UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTE VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO

JOÃO BATISTA LEMOS DOS SANTOS JÚNIOR

VISIBILIDADES E VISUALIDADES DA VELHICE NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

GOIÂNIA
2016

sistema de bibliotecas ufg

UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[X] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: JOAO BATISTA LEMOS DOS SANTOS JUNIOR

Título do trabalho: VISIBILIDADES E VISUALIDADES DA VELHICE NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: 22 / 09 / 2016

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

JOÃO BATISTA LEMOS DOS SANTOS JÚNIOR

VISIBILIDADES E VISUALIDADES DA VELHICE NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Trabalho final de mestrado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa Imagem, cultura e produção de sentido, sob orientação da Professora Doutora Rosana Horio Monteiro

GOIÂNIA
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte (CIP)

S233v Santos Júnior, João Batista Lemos dos.

Visibilidade e visualidade da velhice na fotografia contemporânea. [manuscrito] / João Batista Lemos dos Santos Júnior. – Goiânia, 2016.

140f. : il.

Orientadora: Profª Dra. Rosana Horio Monteiro.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Artes e Cultura Visual, Goiânia, 2016.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. Fotografia. 2. Velhice. 3. Visualidade. I. Título. II. Monteiro, Rosana Horio, Orient.

CDU: 77

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

UFG

FAV
FACULDADE DE ARTES VISUAIS | UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
Campus Samambaia – Caixa Postal 131 – CEP: 74.001-970 – Goiânia/GO.
Fones: (62) 3521-1440 www.fav.ufg.br/culturavisual

Ata nº 019/2016 da reunião da banca examinadora da defesa de dissertação de **JOÃO BATISTA LEMOS DOS SANTOS JÚNIOR**– Aos cinco dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezesseis (05/09/2016), às 9h00min, reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Professores Doutores: Rosana Horio Monteiro (FAV/UFG) – orientadora, Osmar Gonçalves dos Reis Filho (UFC/CE) e Samuel José Gilbert de Jesus (FAV/UFG), para, sob a presidência da primeira, e em sessão pública realizada no Auditório da Faculdade de Artes Visuais, Campus Samambaia, procederem à avaliação da defesa de dissertação intitulada: **"VISIBILIDADES E VISUALIDADES DA VELHICE NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA"**, em nível de Mestrado, área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, de autoria de JOÃO BATISTA LEMOS DOS SANTOS JÚNIOR, discente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pela presidente da Banca Examinadora Rosana Horio Monteiro, que fez a apresentação formal dos membros da Banca. A palavra a seguir, foi concedida ao autor da tese/dissertação que, em 20 minutos procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu o examinando. Terminada a arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº. 1170/2013 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, a dissertação foi considerada aprovada por unanimidade, com as seguintes observações por parte da banca

(1) apresentar com mais clareza na introdução a justificativa da escolha do objeto e dos corpus de análise;

(2) esclarecer alguns conceitos, tais como índice, ícone, viada cultural e viada pictórica;

(3) revisão ortográfica.

Cumpridas as formalidades de pauta, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de dissertação e para constar eu, Alzira Martins Prado, secretária do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, lavrei a presente Ata que depois de lida e aprovada, segue assinada pelos membros da Banca Examinadora em quatro vias de igual teor.

Rosana Horio Monteiro
Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro
Presidente – FAV/UFG

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Membro – UFC/CE

Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus
Membro – FAV/UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTE VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO

JOÃO BATISTA LEMOS DOS SANTOS JÚNIOR

VISIBILIDADES E VISUALIDADES DA VELHICE NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dra. Rosana Horio Monteiro (FAV/UFG)
Orientadora e presidente da banca

_____
Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (UFC/CE)

Membro Externo

_____
Prof. Dr. Samuel Gilbert de Jesus (FAV/UFG)
Membro Interno

_____
Prof. Dra. Deborah Rodrigues Borges (PUC/GO)
Membro Externo - Suplente

_____
Prof. Dr. Raimundo Martins (FAV/UFG)
Membro Interno - Suplente

AGRADECIMENTOS

Chegar até aqui não foi tarefa simples ou fácil e, certamente, não cheguei sozinho. São muitos os agradecimentos nominais e caso me arriscasse a citar um a um, logo ultrapassaria as barreiras das páginas e páginas seguintes.

Agradeço aos meus familiares e amigos que, como toda a compreensão do mundo, souberam entender minhas ausências, tanto físicas quanto virtuais. Sei que cada um entendeu que passava por um momento de muita importância em minha vida.

Agradeço à minha mãe por suas orações e por cuidar de mim enquanto uma protetora de toda vida, o que não foi diferente nesse momento.

Agradeço ao meu companheiro e meu amado Leandro que, com toda a compreensão do mundo, soube me ouvir, me ajudar, me aconselhar e me proteger quando o cansaço falou mais alto, quando a saúde foi frágil e que vibrou comigo quando vimos que estamos a cada dia mais próximos de nossos sonhos.

Agradeço aos meus colegas de mestrado que certamente contribuíram muito em nossas aulas, em nossas discussões em grupo e em nossas poucas confraternizações, em especial a Nayara, Juan, Elmira, Keila, Pedro, Guilherme.

Agradeço aos professores do programa que, com suas experiências e vivencias, puderam nos nortear sempre pelo melhor caminho. Agradeço em especial aos professores Samuel, Raimundo, Thiago, Rita, e Camilo Brás pela disponibilidade de um semestre inteiro de trocas e aulas conosco.

Agradeço, em especial, a minha orientadora professora Rosana Horio por todos os direcionamentos, pela paciência, cuidado e compreensão.

Agradeço a todos da secretaria do programa, em especial a Alzira que mesmo antes de meu ingresso já sabia de minha vontade e anseio de fazer parte do programa.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG) pela concessão da bolsa de pesquisa.

RESUMO

O objetivo dessa pesquisa é problematizar as visibilidades e visualidades da velhice, com foco na produção artística contemporânea bem como seus desdobramentos na produção fotográfica, especificamente nos trabalhos *Cette femme là* (1983-1987) do fotógrafo britânico John Coplans e *A Self-Portrait* (1984-1997) do francês Yves Trémorin. Na compreensão do conceito de visibilidade e visualidade podemos levar em consideração que num universo cada vez mais repleto de imagens, as mesmas não existem de forma gratuita ou aleatória, o que propicia uma constante mediação entre o espectador e a realidade. Essa mediação com o domínio simbólico nos leva a uma instância em que o visual ultrapassa uma barreira restrita ao domínio físico/fisiológico da percepção, construindo juntamente com o processo cognitivo uma teia complexa na qual o ver e o ser visto estão intimamente ligados em distintas instâncias do âmbito social.

Palavras-chave: Velhice. Fotografia. Visualidade.

ABSTRACT

The objective of this research is to discuss the visibilities and visualities of old age, focusing on contemporary artistic production and its consequences in photographic production, specifically in the work *Cette femme là* (1984-1987) of the British photographer John Coplans and *A Self-Portrait* (1983-1987) of the French Yves Trémorin. In understanding the concept of visibility and visuality we can take into consideration that in a world increasingly filled with images, they are not free or random, which provides a constant mediation between the viewer and reality. This mediation with the symbolic domain leads to an instance in which the visual exceeds a restricted barrier to physical / physiological domain of perception, building along with the cognitive process a complex network in which the see and be seen are closely linked in different instances the social context.

Keywords: Old age. Photography. Visuality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 Acessibilidade em veículos de características urbanas para o transporte coletivo de passageiros..... **16**

Figura 02 Pictograma: nova cara da terceira idade..... **17**

Figura 03 *Self-Portrait* (*Frieze No. 2, Four Panels*), John Coplans (1994)… **21**

Figura 04 *Cette femme là,* Yves Trémorin (1990)..... **23**

Figura 05 Atriz Betty Faria..... **25**

Figura 06 Capa da revista *Retirement Choice* de Novembro de 1973..... **29**

Figura 07 Capa da revista *Pre-Retirement Choice* de Dezembro de 1974..... **31**

Figura 08 Cena da telenovela O Casarão (1976)..... **33**

Figura 09 Cena da telenovela Mulheres apaixonadas (2003)..... **34**

Figura 10 Cena da telenovela Babilônia (2015)..... **35**

Figura 11 Anúncio ITAÚ Bankline (2012)..... **37**

Figura 12 Anúncio Dia do Idoso (2012)..... **38**

Figura 13 Anúncio do Ministério da Saúde (2012)..... **39**

Figura 14 Anúncio da campanha Primavera-Verão (2014) *Luis Vuitton*..... **41**

Figura 15 Anúncio da Campanha Verão (2015) *Dolce & Gabbana*..... **42**

Figura 16 Anúncio da Campanha Inverno (2016) *Dolce & Gabbana*..... **43**

Figura 17 Anúncio da Campanha Inverno (2016) *Dolce & Gabbana*..... **43**

Figura 18 Campanha primavera-verão (2015) *Céline*..... **44**

Figura 19 Cena do filme *Morangos* Silvestres. (Ingmar Bergman,1957)..... **47**

Figura 20 Cena do filme Paulina e Paulette. (Lieven Debrauwer, 2001)..... **47**

Figura 21 Cena do filme Elsa e Fred. (Marcos Carnevale, 2005)..... **49**

Figura 22 Cena do filme *Chuvas de Verão*. (Cacá Diegues, 1979)..... **51**

Figura 23 Cena do filme *Copacabana*. (Carla Camurati, 1995)..... **52**

Figura 24 *Maria Aparecida*. (LilySverner, 1990)..... **55**

Figura 25 *Ana Loyd*. (LilySverner, 1990)…….. **55**

Figura 26 *Reflections*. (Tom Hussey, 2010)…….. **56**

Figura 27 *Reflections*. (Tom Hussey, 2010)…….. **57**

Figura 28 *Self-Portrait (Torso, Front).* (John Coplans,1984)…….. **58**

Figura 29 *Self-Portrait (Hands Spread on Knees)*. (John Coplans, 1985)…... **59**

