: “Foi sobretudo a partir de 1950 que certos sectores de actividade em França se viram confrontados com dificuldades para encontrar os trabalhadores de que necessitavam. Para fazer face, o patronato foi obrigado a procurar no estrangeiro a mão-de-obra que não conseguia recrutar no mercado nacional. Com efeito, terminada a Segunda Guerra Mundial, a França precisa, em abundância, de mão-de-obra pouco

Diante dessas possibilidades de interpretação, interessa-nos, no entanto, a relação social de avó-neto perceptível entre eles, marcada por carinho, afeto e dedicação entre os dois durante todo o filme. Portanto, trataremos as duas personagens como avó e neto, já que o objetivo da análise discursiva não é o de dizer o que significa, mas como significa, ou melhor, dizendo como pode significar.

Essa cena também pode ser lida 'metaforicamente', abrindo uma possibilidade de compreensão do longa-metragem: 'a necessidade de continuar a vida frente a perda daqueles que amamos, por exemplo, os pais'. Ao perguntar ao neto sobre o fim do filme que estavam assistindo, Madame Souza pode estar questionando Champion sobre o que eles farão de agora em diante? Como será a vida dali para frente? Esse questionamento de Madame Souza parece ser uma metáfora da vida, em que ela questiona ao garoto quais serão os próximos passos para a continuação da vida, assim, o filme parece convidar as personagens e o próprio espectador para uma reflexão sobre o significado e sentido da vida. E se assim o for, a questão da velhice não poderia ficar de fora.

Madame Souza mostra-se uma senhora ativa, dedicando-se ao neto e aos serviços domésticos. Apesar da aparente fragilidade, por causa de uma deficiência na perna, Madame Souza possui uma força física surpreendente que se reflete precisamente em sua inabalável determinação.

RECORTE 12:



Nos recortes acima, observamos as características físicas de Madame Souza. Ela é

qualificada. Esse facto, conjugado com a situação política, econômica e social então vigentes em Portugal e o interesse do patronato francês pelos trabalhadores portugueses, concorreram para um êxodo sem precedentes, do qual resultou o despovoamento de certas regiões, sobretudo do interior do país” (Campanha de misericórdia de Paris, 2010). Disponível em: <<http://misericiadiaparis.com/Ficha%204%20port.pdf>>. Acesso em 10 abril 2013.

uma senhora baixa, de cabelos e olhos escuros, gorda, o cabelo preso em coque, usa óculos e possui uma deficiência física na perna (uma é maior que a outra). Madame Souza também possui buço (penugem no lábio superior da mulher). Essas características de Madame Souza podem acionar algumas redes de memória sobre sua nacionalidade: parece se tratar de uma senhora portuguesa com certa cultura (católica), costumes (guardar objetos que rememoram a história do povo português – uma miniatura de caravela, por exemplo) e fisionomia (cabelos negros em coque, buço, estatura baixa etc). Esses índices de memória parecem reforçar o estereótipo³⁷ de mulher portuguesa, que frequentemente é retratada com as mesmas características da personagem.

De acordo com Orlandi (2005), o sujeito está suscetível à estereotipagem, pois, muitas vezes, é caracterizado por imagens pré-formuladas que podem ou não serem confirmadas ao longo do discurso. Isso nos remete ao jogo de imagens de Pêcheux, pois, os sujeitos tentem a antecipar suas projeções na tentativa de estabelecerem suas estratégias discursivas, o que pode corroborar para uma construção estereotipada.

Diante disso, parece-nos que o filme trabalha a questão da estereotipagem, não apenas com Madame Souza, mas também ao retratar a sociedade de Belleville, reforçando sentidos estabilizados pela sociedade e, podendo, assim, provocar uma inquietação nos espectadores. Essa estereotipagem também pode ser percebida pelos exageros nas caricaturas dos personagens, objetos, prédios e alimentação, aspectos que acirram a crítica à sociedade norte-americana.

Os aspectos físicos de Madame Souza, como já apontados, e o próprio sobrenome Souza, rememoram sentidos que acabam por apresentar Madame Souza como uma mulher portuguesa. O sobrenome é de origem portuguesa³⁸. Além disso, os objetos presente na casa de Madame Souza também rememoram e, por isso, reforçam essa nacionalidade.

Outro ponto interessante é o congelamento da idade de Madame Souza, pois, com o

³⁷ A questão do estereótipo está presente na maioria das sociedades e não se dá somente em relação às nacionalidades. O termo estereótipo foi introduzido por um jornalista americano chamado Walter Lippmann em 1922, na tentativa de explicar a formação da opinião pública, relatando que as pessoas tomavam, de maneira rápida, várias decisões, sobre assuntos diversos, quando muitas vezes “não possuíam nenhum conhecimento sobre os mesmos, sendo que na falta de informação para serem decisões racionais, elas acabavam apoiando-se em crenças de conhecimento geral da sociedade” (FREITAS, 2012, p. 3). Conforme Diniz (2000), os estereótipos são uma das manifestações mais antigas em nossa cultura, estão nos contos de fada, nas narrativas populares, nas canções da idade média. Provém dos rituais, dos mitos, das comparações e metáforas, que utilizadas pela primeira vez caíram no gosto popular. “Na medida em que são repetidas, tornaram-se frases feitas, que nos vêm ao espírito ao primeiro pensamento, as quais é preciso evitar empregar e, sobretudo, esforçar-se por não crer nelas, ou pelo menos, desconfiar delas” (p. 140).

³⁸ A origem da palavra Sousa ou Souza, ou SOUZA, é um sobrenome de origem geográfica, originário de um rio e de uma povoação de Portugal. Disponível em: <www.significado.origem.nom.br>. Acesso em 02 ago 2012.

decorrer do filme, Champion cresce e se torna um homem, as Trigêmeas envelhecem e as cidades se transformam, porém Madame Souza se mantém com os mesmos aspectos físicos. Isso pode se dar em função de ela ter assumido o lugar social de mãe de Champion, pois como mãe ela seria uma pessoa mais jovem, havendo assim uma sobreposição de funções sociais. Madame Souza também se mantém fisicamente para atender às aventuras ao longo do filme, já que ocupa o lugar de personagem protagonista e precisa sair em uma busca desenfreada pelo seu neto Champion, um jovem rapaz.

A vida religiosa, pacata e comum, de dona de casa, que Madame Souza vive, pode ser contraposta à vida de boêmia que as Trigêmeas de Belleville levavam, fazendo-nos pensar que, dependendo do estilo de vida que cada pessoa adota para si, isso poderá acarretar consequências diferentes para a velhice. Assim, Madame Souza, que foi uma mulher dedicada ao lar, religiosa e voltada para o seio familiar, de acordo com o filme, tende a ter uma velhice mais tranquila e menos visível, já que ela é a única personagem que não envelhece no decorrer do longa.

Em relação aos corpos das Trigêmeas de Belleville e de Madame Souza, há representações distintas em funcionamento. Apesar da passagem dos anos, Madame Souza não envelhece, sua aparência se mantém do início ao fim do filme. No caso das Trigêmeas, ocorre o oposto, elas se tornam fisicamente decadentes e esses dois funcionamentos podem ser relacionados a modos diferentes de envelhecimento, em sociedades diferentes. Madame Souza, no longa, mora em Paris e parece representar a sociedade europeia, que, aparentemente, pelo desenrolar da narrativa, parece valorizar mais os idosos e a vida humana. Já as Trigêmeas de Belleville, parecem estar representando uma parcela da sociedade norte-americana, que pouco valoriza os aspectos humanos e tendem a valorizar a vida boêmia, hedonista e desprezada de preocupações com o futuro.

RECORTE 13:



As Trigêmeas, diferentemente da personagem protagonista, são primeiramente apresentadas no apogeu da juventude, no auge do sucesso musical e do vigor da idade e somente no meio do filme reaparecem, já idosas, como pode ser visto abaixo:

RECORTE 14:



A imagem do corpo das Trigêmeas é muito interessante, pois diferentemente de Madame Souza, elas aparecem fisicamente muito decadente. O corpo é todo envergado, as pernas tortas, andam de maneira lenta, os pés tortos, a coluna curvada, os cabelos longos e brancos, a pele enrugada e a voz já cansada, como podemos ver nos recortes 13, 14 e 15. Na juventude das Trigêmeas, o aspecto caricatural não é reforçado, mas quando elas envelhecem esse aspecto entra fortemente em funcionamento, exemplo disso, são o nariz e as orelhas que parecem não parar de crescer, denotando talvez uma nova crítica à sociedade estadunidense e ao próprio ato de envelhecer.

RECORTE 15:



RECORTE 16:



Já Madame Souza, protagonista do longa-metragem, mantém seu cabelo escuro, a pele não se modifica e a força e a rigidez continuam as mesmas durante todo o filme.

Apesar de serem Trigêmeas, no início do filme é possível perceber diferenças físicas nas três (altura, tamanho do queixo e do nariz), porém quando envelhecem, em algumas cenas, quando estão em casa, com roupas comuns, essas diferenças são minimizadas, como na imagem em que elas estão dividindo a mesma cama e assistindo televisão (recorte 15), o que produz efeitos sobre a velhice e os idosos: os idosos seriam indistintos um do outro, reforçando o aspecto que os identifica enquanto grupo: a velhice. Os rostos, os cabelos e as peles se assemelham muito, parecendo não haver distinção entre elas, o que sugere que, na velhice, não há diferenças, todos os idosos seriam iguais, teriam as mesmas dificuldades, havendo uma homogeneização da pessoa idosa, o que em certo sentido produz um efeito de naturalização de sentidos negativos em relação à velhice.

Essa maneira de representar as Trigêmeas é, possivelmente, um modo diferente de criticar a sociedade estadunidense, pois antes eram apenas pessoas obesas, avaras em um trânsito caótico. Agora, representa-se as consequências de uma vida não regulada, não planejada, em que as pessoas valorizam o momento e a jovialidade, esquecendo-se da velhice.

Outro ponto que merece destaque na análise das Trigêmeas é o título do filme. No título original, em francês, temos “Les triplettes de Belleville”, já no Brasil, o longa foi lançado com o seguinte título: “As bicicletas de Belleville”. Notamos, assim, que houve uma alteração no foco do filme, uma vez que o título original coloca ênfase na vida das Trigêmeas, em Belleville. Diferentemente, no título brasileiro, o foco recai sobre as bicicletas, fazendo referência à exploração desumana e fútil de ciclistas para apostas ilegais como parte de uma diversão desregrada, o que também aponta para uma crítica à vida desregrada de

entretenimento dos 'cidadãos de Belleville', cidadãos de americanos. No entanto, essa diferença na versão brasileira do título perde a menção à questão da velhice como foco da produção do filme. A titulação de um filme não é aleatória nos efeitos de sentido que pode produzir e/ou acionar nas redes de memória em circulação nas sociedades.

Poderíamos pensar que essa diferença na versão brasileira do título tenha sido motivada por uma dificuldade de tradução, por exemplo. No entanto, se pensarmos que o patrocinador brasileiro do filme foi a Monark, conhecida indústria de bicicletas com amplo mercado consumidor no Brasil, podemos dizer que os distribuidores do filme estrangeiro no Brasil procuraram, de alguma forma, deixar marcado no título o produto que desejavam comercializar, pôr em destaque, a fim de o filme funcionar como uma espécie de *merchandising*. Esse interesse mercadológico mostra-se mais importante e a questão da velhice 'discutida' no filme é retirada do foco de atenção, bem como a crítica feita à sociedade estadunidense. Não é à-toa, inclusive, que a Monark decidiu patrocinar esse filme em particular em detrimento de outros.

Além do título, mais uma questão é interessante ao analisarmos as Trigêmeas, elas não são nomeadas durante todo o filme. Elas são reconhecidas apenas como as “Trigêmeas de Belleville”, nome usado para as apresentações musicais na década de 30. São reconhecidas, durante todo o longa, como um grupo musical. Dessa maneira, elas são sempre lembradas pelo o que fizeram e não por quem realmente são, algo característico da sociedade capitalista, em que o lado profissional é algo determinante para a valorização do ser humano, o que de fato interessa é o que se faz e o que se produz; o que o filme ressalta é quem elas foram e como estão na atualidade, um jogo entre passado e presente, entre o atual e o desatualizado.

A moradia das Trigêmeas também nos permite traçar certas relações com sentidos que o filme projeta como representações de uma sociedade capitalista. Vejamos a imagem abaixo:

RECORTE 17³⁹:



Observando o recorte 17, notamos que a casa das trigêmeas é localizada em um lugar sujo, onde mulheres se prostituem. Ao mostrar o corredor da casa delas, há imagens escuras, bem como no processo de urbanização da cidade de Paris. O fato de as três morarem em um lugar tão inóspito pode demonstrar que elas já não fazem mais sucesso como antigamente e, agora, vivem um tempo de esquecimento, solidão e descaso. Esses índices reforçam sentidos negativos de ser idoso, que vive em uma sociedade capitalista, que pouco valoriza sua memória, sua história, pode mo(vi)mentar; é o que parece ocorrer em Belleville.

Além da precariedade do lugar onde moram, outro elemento nos chama muito a atenção: a alimentação das Trigêmeas. Elas se alimentam de sapos ou rãs (sopa, picolé, espetinho etc.), os quais são caçados por uma das trigêmeas de uma maneira muito inusitada, ela vai até o rio que fica atrás da casa delas, joga uma bomba dentro do rio, mata os sapos e os recolhe, conforme pode ser visto no recorte 18 abaixo:

³⁹ Ao observarmos a imagem 16, notamos Madame Souza olhando para algo dentro do vaso sanitário. Geralmente, esse algo constitui-se de fezes humanas; no entanto, essas têm o formato da cabeça da personagem americana Mickey Mouse. Novamente, o filme faz uma crítica à cultura norte-americana, mostrando o quão ruim são os desenhos produzidos pela grande empresa Disney.

RECORTE 18:



No recorte 18, a cor escura volta ao background, mais uma possível tentativa de demonstrar a vida medíocre das Trigêmeas, moradoras da cidade de Belleville, que agora “engolem sapos” a todo o momento. Nesse sentido, a alimentação à base de “sapos” ou “rãs” metaforiza a vida do idoso, pobre e sem recursos, que, em uma sociedade capitalista que não valoriza o ser, mas o ter, passa, cotidianamente, por situações constrangedoras e discriminatórias, além do preconceito sofrido.

RECORTE 19:



Essa alimentação rememora-nos a expressão “engolir sapos”, vinda dos antigos romanos, revelando sentimentos de contrariedade frente às ordens de César (BARELLI, 2004). Remetendo essa expressão ao filme, podemos pensar que, após anos de sucesso das Trigêmeas, agora elas são obrigadas a aceitar a vida medíocre e isolada, tendo assim que engolir as mazelas da velhice e do esquecimento perante a sociedade.

A alimentação a base de sapos pode ser relacionada à ideologia capitalista, burguesa, que tende a priorizar aquilo que é rentável e que é capaz de produzir e vender algo; como as Trigêmeas já não são mais “consumíveis”, como elas já perderam o valor mercadológico, acabam tendo que aceitar o descaso da sociedade de Belleville e arcar com o tempo atual, já que, na fase adulta e de grande sucesso, elas, também, parecem não terem se preocupado com a velhice.

Diante das possibilidades de análise do corpo e da vida das idosas, Madame Souza e Trigêmeas de Belleville, podemos pensar em uma dupla possibilidade de representação de idoso em “As Bicicletas de Belleville”: uma senhora portuguesa, pacata, religiosa, que vive na França e, portanto, a velhice não se torna um “peso” na vida da personagem, mostrando que ser idoso não é algo negativo, que depende de como cada pessoa encara essa fase da vida. A outra possibilidade é pensar nas Trigêmeas, pessoas acostumadas à badalação, sucesso, boemia, que vivem em Belleville (metáfora da cidade de Nova York) e, portanto, quando envelhecem acabam por enfrentar uma velhice decadente, isolada, em que somente o que era novo, a jovialidade é que tem valor, demonstrando como ser idoso e envelhecer, em uma sociedade imediatista, pode ser algo deplorável, negativo.

Sendo assim, parece-nos que neste filme há minimamente duas possíveis representações de idoso sendo construídas e contrapostas ao mesmo tempo. Uma que tende a mostrar a importância de uma vida planejada, voltada para a família, que pode levar a uma velhice menos aparente, como no caso de Madame Souza. E outra, que parece demonstrar que quem teve uma vida desregrada e que se importa apenas com o tempo presente, tende a ter um envelhecimento mais deplorável. Além dessas duas possibilidades de representação de idoso, podemos perceber outro funcionamento quando o filme mostra a oposição entre a velhice dessas quatro idosas e a crítica à sociedade norte-americana, a qual, de acordo com o filme, valoriza apenas o que é “novo” e consumível, em que o idoso é estigmatizado pelos padrões culturais e a sociedade capitalista transforma as pessoas em mercadorias, fixando idades e critérios para cada faixa etária da vida (SIGRIST, 2006).

Dessa maneira, ao contrapormos as quatro idosas e observamos o corpo idoso, é possível notar representações distintas em funcionamento, em que redes de memória diferentes podem ser acionadas, contribuindo ou não para a construção de representações negativa ou positiva do que seja ser idoso, como afirma Orlandi, ao olharmos para os corpos de Madame Souza e das Trigêmeas, notamos “dois corpos aí significados em seus diferentes sentidos, em suas diferentes formas de significar” (ORLANDI, 2004, p. 122).

2.4.2 O corpo idoso em *Up Altas Aventuras*

No filme *Up Altas Aventuras*, é possível estabelecer certas relações com o filme *As Bicicletas de Belleville*, pois em *Up*, primeiro, há o retrato da infância e da fase adulta de Carl e Ellie e, depois, o processo de envelhecimento de ambos, como ocorre com as Trigêmeas, que primeiro aparecem jovens e depois idosas. Isso também acontece com a outra personagem idosa do filme, o Sr. Muntz, a qual aparece primeiramente na fase adulta e depois já idoso e recluso.

Carl, depois conhecido como Sr. Fredricksen, é a personagem protagonista do filme. Ele é casado com Ellie, sua fiel companheira, como podemos ver nos recortes abaixo:

RECORTE 20:



RECORTE 21:



O filme, como apontado, parece se passar em três épocas distintas. No início do filme, estamos em plena década de 30, e podemos perceber este fato pelas roupas e pelo cinema em

preto e branco. Logo depois, é dado um ligeiro salto no tempo, e o filme retrata o casamento e a vida conjunta de Carl e Ellie, a partir da década de 50. E, por fim, o filme chega aos dias de hoje, em que Carl já perdeu sua esposa e vive recluso em sua antiga casa, e um mundo de tecnologias e novidades está sendo construído ao redor desta/dele.

Interessante perceber que, no momento da velhice, o casal parece ser retratado de maneira feliz e harmoniosa, continuam os sorrisos e carinho entre os dois. Carl e Ellie parecem ter se aposentado, isso pode ser notado por agora ambos estarem fazendo os serviços domésticos e por já não mais haver cena dos dois no zoológico – local de trabalho tanto de Carl quanto de Ellie.

RECORTE 22:



Os dois ficam responsáveis pela limpeza e ordem da casa. Ao observarmos os recortes 20, 21 e 22, notamos as características físicas de Ellie e Carl. No recorte 20, podemos localizá-los na fase adulta, isso porque ainda possuem a pele sem rugas, cabelos escuros e aparentam vigor físico.

Já nos recortes 21 e 22, os dois possuem os cabelos brancos, a pele enrugada, o corpo já enfraquecido. Essas características podem reforçar o imaginário social a cerca do que é ser idoso, sendo uma pessoa de aparência fraca, com as forças físicas debilitadas, além disso, essas características parecem determinar o que é o corpo de idoso, como também ocorre com as Trigêmeas de Belleville. Sobre essa determinação do corpo, Hashiguti (2008, p. 102) afirma que

o corpo é um corpo de memória que determina e é determinado, no sentido de que é tanto corpo como espessura material do/no discurso, sendo assim materialidade determinante por sua visibilidade, quanto corpo de/na

memória discursiva que constitui seus gestos, sendo assim corpo determinado.

Dessa maneira, ao olhar para o corpo idoso dos três personagens idoso, parece não haver outra possibilidade de representação de idoso, como se somente houvesse idosos de cabelo branco e com dificuldades motoras, ou seja, é um sentido cristalizado numa memória de representações da sociedade do que significa ser idoso; porém, interdiscursivamente (isto é, na relação com a memória discursiva), o idoso e a velhice são algo múltiplo, diverso, cuja complexidade fica apagada por esse sentido cristalizado.

Com a morte de Ellie, Carl passa a ser nomeado pelo seu sobrenome, Sr. Fredricksen, algo comum na sociedade norte-americana, e torna-se um idoso solitário, o que também acontece com muitos idosos no Brasil. Algumas pesquisas mostram que um fator importante que leva à solidão do idoso está relacionado ao fato de as famílias terem menos pessoas do que há 50 anos e os filhos terem que sair de casa e da cidade em busca de novas oportunidades de emprego, fatores decorrentes do sistema econômico em que vivemos, o capitalismo.

Sr. Fredricksen passa a viver sozinho e mantém os mesmos hábitos, o que pode ser visto pela sociedade como “mania de velho”: acorda cedo sem motivo, coloca os óculos, levanta-se da cama com dificuldade e, em seguida, pega sua bengala. O seu quarto fica na parte de cima da casa e ele precisa um elevador para substituir as escadas, característica que reforça a limitação física do corpo idoso.

RECORTE 23:



Após a morte da esposa idosa, Sr. Fredricksen, aposentado vendedor de balões, se torna um velho ranzinza e recluso, que vive sozinho em sua casa vitoriana com uma civilização moderna sendo construída em torno dela. Mas ele se recusa a vender sua casa ao dono da construtora e se mudar para um local mais tranquilo. Afinal de contas, sua história e sua memória estão naquela casa, onde foi feliz ao lado de Ellie, sua esposa.

RECORTE 24:



Nesta cena, do recorte 24, Sr. Fredricksen diz: “Que vista, hein Ellie”? Essa fala parece ser um desabafo do idoso e pode denotar uma crítica à transformação que está ocorrendo em sua vida, tanto a perda de sua grande companheira como a modernização de sua cidade.

Em seguida, Sr. Fredricksen vai até a caixa de correios. A primeira correspondência que ele olha é um folheto do asilo “Shady Oaks”, “convidando” idosos a irem morar lá. É válido destacar que esse folheto contém dois idosos na capa sorrindo, uma tentativa de associar sentidos bons e positivos aos sentidos de asilo. Sr. Fredricksen diz a seguinte frase ao ver o folheto: “Puxa vida”!, mostrando sua indignação com o folheto e com a possibilidade de residir em um asilo.

O asilo, no filme, tenta aparecer como uma solução a um problema: retirar o Sr. Fredricksen – o velho, rabugento, avesso às mudanças que estão ocorrendo em seu bairro - de sua residência e permitir que o avanço, a modernização ocupem o espaço. Assim, o asilo metaforiza a exclusão do velho, do antigo, do ultrapassado em detrimento do novo, do moderno, do atual, podendo produzir efeitos de sentido de que aquilo que é moderno, novo e atual é melhor que aquilo que velho, antigo e, por isso, ultrapassado. Um desfazer-se da

história e de seus índices de memória em função da tecnologia, do modernismo e do imediatismo.

Além disso, o asilo pode ser visto também como uma questão institucional, ou seja, como uma alternativa, que nossa sociedade encontrou para lidar com os idosos que não têm uma família ou com aqueles que têm uma família, mas que esta não deseja se responsabilizar por ele. No caso do Sr. Fredricksen, ele não parece necessitar de ser cuidado por outro(s); ele simboliza 'os obstáculos' que o velho e o antigo impõe ao moderno e atual, ao novo, que desconhece a história e que não está disposto a reconhecer sua importância, inclusive para que haja desenvolvimentos e avanços tecnológicos. Nesse sentido, essa cena rememora a (in)tensa tensão entre o novo e o velho, entre a tradição e a inovação.