Figura 30 *Cette femme là*. (Yves Tremorin, 1985-1987)…… **60**

Figura 31 *Cette femme là*. (Yves Tremorin, 1985-1987)..... **60**
Figura 32 A criação de Adão. Michelangelo..... **64**
Figura 33 Imagem do Divino Pai Eterno/Trindade Santa..... **65**
Figura 34 A avareza. (Duher, 1507)..... **66**
Figura 35 As idades e a morte. (Hans Baldung, 1541-1544)……. **67**
Figura 36 O destino. (Hans Baldung, 1513)..... **68**
Figura 37 Dois Velhos comendo sopa. (Francisco de Goya, 1820-1823)..... **69**
Figura 38 As velhas. (Francisco de Goya, 1810-1812)..... **71**
Figura 39 Autorretrato. (Francisco de Goya, 1815)..... **72**
Figura 40 Autorretrato. (Van Gogh, 1887)..... **76**
Figura 41 *Rose Selavy*, Man Ray, 1921…… **78**
Figura 42 *Untitled* #213. (Cindy Sherman, 1990)……. **79**
Figura 43 *Untitled* #222. (Cindy Sherman, 1990)……. **80**
Figura 44 *Self-Portrait (Seated Figure I-V).* (John Coplans,1987)……..……. **82**
Figura 45 *Study of a seated young man and Two studies of the right arm*. (Michelangelo, 1511)…….. **83**
Figura 46 *Self-Portrait (Frieze No. 2, Four Panels)*. (John Coplans, 1994).. **85**
Figura 47 *Self-Portrait (Frieze No. 2, Four Panels)*. (John Coplans, 1994)…. **85**
Figura 48 *La femme Et*. (Annette Messager, 1975)……. **86**
Figura 49 *Cette femme là*. (Yves Tremorin, 1987)……..……. **88**
Figura 50 *Cette femme là*. (Yves Tremorin, 1987)…..……. **89**
Figura 51 John Coplans. *A Self-Portrait* (1984-1997) Instalação…….. **92**
Figura 52 John Coplans. *A Self-Portrait* (1984-1997) Instalação…….. **93**
Figura 53 John Coplans. *A Self-Portrait* (1984-1997)……. **95**
Figura 54 *A Self-Portrait (Front, Dark, shadow)*. (John Coplans,1985)…… **97**
Figura 55 *A Self-Portrait (Back with Arms Above)*. (John Coplans, 1984)…... **99**
Figura 56 *A Self-Portrait* (*Hands Touching*). (John Coplans ,1985)…… **100**
Figura 57 *Self-Portrait (Side View, hand on chest)*. (John Coplans ,1985)…. **102**
Figura 58 Yves Tremorin, *Cette femme là*. (1985-1987)..... **104**
Figura 59 Yves Tremorin, *Cette femme là*. (1985-1987)..... **105**
Figura 60 Anúncio. Empréstimo consignado Caixa..... **108**
Figura 61 Anúncio. Sistel……. **109**
Figura 62 John Coplans. *Self Portrait* (Three Quarter Back, clasped hands... **110**

Figura 63 *Cette femme là*. (Yves Tremorin, 1985-1987)…… **112**
Figura 64 *Cette femme là*. (Yves Tremorin, 1987)……..…… **114**
Figura 65 *Cette femme là.* (Yves Tremorin, 1987)……..…… **115**
Figura 66 *Cette femme là*. (Yves Tremorin, 1987)……..…… **117**
Figura 67 Anúncio *Medley*..... **119**
Figura 68 Comercial Viagra..... **120**
Figura 69 *Back Torso.* (John Coplans, 1985)……... **122**
Figura 70 *Self-portrait Crossed Fingers.* (John Coplans, *1988*)……..…… **123**
Figura 71 *Self-Portrait (Body Language I-IV)* (John Coplans, 1985)…… **124**
Figura 72 *Self-Portrait (Three Quarter View, straight).* (John Coplans, 1986) **125**
Figura 73 *A violação.* (René Magritte, 1935)..... **126**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9
CAPÍTULO 1: A VELHICE EM IMAGENS 24
1.1 A VELHICE NAS TELENOVELAS 33
1.2 A VELHICE NA PUBLICIDADE 36
1.3 A VELHICE NO CINEMA 46
1.4 A VELHICE NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA 53
CAPITULO 2: RETRATOS E AUTORRETRATOS DA VELHICE 61
2.1 VER E SER VISTO: AS REPRESENTAÇÕES DA VELHICE NOS RETRATOS E AUTORRETRATOS 61
2.2 RETRATOS E AUTORRETRATOS DA VELHICE NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA 74
CAPITULO 3: VISIBILIDADES E VISUALIDADES DA VELHICE NAS SÉRIES FOTOGRÁFICAS DE JOHN COPLANS E YVES TREMORIN 91
3.1 VELHICE, IDENTIDADE E AUTONOMIA 91
3.2 VISUALIDADES, VELHICE, RETRATOS E AUTORRETRATOS: JOHN COPLANS YVES TEMORIN 106
3.3 VELHICE, GÊNERO E SEXUALIDADE 118
CONSIDERAÇÕES FINAIS 128
REFERÊNCIAS 133

INTRODUÇÃO

Estás morto, estás velho, estás cansado!
Como um suco de lágrimas pungidas.
Ei-las, as rugas, as indefinidas
noites do ser vencido e fatigado.
Envolve-te o crepúsculo gelado
que vai soturno amortalhando as vidas
ante o repouso em músicas gemidas
no fundo coração dilacerado.
A cabeça pendida de fadiga,
sentes a morte taciturna e amiga,
que os teus nervosos círculos governa.
Estás velho estás morto! Ó dor, delírio,
alma despedaçada de martírio.
Ó desespero da desgraça eterna.

Cora Coralina
Velho, 1983.

O poema “Velho” nos foi deixado por Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, também (muito) conhecida como Cora Coralina (1889 –1985), considerada uma das mais importantes poetisas brasileiras. Goiana, moradora ilustre da Casa Velha da Ponte[1] nas margens do Rio Vermelho na Cidade de Goiás, Cora Coralina publicou seu primeiro livro em 1965 com o título: “Poemas dos becos de Goiás e estórias mais”, aos 76 anos de idade. A escritora, já tecendo versos acerca dos paradigmas que rondam o envelhecer, também relatava as glórias de sua maturidade ao declarar os anseios de sua liberdade na velhice:

> Não quero mais limitação na minha vida. Fui limitada na primeira infância, fui limitada de menina, fui limitada de adolescente, fui limitada de casada e não quero ser limitada depois de velha. Hoje, não me sinto livre, me sinto liberta. Não quero mais limitação na minha vida. Não há nada que valha para mim mais que minha libertação. (BOTASSI, 1983, p.09).

O anseio da poetisa Cora por vencer suas limitações me aproxima de um momento onde, numa oficina de fotografia realizada em 2012 para alunos regulares da disciplina que ministro no curso de Publicidade e Propaganda[2], fui abordado por uma mulher que, aparentando mais de 60 anos de idade, me perguntou se ministrava aulas de fotografia particular e se teria ‘paciência’ em ensinar uma “velha curiosa” para aprender a fotografar. Hilda[3], se identificando como participante de um grupo de idosas do Centro Livre de Artes do Museu de Arte de Goiânia, logo me convidou para conhecer as atividades culturais da escola e me apresentar aos seus amigos.

O período entre o contato com a escola de artes e o início de uma oficina de fotografia foi curto: em menos de 60 dias já estávamos com uma oficina em funcionamento com 14 alunos e alunas, todos com mais de 50 anos, o que era exigência do grupo para “evitar constrangimentos”, uma vez que a presença de alunos mais jovens poderia, segundo eles e elas, causar estranheza quanto ao tempo “mais lento” que levariam para o aprendizado.

---

[1] BRITTO (2011, p.191) define a casa onde Cora Coralina como “exílio voluntário em que a poetisa pôde ter a privacidade necessária para construir seu projeto literário”, além de ser seu reduto de independência financeira na velhice. Cora era também uma das mais famosas doceiras do país.

[2] Faculdade Sul Americana – FASAM. Goiânia. Goiás.

[3] Nome fictício. Todos os nomes de alunos informados nesse texto são fictícios. A oficina não foi realizada como parte dessa pesquisa, logo não foram tomadas as medidas para regulamentação de testemunhos e imagens com finalidade acadêmica.

Iniciada a oficina, cujo conteúdo programático foi pautado pelo diálogo e pelos anseios e interesses dos alunos, que eram os mais diversos, alternando sempre entre fotografar flores, artesanato e as viagens de família. Algo me chamou a atenção e foi uma constante no decorrer do curso, o que me motivou a gravar as aulas em áudio. A relação entre a própria imagem e a fotografia era diversa e boa parte recusava ser fotografado. Algumas frases vieram à tona: “Sou feia, só não vai queimar o filme, pois não existe mais isso” (Maria, 63 anos). “Ninguém quer ver velho em foto não. Tanta moça bonita pra fotografar” (Ana, 60 anos). “Eu quero aprender a tirar foto pra também só ficar de trás da câmera e não sair nas fotos mais” (Pedro, 67 anos).

Por outro lado, uma parcela da turma experimentava uma relação muito positiva com a própria imagem. Algumas alunas se mostravam ansiosas para aprender a fotografar e não mais depender dos filhos ou netos. “Eu quero me livrar de ficar pedindo pro meu filho que não tem paciência. Eu mereço mais fotos, quero encher meu *facebook*” (Claudia, 65 anos). Uma frase em específico ganhou a concordância de duas alunas que estavam próximas: “Só tem moça bonita na internet porque as maduras não sabem tirar foto e mexer no celular. Deixa comigo para você ver quando aprender e for dona do meu nariz” (Paula, 66 anos).

Os relatos e vivências semanais com o grupo me mostrou, muito de perto, como o convívio, diálogo e trabalho com os mais velhos mudou a minha percepção sobre a velhice. O meu acesso ao mundo dos velhos sempre esteve restrito ao âmbito familiar e aos encontros esporádicos com meus avós. Deparei-me diante de uma realidade que o modo como via os idosos era consideravelmente distinto do que eles se viam e se mostravam, principalmente em relação à sua imagem diante do mundo em que vivem, que em muitos aspectos não é em nada diferente do meu.

Assim, meus alunos retratavam (de diversos modos) o que Cora Coralina tornava poesia sobre o envelhecer e a chegada da velhice: de negativa, sentença de morte e inatividade a velhice se transforma em uma busca por um viver positivado, autônomo e ativo. O corpo velho, antes inexistente e oculto agora é autor de um discurso altivo, saindo da narrativa do “silêncio para o da palavra, perdendo a aura da obscuridade e se inscrevendo no campo da luminosidade” (BIRMAN, 2013, p. 55).

Afinal, hoje, o que é ser velho? De acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS, 2015), a velhice tem data específica para chegar: nos países

desenvolvidos são considerados idosos os indivíduos com mais de 65 anos, idade que é alterada para 60 anos nos países em desenvolvimento. Ainda de acordo com a OMS, o Brasil, até 2025, será o sexto país do mundo em número de idosos. Na legislação brasileira, os direitos da pessoa idosa são regulamentados pelo Estatuto do Idoso, que define, por meio da Lei nº 10.741, de 01 de outubro de 2003, normas e regulações para a manutenção e garantias dos "direitos assegurados às pessoas com idade igual ou superior a 60 anos[4]".