Desse modo, embora a questão dos asilos ou “residenciais para idosos” não seja discutida pela sociedade internacional de modo competente⁴⁰, já que esses lugares acabam se tornando uma forma de retirar os idosos de circulação, de uma maneira asséptica, o longa-metragem *Up Altas Aventuras*, de modo metafórico, coloca em evidência essa questão e mo(vi)menta os sentidos e os efeitos que ela reclama, fazendo funcionar ideologicamente redes de memória, inclusive antagônicas, do que seja um asilo. Essa forma de ação social, presente em diversos objetos simbólicos, pode inculcar sentidos outros na constituição do espectador, de modo que é possível atualizar sentidos sobre o que significa ser idoso em nossa sociedade.

Na sequência da cena, o Sr. Fredricksen tem uma desavença com um trabalhador da construção civil a respeito de este haver quebrado sua caixa de correio, o tribunal de justiça ordena que Carl se mude para Shady Oaks, o asilo do folheto, sob a alegação de que ele é perigoso para a sociedade, já que agrediu o trabalhador sem um motivo que o justificasse efetivamente. O Sr. Fredricksen solicita aos enfermeiros que iriam conduzi-lo ao asilo que o deixassem se despedir de sua casa. Ele tem o consentimento para fazê-lo. No entanto, o Sr. Fredricksen, em vias de ser levado para o asilo, acaba tomando uma atitude diferente,

⁴⁰ Há uma grande contradição, pois os asilos proíbem maltratar os idosos, mas, ao mesmo tempo, permitem a sua segregação e isolamento. É como se houvesse um universo paralelo para os idosos. De acordo com Beauvoir (1970), o problema da velhice está no fato de o homem não enxergar em seu futuro essa condição, portanto, a questão de ser idoso, da velhice, de asilos não se colocam como questões fundamentais para nossa sociedade. Um estudo realizado na Universidade de Brasília, por Létti (2008), mostra que um dos maiores sofrimentos para as idosas que vivem em asilos é a percepção de que suas lembranças, seus feitos do passado não serão entregues a uma nova geração, já que seus filhos e netos não têm interesse nessa memória, sua história, seus momentos mais preciosos morrerão e serão enterrados com elas. Assim, seria necessário que nossos governantes e a sociedade, de maneira geral, (re)pensassem sobre a funcionalidade dos asilos tanto no Brasil, como nos demais países.

tornando-se um idoso aventureiro e que não sofre mais com suas limitações. Ele foge pelos ares com sua casa acoplada a milhares de balões de gás hélio. Esse momento marca uma virada na vida da personagem protagonista que retoma seu sonho de infância e volta a admitir o espírito de aventura e exploração que o definia naquela etapa de sua vida. Esse retorno ao sonho infantil também marca seu rejuvenescimento.

Essa cena torna-se muito importante para o desenrolar da trama que sustenta o enredo, uma vez que ela metaforiza os sentidos de exclusão social do idoso. Para viver suas aventuras e sonhos, o idoso precisa estar fora dessa sociedade imediatista, capitalista e tecnológica. Além disso, é pela via do retorno de um sonho infantil que a personagem protagonista, Sr. Fredricksen, é alçado ao fantástico, à possibilidade de viver sem as limitações da velhice, de redescobrir o prazer da vida e o potencial físico de um herói.

Na sequência dessa cena, a personagem protagonista descobre, na varanda de sua casa, um garotinho de 8 anos, muito otimista e explorador da natureza, chamado Russell - que precisa ajudar alguma pessoa idosa para obter a medalha de mérito final que garante a qualidade de explorador mirim - embarcou com ele nessa jornada. Depois de uma grande tempestade, os dois vão parar na América do Sul, em uma grande ravina, próxima a Terra das Cachoeiras.

Neste novo lugar, eles encontram o ídolo da infância do Sr. Fredricksen, o famoso explorador Muntz. Muntz, no início do filme é um homem conhecido internacionalmente por ser um grande “desbravador”, porém, em uma de suas expedições é posto em dúvida sobre a descoberta de uma ave rara, a narceja, e resolve voltar à América do Sul para trazer a prova da existência da ave.

RECORTE 25:



Muntz volta para a América do Sul e passa anos lá em busca da narceja e quando ele reaparece no filme, no desenrolar do longa, ele já está idoso, as marcas da idade são bem perceptíveis, como pode ser visto abaixo:

RECORTE 26:



Assim como Sr. Fredricksen, Muntz aparece já com os cabelos brancos, a pele cheia de rugas e para andar utiliza uma bengala. É possível notar assim que para ambos o tempo passou e as marcas do tempo são perceptíveis pela forma física tanto no Sr. . Fredricksen, quanto em Muntz.

Portanto, com a análise dos corpos idosos em Up Altas Aventuras, foi possível encontrar um ponto de encontro das formas de olhar para o corpo idoso. O Sr. Fredricksen, Ellie e Muntz envelhecem de maneira semelhante. As características físicas, como cor do cabelo, pele enrugada, dificuldade de locomoção, são elementos presentes nas três personagens idosas do filme.

No entanto, apesar das semelhanças físicas, é possível perceber que o Sr. Fredricksen é representado de maneira diferente de Muntz e Ellie, pois, como personagem protagonista do longa, ele ganha um *status* diferenciado. No início do filme é retratado como um idoso isolado pela sociedade e como um senhor rabugento, mas, durante o desenvolvimento do filme, ganha uma nova retratação e passa a ser significado como um idoso astuto, que vence suas dificuldades físicas e se torna um grande herói.

Essas mudanças do Sr. Fredricksen tendem a cativar o público, de tal forma que o público se identifique com ele. O idoso legal, carismático aos olhos das crianças e, para os adultos, é uma lição de como se deve valorizar a vida.

Diante dos diferentes aspectos abordados nos dois longas-metragens, ao olharmos para a relação do corpo idoso em ambos filmes, notamos que o rejuvenescimento, o tornar-se jovem, não está diretamente relacionado à aparência física do corpo, mas sim ao vigor físico e ao modo de viver. Além disso, percebemos que em *Up* há uma harmonização entre o velho e o novo, entre o idoso e o jovem, o que pode ter afetado no grande sucesso de bilheteria, já que a crítica ao idoso e à velhice é atenuada pelo viés do maravilhoso. Em *BelleVille*, não há a preocupação em tornar a crítica menos cruel, nem mesmo a preocupação em harmonizar a velhice com outros aspectos, percebemos nesse longa uma criticidade em relação às representações distintas de envelhecimento e ao modo de vida norte-americano, o que de certa maneira pode ter influenciado na venda e exibição do longa nos cinemas brasileiros.

2.5 Implicações da velhice na construção do enredo

Em ambos longas-metragens selecionados para este trabalho, o personagem protagonista é idoso, Madame Souza, em “*As Bicicletas de BelleVille*”, e Sr. Fredricksen, em “*Up Altas Aventuras*”. Neste tópico, portanto, mostramos, via análise, como a velhice é significada no enredo dos dois filmes, de modo que o alçamento do idoso à protagonista seja compreendido como relativo a um mo(vi)mento da própria sociedade, a qual tem 'se preocupado' com o crescente aumento do número de idosos e com o decréscimo do número de pessoas não-idosas, particularmente em relação à questão de mercado consumidor. Além disso, analisamos como esse alçamento do idoso à protagonista ocorre pela via do maravilhoso, o qual tende a se referir às fábulas e contos de fadas, e em que o sobrenatural é perfeitamente possível já que o espectador, antes de iniciar a leitura, aceita a convenção da narrativa, que torna natural a existência de coisas impossíveis de acontecer no mundo real, como é o caso de bichos que falam e de uma casa que voa. Ademais, mostramos que esse alçamento do idoso à protagonista também se dá em relação a outro personagem e esse outro personagem é não-idoso: um jovem em “*As Bicicletas de BelleVille*” e um menino em “*Up Altas Aventuras*”.

Idosos, com frequência, são personagens do cinema, mas sua presença limitava-se, especialmente, a personagens secundárias. Personagens idosas como figuras centrais nos

filmes de animação vem ganhando um espaço cada vez maior, tal como acontece nos jornais e na mídia eletrônica, que parecem estar quebrando o silêncio em relação à velhice.

O tema velhice tem sido recorrentemente abordado nas mais diversas formas de expressão artística e o cinema não é indiferente a esse mo(vi)mento social. Muitas películas foram lançadas discutindo a relação da velhice com solidão, morte, enfermidade, abandono, sexualidade, amor, amizade, memórias, trabalho, direito etc. Assim, destacam-se alguns filmes como: *A balada de Narayama* (Japão, 1983), *A cruz dos anos* (EUA, 1937), *Alguém tem que ceder* (EUA, 2003), *As confissões de Schimidt* (EUA, 2002), *Cocoon* (EUA, 1985) *Conduzindo Miss Daisy* (EUA, 1989), *Copacabana* (Brasil, 2001), *Elsa e Fred* (Espanha e Argentina, 2005), *Morangos Silvestres* (Suécia, 1957), *Parente é serpente* (Itália, 1992), *Viver* (Japão, 1952) e muitos outros⁴¹.

Do ponto de vista das ciências sociais, discutir essa presença é um pretexto para refletir sobre atitudes, valores e práticas sociais com os quais os filmes dialogam e que supomos estruturam suas narrativas. É também uma oportunidade para dar conta de mudanças sociais e refletir sobre os conceitos com os quais operamos de maneira a torná-los compreensíveis.

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

Na medida em que a população idosa cresce e ganha visibilidade, outros setores da sociedade são influenciados e exercem influência na (re)formulação das representações acerca da velhice, do envelhecimento e, em decorrência, do idoso. Os meios de comunicação, potencialmente formadores de opinião, participam desse processo de formas diversas e, muitas vezes, contraditórias. Vale notar, porém, conforme Santaella (2010, p. 137), que

a mistura entre imagens não se restringe ao universo das artes. Embora aconteça nesse universo de forma privilegiado, faz também parte natural do

⁴¹ Fuster e Velázquez (2005) listam e apresentam sínteses de vários filmes que discutem a velhice em diversos contextos sociais.

modo como as imagens se acasalam e se interpenetram no cotidiano até o ponto de se poder afirmar que a mistura se constitui no estatuto mesmo da imagem contemporânea.

É no cotidiano da mistura da imagem contemporânea que está o cinema. O cinema tem o poder de proporcionar ao espectador experiências que ele não vive no seu cotidiano. A potencialidade do cinema provoca transformações sociais ou reafirmam representações já existentes, resultante 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 (ROSSINI, 2005).

A velhice representada nos dois longas-metragens selecionados é tema central e pode reforçar ou contribuir para modificar suas representações, construídas a partir de diferentes aspectos da velhice: no âmbito do trabalho, da economia ou no da saúde, da doença e da morte. Assim, o filme pode ser uma reconstrução da realidade e o cinema aparece como uma “janela” que torna o espectador testemunha da ação. Nessa leitura do cinema, o espectador, ao testemunhar a ação, torna-se um participante dela, podendo identificar-se ou não com os sentidos ali presentificados e mobilizados por índices de memória que acionam discursos que atravessam o filme.

Para muitos, o cinema é identificado como uma nova forma de elaboração artística, a qual foi prefigurada desde as pinturas rupestres até as obras de grandes mestres da pintura, mas cuja efetivação só foi possível quando a ciência e a tecnologia forneceram as condições de viabilidade técnica, o que só ocorreu em plena época industrial (BENJAMIN, 1994). Assim, o cinema surge como uma obra de arte própria da revolução burguesa, que teve na produção em série hollywoodiana a expressão máxima.

Não é por coincidência que os estúdios de Walt Disney fizeram um filme em que a personagem principal é um “idoso”. O mundo caminha a passos largos para tornar - se um mundo de velhos, o envelhecimento populacional apresenta-se como fato mundialmente estabelecido. O envelhecimento da população no mundo de hoje não tem paralelo na história. O aumento percentual no número de pessoas idosas, com 60 anos ou mais, é acompanhado pela queda no número de jovens com menos de 15 anos. Até 2050, o número de idosos no planeta excederá o de jovens, pela primeira vez na história da humanidade.

E, o impacto de tal mudança está sendo sentido, inclusive, nos desenhos fílmicos. Não seria o alçamento do idoso à protagonista uma tentativa de problematizar, via o lúdico, a condição do idoso na contemporaneidade? Embora sejam desenhos fílmicos, os longas-

metragens em análise neste trabalho são produções destinadas, em primeira instância, ao público adulto. E essa característica destes longas-metragens pode ter implicação nessa problematização e nesse alçamento do idoso à protagonista.

Em relação ao filme e aos estereótipos, é possível observar a existência destes em relação à velhice logo na sinopse dos dois longas. Em “As Bicicletas de Belleville”, Madame Souza é caracterizada da seguinte maneira: *a velhinha o presenteia com um cachorro*. Ao utilizar um adjetivo no diminutivo, abre-se para a instauração de diferentes efeitos de sentido possíveis, entre os quais o da representação de uma senhora frágil, debilitada. Podem-se ativar sentidos tanto carinhosos quanto pejorativos em função do diminutivo. “Velhinha” transita por diferentes redes de memória, inclusive por redes de memória cujos efeitos de sentido se mostram antagônicos.

Em “Up”, podemos observar a questão do estereótipo quando, para referir-se à personagem principal do filme é utilizada a palavra “rabugento”, que, segundo o dicionário, pode significar: *Que tem rabugem. Que está constantemente de mau humor ou é impertinente: era um velho rabugento. Ranzinza, mal-humorado*. Além disso, há vários momentos em “Up” em que estão em funcionamento representações negativas da velhice e, por conseguinte, do idoso. Assim, a cena de tomada de 'medicamentos' pode significar doença ou problemas crônicos que precisam ser controlados durante a velhice, ou pode significar ainda que idoso precisa de medicamentos para sentir-se melhor e fortalecido. A cena de construção da 'rotina' pode significar que hábitos e manias são características de pessoas idosas. O Sr. Fredricksen vive sozinho e mantém os mesmos hábitos, o que é visto por nossa sociedade como “manias de velho”: acordar cedo sem motivo (uma vez que ele está aposentado, por exemplo), colocar os óculos, levantar-se da cama com dificuldade e, em seguida, pegar sua bengala. O seu quarto fica na parte de cima da casa e, portanto, ele precisa de um elevador para substituir as escadas, cena que reforça a limitação física do idoso protagonista.

Frente a essa nova posição ocupada pelo idoso, com o alçamento à personagem protagonista de filmes de animação, passamos agora a pensar como esse alçamento funciona por meio do maravilhoso. O conceito de maravilhoso⁴² encontra-se discutido pela primeira vez na Poética de Aristóteles (1987). O pensador grego, na verdade, trabalhou o germe da ideia de maravilhoso que estava contido na palavra *Thaumaston*, expressando espanto, admiração e surpresa.

⁴² Neste trabalho nosso interesse não se volta para a questão se o maravilhoso é um gênero ou não. Nosso foco é apenas entendê-lo e mostrar o seu funcionamento na construção das duas narrativas fílmicas, tomando-o em sua pluralidade de sentidos.

O Maravilhoso instala um mundo irreal sem causar questionamento ou estranhamento no espectador porque, ao não visar uma conexão entre o mundo convencionalmente conhecido como real e sua contradição, o irreal, reforça os parâmetros que o orientam no seu conhecimento do que seja a realidade. De modo que um traço distintivo do maravilhoso é o de introduzir uma fenomenologia meta-empírica negando completamente sua probabilidade de realizar-se no mundo real. É necessário que redes de memória sociais signifiquem o irreal da construção cinematográfica, a fim de que seja possível o estabelecimento da compreensão, do lúdico, do maravilhoso. Portanto, o maravilhoso significa em relação ao não-maravilhoso do mundo real.

Para Todorov (2004), o maravilhoso admite leis pelas quais os fatos são explicados. “O Maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro”. Quando surge o cinema, o maravilhoso manifesta-se intrinsecamente ligado a essa nova forma de contar histórias, mostrar imagens ou produzir ideias. O maravilhoso ali se sustenta e se manifesta basicamente por meio de “trucagens” (MÉLIÈS, 1987) ou efeitos especiais, estruturando e organizando uma outra maneira de se apresentar.

De acordo com Chiampi (1980, p. 47), o maravilhoso compreende uma ausência do princípio de causalidade que outorga aos acontecimentos extraordinários, às personagens sobrenaturais, aos espaços imaginários e ao tempo fictício uma legitimidade *a priori*. Admite-se, por antecedência, a existência de leis e regras que fogem à opinião corrente do que deva ser a "normalidade" à qual a natureza e o mundo se submetem.

Para Bessière,

o (...) maravilhoso não surpreende, mesmo que perturbe. O insólito não é estranho. O maravilhoso é a linguagem da coletividade onde se encontra para descobrir que, sem ser ilegítima, a linguagem não diz mais o cotidiano. O maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer (BESSIÈRE, 1974, p. 9).

Para a crítica, o discurso narrativo do maravilhoso não problematiza a dicotomia entre o real e o irreal, posto que a verossimilhança não está no centro das preocupações deste discurso. O mundo maravilhoso trabalha acontecimentos impossíveis de se realizarem na perspectiva da realidade social (do mundo real), sem aos menos referir-se ao absurdo que esse trabalho possa parecer ao espectador. Os desenhos exploram bastante esse recurso como um modo de acionar a imaginação e o lúdico.

Apesar de a relação entre o maravilhoso e a literatura ter se dado anteriormente, no

cinema também podemos perceber o maravilhoso em funcionamento.

O cinema é repleto de auto-referências, como também tem produzido muitos *remakes*, ou seja, refilmagens inspiradas em histórias já contadas. Como nos contos maravilhosos, tece um mosaico de narrativas recriando histórias que se interpenetram umas nas outras, construindo uma espécie de bricolagem a partir de retalhos juntados de outros filmes. Soma-se a isso o fato de que a cada nova leitura o leitor/espectador percebe outros aspectos e perspectivas não notadas antes.

Os efeitos de sentido produzidos pelo maravilhoso produzem uma realidade ficcional cujo estranhamento é convertido em ludicidade, haja vista que há também intuito de entretenimento. O enredo, tanto o cinematográfico quanto o literário, esteticiza o maravilhoso e provoca nossa sensoriedade. E, nesse sentido, os efeitos de criticidade podem ser acionados de modo rarefeito. Ou seja, a criticidade pode se esvalar nos espaços do lúdico, de modo que o espectador não se preocupe em encontrar ali uma crítica a algum aspecto ou problema social, como se fora apenas um mero meio de entretenimento. No entanto, quando o cinema é identificado à arte, seus leitores, geralmente, buscam em sua construção os elementos ou índices da abertura crítica própria da arte, enquanto espaço de discussão e problematização de questões sociais, enquanto um trabalho sobre as potencialidades da materialidade, seja ela verbal e/ou não-verbal.

O cinema do maravilhoso, digamos assim, agrega várias modalidades, como os filmes de ficção científica, os filmes classificados como de fantasia e até mesmo alguns filmes de aventura hollywoodianos. Os heróis dos filmes de aventura, assim como os dos romances de aventura, são dotados de uma valentia extraordinária que os capacita a realizar grandes feitos, impossíveis para meros mortais. Nesse sentido, o herói das narrativas de aventura é envolvido por uma espécie de aura mítica. Köhler (apud LE GOFF, 1983) escreve que “a própria aventura, representada pela valentia, pela procura da identidade por parte do cavaleiro no mundo da corte, é em última análise ela própria uma maravilha”.

No cinema do maravilhoso, os efeitos especiais são um dos elementos que ocupam uma posição de extrema relevância para a constituição específica da linguagem cinematográfica. É importante sublinhar que nem todos esses efeitos são exclusivos do maravilhoso. No entanto, os filmes de ficção científica, os de fantasia/animação e os de aventura e outros que podem se agrupar nessa categoria do maravilhoso são facilitados pela construção desses efeitos. São eles que vão permitir a criação de uma “realidade” singularizada por uma outra lógica, que subverte as leis físicas, incorporando o exagero e a

magia, abrindo caminho para a realização de todas as possibilidades que caracterizam a liberdade do maravilhoso.

Nos longas-metragens “As Bicicletas de Belleville” e “Up Altas Aventuras”, podemos identificar a presença do maravilhoso construído na estrutura do enredo, a partir da figura do herói que percorre uma verdadeira odisséia, tal como nos modelos arcaicos do mito e dos contos, a fim de atingir um objetivo, aparentemente impossível. No caso de “As Bicicletas de Belleville”, o objetivo da heroína idosa é localizar e resgatar seu neto, Champion, sequestrado por uma quadrilha de capitalistas criminosos. Em “Up Altas Aventuras”, por sua vez, o objetivo do herói idoso é fugir da reclusão asilar iminente e viver uma aventura nas Américas.

Em ambos longas, por conseguinte, é necessário que os heróis (Madame Souza e Sr. Fredricksen) se aventurem para conseguir os objetivos de vida (salvar Champion e realizar o sonho de Ellie, respectivamente). Esses ardilosos heróis, além de sabedoria, são dotados de uma perspicácia incomum, como também são favorecidos pela sorte, "protegidos dos deuses": eles morrem, embora, por vezes, encontrem-se em situações de quase fracasso. No ápice dos problemas, ambos heróis conseguem, com sua audácia, empreender saídas mirabolantes. A saga percorrida por eles vai encontrar inúmeros obstáculos que serão enfrentados e vencidos com o auxílio de ajudantes (as Trigêmeas de Belleville e o garoto Russel, respectivamente) e pelo favorecimento de uma espécie de força do destino aliada à sua bravura. Tudo converge em prol do herói. O objetivo deles, por diversas vezes, parece que não será alcançado, mas, ao final, eles conseguem realizá-los e saem vitoriosos.

2.6 Memória: (re)atualização da vivência de idoso

Nos dois longas-metragens, as personagens idosas guardam objetos de um tempo anterior para lembrarem e para mostrarem como alguns objetos podem funcionar na sociedade atual e esses mesmos objetos funcionam como índices de acionamento de redes de memória, (re)atualizando-as. Neste tópico, analisamos, com efeito, a memória no cruzamento de duas possibilidades: a memória como lembrança acionada por índices e a memória discursiva, na perspectiva da Análise de Discurso.

Falar em memória discursiva e interdiscurso parece não suscitar polêmica, inclusive, porque em muitos trabalhos de Análise de Discurso (AD) ambos termos apresentam-se como sinônimos. Para nosso trabalho não tomamos esses dois termos como referindo a um mesmo conceito; entendemos esses termos como relativos a dois conceitos diferentes, embora co-

relacionados. Conforme Agustini (2008, p. 2),

em "Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio", livro de Pêcheux, publicado em 1975, na França, encontramos uma primeira definição lingüisticamente explícita do conceito de *interdiscurso*. Esse conceito aparece relacionado ao conceito de *formação discursiva*, já que é definido como sendo "o todo complexo com dominante das formações discursivas" (Pêcheux, 1995, p.162). Sendo assim, se uma formação discursiva é definida como "aquilo que, em uma formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada, determina o que pode e deve ser dito" ou como "o lugar da constituição do sentido (sua "matriz", por assim dizer)" (Pêcheux, 1995, p.160-162), somos levados a compreender o interdiscurso como "memória discursiva", mas não de modo a superpor os conceitos. Ou seja, o conceito de memória discursiva não substitui o de interdiscurso. A história não se dá bem assim. **O interdiscurso é uma categoria teórica da ordem do irrepresentável e do ininterpretável discursivamente, como diria Orlandi (1996) e que, para se tornar representável e interpretável, é necessário se fazer discursividade, o que significa dizer que é necessário reunir-se em estrutura e acontecimento, constituindo-se em forma material.** Orlandi (1999, p.19) diz que "a forma material é vista como o acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história". **Dessa forma, ao se fazer discursividade, o interdiscurso é recortado em unidades significantes, constituindo-se em memória discursiva. Portanto, a memória discursiva é constituída por aqueles sentidos possíveis de se tornarem presentes no acontecimento da linguagem.** (negritos nossos).

Sobre a memória, Pêcheux (1999, p. 50) diz que a mesma "deve ser entendida não no sentido psicologista da 'memória individual', mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, social inscrita em práticas e da memória construída pelo historiador". A memória discursiva seria aquilo que, face a um texto, surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os "implícitos", quer dizer, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (p.51-52). Podemos, assim, compreender a memória discursiva como o efeito da presença do interdiscurso no acontecimento do dizer, já que se trata de uma memória concebida como um espaço móvel de disjunções, deslocamentos, retomadas, deslizamentos, conflitos de regularização, enfim, um espaço polissêmico, esburacado e, contudo, produzindo e comportando o jogo de efeitos de regularidade, de paráfrase, de repetível.