A criação e a difusão do Estatuto do idoso em 2003 é decorrente de outra Lei[5], não menos importante, que em 1994 regulamentou a Política Nacional do Idoso. As referidas leis buscam assegurar direitos e igualdade entre os cidadãos, cumprido, assim, o que dispõe a Constituição Federal de 1988[6] na promoção do "bem de todos e sem preconceitos: de origem, raça, sexo, cor, idade e/ou quaisquer formas de discriminação". Ocorre que, diante da não efetivação da Política Nacional do Idoso e do próprio estatuto em detrimento da promoção de práticas e atividades com efetiva mudança na vida das pessoas idosas, as normas e regulações institucionais se voltam para práticas que sugerem isolamento, individualização, medicalização e reforço de estereótipos e marcadores sociais da diferença já estabelecidos.

O objetivo dessa investigação é problematizar as visibilidades e visualidades da velhice, com foco na produção artística contemporânea, especificamente nos trabalhos do fotógrafo britânico *John Coplans* e do francês *Yves Trémorin*. A escolha da fotografia e dos artistas como suporte da construção da imagem da velhice, diante de tantas outras vertentes no âmbito da arte, se justifica pelo contato e aproximação dos alunos e alunas da oficina com a fotografia e seus desdobramentos na imagem fotográfica.

Na compreensão do conceito de visibilidade e visualidade podemos levar em consideração que num universo cada vez mais repleto de imagens, as mesmas não existem de forma gratuita ou aleatória, o que propicia uma constante mediação entre o espectador e a realidade (AUMONT, 2001). Essa mediação com o domínio

---

[4] BRASIL. Lei n. 10.741, de 1º de outubro de 2003. Estatuto do Idoso. Brasília, Distrito Federal, 2003. Não há revogação ou atualização da lei, permanecendo ainda em vigor com o mesmo texto.

[5] Lei 8.842, de 04 de Janeiro de 1994. Serafim Paz destaca a importância da Política Nacional do Idoso, bem como destaca o "esquecimento" dos termos dessa Lei em detrimento do recente Estatuto do Idoso.

[6] Constituição Federal de 1988, Art 3º do título I.

simbólico nos leva a uma instância em que o visual ultrapassa uma barreira restrita ao domínio físico/fisiológico da percepção, construindo, juntamente com o processo cognitivo, uma teia complexa, na qual o ver e o ser visto estão intimamente ligados em distintas instâncias do âmbito social. Nesse sentido, e de forma ampla, podemos compreender como os regimes de visibilidade atuam nas mais diversas formas de posicionamentos sociais dos indivíduos, tanto como receptores como emissores (BRIGHENTI, 2007; MIRZOEFF, 2011).

Logo, ver "não é apenas parte da vida cotidiana, é a vida cotidiana" (MlRZOEFF, (2011) *Apud* FABRIS, 2007, p. 02). Diante da imagem podemos entender como as instâncias da visibilidade e da visualidade esclarecem como o ver está relacionado a um processo social mais amplo. Os processos de visibilidade da existência constroem formatos e meios de ver e ser visto perante o social, sendo uma espécie de modelo (e também antimodelo) perante os olhos dos outros, onde a visibilidade pode gerar identificação, exclusão, repulsa, ocultação. A visibilidade se desencadeia em uma teia de relações com o social mesmo no caso em que os fenômenos não sejam exclusivamente visuais em si (BRIGHENTI, 2007).

Buscando compreender o desenvolvimento dos discursos da velhice, a antropóloga *Guita Grin Debert*, (2003) aponta que, para serem legitimados socialmente, tais discursos devem apresentar dados e projeções demográficas a fim de reafirmar a presença e o crescimento de tal segmento etário da população. Assim, no contexto do século XX, ao discorrer acerca da pessoa idosa e do conceito de velhice pode ser interessante analisar a evolução da esperança devida ao nascer no Brasil: a expectativa de vida ao nascer para homens em 1910 era estimada em 33,4 anos e para as mulheres 34,6[7]. No decorrer do século XX, até a sua última análise no ano de 1990, a esperança média de vida seguia em 62,3 para os homens e 69,1 para as mulheres[8].

Diante dos dados da evolução da esperança de vida no decorrer do século XX apresentados pelo Anuário Estatístico do Brasil do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2015), a década de 1970 experimentou

[7] Dados extraídos de Estatísticas do Século XX, Rio de Janeiro: IBGE, 2015 no Anuário Estatístico do Brasil, vol.75, 2015.

[8] Fonte: Anuário estatístico do Brasil 2000. Os dados referentes ao último século são divulgados no último ano do século vigente.

aumento significativo da esperança de vida, aliado ao início de uma queda na taxa de fecundidade, o que inicia um ciclo de envelhecimento da população[9].

A queda apresentada na taxa de fecundidade, aliada ao aumento na esperança média de vida ao nascer nos levam em um primeiro momento a mensurar que a população está ficando mais velha. A evolução dos fatos observada pelo IBGE[10] é de que numa instância inicial, em decorrência da relação entre as estatísticas de mortalidade e fecundidade, a população se concentra em um grupo etário mais jovem. Em termos dinâmicos, a juventude prevalece sobre uma velhice em pleno crescimento, o que evolui para uma sociedade com mais velhos no decorrer dos anos vindouros, uma vez que a esperança de vida aumenta e a fecundidade continua apresentando inclinação.

Em concomitância ao período em que as mudanças demográficas pautaram um novo perfil etário na sociedade brasileira, a categorização dos padrões de cronologização[11] da vida foi construída em períodos distintos e estruturou, em sua evolução, o que hoje conhecemos como velhice. A modernidade, aliada a uma população de maioria jovem e em idade produtiva, levou a uma normatização das categorias etárias, onde:

> [...] a padronização da infância, adolescência, idade adulta e velhice pode ser pensada como resposta às mudanças econômicas, devidas sobretudo à transição de uma economia que tinha como base a unidade doméstica para outra baseada no mercado de trabalho. Inversamente, ênfase pode ser dada ao estado moderno que – na transformação de questões que diziam respeito à esfera provada e familiar em problemas de ordem pública – seria, por excelência a instituição orientadora do curso da vida, regulamentando todas as suas etapas, desde o momento do nascimento até a morte. (DEBERT,1999, p.74).

Segundo BIRMAN (2013, p. 58) esclarece no mesmo sentido acerca da associação da velhice ao discurso moderno, que “desde a antiguidade se estabeleceu a conjunção entre a velhice e a morte”, porém na modernidade a “velhice foi marcada infalivelmente pela involução”. A infância seguiria, assim, um

---

[9] BRASIL: Pesquisa Nacional sobre Demografia e Saúde, 1996. Rio de Janeiro: Sociedade Civil Bem-Estar Familiar no Brasil, 1997.

[10] BRASIL Estatísticas do Século XX, Rio de Janeiro: IBGE, 2015 no Anuário Estatístico do Brasil, vol.75, 2015.

[11] DEBERT (1999, p. 73) cita a expressão “cronologização da vida”, usada por Kohli e Meyer (1986), para “caracterizar as transformações da forma como a vida é periodizada, no tempo de transição de uma etapa para a outra, na sensibilidade investida em cada um dos estágios, mas também para definir o caráter do curso da vida como instituição social”.

curso da vida em que a evolução e o crescimento seriam alcançados até a maturidade, servindo à força de trabalho e à reprodução, logo a velhice seguiria a um caminho irreversível de inatividade, doença e morte.

Joel Birman elenca, ainda, ao colocar o que ele chama de terceira idade em questão, diversos fatores que levaram a velhice a um status negativo e de invisibilidade no contexto da sociedade industrial moderna no Ocidente. Nos primórdios do capitalismo, em um momento onde o ócio é moralmente condenado, "a velhice começou a ser excluída do espaço social ao lado da loucura, da delinquência, da criminalidade e da blasfêmia" (2013, p.61). Logo, extirpados da sociedade e sendo vistos como ociosos e inúteis, bem como pesos econômicos para as famílias.

Em relação às características da velhice construídas na modernidade, diversos estudos brasileiros estão em consonância com o que Simone de *Beauvior* (1976) descreve em sua obra intitulada *A velhice*. Com caráter filosófico e sócio-antropológico, a autora antecipa mudanças, códigos e atitudes relacionadas ao envelhecer bem como dos possíveis desdobramentos da compreensão da velhice como algo além do caráter biológico. No Brasil, a obra de Eclea Bosi (1983) se preocupou, ante a definição acerca de memória ou velhice, também em traçar uma intersecção das duas realidades por meio da memória de velhos. Tangenciando também memória e velhice, Fabiana Bruno (2003; 2009) pautou suas pesquisas de mestrado e doutorado na busca pela reflexão em torno das memórias de pessoas idosas por meio da visualidade e da oralidade.

Diversas áreas do conhecimento pautaram estudos acerca do envelhecer nos mais diversos âmbitos: Gerontologia, Enfermagem, Medicina, e Ciências da Saúde, por exemplo, conduzem estudos centrados muitas vezes na patologização e medicalização da pessoa idosa. Os estudos que analisam as vertentes e cumprimento dos dispostos nas legislações vigentes e nas políticas para idosos estão em estágio embrionário e já começam a apresentar resultados.

Na busca do estabelecimento de parâmetros e critérios da acessibilidade em veículos de características urbanas para o transporte coletivo de passageiros, por exemplo, a Associação Brasileira de Normas Técnicas, ABNT, ao editar a norma brasileira 14022 (2009), identificando a pessoa idosa por meio de um pictograma específico, estabelece o uso de uma imagem padrão para se referir a todos os

indivíduos acima de 60 anos, onde a mesma é amparada pelo uso de uma bengala e pela postura curvada, indicando fragilidade (Figura 1).

Figura 1 Pictogramas de acessibilidade em veículos de características urbanas para o transporte coletivo de passageiros. Fonte: Associação Brasileira De Normas Técnicas. NBR 14022 (2009).

Conforme BIRMAN (2013), ao discorrer sobre a criação dos estatutos e normatizações sobre a velhice, esclarece que quando criadas as determinações legais para a velhice, o Ocidente não se apoiou em conceitos concisos sobre o envelhecimento.

> Quando foi enunciado o significante *terceira idade*, desde os anos 70 e 80 do século vinte, para designar o que era até então denominado velhice, foi forjado ao mesmo tempo um novo conceito sobre o processo de envelhecimento que era outrora inexistente. (BIRMAN, 2013, p.55).

A partir de sua enunciação como conceito, campo ou estatuto, a velhice passa a constituir um campo teórico no discurso social e acadêmico, o que também reflete no campo imagético. Desde então, uma transformação relevante ocorre no discurso científico e social para a designação e logo a redesignação do que poderíamos compreender como envelhecimento.