Pêcheux, em o Papel da Memória (1999), discorre sobre a questão da ordem da imagem. Ressalta o choque entre acontecimento histórico singular e o dispositivo complexo de uma memória. A imagem seria "um operador de memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar" (p.

51). De acordo com o autor, a imagem é, portanto, opaca, simula uma transparência; ela é efeito da relação história-memória-língua.

Orlandi (2001) afirma que, na apreensão da leitura, o primeiro gesto de interpretação do analista é reconhecer a paráfrase, e aí se inicia o jogo com a alteridade; resultante disso tem-se a apreensão da metáfora, através da qual é possível observar os deslizamentos, a deriva, tornando, portanto, visível o trabalho da ideologia. Sendo assim, relacionamo-nos com a exterioridade, segundo Orlandi,

junto ao jogo da relação com a exterioridade - pensando-se a exterioridade como constitutiva, isto é, como memória, como interdiscurso - temos as condições de produção imediatas (circunstância de enunciação) e o contexto sócio-histórico. Como o interdiscurso- a memória afetada pelo esquecimento- é irrepresentável, mas está presente na textualização do discurso, na materialidade textual, nos vestígios deixados pelos gestos de interpretação de seu autor, a escrita do analista tem de lidar com isso, sem apagar. (2011, p.51-52)

Essa é uma possibilidade que a Análise de Discurso nos fornece. Uma outra maneira de pensarmos a questão da memória é pelo viés histórico, tomando-a como lembrança, reminiscência. Memória pode traduzir-se como as reminiscências do passado, que afloram no pensamento de cada um, no momento presente; ou ainda, como a capacidade de armazenar dados ou informações referentes a fatos vividos no passado.

Nessa perspectiva, é possível estudarmos a memória no seu caráter social, sobretudo pelo que nos apresenta o teórico Halbwachs, uma vez que, a partir de seus estudos, é possível pensar em uma dimensão da memória-lembrança que ultrapassa o plano individual, considerando que as memórias de um indivíduo nunca são só suas e que nenhuma lembrança pode existir separada da sociedade. Segundo esse autor, as memórias-lembranças são construções sociais, que determinam o que é memorável e os índices de seu acionamento e manutenção. (HALBWACHS, 2006)

Os estudos empreendidos por Halbwachs trazem uma outra vertente para a noção de memória e apresenta então os quadros sociais que compõem a memória. Para ele, mesmo que aparentemente particular, a memória remete a um grupo; o indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo na sociedade, já que “nossas lembranças permanecem coletivas e são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

A memória individual não deixa de existir, mas está enraizada em diferentes contextos, com a presença de diferentes participantes, e isso permite que haja uma transposição da

memória de sua natureza pessoal para se converter num conjunto de acontecimentos partilhados por um grupo, passando de uma memória individual para uma memória coletiva.

Há, portanto, uma relação intrínseca entre a memória individual e a memória coletiva, visto que não será possível ao indivíduo recordar lembranças de um grupo com o qual suas lembranças não se identificam. Segundo Halbwachs (2006, p.39),

para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Nesse sentido, a constituição da memória de um indivíduo é uma combinação das memórias dos diferentes grupos dos quais ele participa e sofre influência, seja na família, na escola, seja em um grupo de amigos ou no ambiente de trabalho. O indivíduo participa, então, de dois tipos de memória (individual e coletiva) e isso se dá na medida em que “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Frente a essas considerações sobre a memória, observemos o recorte abaixo:

RECORTE 27:



Nessa cena, Madame Souza e Champion estão sentados de costas, e conseguimos observar principalmente o televisor que, dada a posição das personagens, parece estar ligado, e o interior da casa de Madame Souza. Há também outros elementos que podemos visualizar,

como: quadros, fotografias, miniatura de uma bicicleta dentro de um vidro, vasos de flores, rádio, os quais fazem referência a objetos de origem portuguesa, objetos que podem funcionar como índice de manutenção de época e de acionamento de sentidos sobre 'ser portuguesa'.

Outro ponto interessante nessa cena é fato de Madame Souza estar sentada sobre vários livros e o garoto Champion estar sentado sobre um caixote. Essa imagem pode constituir-se como índice de acionamento de redes de memória que colocam em evidência certa relação com a experiência de vida e conhecimento “acumulado” de Madame Souza. Esse índice acirra essa possibilidade, uma vez que, nessa cena, Madame Souza intenta ensinar ao menino Champion que a vida continua, embora estejamos separados de pessoas que amamos.

Essa rede de memória aciona certa representação de idoso que é valorada pelo conhecimento adquirido ao longo dos anos, associando Madame Souza a uma senhora sábia. Já Champion, com sua pouca idade (é criança ainda) e sentado em um caixote, parece representar a inexperiência e a imaturidade dos jovens. O caixote pode simbolizar “um recipiente vazio, por ser preenchido, no caso, por “livros”, uma metáfora do conhecimento e, por isso, essa metáfora pode fazer significar, em relação à pouca idade, a inexperiência e a imaturidade dos jovens; nesse caso, em relação à Champion. Trabalhando o não-verbal e o verbal nessa cena, retomamos a fala de Madame Souza: *Você acha que o filme acabou? O que você vai dizer para sua avó, hã?*, é possível percebermos, nessa cena, um jogo metafórico, um enunciado simples, aparentemente pertencente ao universo fílmico, passa a fazer parte de uma metáfora da existência humana, em que uma pessoa mais velha, Madame Souza, ensina o percurso da vida a um jovem garoto, Champion, uma vez que ela é dotada de conhecimento e experiências de vida.

Em relação à casa de Madame Souza, vale ressaltar que ela se mantém praticamente inalterada no decorrer do longa-metragem, os mesmos objetos, percebidos anos atrás, continuam no mesmo lugar. Isso parece demonstrar a preservação de índices de memória, de algo que se tenta manter, a lembrança e certos sentidos atualizados, que faça com que o tempo, as lembranças e seus sentidos perdurem ou como diria Pêcheux (2008, p. 26) 'se prolonguem' nos anos futuros. Os objetos parecem carregar um valor significativo para Madame Souza e, talvez, para Champion. Ao conservar a casa da mesma maneira, Madame Souza pode estar tentando não se esquecer de sua origem portuguesa, mantendo a cultura, a história, os valores míticos, éticos e religiosos de seu país, enfim, preservando registros de memória. É uma herança cultural que parece perdurar apesar de a personagem residir em

Paris. Esses objetos produzem efeitos de sentidos diferentes e parecem preservar a memória e, ao mesmo tempo, projetar um futuro, o que para Pêcheux pode ser compreendido como um acontecimento, o qual “é perpassado de e pela memória e projeta efeitos no futuro”⁴³.

A imagem de um quadro com as caravelas, a imagem da Imaculada Conceição (Virgem Maria) e a da Bíblia, constituem-se em índices de memória, acionando sentidos de uma certa religiosidade de Madame Souza e possibilita a construção da própria personagem, com marcas específicas da religião Católica, fazendo uma relação com a realidade, já que grande parte da população portuguesa é Católica. De acordo com a embaixada portuguesa⁴⁴, Portugal, por questões históricas, tem uma população majoritariamente católica, e existem vinte dioceses no país, agrupadas em três províncias eclesiásticas: Braga, Lisboa e Évora. Nesse contexto, há minorias de Protestantes, Judeus, Muçulmanos, Budistas, Gnósticos e Espíritas, que têm absoluta liberdade de culto em Portugal. Na sua maioria, são descendentes de imigrantes.

Na casa das Trigêmeas de Belleville também notamos vários objetos do tempo de sucesso, estatuetas do Oscar⁴⁵, quadros, fotos delas quando jovens e dos artistas do início do filme, diversos instrumentos musicais; todos esses objetos constituem-se índices que rememoram a juventude e a época dos shows, como pode ser visto abaixo:

RECORTE 28:



⁴³AGUSTINI, C. Fala da Professora Cármen Agustini na disciplina **Seminário temático de pesquisa I: Linguagem e Subjetividade**, 2013.

⁴⁴ Informações disponíveis em:<<http://www.embaixadaportugal.com.uy/Portugues/povo.htm>>. Acesso em 20 dez 2012.

⁴⁵ Importante observar que as Estatuetas acionam a memória das Estatuetas do Oscar, no entanto, aqui elas são obesas como a Estátua da Liberdade e a própria população de Belleville. Novamente o autor tece uma crítica à sociedade nova-iorquina.

RECORTE 29:



RECORTE 30:



Esses objetos, assim como para Madame Souza, mostram-se como registros da memória das Trigêmeas, de um momento que foram felizes e fizeram muito sucesso. Desse modo, tanto as Trigêmeas quanto Madame Souza parecem querer preservar um tempo passado e que não seja esquecido e apagado. Porém, parece ocorrer uma diferenciação, pois Madame Souza cultua, em certo sentido, a cultura portuguesa e um passado/presente religioso e sábio. Já as Trigêmeas cultuam o passado delas, o que demonstra certo saudosismo da época em que eram jovens e famosas; tem uma identificação das personagens com o que elas foram (cantoras famosas), fazendo funcionar ali certos sentidos que rememoram uma relação mercadológica e imediatista do passado.

A memória nas Trigêmeas de Belleville parece estar para a ordem de um

individualismo, “um viver do passado”, ao contrário de Madame Souza, que parece guardar o sentido de ser uma senhora portuguesa (experiência/conhecimento), voltada para os cuidados com Champion. Essa dupla possibilidade de preservação de memória, nos suscita pensar em um deslocamento da memória, já que permitiu o acionamento de outras redes de memória.

Outro ponto interessante no longa-metragem é o fato da preservação da imagem jovem das Trigêmeas de Belleville. Em um determinado momento do filme, as Trigêmeas se apresentam novamente e no encarte para divulgação dos shows, como pode ser visto abaixo, o rosto delas é apresentado como na mocidade de tempos atrás:

RECORTE 31:

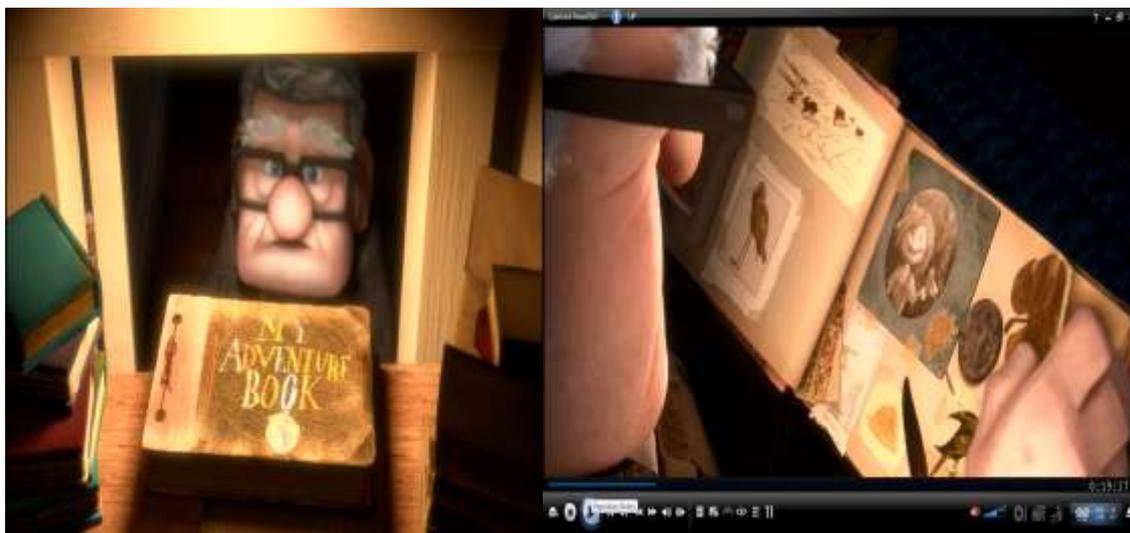


Como é possível observar por meio do recorte 31, na porta do estabelecimento comercial, há um cartaz anunciando o show das três irmãs, mas, ao invés de ser um cartaz com o rosto atual delas, há um cartaz dos tempos de sucesso e juventude das três, na década de 1930. Isso nos faz pensar que há a necessidade de lembrá-las pelos “anos de ouro”, o que pode produzir efeitos de sentidos: uma estratégia de venda, uma vez que elas podem ser reconhecidas pelo passado e, também, um recurso para evitar expor o rosto atual, velho e enrugado das Trigêmeas. O rosto idoso pode significar, nesse espaço, uma anti-propaganda, uma vez que poderia acionar uma rede de memória que rememora sentidos de decadência e de pobreza das trigêmeas.

Em *Up*, também visualizamos uma preocupação com a manutenção de índices de

memória. Como podemos ver nas imagens abaixo, Ellie e Sr. Fredricksen registram todos os acontecimentos de suas vidas em um livro, uma espécie de diário e quando Ellie morre e Sr. Fredricksen se vê sozinho a caminho do asilo; esse diário funciona como a reativação de um sonho e, a partir desse momento, ele resolve ir para a América do Sul.

RECORTE 32:



RECORTE 33:



Interessante notar que o Sr. Fredricksen, para viajar, utiliza mapa e bússola, instrumentos de navegação utilizados por muito tempo na história da humanidade. A bússola é, sem dúvida, o instrumento mais conhecido da Era dos Descobrimentos, pois foi provavelmente o mais importante. Indicando sempre o sentido sul magnético, o que significa indicar aproximadamente norte geográfico, tal instrumento constituiu e constitui instrumento

indispensável a todo e qualquer navegador. Outro objeto perceptível é o cata-vento, um dispositivo que aproveita a energia dos ventos para produzir trabalho. Desse modo, notamos que Sr. Fredricksen utiliza objetos antigos para realizar o seu grande sonho, mostrando assim que os objetos antigos também funcionam, apesar da passagem do tempo. Além disso, nos aciona redes de memória que nos permite associar os instrumentos à idade do Sr. Fredricksen.

No entanto, no momento em que Sr. Fredricksen e Russel se veem à deriva, é um GPS de Russel que os localiza. Desse modo, nessa cena, como vemos abaixo, há uma contraposição entre o novo e o velho, e, apesar dos instrumentos antigos terem os levado até um certo ponto, é o GPS, um instrumento novo e tecnológico, que os salva e os mantém orientados, em certo sentido, podendo, inclusive, significar que o moderno supera, é melhor que o velho e antigo.

RECORTE 34:



Nesse mesmo momento, é possível notar o jogo que o filme intenta fazer: o jogo entre o homem velho, com suas manias, e o goroto, com toda tecnologia, em que ambos começarão a viver uma grande aventura, que fará com que o Sr. Fredricksen torne-se um homem, embora idoso, não ranzinza e o herói do filme. Percebemos, assim, dois discursos contraditórios e que se colocam em cena: o velho, que vive do passado, e o jovem, com novas tecnologias e atual, ou seja, que vive do moderno.

Essa relação estabelecida em "Up", entre o jovem e o velho, também é observada em "As bicicletas de Belleville", já que em ambos longas é a presença de uma pessoa mais jovem que permitirá ao idoso tornar-se protagonista do filme. No caso de Up, é a presença de Russel que fará com que Sr. Fredricksen aventure-se e torne-se um herói. Já no filme francês, Champion faz com que Madame Souza supere vários desafios para salvá-lo. As relações

intergeracionais postas nos dois filmes são desiguais devido aos diferentes papéis sociais ocupados pelos personagens e isso possibilita a troca de conhecimento entre esses, porém, em *Up*, parece ocorrer uma valorização do que é novo e jovem, pois é por meio desses que os personagens conseguem sair dos desafios ao longo do filme, ou seja, parece ocorrer uma sobreposição do novo sobre o velho.

A história do Sr. Fredricksen e Ellie e de Madame Souza com as Trigêmeas de Belleville mostram que a função social exercida durante a vida ocupa parte significativa da memória dos velhos, e isso não ocorre por acaso. A memória, na velhice, pode ser uma construção de pessoas agora envelhecidas que já trabalharam. Isso significa que os velhos, apesar de não serem mais propulsores da vida presente de seu grupo social, parecem construir uma outra função social: lembrar e contar para os mais jovens a sua história, de onde eles vieram, o que fizeram e aprenderam. Na velhice, em ambos longas, os personagens idosos parecem ter se tornados memória de família, do grupo, da sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se não foste feliz quando jovem, certamente que tens agora tempo para o ser.

Simone de Beauvoir

Acontece com a velhice o mesmo que com a morte. Alguns enfrentam-nas com indiferença, não porque tenham mais coragem do que os outros, mas porque têm menos imaginação.

Marcel Proust

Este trabalho teve como propósito investigar, analisar e problematizar as possibilidades de representação de idoso em dois longas-metragens de animação: *As Bicicletas de Belleville* (2002) e *Up Altas Aventuras* (2008). Para o desenvolvimento de nosso trabalho, nos apoiamos nos pressupostos teóricos da Análise de Discurso (AD), algo que foi árduo e muito trabalhoso, pois a AD, como disciplina de interpretação, é uma disciplina que requer um envolvimento grande, no sentido de demandar do pesquisador que ele se desloque do lugar de interpretante, que produz sentidos pela sua condição mesma de sujeito de linguagem em contato com materialidades simbólicas, para o de analista, que compreende o processo de produção de sentidos (Orlandi, 1995).

Após o processo de qualificação da dissertação, nosso trabalho ganhou a seguinte configuração: **No capítulo I**, apresentamos os pressupostos teóricos para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Desse modo, o capítulo foi composto por quatro subtítulos: **1.1** Análise de Discurso. **1.2** Compreendendo o não-verbal na teoria discursiva. **1.3** A noção de Representação e **1.4** O idoso na contemporaneidade. Nesses subtítulos, passamos pelo percurso de formulação da Análise de Discurso nas três épocas, desenvolvidas por Michel Pêcheux. Além disso, foi possível a discussão de como a imagem pode ser trabalhada pelo viés discursivo, mostrando que a imagem é opaca e atravessada por discursos que a constituem. Ainda no capítulo I, a partir das considerações de Foucault, pudemos refletir um pouco sobre a noção de Representação, a qual pode ser considerada como um dispositivo que permite dispor do mundo como se fosse uma imagem, usando técnicas que permitem essa ação sobre o real (MIRANDA, 1971) e, por fim, analisamos o idoso na atualidade, observando como os termos para a designação de idoso foram se (re)atualizando e analisando como essa “classe” ganha um novo “status” para o mercado consumidor.

No capítulo II, apresentamos nossa metodologia de pesquisa e nossas análises. Para a construção de nossas análises, primeiro fizemos uma breve descrição dos longas-metragens e, em seguida, dividimos as análises em três eixos principais: a) **o corpo idoso: possibilidades de sentidos e modos de significar**; b) **Implicações da velhice na construção do enredo** e c) **A memória: (re)atualização da vivência de idoso**. Essa divisão em eixos nos permitiu uma análise mais detalhada das construções de representação de idoso em ambos filmes. É válido lembrar que em nossas análises partimos da noção de recorte, proposta por Orlandi (1983), pois o recorte está em função do gesto de interpretação do analista e isso nos permitiu fazer uma análise longitudinal, em que não uma hierarquização de termos, possibilitando assim uma análise discursiva abrangente.

Propomo-nos, dessa maneira, a realizar uma análise discursiva que permitisse compreender e explicitar as relações de sentidos predominantes nas discursividades que atravessam a materialidade fílmica. Assim procedendo, problematizar o funcionamento das representações de idoso nos dois longas-metragens selecionados, uma vez que nessas animações o idoso é alçado à protagonista, o que não era comum até então. Questionamo-nos, por conseguinte, se haveria outros sentidos surgindo em relação à velhice, já que as sociedades ocidentais em geral estão tornando-se sociedades velhas, nas quais o número de idosos apresenta um aumento significativo em relação ao declínio das outras fases da vida. Esse aumento no número de idosos está, em certo sentido, “mexendo” com os sentidos de velhice nessas sociedades; inclusive, no Brasil, esse aumento impulsionou a emergência de programas relativos à “melhor idade”. Nesses espaços, a velhice passou a ser designada por “terceira idade”, por exemplo.

Esse mo(vi)mento social vem buscando relacionar sentidos positivos à velhice e, conseqüentemente, à figura do idoso. No entanto, a figura do idoso é trabalhada dentro de um estereótipo que apaga vários dos traços que a velhice provoca. Assim, emergem a figura do idoso esportista, em boa forma, com saúde estabilizada e, por isso, passível de ainda “usufruir” da vida. Essa representação de idoso busca relacioná-lo à assunção de um novo grupo de consumidores, cuja tópica pode ser traduzida por um 'idoso jovem', com espírito de jovem.

Nos dois longas-metragens foi possível observar pontos de aproximação, inclusive com essa tópica do 'idoso jovem', haja vista a exploração do maravilhoso nas animações. O primeiro, trata-se da relação do idoso com o jovem (o contato de Madame Souza com o garoto Champion e do Sr. Fredricksen com o pequeno Russel), produzindo certo efeito de que para o idoso tornar-se “jovem”, ativo, astuto e aventureiro, há a necessidade do contato com uma pessoa mais nova, ou seja, é o contato com o jovem que parece possibilitar ao idoso ocupar o lugar de protagonista e herói dos dois filmes. As representações aparentemente antagônicas de velhice e idoso que esses filmes retratam permitem problematizar a caracterização feita dessas mudanças em algumas direções. Por um lado, sugerir que o embaçamento das diferenças de idade é concomitante a outro movimento, aparentemente inverso, que torna as idades aspectos privilegiados na criação de atores políticos e na definição de mercados de consumo. Por outro lado, argumentar que é preciso atentar para o modo como se opera uma dissociação entre a juventude e uma faixa etária específica e a transformação da juventude em um bem, um valor

que pode ser conquistado em qualquer etapa da vida, através da adoção de formas de consumo e estilos de vida adequados.

Outro ponto comum e que reforça a posição de idosos como protagonista dos dois longas é o recurso do maravilhoso. Apesar de preponderante em *Up Altas Aventuras*, o maravilhoso permite e provoca, muitas vezes, o riso e não causa um estranhamento no espectador. Fatos inusitados, como a fuga do Sr. Fredricksen e o resgate de Champion, ou seja, fatos estranhos, sobrenaturais, são vistos como parte integrante de uma certa realidade, personagens, apesar da aparente idade avançada, ganham forças extraordinárias, cães falam, uma casa presa a balões, aspectos que são aceitáveis dentro daquela narrativa fílmica, já que se trata de uma animação e, por isso, fictícia.

Parece-nos, ainda, que em ambos a velhice é significada de modo a produzir certo movimento nas representações de idoso em circulação em nossa sociedade, alçando-a ao inusitado, ao cômico. Esse também parece ser um aspecto que permite ao idoso ocupar o lugar de personagem protagonista e de herói nos filmes. Esse movimento produz um deslizamento, uma (re)atualização dos sentidos de idoso e de velhice, pois nos dois longas-metragens não implicou necessariamente uma migração de uma rede de memória para outra. Ou seja, em ambos os filmes não há rompimento dos sentidos estabilizados presentes na sociedade ocidental, os sentidos da debilidade da velhice continuam funcionando subjacentes, na ordem de um não-dito, isso podendo ser notado pelo viés do cômico nos dois longas e do traço caricatural, fortemente presente em *As bicicletas de Belleville*.

O riso provocado, principalmente em *Up*, atenua as críticas ao idoso e à velhice. O alçamento ao cômico funciona porque subjaz a ele um estereótipo de idoso cujo aspecto marcante é a fragilidade e a debilidade de sua potencialidade física, o que pode promover o riso. O idoso, em *As Bicicletas de Belleville*, também é, em certo sentido, o índice de uma crítica direcionada ao valor que, aparentemente, os norte-americanos teriam da velhice.

Teoricamente, a partir das análises realizadas, pensamos a significação de objetos simbólicos como uma questão discursiva. Esses longas-metragens significam porque circulam como lugares de memória em que ocorre determinado agenciamento de sentidos. “Esse agenciamento é, por um lado, sempre relativo ao exterior interdiscursivo que determina o que pode e deve ser dito, e, por outro, sempre atravessado pelo trabalho da ideologia que coloca em disputa, no campo da história, os sentidos de evidência” (RODRIGUES, 2009, p. 6).