Em resposta ao pictograma editado pela ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas) para identificação da pessoa idosa surgiu em 2013 na cidade de São Paulo o movimento Nova cara da 3ª idade[12]. Liderado por uma agência de

[12] Mais informação disponível em: <http://novacaraterceiraidade.com.br>. Acesso em: 02 fev. 2015.

publicidade, a iniciativa do grupo levou a diversos bairros da cidade algumas opções de pictogramas criados por pessoas com idade acima de 60 anos, pautados numa perspectiva conforme se sentiam melhor representados (Figura 2).

Figura 2 Pictograma nova cara da terceira idade. Disponível em: <http://novacaraterceiraidade.com.br.> Acesso em: 02 fev. 2015.

A opção escolhida, indicada na figura acima, após votação popular, foi sugerida para divulgação em locais públicos da cidade e, por meio do site do movimento, é possível receber a nova imagem e por um mapa interativo sugerir a sua troca nos diversos locais apontados pelos usuários. A ABNT, por meio de petição do movimento, foi notificada da sugestão de alteração. A Comissão de Estudos de Acessibilidade na Comunicação do Comitê das Normas de Acessibilidade da Associação declarou que a imagem, que não foi encontrada em nenhuma normatização anterior da ABNT, foi incorporada primeiramente no Metrô da cidade de São Paulo. No final da década de 1990, ao atender às disposições da então recente Política Nacional do Idoso, o sistema de transporte da cidade de São Paulo utilizou - com base em referências imagéticas de outros países para adaptação do modelo brasileiro - a imagem do velho curvado e com bengala, que foi, posteriormente, incorporada pela ABNT na criação da NBR 14022 (2009) sem

consulta pública prévia. Os trâmites para troca do pictograma, conforme sugestão do movimento Nova cara da 3ª Idade[13], foram iniciados em 2013 e o resultado ainda está no aguardo de nova revisão pela ABNT (GUEDES, 2013).

A imagem do velho inativo e patologizado assume na contemporaneidade uma posição antagônica no espaço social, nuance agora também refletida pela afirmação de si e pela sua imagem autônoma, ativa e não exclusivamente vinculada à inatividade, vulnerabilidade e fragilidade. O idoso, como já declarava Beauvoir, é visto nesse sentido também como um "indivíduo que interioriza a própria situação e a ela reage" (1976, p. 74).

DEBERT (1999), ao discorrer sobre a velhice e o curso da vida pós-moderna, nos esclarece que, na compreensão das rupturas com a modernidade, que definem a experiência contemporânea da velhice, um processo de descronologização das etapas e atividades da vida também é observado: mudanças no âmbito da família, como a ausência de determinadas idades para realização de casamentos, nascimentos, divórcios, atividades domésticas. "As obrigações familiares tenderiam a se desligar da idade cronológica", onde "o curso da vida se transforma em um espaço de experiências abertas e não de passagens ritualizadas de uma etapa para a outra" (DEBERT, 1999, p. 74 e 77).

Na busca da compreensão desse discurso social da velhice contemporânea, como um dos possíveis exemplos, o SESC (Serviço Social do Comércio) de São Paulo, por meio do Núcleo de Opinião Pública da Fundação Perseu Abramo,[14] publicou em 2006, obra intitulada Idosos no Brasil – Vivências, desafios e expectativas na 3º idade. A extensa pesquisa transcorreu com o intuito de aferir a imagem que os idosos percebem acerca da velhice, da sua própria idade e da sua inserção na sociedade. O trabalho conta ainda com dados acerca da opinião dos não idosos em relação à velhice e os temas voltados ao envelhecimento.[15]

Nessa pesquisa, quando questionados sobre seu sentimento da idade, 53% responderam que não se sentem idosos(as). Quanto ao questionamento da

---

[13] Mais informação disponível em: <https://www.facebook.com/Nova3idade/>. Acesso em: 30 dez. 2014.

[14] Mais informação disponível em: <http://novo.fpabramo.org.br/sites/default/files/Pesquisa_Idosos_070507.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2014.

[15] Foram realizadas 3.759 entrevistas em 204 municípios brasileiros no período entre os dias 01 a 23 de abril de 2006.

idade em que se chega à velhice a média apurada pela pesquisa, quando entrevistados os participantes com 60 anos ou mais, foi de 70 anos e 7 meses, ou seja, uma média de idade 10 anos acima do que a Organização Mundial da Saúde e o Estatuto do Idoso definem enquanto ponto de partida para o início da velhice no Brasil.

Algumas informações acerca da percepção dos entrevistados com 60 anos ou mais sobre a velhice são destacadas, tais como: 73% discordam que a velhice seja o mesmo que doença enquanto 67% também discordam que os idosos dependem dos outros para tudo. Quando perguntados se os idosos só vivem do passado, 70% mostraram discordar. Já acerca de algumas positivações da velhice, 86% afirmaram que envelhecer é um privilégio enquanto 94% concordaram que os idosos têm muita coisa para ensinar. Quando o assunto é o futuro, 53% concordaram com a afirmativa "Quando penso no futuro vejo muitas possibilidades". Já 79% consideram que "Viver o presente é mais importante do que se preocupar com o futuro".

A divulgação dos dados recentes da PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio) do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) alerta, em sua Síntese de Indicadores Sociais da População Brasileira[16] do ano de 2015, para o aumento do número de indivíduos definidos como idosos e da necessidade da efetivação de políticas públicas efetivas e condizentes com a realidade deste segmento populacional. A proporção de idosos aumentou de 9,6% para 12,6% em 10 anos, sendo que desse total 8,6% possuem 65 anos ou mais. A perspectiva de crescimento, até o ano de 2060, é de que tenhamos 33,7% da população com 60 anos ou mais. A PNAD 2015 revela ainda que 40,5% dos indivíduos com 60 anos ou mais vivem distantes da presença dos filhos ou outros parentes agregados, seja com seu respectivo cônjuge ou unipessoal. Ainda com base no universo total os definidos como velhos trabalham em média 34,7 horas semanais sendo que o número de horas trabalhadas passa para 29 quando aferidos os dados dos idosos com 70 anos ou mais. Vale ressaltar que 34,7% da renda dos indivíduos pesquisados é proveniente do próprio trabalho ou de outras fontes, sendo 66,3% oriundos de aposentadorias e/ou fundos de pensão.

[16] A Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira 2015' tem como objetivo possibilitar um conhecimento mais amplo da realidade social do país através de indicadores atualizados. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95011.pdff.>. Acesso em: 25 maio 2016.

Além dos dados estatísticos, algumas representações da mídia e das produções artísticas contemporâneas das últimas décadas nos ajudam a compreender o antagonismo e dualidade das posições e imagens do envelhecer no mundo contemporâneo. Debert, ao discutir a imagem do velho na propaganda, em específico dos comerciais dos anos 1990, aponta que essas propagandas são ativas na produção de uma "reprivatização do envelhecimento" (2003, p.133). Num primeiro momento, dada uma inesperada invisibilidade dos velhos em comerciais, foi detectado uma representação antagônica: num mesmo intervalo comercial já eram visualizadas as representações antagônicas da velhice que alternava entre "dependência e poder" (DEBERT, 2003, p.133).

A relação dos idosos com o mercado consumidor é apontada por DEBERT (2003) como um elo da imagem dos velhos e sua associação com os produtos veiculados. As pesquisas de marketing brasileiras, até a década de 1970, incorporavam a última categoria etária como 40 anos ou mais. Desde então, conforme apontado por Debert, é de que sejam inseridas as idades superiores a 60 anos. O aumento do número de potenciais consumidores enquadrados como velhos é o ponto que pode evidenciar questões problemáticas, onde visualizaríamos a exclusão dos "indivíduos considerados incapazes de se envolver em atividades motivadoras, deixando de adotar formas de consumo e estilos de vida adequados para evitar a velhice" (2003, p. 139). O mercado de consumo estadunidense identifica como *agequake*[17] o fenômeno da longevidade. Tal termo foi designado pelo Fórum Mundial de Consumo de Bens e Serviços (2012) a pedido da consultoria internacional *A.T. Kearney's*[18], após pesquisa em sete países, sendo: Canadá, França, Alemanha, Itália, Japão Inglaterra e Estados Unidos. O Fórum dita as regras para o consumo na longevidade[19].

O primeiro capítulo dessa dissertação, "A velhice em imagens**",** discorrerá sobre a construção e transformação das visualidades da velhice presentes no

[17] *Agequake*. Tradução do autor: Terremoto etário.

[18] Mais informação disponível em: <https://www.atkearney.com/about-us/who-we-are>.

[19] Os dados do Fórum Mundial de Consumo de Bens e Serviços serão discutidos no decorrer primeiro capítulo desta pesquisa, na discussão acerca da velhice e publicidade. Disponível em: <http://www.atkearney.com/consumer-products-retail/maturing-consumer/report/-/asset_publisher/P5kHsBqfieeh/content/what-do-mature-consumers-want-/10192>. Acesso em: 20 fev. 2015.

âmbito social e difundido através das telenovelas, da publicidade e do cinema, em diferentes períodos e contextos geográficos.

O segundo capítulo, “Retratos e autorretratos da velhice”, apresenta as séries fotográficas dos artistas selecionados para estudo nessa pesquisa – o britânico *John Coplans* e o francês *Yves Trémorin,* discutindo o uso do retrato e do autorretrato em suas obras.

A série *A Self-Portrait:* (*1984-1997*)[20] do artista e fotógrafo britânico John Coplans (1920–2003) reúne uma sequência de autorretratos, nos quais, desarticulando a linearidade do corpo como uma anatomia completa e sequencial, destitui o mesmo de uma obrigatoriedade de sujeição às categorias sociais e simbólicas ao fragmentá-lo e extirpá-lo de cor (Figura 3). Nesse sentido, a pele é a unidade beneficiada para também protagonizar uma expressão autônoma da velhice enquanto discurso do próprio corpo. Para ROUILLÉ, os discursos por meio da pele nos autorretratos de Coplans “são um conteúdo que soa em uníssono” (2005, p. 378).

Figura 3 *Self-Portrait* (Frieze No. 2, Four Panels). Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/coplans-self-portrait-frieze-no-2-four-panels-p78534>. Acesso em: 02 fev. 2015.

[20] Fotografias disponíveis em: <http://www.tate.org.uk/search/Coplans>. Acesso em: 02 fev. 2015.

Ao exibir o próprio corpo por meio da fotografia de um modo que não fosse possível ser visualizado a olho nu, Coplans não somente cria uma atmosfera sensorial que enfatiza a textura e as formas criadas por meio da pele velha como também produz novas imagens do seu corpo fragmentado que estão alheias ao "fluxo da história e de toda sugestão iconográfica enraizada na cultura" (FABRIS, 2004, p. 159). Assim, o discurso do próprio corpo se articula com as questões sociais e transformações contemporâneas acerca de uma visualização da velhice como forma unicamente negativada e improdutiva.

> [...] tenho a sensação de que estou vivo, eu tenho um corpo. Eu tenho 70 anos de idade, e geralmente corpos de homens de setenta anos de idade se parecem um pouco com o meu corpo... Eu estou usando meu corpo e dizendo, mesmo que seja um corpo de setenta anos de idade, eu posso fazer com que isso seja extremamente interessante. É o que me mantém vivo e me dá vitalidade. É uma espécie de processo de energizar-me (COPLANS, 2002, p. 175).

Numa produção de sentido semelhante, o fotógrafo francês *Yves Trémorin* (1921), por meio da série fotográfica *Cette femme là* [21](1985-1986) também utiliza a fragmentação do corpo velho como possibilidade de discurso acerca da velhice (Figura 4). Fabiana Bruno define o trabalho do artista como "uma leitura delicada e cuidadosa sobre a idade, por meio de ângulos que buscam formas densas, resultando numa beleza estética que valoriza profundamente a consistência de vida impressa no corpo velho". Assim, "o corpo envelhecido sugere uma associação simbólica com as formas da terra, num resgate ao enraizamento, à fertilidade e à robustez" (BRUNO, 2003, p. 29).

[21] Yves Trémorin, *Cette femme là*, 1990. Galerie Angle Corum, Montpellier. Disponível em: <http://ddab.org/en/oeuvres/TREMORIN/Page23/Page23-femme>. Acesso em: 02 fev. 2015. O site oficial do fotógrafo encontra-se em manutenção desde o início da pesquisa.

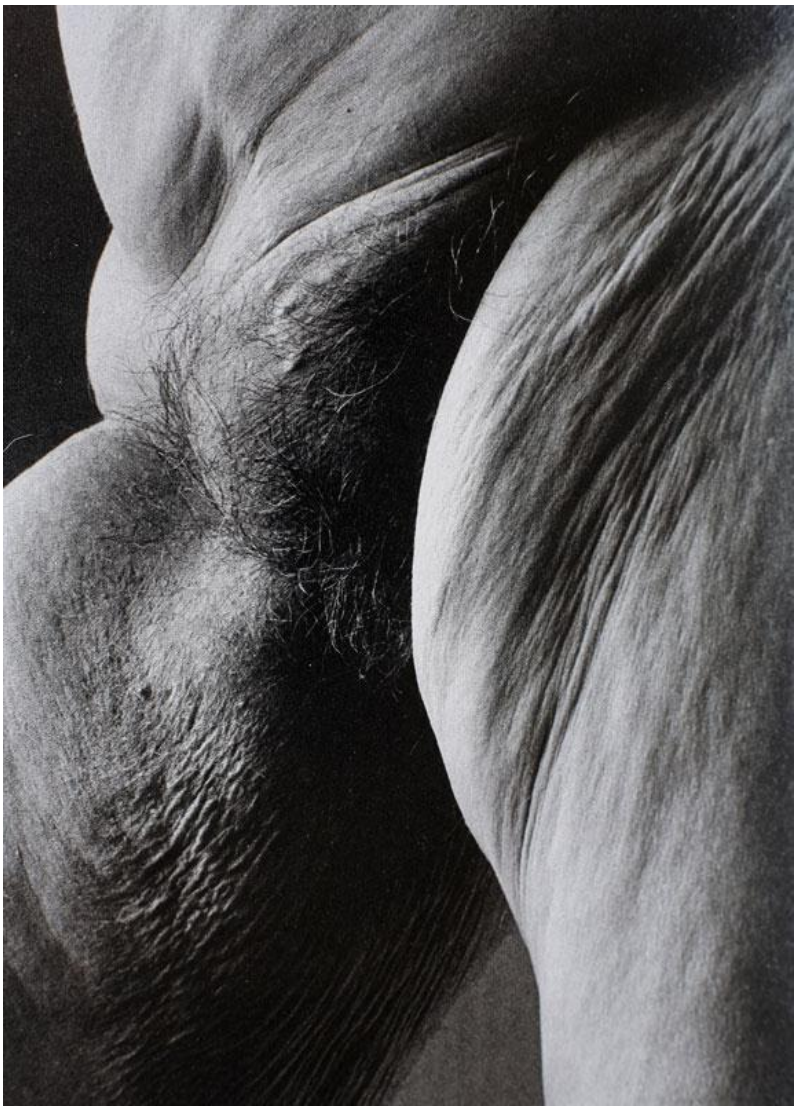

Figura 4 Yves Trémorin*, Cette Femme Là,* 1990. Fonte: Galerie Angle Corum, Montpellier. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/-WZQ_4gnay64/US-sR1x4DzI/AAAAAAAADTw/jMndiQmD99A/s1600/de_cette_femme_web.jpg> Acesso em: 02 fev. 2015.

No capítulo 3, em diálogo, sobretudo com BRIGHENTI (2007, 2008 e 2010) e MIRZOEFF (2011), problematizo os conceitos de visibilidade e visualidade no contexto do envelhecimento a partir das análises das duas séries fotográficas investigadas nessa pesquisa.

CAPÍTULO 1: A VELHICE EM IMAGENS

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

O velho do espelho
Mário Quintana, 1950.

Rio de Janeiro, praia do Leblon, zona sul carioca. No calor fluminense a atriz brasileira Betty Faria, aos 71 anos de vida, resolve se refrescar nas águas do mar. Atitude corriqueira para os milhares de turistas e moradores diante dos dias quentes na cidade. Com mais de 30 participações em novelas no seu currículo, a atriz representou várias personagens no cinema e na televisão, cujo corpo e a sexualidade eram expostos e assistidos por milhares de pessoas em todo o país. Tal fama ocasionou que seu banho na praia fosse fotografado e publicado em uma revista voltada ao entretenimento e celebridades. Os leitores, por meio do serviço aberto de comentários no website da revista, teceram duras críticas ao corpo da atriz coberto apenas por um biquíni, traje habitualmente utilizado por frequentadoras das praias cariocas. Betty Faria, por meio de uma entrevista, logo reagiu (Figura 5).

Figura 5 Atriz Betty Faria. Disponível em:<http://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2013/02/betty-faria-usa-biquini-em-praia-carioca.html>. Acesso em: 02 fev.2015.

> Velha baranga, sem espelho, e outras ofensas que, passada a raiva, me fizeram pensar na burca. Então querem que eu vá à praia de burca, que eu me esconda, que me envergonhe de ter envelhecido? E a minha liberdade? Depois de tantas restrições alimentares, remédios para tomar, exercícios a fazer, vícios a evitar, todos próprios da idade, ainda preciso andar de burca? E o prazer, a alegria, meu humor?[22]

A fala da atriz nos coloca em consonância com a discussão desse primeiro capítulo que, ao abordar a velhice em imagens, pretende discutir a construção social de imagens e visualidades acerca do corpo velho na mídia. Nessa compreensão, a Antropóloga Mirian Goldenberg (2013), ao discutir corpo, gênero e envelhecimento na cultura brasileira, nos coloca diante da relevância da posição do corpo enquanto capital[23] na cultura nacional. Em suas pesquisas a autora aponta que um determinado modelo de corpo jovem, magro, sexy e em boa forma é tido como uma riqueza, "talvez a mais desejada pelos indivíduos das camadas mais pobres, que perceberam o corpo como um importante veículo de ascensão social e, ainda, como um capital no mercado de trabalho" (GOLDENBERG, 2013, p.72).

A construção imagética da velhice, como descrevem FEATHERSTONE & WERNICK (2005), perpassam também pela percepção corporal enquanto imagem. O corpo, por meio de sua existência material e sua tangibilidade e visibilidade enquanto inscrição no mundo e na cultura, discursa por meio de práticas concisas e são muitas vezes restritas ao que parecem ser. Essa percepção próxima às suas características figurativas se aproximam da origem latina do termo *imago* (AUMONT, 2001). Em complemento há também que se considerar que a produção de imagens jamais é gratuita, sendo elas produzidas para os mais diversos fins e estão inevitavelmente "em situação de mediação entre o espectador e a realidade" (AUMONT, 2001, p. 78). Nesse sentido, a imagem pode encontrar em uma primeira função garantir uma aproximação com nosso mundo visual e atua na construção do nosso universo simbólico, tendo assim o papel de permitir que essa relação seja aperfeiçoada e melhor elaborada.

---

[22] Declaração da atriz Betty Faria. Disponível em: <http://celebridades.uol.com.br/noticias/redacao/2013/07/04/querem-que-eu-va-a-praia-de-burca-diz-betty-faria-apos-ser-chamada-de-velha-por-usar-biquini.htm>. Acesso em 03 fev. 2015.

[23] Ao abordar o conceito de capital, a autora retoma o modelo de corpo que o antropólogo Pierre BOURDIEU (2007) também define como corpo distintivo.

As transformações do discurso do envelhecer nas últimas décadas, muitas vezes alternando a vivência de uma velhice negativada e decadente, características do mundo moderno, se alternam antagonicamente a uma percepção de autonomia, atividade e liberdade das delimitações etárias no mundo contemporâneo. As imagens da velhice em seus diversos âmbitos muitas vezes imprimem essa transformação.

FEATHERSTONE & WERNICK (2005) destacam que diante dos dados demográficos que pontuam o evidente aumento da expectativa de vida e do envelhecimento da população ocidental, bem como do grande interesse desde a década de 1960 e da mudança no discurso da velhice para sua positivação, a grande proporção de imagens publicadas pela mídia pode reforçar os estereótipos relacionados aos corpos.

> Em contraste com essa tendência da vida cotidiana em normalizar o envelhecimento, pode-se argumentar que dentro de uma vasta gama de imagens diariamente produzidas pela cultura do consumo que encontramos em jornais, revistas, anúncios em sistemas de transportes públicos, televisão e vídeo, nós muitas vezes somos encorajados a examinar cuidadosamente a aparência física e as características etárias dos corpos humanos apresentados. (FEATHERSTONE & WERNIC, 2005, p. 27, tradução própria)[24].

Assim, muitas vezes as imagens da mídia reforçam características que positivam o corpo jovem e produtivo, onde o desvirtuamento de comportamentos que não focam na manutenção do corpo jovial e ativo são condenados e vistos como produtores de uma indesejável velhice. Nesse sentido, FEATHERSTONE & WERNICK (2005) destacam ainda a importância de que pesquisadores de todas as áreas estejam empenhados na difusão de imagens da velhice voltadas à positivação tanto do discurso imagético produzido pelos idosos tanto para o restante da população.

[24] A tradução de todas as citações é de minha autoria. In contrast to this tendency in habitual interactions in everyday life to 'normalize' aging, it can be argued that within the vast array of images daily produced by consumer culture which we encounter in newspapers, magazines, advertisements in public transport systems, television and video, we are often encouraged to carefully scrutinize physical appearance and home in on the age characteristics of the human bodies presented (FEATHERSTONE & WERNIC, 2005, p. 27).