De acordo com o campo teórico-metodológico da Análise de Discurso, fica claro que as imagens, assim como as palavras, ajudam a compor os personagens através da memória

discursiva que constitui e que atravessa o interlocutor. O cenário, o figurino, os objetos e os personagens ajudam a resgatar as cenas dos filmes já construídos na memória discursiva em funcionamento na animação e em nossa sociedade. Além disso, ao circularem socialmente, os longas-metragens podem afetar a constituição subjetiva dos cidadãos a eles expostos, funcionando como instrumentos não-formais de (in)formação e naturalização de modelos comportamentais.

As representações e os espaços abertos nesses filmes para uma velhice bem-sucedida não envolvem necessariamente uma atitude mais tolerante com os idosos, mas talvez, e antes de tudo, um compromisso com um tipo determinado de envelhecimento positivo e, nesse sentido, tem um papel ativo no que pode ser chamado de “reprivatização da velhice”, processo em que os dramas se transformam em responsabilidade dos indivíduos que negligenciaram seus corpos e foram incapazes de se envolver em atividades e relacionamentos motivadores.

Diante do exposto, não podemos esperar que a sociedade valorize o idoso, que faça cumprir seus direitos, sem antes tentar mudar certas representações que se tem de idoso, como a de que ele é um não-ativo, não-feliz, não-autônomo, não-saudável, não-ocupado e, por isso, não tenha nada a contribuir com a sociedade. É preciso mudar a vida, (re)criar, (re)fazer as relações humanas, para que os idosos não permaneçam excluídos da sociedade; para que nenhuma forma de humanidade seja excluída da humanidade. A mulher, o negro, combatem pelos seus direitos, mas o velho não tem armas. Nós é que temos de lutar por eles. (BOSI, 1994, p.81).

BIBLIOGRAFIA

ABDALA, Benjamim. **Introdução à análise narrativa**. São Paulo: Scipicione, 1995.

ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA – Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br>>.

AGUSTINI, C. **(N)as dobraduras do dizer e (N)O não-um do sentido e do sujeito: um efeito da presença do interdiscurso no intradiscurso**. IV SEAD - SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO: Memória e história na/da Análise do Discurso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

AGUSTINI, C. e RODRIGUES, E. **O silêncio e o real**. In: Análise de Discurso no Brasil: Pensando o Impensado Sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi. Editora RG, Campinas, 2011. p. 107 – 132.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE); tradução de Walter André Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro: introdução crítica de José Augusto Guilhon Albuquerque. — Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985, 2a edição.

ALVES JUNIOR, Edmundo Drummond. **Construindo um programa de prevenção de quedas que seja capaz de influir na vida ativa de pessoas com necessidades especiais: preparando-se para um envelhecimento saudável** In: XII Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte, 2001, Caxambu. *Sociedade, Ciência e ética: Desafios da Educação Física*, disponível em CD-ROM.

_____. **Envelhecimento e atividade Física: diversos olhares sobre a prevenção de quedas**, Niterói: GEF/UFF/ANIMA. 2006.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. 17a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987. v. II.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP; Papyrus Editora, 1993.

_____. **O olho interminável [cinema e pintura]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BACCEGA, M. **O Estereótipo e as diversidades**. Revista Comunicação e Educação, v.13, p.07-14, 1998.

BACKZO, B. A imaginação social. In: **Enciclopédia Eunaudi**, v. 5, Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Edição portuguesa, 1985, p. 296-332.

BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema**: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/sfreire/depot/DISSANDREBAPT.pdf>>. Acesso em 20 dez 2012.

- BARBOSA, Livia. **Sociedade de Consumo**. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BARELLI, Suzana. **Um animal de 1001 utilidades**, 2004. Disponível em: <http://www.grupofoco.com.br/pressrelease/press_5.htm>. Acesso em: 22 dez 2012.
- BARROS, M.M.L. **Velhice ou terceira idade?** 2a ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- BAUDRY, Jean-Louis. **L'effet Cinema**. Paris: Albatroz, 1978.
- BEAUVOIR, Simone. **A velhice: realidade incômoda**. DIFEL, São Paulo, 1976.
- _____. **A Velhice**. São Paulo: Editora Difusão Europeia, 1990.
- BENJAMIM, Walter. **A obra de arte**. In: Textos escolhidos/ trad. De José Lino Grünnewald, et al. 2. Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).
- _____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Walter Benjamin: Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1.
- BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique : forme mixte du cas et de la devinette. In: ____ Le récit fantastique. **La poétique de l'incertaine**. Paris : Larousse, 1974, p. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.
- BEZERRA, Ada Kesea Guedes. **A construção e reconstrução da imagem do idoso pela mídia televisiva**. Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, 2006.
- BEZERRA, Beatriz Braga. **A terceira-idade é o público-alvo**. Monografia em Comunicação Social. Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2006.
- BOLOGNINI, Carmen Zink (org.) **Discurso e ensino: o Cinema da Escola Campinas**, SP: Mercado de Letras, 2005.
- BORDIEU, Pierre. **A reprodução**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- _____. **Les Héritiers**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1964.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. **Escritos de Educação**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRASIL, **Constituição da República Federativa do Brasil**, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>.

CABECINHAS, R. **Media, etnocentrismo e estereótipos sociais.** In As Ciências da Comunicação na Viragem do Século. Actas do I Congresso de Ciências da Comunicação. Lisboa, p.407-418, 2002.

CAMARANO, A. A. **Envelhecimento da população brasileira:** uma contribuição demográfica. In: FREITAS, E. E. Tratado de geriatria e gerontologia. Rio de Janeiro: Edit. Guanabara Koogan, 2002.

CAPEVERDE, T. S. **O Miniconto de Cortázar:** Subvertendo a Mimese para Criar Simulacro. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades XXII. vol. VI. n° XXII. Jul-set 2007. Disponível em:

<http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihm/graduacao/letras/revista/galleries/downloads/textotatiana22.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2012.

CARVALHO, José Jorge. **Imperialismo cultural hoje:** uma questão silenciada. Revista USP, São Paulo (32), p.66 - 89, dez/fev 1996-97.

CHAIMOWICZ, Flávio. **Os idosos brasileiros no século XXI –** Demografia, saúde e sociedade. Belo Horizonte: Postgraduate, 1998.

CHARTIER, Roger. **Por uma sociologia histórica das práticas culturais.** In: A História Cultural – entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia?** São Paulo: Brasiliense, 11ª edição, 1983.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso.** São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHION, Michel. **La audiovisión -** Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1993.

_____. **La musique au cinéma.** Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.

CHOMET, S. **As bicicletas de Belleville.** (Le Triplettes de Belleville). Sony Pictures, 2003, anim.,col.

COELHO, Kamilla K. S. F. **A representação e o real em Michel Foucault.** RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 03, n° 01, jan./jul., 2011.

COELHO, Paulo Tarso. **Cinema:** imagem/ tempo/ movimento – Cinema de animação. In: Salto para o futuro: educação do olhar. São Paulo: Secretaria de Educação, 1998.

CORREA, Mariele R. **Cartografias do envelhecimento na contemporaneidade:** velhice e terceira idade. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

COSTA, Alda C.S.; LOUREIRO, Ari S.; MENDES, Ana Maria P. e PALHETA, Arlene N. A. **Indústria Cultural: Revisando Adorno e Horkheimer.** Revista Movendo Ideias, Belém, v.8, n.13, p. 13-22, jun. 2003.

COSTA, E.M.S. **Gerontodrama:** a velhice em cena. São Paulo: Àgora, 1998.

COURTINE, Jean-Jacques. **O discurso inatingível: Marxismo e Linguística (1965-1985)**. Tradução de Heloísa M. Rosário. In: Cadernos de tradução – n. 6/jun. 1999. Porto Alegre: 1999. p. 5-18.

_____. **Os deslizamentos do espetáculo político**. In: GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.). *Discurso e mídia – a cultura do espetáculo*. São Carlos (SP): Editora Claraluz, 2003. p. 21-34.

CRUZ, Paula Ribeiro. **Do Desenho Animado à Computação Gráfica: A Estética da Animação à Luz das Novas Tecnologias**. Monografia Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

DEBERT, G.G. **Pressupostos da reflexão antropológica sobre a velhice**. In: DEBERT, G.G. (Org.). *Antropologia e velhice*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1998, p. 7-27. (Textos Didáticos).

_____. **A antropologia e o estudo dos grupos e das categorias de idade**. In: BARROS, M. M. L. de. (Org.). *Velhice ou terceira idade?* Rio de Janeiro: FGV, 1998. parte II, p. 49-68.

_____. **A construção e a reconstrução da velhice: família, classe social e etnicidade**. In: NERI, A. L; _____. (Orgs.) *Velhice e sociedade*. Campinas, SP: Papyrus, 1999, p.41-68.

_____. **A Reinvenção da Velhice**, São Paulo, EDUSP, 1999.

_____. **Problema social e responsabilidade social**. In: _____. *A reinvenção da velhice*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 195-231.

_____. **O velho na propaganda**. *Cadernos Pagu*, CAMPINAS, v. 21, n. 1, p. 133-156, 2003.

DEBERT, G. G.; SIMÕES, J. A. Envelhecimento e velhice na família contemporânea. In: FREITAS, E. V. et al. **Tratado de geriatria e gerontologia**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2006.

D'ELIA, C. **Animação, Técnica e Expressão**. In: *Coletânea lições com cinema: animação/ Antonio Rebouças Falcão... [et AL.]; Cristina Bruzzo, coordenadora. – São Paulo: FTD, Diretoria de Projetos Especiais/Diretoria Técnica, 1996, p. 143 – 176.*

DENSLOW, Philip Kelly. **What is Animation and Who Needs to Know?** An essay on definitions. In: PILLING, Jayne (ed.). *A Reader in Animation Studies*. Sydney: John Libbey & Company Pty Ltd. 1997.

DIAS, A. C. G. **Representações sobre a velhice: o ser velho e o estar na terceira idade**, In: CASTRO, Odair P. (Org.). *Velhice, que idade é esta?* Porto Alegre: Edit. Síntese Ltda., 1998.

DINIZ, M. **Estereótipo na mídia: doxa ou ruptura**. 3º Jornada multidisciplinar O Futuro: continuidade/ruptura, Unesp/Bauru, p.137-145, 2000.

DUCROT, O. **O Dizer o Dito**. São Paulo: Pontes, 1987.

DUGUIT, Leon. **Fundamentos do Direito**. Revisão e Tradução: Márcio Pugliesi, São Paulo: Ícone, 1996. p.25-26.

DURIGAN, M. & QUEIROZ, I. A. Discurso sobre a velhice: da campanha da fraternidade ao Estatuto do idoso. In: GUERRA, V. M. L. **Olhares interdisciplinares na investigação sobre linguagem**. Cuiabá: Editora Unemat, 2005.

FARO, Ana C. M.; GUSMÃO, Josiane L.; LEITE, Rita, C.B.D.; MENDES, Márcia R.S.S.B. **A situação social do idoso no Brasil: uma breve consideração**. Acta Paul Enfer, 2005.

FECÉ, J.L. **Do realismo à visibilidade**. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual. Contracampo, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1998.

FEDELI, Orlando. **Cultura Popular e Cultura de Elite, cultura de massa**. São Paulo: Associação Cultural Montfort, 2008.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Linguística e história: formação e funcionamentos discursivos**. In: FERNANDES, C.A.; SANTOS, João Bosco Cabral dos (org.). *Análise do discurso: unidade e dispersão*. Uberlândia: Entremeios, 2004.

FERREIRA, Maria Cristina L. **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção tópicos).

_____. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FREITAS, Simone. **A Bela e a Fera: Comparando os estereótipos femininos de hoje e dos anos 50 na publicidade Brasileira e Portuguesa**. II Congresso Internacional Comunicación 3.0, 2010. Disponível em: <www.comunicacion3punto0.com>. Acesso em 22 dez. 2012.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GADET, Françoise; PÉCHEUX, Michel. **A língua inatingível: o discurso na história da lingüística**. Campinas: Pontes, 2004.

GEBARA, I. **Religião, Cultura e Envelhecimento: ponto de vista latinoamericano**. *Concilium*, Petrópolis, t. 235, n. 3, p. 108-122, 1991.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Trad. F.F. Wrobel. Rev. G. Velho. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GIROUX, Henry A. **A disneyzacao da cultura infantil**. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.) *Territórios contestados: os currículos e os novos mapas políticos e culturais*. Petrópolis. Vozes 2001, p. 49 – 158.