> [...] para algumas gerontologistas a solução para os problemas atuais de lidar com o número crescente de idosos envolve o desenvolvimento de imagens mais positivas do envelhecimento, o que leva ao incentivo dos idosos a alcançar uma melhor qualidade de vida e de convencer o resto das pessoas a reduzir a discriminação por idade. (FEATHERSTONE & WERNIC, 2005, p. 27).[25]

Com o aumento gradativo e evidente do número de pessoas com mais de 60 anos apresentados pelas pesquisas demográficas, foi criada na Inglaterra, em outubro de 1972, a primeira revista voltada ao planejamento da aposentadoria. Intitulada *Retirement Choice,* a publicação era destinada aos leitores que se encontravam na saída da vida laboral ativa e voltando-se a um momento entendido como de descanso e relaxamento. A revista, após também se tornar parte de uma rede de publicações no continente europeu, é tida como uma fonte de estudos das imagens do envelhecimento na Grã-Bretanha. As capas das primeiras publicações (Figura 6) eram voltadas às imagens de idosos em situação de descanso e inatividade, afastando-se do trabalho e em momentos de lazer (FEATHERSTONE & WERNIC, 2005).

[25] This is all the more striking given the fact that for some gerontologists the solution to the current problems of coping with increasing numbers of old people involves the development of more positive images of aging, which it is assumed will encourage the elderly to achieve a better quality of life and persuade the rest of us to reduce our age discrimination. (FEATHERSTONE & WERNIC, 1995, p. 27)

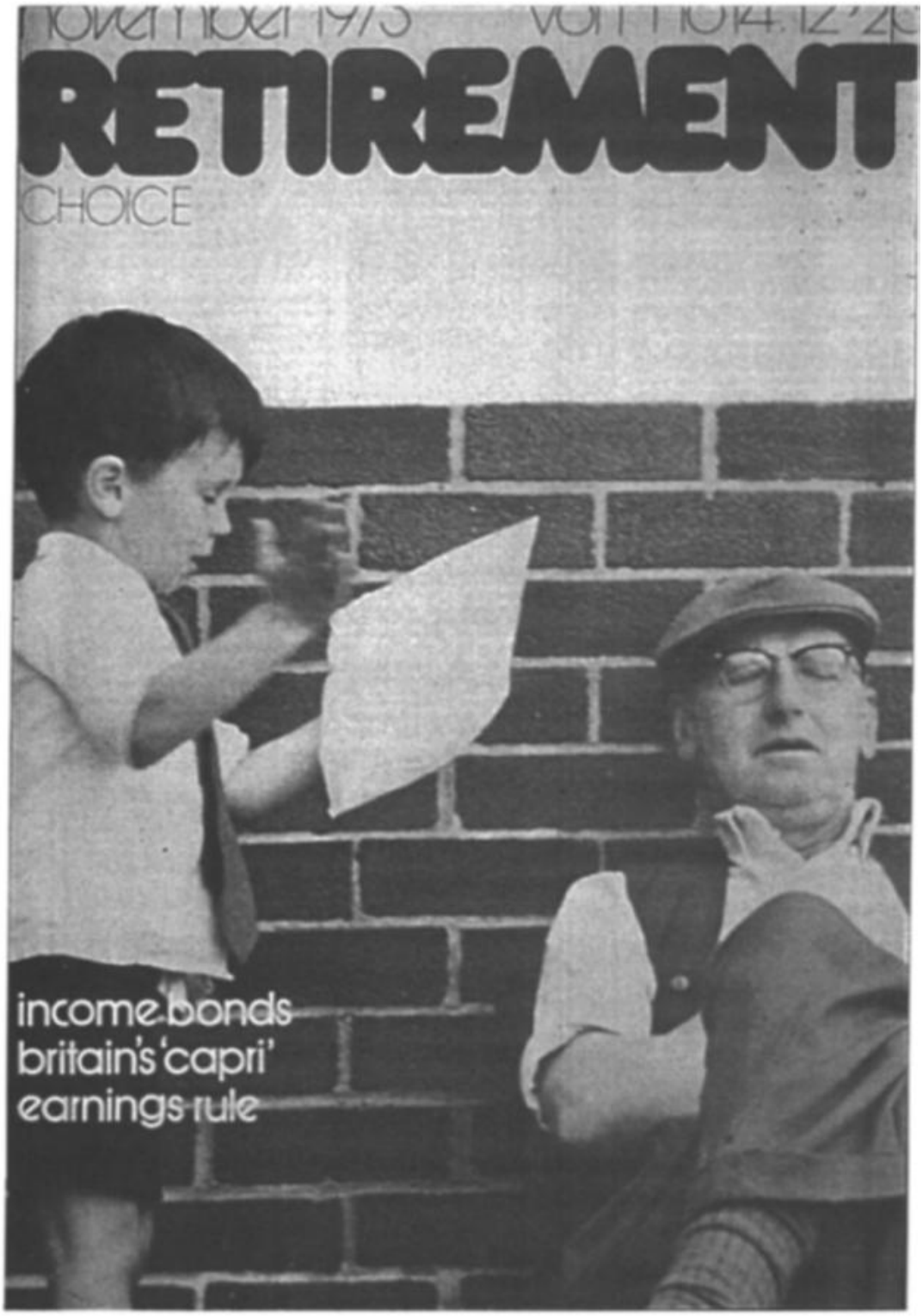

Figura 6 Capa da revista *Retirement Choice* de Novembro de 1973. Fonte: FEATHERSTON & WERNICK, (2005, p.34).[26]

[26] No anúncio, lê-se: Escolha da aposentadoria. Ganhos dos títulos de renda da Grã-Bretanha. Tradução do autor.

No decorrer da década de 1970 as discussões acerca do envelhecimento cada vez mais a ideia de negatividade foi sendo afastada do contexto da aposentadoria. Nesse sentido, a revista experimenta, a partir de 1974, uma mudança em sua diagramação e composição visual: A palavra *Retirement* é colocada em segundo plano, dando destaque para o termo *Choice*, retirando assim o caráter direto à aposentadoria e a colocando como condição de escolha em detrimento de consequência. As capas passaram a abandonar as características monocromáticas e apresentaram cores vibrantes e foram ilustradas por personalidades do entretenimento e política, como Margaret Thatcher (Figura 7). (FEATHERSTONE & WERNIC, 2005).

Figura 7 Capa da revista *Pre-Retirement Choice* de Dezembro de 1974. Fonte: *FEATHERSTONE & WERNICK* (2005, P.37)[27]

[27] No anúncio, lê-se: Escolha da pré-Aposentadoria. Margareth Tatcher combate a inflação. A tentativa de uma nova carreira como vendedor de jornais. Guia de escolhas para presentes de natal. Ajudas práticas em FINANÇAS; SAUDE. PROPRIEDADES; LAZER; MODA. Tradução do autor.

Nesse contexto, Guita Debert esclarece também que a aposentadoria deixa de “apresentar um marco a indicar a passagem para a velhice ou uma forma de garantir a subsistência daqueles que, por causa da idade, não estão mais em condições de realizar um trabalho produtivo” (DEBERT, 1996, p.06). A revista *Retirement Choice* passa, depois de suas mudanças visuais e de pauta, a ser comercializada nas bancas de varejo geral deixando de ser distribuída de modo restrito a determinados grupos de assinantes.

No Brasil, a relação entre velhice e aposentadoria, já na década de 1980, é discutida pelo gerontólogo Marcelo Salgado e reflete a posição adotada pela revista inglesa: A aposentadoria deixa de seguir apenas um sentido de inatividade e perda da capacidade do trabalho e passa a se tornar um desafio para o envelhecer em contato com a sociedade como um todo.

> De qualquer modo, não é mais possível ignorar a grande questão que se coloca para o envelhecimento e que diz respeito a uma adaptação do indivíduo idoso ao meio, não apenas positiva para si mesmo, mas satisfatória para a sociedade como um todo. Daí a necessidade imperiosa de se formularem propostas que visem a promover uma velhice mais integrada (SALGADO, 2001, p. 70).

Alguns pontos e particularidades da velhice, como as deficiências acarretadas pela idade, são inegáveis se reconhecidos como marcadores sociais da diferença. Há de se reconhecer como alguns símbolos, como a data definida para a aposentadoria e a definição de uma idade cronológica para a entrada na velhice, podem atuar como limitadores da prática laboral e social dos indivíduos assim definidos. Simone de *Beauvoir* declara que tais impedimentos podem ser facilmente trabalhados pelos empregadores: instalações adaptadas para maior conforto e para algumas dificuldades de locomoção, como por exemplo, em alguns países europeus. “A inatividade imposta aos velhos não é uma fatalidade natural, mas a consequência de uma opção social” (*BEAUVOIR,* 1990, p. 286).

1.1 A VELHICE NAS TELENOVELAS

No Brasil, nos anos 1970, a telenovela é um dos principais produtos midiáticos e assim reconhecida como influência para o imaginário coletivo, influenciando em comportamentos e costumes devido a sua linguagem de proximidade com a vida cotidiana e da presença da TV em 98,4% dos lares brasileiros (CORTE, 2013). A Jornalista e professora do programa de estudos pós-graduados em gerontologia da PUC (SP), Beltrina Corte, nos detalha, em estudo acerca das imagens dos idosos nas telenovelas brasileiras, a incorporação da imagem de uma velhice autônoma e positiva nos folhetins nacionais.

No ano de 1976 a TV Globo exibe a novela *O Casarão*. Ambientada em três períodos distintos, a novela retratou as gerações de uma mesma família e o encontro de um casal que, no decorrer dos impedimentos e desencontros, esperou 50 anos para oficializar sua união e assim viver sua relação já na velhice (Figura 8).

Figura 8 Cena da telenovela O Casarão (1976). Disponível em: <http://www.teledossie.com.br/o-casarao-ou-um-encontro-com-esperou-50-anos/>. Acesso em: 06 fev. 2015.

A novela *Mulheres apaixonadas*, de Manoel Carlos, deu visibilidade, no ano de 2003, a uma questão da velhice já proveniente do aumento da população idosa nos lares brasileiros: a violência doméstica cometida contra idosos nos lares de classe média. O casal de idosos (Figura 9) interpretado por Carmem Silva e

Oswaldo Louzada era agredido pela neta, mesmo sendo responsáveis por boa parte do sustento da casa e da família.

Figura 9 Cena da telenovela Mulheres apaixonadas (2003). Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/novidades/novelas/noticia/2011/07/voce-sabia-estatuto-do-idoso-foi-aprovado-apos-mulheres-apaixonadas.html>. Acesso em: 19 ago. 2015.