- GOETHE, J.W. **Doutrina das Cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GRIGOLLETO, E. **O discurso de divulgação científica: um espaço discursivo intervalar**. Tese de Doutorado, Porto Alegre, 2005.
- HADDAD, E.G.M. **O direito à velhice: os aposentados e a previdência social**. São Paulo: Cortez; 1993.
- _____. **A ideologia da velhice**. São Paulo. Cortez, 1986.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HARAVEN, Tamara K. **Novas Imagens do Envelhecimento e a Construção Social do Curso da Vida**. Trad.: Plínio Dentzein. Cadernos Pagu, 1999.
- HASHIGUTI, S. **Corpo de Memória**. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 2008.
- _____. **O corpo como materialidade na Análise do/no Discurso**. In : O discurso na contemporaneidade : materialidades e fronteiras. INDURSKY, F., M. C. Leandro, MITTMAN, S. (org.). São Carlos : Claraluz, 2009. p. 161-168.
- HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1963.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papyrus, 1996.
- JUNGES, José Roque. **Uma leitura crítica da situação do idoso no atual contexto sociocultural**. Estud. interdiscip. envelhec., Porto Alegre, v. 6, p. 123-144, 2004.
- KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.
- KRÜGER, Andréa Gonçalves. **Idoso e identidade social**. Polêmica, UERJ, 2008.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**, 11ª edição. Zahar: Rio de Janeiro, 1996.
- LE GOFF, J. **O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1983.
- LEITE, João de Deus. **Discursivizações sobre Ayrton Senna e certa representação de brasilidade**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 2010.
- LIMA, C. M. E.; BARRETO, S. M.; GIATTIL. **Condições de Saúde, capacidade funcional, uso de serviços de saúde e gastos com medicamentos da população idosa brasileira: um**

estudo descritivo baseado na Pesquisa Nacional por Amostras de Domicílio (PNAD 98). Cadernos de Saúde Pública, 2003, n. 19, v. 3, p. 735-43.

LUCENA JÚNIOR, Alberto. **Arte da Animação: Técnicas e Estética Através da História**. 2.ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MACHADO, Marina C. S. **O processo de envelhecimento no Brasil: desafios e perspectivas**. Textos Envelhecimento. 2005

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Edição comemorativa Nova Fronteira, 2000.

MARQUES, Wellison. **Metodologia de Pesquisa em Análise do Discurso Face aos Novos Suportes Midiáticos**. Domínios de Lingu@gem. Vol. 5, - n° 1 – 1° Semestre 2011.

MARIE, Michel. **Cinema e Linguagem**. AUMONT, Jacques et al. A estética do filme (Traduzido por Marina Appenzeller). 4.ed. Campinas: Editora Papyrus, 2006.

MARINHO, C. C. A. **Contribuições para uma Poética do Maravilhoso: Um Estudo Comparativo Sobre a Narratividade Literária e Cinematográfica** [Tese de Doutorado]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica** (Traduzido por Paulo Neves). São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

MARTINS, Celso Jorge. **Discurso e Imagem: leitura do texto cinematográfico**. Disponível em: <www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br>. Acesso em 02 fev. 2008.

MARX, K. e ENGELS, F. **A Ideologia Alemã**. São Paulo; Grijalbo, 1977.

MEDEIROS, Caciene S.. **A materialidade da imagem e a ideologia no discurso da mídia do espetáculo**. Coleção HiperS@beres. Santa Maria, vl. II, pg. 91-100, dez. 2009.

MEIRELLES, Morgana A. E. **Atividade Física na Terceira idade: uma abordagem sistêmica**. 2 ed. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

MÉLIÈS, Georges. **Après le bal**. França, 1987.

MELO, Victor. Andrade de. **Análise da produção cinematográfica**. O Lazer e a animação cultural. In: *RBCE*, 2003.

MELO, Victor Andrade de e DRUMOND, Mauricio. **Esporte e cinema: novos olhares**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

MENDES, Maria M. **Representações e estereótipos dos imigrantes russos e ucranianos na sociedade portuguesa**. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 23, n. 1, p. 269-304, 2011.

MENDES, M. R.S.S. B.; GUSMAO, J.L.; FARO, A.C.M.; LEITE, R.C.B.O. **A situação social do idoso no Brasil**: uma breve consideração. Acta Paulista de Enfermagem, São Paulo, v. 18, n. 4, dez. 2005 .

Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21002005000400011&lng=pt&nrm=iso>. acesso em dez. 2011.

METZ, Christian. **A significação no cinema** (Traduzido por Jean-Claude Bernadet). 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MIELIETINSKI, E. M. **A Poética do Mito**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1987.

MIRANDA, Carlos Alberto. **Cinema de Animação**. Ed. Vozes: Petrópolis, 1971.

MITTMANN, Solange. **Discurso e texto**: Na pista de uma metodologia de Análise. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

MONTEIRO, S. D.; CARELLI, A. E.; PICKLER. **A Ciência da Informação, Memória e Esquecimento**. DataGramZero - Revista de Ciência da Informação - v.9 n.6, dez 08. Disponível em:<http://www.datagramzero.org.br/dez08/Art_02.htm>. Acesso em: 02 mai. 2009.

MORAGAS, R. M. **Gerontologia Social: envelhecimento e qualidade de vida**. São Paulo: Paulinas, 1997.

MORIN, Edgar. **A alma do cinema**. In: XAVIER, Ismail. (org.) A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e Cultura; v. n.º. 5).

MUANIS, Felipe. **Cinema: entre o texto e o dispositivo**. Comunicação e Audiovisual. Ano 17, n01, 2010.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. **Análise de discurso e o discurso artístico**. Dissertação de mestrado. Universidade do Contestado – Canoinhas – UNC, 2009.

NERI A.L; FREIRI A.S. **E por falar em boa velhice**. São Paulo: Papyrus; 2000.

_____. **Envelhecer num país de jovens**: significados de velho e velhice segundo Brasileiros não idosos. Campinas, SP: Unicamp, 1991.

NOGUEIRA C. e SAAVEDRA L. **Estereótipos de Género**: Conhecer para os transformar. In: A dimensão do Género nos Produtos Educativos Multimédia. Cadernos SACAUSEF III, p. 10 – 30, 2010. Disponível em: <http://www.crie.min-edu.pt/files/@crie/1220024513_03_SACAUSEF_III_10a30.pdf>. Acesso em 10 dez 2012.

OMS. **Envelhecimento ativo**: uma política de saúde / World Health Organization; tradução Suzana Gontijo. – Brasília: Organização Pan-Americana da Saúde, 2005.

ORLANDI, Eni P. **As formas do Silêncio**: no movimento dos sentidos. 4. ed. Campinas:

Editora da UNICAMP, 1997/2002.

_____. **A Linguagem e seu Funcionamento**. Editora Brasiliense, São Paulo, 1983.

_____. **Cidade dos Sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.

_____. **Análise de Discurso – Princípios e Procedimentos**. 2. ed. Campinas: Pontes, 2000.

_____. **Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

_____. **Efeitos do verbal sobre o não-verbal**. Rua – Revista do Núcleo de Desenvolvimento de Criatividade da Unicamp. Campinas: Nudecri, n.1, mar. 1995. p. 35-47.

_____. **Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2005.

_____. **Texto e Discurso**. Revista do Instituto de Letras da Universidade do Rio Grande do Sul (Organon 23). v. 9. n° 23, 1995. p. 109 – 116.

_____. **Interpretação: Autoria, Leitura e Efeitos do Trabalho Simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. Análise de Discurso. In: Orlandi, Eni P.; Lagazzi-Rodrigues, Suzy (Org.). **Introdução às ciências da linguagem: discurso e textualidade**. 2. ed. Campinas: Pontes, 2010. p. 10-31.

PAPALÉO NETTO, M. **O estudo da velhice no séc. XX: histórico, definição do campo e termos básicos**. In: FREITAS, E. et al.(Orgs.). Tratado de geriatria e gerontologia. Rio de Janeiro: Guanabara Kroogan, 2002, p. 2-12.

PÊCHEUX, Michel. **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Organizadores GADET, Françoise; HAK, Tony. 3 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. **O Discurso: Estrutura ou Acontecimento**. Trad. Eni P. Orlandi – 5ª Edição, Campinas, SP. Pontes Editores, 2008.

_____. **Semântica e Discurso**. Uma Crítica à Afirmação do Óbvio (1975). Trad. Eni Pucinelli Orlandi. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

_____. **O papel da memória**. In: ACHARD, Pierre *et al.* O papel da memória. Campinas: Pontes, p. 49-57, 1999.

_____. FUCHS, Catherine. **A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975)**. Trad. Péricles Cunha. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. Por uma análise automática do discurso. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed., São Paulo, Editora da UNICAMP, 1997, p. 163-252.

- PEIRCE, C. **Semiótica**. Rio de Janeiro: Perspectivas, 1999.
- PEIXOTO, C. **Entre o estigma e a compaixão e os termos classificatórios: velho, velhote, idoso, terceira idade...** In: BARROS, M. M.L.de. (Org.). *Velhice ou terceira idade?* Rio de Janeiro: FGV, p. 69-84, 1998.
- PEREIRA, M. **Psicologia Social dos Estereótipos**. São Paulo: E.P.U., 2002.
- PIRIS, Eduardo Lopes. **Análise do Discurso e Argumentação: procedimentos teórico-metodológicos para exame do jornal impresso**. Abordagens metodológicas em estudos discursivos. São Paulo: Paulistana, p. 91-105, 2010.
- PLATÃO. Livro X. In: _____. **A república**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, p. 321-352, 1999.
- POKROVSKI, V. S. **História das Ideologias**. Lisboa, Portugal. Editorial Estampa: vol. I, 1977.
- PETRINI, M. **Geriatrics e Gerontologia: bioetica dell'anzianità**. In: RUSSO, G. (Ed.). *Bioetica Sociale*. Torino: Elledici, 1999. P. 206-243.
- PRETI, D. **A linguagem dos idosos**. São Paulo: Contexto, 1991.
- RICOEUR, P. **Entre retórica e poética: Aristóteles**. In: _____. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, p.17-75, 2000.
- _____. **La memoria, la historia, el olvido**. 2000. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- RODRIGUES, Eduardo Alves. **O jogo Verbal VS. Não-Verbal: (Re)Formulação de Esteriotipias nas Estampilustradas Primeiras Estórias**. Universidade Federal de Uberlândia, 2008.
- _____. **Efeitos de sentidos em curtas-metragens: diferenças e intersecções entre interdiscurso e memória**. IV SEAD - SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO 1969-2009: Memória e história na/da Análise do Discurso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- ROSSINI, Miriam de Souza. **O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90**. In: Revista FAMECOS. Porto Alegre, n. 27, agosto 2005, quadrimestral. Disponível em:
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3326/258>>. Acesso em: 13 set. 2012.
- SANTAELLA, Lucia. **Cultura e arte do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. 4.ed. São Paulo: Paulus, 2010
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. São Paulo: Cultrix, 2006.

SIGRIST, M. **Folclore e Manifestações populares**. In Cultura e Artes em Mato Grosso do Sul. Eletrônica; Campo Grande, 2006.

SILVA, Maria Alice S. M.. **Sobre Análise de Discurso**. Revista de Psicologia da UNESP, 4 (1), p. 16-40, 2005.

SOLOMON, Charles. **The History of Animation: Enchanted Drawings**. New York: Wings Books, 1994.

SOUZA, Tania C. Clemente. **A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação**. Ciberlegenda. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, n. 6, 2001. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/tania3.htm>>. Acesso em: 5 dez. 2001.

_____. **Imagem, textualidade e materialidade discursiva**. In: Análise de Discurso no Brasil: Pensando o Impensado Sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi. Editora RG, Campinas, p. 387 – 400, 2011.

THOMPSON, J. B. **A mídia e a modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Editora Perspectivas, 2004.

TURNER, Graemer. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VELHO, B. e BACELLAR, F. **Algo de novo no ar**. A representação de homens e mulheres na propaganda. Intercom - XXVI Congresso anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte -MG, 2003.

VILCHES, L. **La lectura de la imagem**. Buenos Aires: Paidós, 1991.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

ZIMERMAN, G. I. **Velhice: aspectos biopsicossociais**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul; 2000.