A pesquisa realizada pelo SESC e Fundação Perseu Abramo, citada anteriormente, mostra que, do universo investigado, 54% dos idosos convivem com os filhos e 30% convivem com os netos. Destes, 88% se declararam responsáveis pela contribuição na renda familiar. Nessa mesma pesquisa, quando questionados acerca da violência doméstica, 18% dos entrevistados declararam já ter sofrido algum tipo de agressão.

Nos últimos anos diversas telenovelas destacaram a presença dos idosos no contexto familiar e social, entre as quais Babilônia, de Gilberto Braga (2015). Em seu primeiro capítulo, na introdução das personagens e das tramas da história, a novela apresenta um diálogo e uma sequência de um beijo entre um casal, composto por duas mulheres idosas que discutem e preparam o seu casamento (Figura 10). As representações homoafetivas não são novidade nas telenovelas brasileiras, mas, diante da cena do beijo com duração inferior a 10 segundos, algumas entidades representativas se posicionaram diante do ocorrido: a Frente Parlamentar Evangélica do Congresso Nacional, por exemplo, emitiu nota de repúdio no dia seguinte da exibição da cena. Para DEBERT (2013), ao discutir

velhice e feminismo, ressalta que a mulher sofre um duplo preconceito ao envelhecer: como mulher e como idosa, e acrescento que em conjunto com a homossexualidade o preconceito se torna ainda maior.

BRIGHENTI, ao discutir o conceito de visibilidade, destaca alguns atores sociais considerados como minorias morais e elenca as diversas fronteiras rompidas entre os limites da visibilidade quando ocorre alguma exposição, ocasionando o que ele chama de “pânico moral” (2007, p.330). Assim, quando alguns indivíduos se movem para uma instancia além de uma fronteira do seu limiar de visibilidade, o qual é construído no âmbito social, são instantaneamente impedidos de exercer sua identidade e visibilidade diante dos constrangimentos e impedimentos institucionalizados para tal. No mesmo contexto, COHEN define o pânico moral quando “uma condição, episódio, pessoa ou grupo de pessoas emerge para ser definido como uma ameaça aos valores e interesses sociais (1987, p.12)”.

Figura 10 Cena da telenovela Babilônia (2015). Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/novidades/novelas/noticia/2011/07/voce-sabia-estatuto-do-idoso-foi-aprovado-apos-mulheres-apaixonadas.html>. Acesso em: 19 ago. 2015.

1.2 A VELHICE NA PUBLICIDADE

As recentes pesquisas de mercado brasileiras começaram a englobar, em seu universo metodológico, faixas etárias superiores a 40 anos. Em decorrência das análises demográficas e da constatação do eminente crescimento da população idosa, estudos especializados no final dos anos 1980, sobretudo nos Estados Unidos, já apontavam para um crescimento contínuo do mercado específico para consumidores mais velhos, reconhecendo seu potencial de compra (DEBERT, 2013). As pesquisas estadunidenses, conforme reitera DEBERT (2013), são ponto chave – mesmo situadas em um contexto de consumo que não seja o brasileiro – para a constituição das novas imagens do envelhecimento no contexto do Brasil, uma vez que os estudos no país foram pautados em moldes semelhantes a fim de identificar a abordagem a ser utilizada na criação das personagens dos anúncios publicitários.

Analisar o curso das etapas da vida como uma construção social nos coloca diante de situações que implicam múltiplos significados e interesses, como é o caso da presença de um número cada vez maior de pessoas idosas no mercado do consumo. CIRILLO (2012) pondera ser ilusório considerar que somente uma visão positivada da velhice é validada como fator para a inserção dos idosos como consumidores. A valorização da juventude também é uma característica muitas vezes fundamental para o mercado de consumo e a velhice – bem como a fuga dela – é centralizada nesse jogo de interesse pelo consumidor. Assim, a publicidade:

> [...] apropria-se de elementos culturais e traduz a realidade conforme estes padrões, por isso, em épocas, sociedades e até em grupos diferentes da mesma sociedade, a publicidade é elaborada como uma relação específica entre os signos que a compõem, revelando ideologias através do envolvimento de fatores psicossocioeconômicos. Desta maneira, por estar tão vinculada à história social, é que a publicidade apresenta-se tão atrativa e torna-se, de certa forma, tão íntima do seu público alvo, que na verdade mais do que receptor, é um cúmplice do emissor, o seu parceiro no jogo da interlocução, responsável por contextualizar, por atribuir coerência a enunciados aparentemente incoerentes (GONÇALVES, 2006, p. 27).

CIRILLO (2012) realizou uma extensa pesquisa em relação à imagem dos idosos em anúncios publicitários nas revistas ÉPOCA, VEJA e VEJA São Paulo no período de janeiro de 2009 a dezembro de 2010. O critério de seleção dos anúncios ocorreu pela identificação de produtos ou serviços e pelas imagens neles presentes

e foram separados em categorias, nomeadas como: “imagem atitude” (figura 11); “imagem atividade”; “imagem confiança”; “imagem família”; “imagem saúde” e “imagem sucesso”, abordadas conforme a temática relacionada entre o discurso e imagem propostos.

Figura 11 Anuncio ITA *Bankline*. Referência: CIRILLO, 2012, p. 114.

Também na preocupação de como os publicitários retratam os velhos na fotografia, e também como os mesmos se percebem nos anuncios publicitários, o Fórum Mundial de Consumo de Bens e Serviços realizou em 2012 uma extensa pesquisa com consumidores maiores de 60 anos em países da Europa, Ásia e América do Norte[28]. O resultado demonstra que dois terços dos consumidores retratam a velhice de forma negativa e três quartos dizem que as imagens não os representam. (MAZZAFERO *et al.* 2013).

Ao analisar em específico a mídia publicitária e o idoso brasileiro, MAZZAFERO (2013) realizou, em uma pesquisa em âmbito nacional, cujo objetivo

[28] A pesquisa detalha mais de 3 mil entrevistas realizadas no Canadá, França, Alemanha, Itália, Japão, Inglaterra e Estados Unidos.

foi avaliar, no período entre julho de 2010 a julho de 2012, 13 filmes publicitários[29] em que identifica-se personagens velhos. Em 92% dos 13 filmes analisados a velhice é identificada com imagens que retratam cabelos brancos, rugas, calvície, manchas senis, vestuário clássico, que são definidos pela autora pelo uso de roupas claras, sem decotes e em cores neutras (MAZZAFERO *et al*. 2013). Em alguns anúncios encontrados na web, produzidos no mesmo período por outras marcas e direcionados à velhice, as mesmas características podem ser notadas (Figuras 12 e 13).

Figura 12 Anúncio dia do Idoso (Fevereiro de 2012). Disponível em: <http://www.i9propaganda.com.br/wp-content/uploads/2012/02/imagem_dia_idoso.jpg>. Acesso em: 22 ago. 2015.

[29] Foram selecionados 13 filmes publicitários de diversas marcas, tais como: *Mercado Livre* (3 filmes do mês de dezembro de 2010), *Windows 7* (fevereiro de 2011), *Consul* (Abril de 2011), *HSBC* (Novembro de 2011), *Banco Itaú* (2 filmes, sendo um do mês de maio e outro do mês de junho de 2012), *VIVO* (Dezembro de 2011), *Ultrafarma* (2 filmes de junho de 2012) e *Natura* (2 filmes sendo um de fevereiro de 2012 e outro de agosto de 2011).

Figura 13 Anúncio Ministério da Saúde (Maio/2012). Disponível em: <http://www.aen.pr.gov.br/modules/galeria/uploads/32703/BANNERGRIPE.jpg>. Acesso em: 22 ago.2015.

Para BRIGHENTI, “ver e ser visto estão intimamente ligados” (2007, p.325). Logo, o visível e o simbólico muitas vezes até quando nos referimos a categorias sociais simples e cotidianas, não formam um acordo direto e harmonioso. Diversos fatores não podem ser percebidos nas relações de visibilidade, assim ver e ser visto é uma decorrência de estratégias que muitas vezes nos levam a uma única forma ou modelo de referência. Como mostrar, o que mostrar e com quais consequências é um paradigma presente nas relações entre o visual e o social.

As imagens da moda na maioria das vezes foram responsáveis por apresentar um elenco de modelos adaptadas a um padrão internacional de beleza em suas campanhas. Altas, magras e brancas – fato que já foi motivo de discussão acerca das questões de representatividade da diversidade das raças nos desfiles e imagens fotográficas – as modelos em geral apresentam um padrão jovial relacionado à idade. TWIGG (2013), visualizando um sinal de mudança nesse contexto, analisa o comportamento e presença das mulheres mais velhas nas imagens da moda, em anúncios de revistas especializadas e em entrevistas com leitoras de publicações inglesas como *Woman & Home, SAGA*, *Yours, Vogue*.

Algumas marcas internacionais do segmento da moda surpreenderam nos últimos dois anos ao apresentarem em suas campanhas modelos mais velhas em relação ao padrão até então dominante descrito anteriormente. Em 2014, ao completar 70 anos, a atriz francesa Catherine Deneuve figurou no elenco da marca *Louis Vuitton* (Figura 14).

Figura 14 Campanha Primavera-Verão 2014 Luis *Vuitton*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/ela/moda/garotas-para-que-senhoras-tem-feito-sucesso-em-campanhas-de-moda-beleza-16939370>. Acesso em: 19 ago. 2015.

As campanhas de primavera-verão de 2015 e outono-inverno de 2016 da marca francesa *Dolce & Gabbana* também ilustraram seus catálogos com uma novidade pouco usual até então: a inserção de modelos idosas (Figura 15).

Figura 15 Campanha Verão 2015 Doce & Gabbana. Disponível em: <http://chic.uol.com.br/system/attaches/957/original/03-mulheres-mais-velhas-em-campanhas-de-moda.jpg>. Acesso em: 7 fev. 2015.

A marca optou pela presença das modelos idosas em todos os segmentos da campanha[30], desde roupas a acessórios aos segmentos masculino e feminino, aludindo, assim, a significados tidos como tabus no passado como mostrar as pernas e a presença livre com os homens em espaços de convívio social e lazer: (Figuras 16 e 17).

[30] Mais informações e imagens, disponivel em: <http://www.dolcegabbana.com/>.

Figura 16 Campanha Inverno 2016 Doce & Gabbana. Disponível em: <http://www.dolcegabbana.com/woman/advertising-campaign/dolce-and-gabbana-winter-2016-women-eyewear-advertising-campaign-12/>. Acesso em: 19 ago. 2015.

Figura 17 Campanha Inverno 2016 Doce & Gabbana. Disponível em: <http://www.dolcegabbana.com/man/advertising-campaign/dolce-and-gabbana-winter-2016-men-advertising-campaign-06/>. Acesso em: 19 ago. 2015.

A grife francesa *Céline* convidou a escritora estadunidense Joan Didion, com 80 anos, para estrelar a campanha primavera-verão de 2015 da marca (Figura 18).

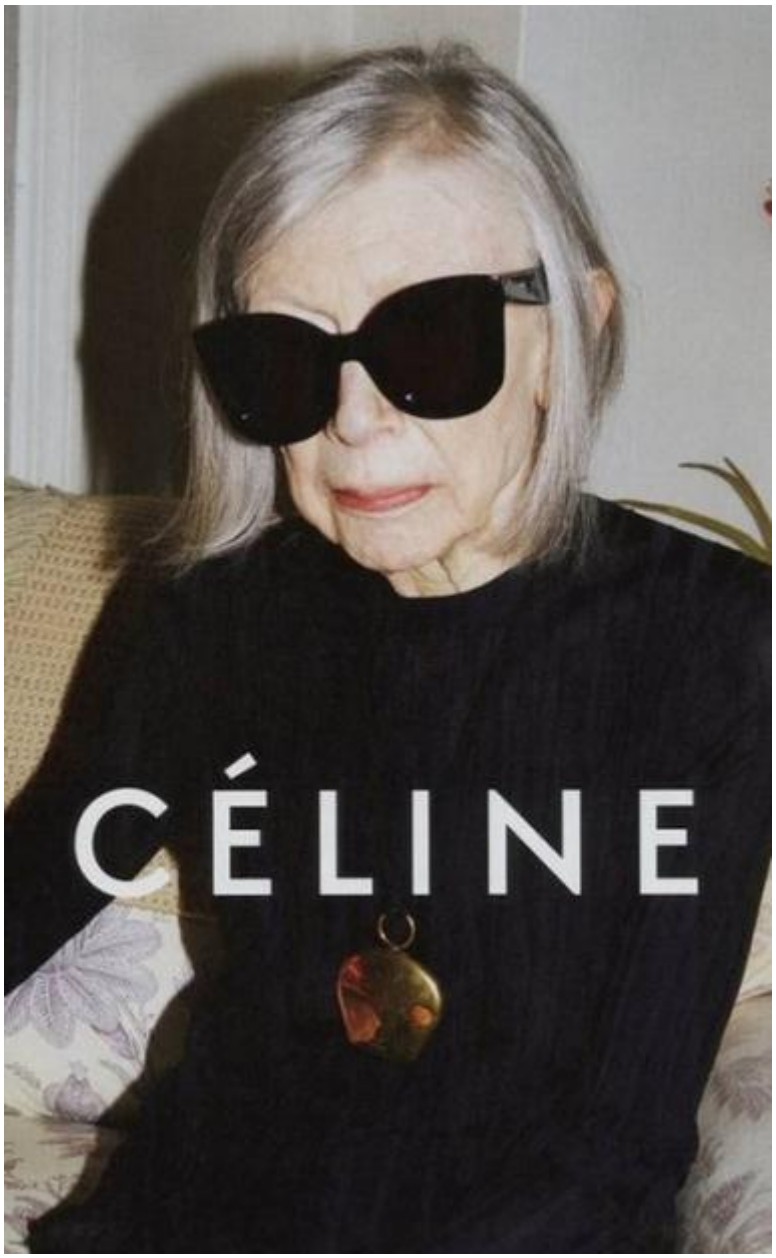

Figura 18 Campanha primavera-verão 2015 Céline. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/ela/moda/garotas-para-que-senhoras-tem-feito-sucesso-em-campanhas-de-moda-beleza-16939370>. Acesso em: 19 ago. 2015.

Mesmo aludindo à presença das idosas na campanha, propondo uma discussão de sua existência e representatividade social, é evidente o fato de que os mais velhos também são consumidores em potencial devido a seu crescente poder de compra aliado ao aumento do rendimento de muitos que se aposentam e

continuam exercendo outras atividades profissionais e exercem diversas práticas em sua vida social. O potencial de consumo dos brasileiros considerados idosos, de acordo com MAZZAFERRO (2013), é estimado em 7,5 bilhões de reais, o dobro da média das demais faixas etárias. FEATHERSTONE & WERNICK (2005), ao discutirem o mercado para a velhice, em uma abordagem da “Melancolia ao crescimento”, apontam a escassez de pesquisas de marketing voltadas ao envelhecimento desde a década de 1930. Segundo os autores, o que fica em destaque, em consonância com as poucas pesquisas recentes, é a superação dos oito equívocos mortais sobre os adultos idosos.

> Adultos idosos são todos iguais;
> Adultos idosos pensam em si mesmos como sendo "velhos";
> Adultos mais velhos não são um importante segmento de consumo;
> Adultos maduros não estão dispostos a tentar algo novo;
> Pessoas mais velhas têm faculdades mentais prejudicadas;
> A maioria das pessoas idosas sofre de má saúde;
> Adultos mais velhos são egoístas;
> Adultos maduros não são fisicamente ativos.
> (FEATHERSTONE & WERNICK, 2005, p. 180).

De acordo com o IBGE (2015), o mercado de consumo brasileiro em 2020 contará com 30 milhões de pessoas com idade superior a 60 anos, em 2050 serão 54 milhões de idosos, o triplo de hoje, quando contamos com 21 milhões de idosos.

As campanhas acima apresentadas emergem a imagem do idoso em um contexto que pode ser entendido e limitado a uma função idealizada pelas marcas e pautadas no interesse do mercado consumidor. É possível, diante de tais imagens, elucidar uma assimetria entre o visível e o simbólico, uma vez que a notável ausência da velhice no mercado da moda em geral, por exemplo, não pode ser imediatamente sanada com a inserção aleatória, seletiva e efêmera da imagem do idoso em uma única determinada campanha ou marca. Tal visibilidade pode atender a anseios que de fato não tracem relações sólidas com as reais necessidades e interesses do público representado.

Nesse caminho, permeando o conceito de visibilidade apresentado por Brighenti, tendo em vista que o visual é um aspecto notável em nossa cultura, onde o centro entre os domínios da estética e da política é o simbólico, logo “a visibilidade é uma metáfora do conhecimento, mas não é simplesmente uma imagem: é um processo real em si” (BRIGHENTI, 2007, p.325). Moldar e decidir o que mostrar e como mostrar, diante dessas imagens, torna-se uma problemática ante o dissenso

causado entre o modo como o idoso de fato está inserido no mercado consumidor e como ele é visto pelas imagens das campanhas publicitárias.

1.3 A VELHICE NO CINEMA

Dentre as discussões acerca da velhice e suas visibilidades, o cinema aparece como local onde o envelhecer e o idoso também são retratados. Na cultura de massa e na modernidade o cinema também se transforma em tela para que a sociedade, principal personagem dessa história, possa reproduzir e construir suas versões acerca da realidade.

GOMES (2007) reconhece que uma análise comparativa de produções cinematográficas em algumas culturas distintas pode mostrar como o discurso do envelhecer na contemporaneidade foi constituído de mudanças no âmbito social e familiar, por exemplo. Em 1957, Ingmar Bergman produz na Suécia o filme *Morangos Silvestres* (Figura 19). Na película, um personagem idoso, o professor de medicina Isak Borg, interpretado pelo ator *Victor Sjöstrom,* está a caminho de uma premiação por seus 50 anos de carreira. No percurso, rememora muitos momentos de sua vida, aludindo em suas lembranças a morte que se aproxima. Na Bélgica, no ano de 2001, Lieven Debrauwer dirige *Pauline e Paulette* (Figura 20). O filme narra o convívio de quatro irmãs, *Pauline, Paulette, Cécile e Martha*, interpretadas respectivamente pelas atrizes *Dora van der Groen*, *Ann Petersen*, *Rosemarie Bergmans* e *Julienne De Bruyn*. O falecimento de *Martha*, que cuida da irmã *Pauline,* portadora de necessidades especiais, ocasiona uma série de mudanças e relações na vida das outras três sobreviventes.

Figura 19 Cena do filme Morangos Silvestres (*INGMAR BERGMAN*, 1957). Disponível em: <http://cinediariocba.blogspot.com.br/2012/01/hoje-na-tv-morangos-silvestres-telecine.htm>. Acesso em: 12 fev. 2015.

Figura 20 Cena do filme Paulina e Paulette (Direção de *LIEVEN DEBRAUWER*, 2001). Disponível em: <http://toutlecine.challenges.fr/images/film/0011/00116163-pauline-amp-paulette>. Acesso em: 12 fev. 2015.

As duas obras cinematográficas podem exemplificar, de forma antagônica, a relação estabelecida nas relações de poder da autonomia e da dependência como condições sociais da velhice. No primeiro filme, *Morangos Silvestres,* o roteiro se desencadeia no discurso narrativo do personagem idoso ativo que se confronta com a morte diante das memórias de suas conquistas. No segundo, *Pauline e Paulette,* a dependência física e econômica do idoso bem como os desdobramentos que as relações financeiras, de herança e os interesses pessoais se articulam nas famílias se tornam consequentes no futuro, mesmo que breve, das pessoas mais velhas nas famílias.

Assim, vida e morte se cruzam e não estão fora do campo do poder político no âmbito social e dialogam com o que FOUCAULT (1999) chama de biopoder, instância política na qual as relações de poder entre Estado e indivíduos na sociedade ocidental são referenciadas em um eixo: a vida.

Com base na perspectiva de que a vida dá ao poder um acesso ao corpo, no âmbito da velhice, o filme argentino *Elsa & Fred – Um amor de paixão* (2005, Direção: Marcos Carnevale) retrata o amor na velhice e seus desdobramentos cotidianos ao inserir dois indivíduos idosos que se tornarão um casal no decorrer da história, nas rotinas diárias de uma metrópole (Figura 21). Elsa, 76 anos, interpretada pela atriz China Zorrilla, possui uma vida ativa e goza de seus plenos direitos – e contratempos – enquanto idosa na cidade de Buenos Aires. *Fred*, 78 anos, viúvo recentemente, se muda para um apartamento próximo ao de *Elsa*. Há uma notável relação antagônica no modo como cada qual se reconhece e estabelece relações com seu universo simbólico. *Elsa* identifica-se com a personagem *Sylvia Rank*, interpretada pela atriz Anita Ekberg, no filme italiano *La Dolce Vita* (Direção: Frederico Fellini, 1960), e tem fotos da atriz espalhadas por sua casa

Figura 21 Cena do filme Elsa e Fred (Direção: Marcos Carnevale, 2005). Disponível em: <http://tvcultura.cmais.com.br/mostra/foto-elsa-e-fred>. Acesso em: 21 ago. 2015.

Fred vive em sua casa cercado das fotografias de sua antiga esposa e aparatos pessoais, num clima saudosista, à espera da morte. A intensa relação estabelecida entre os dois como casal exemplifica como visões e usos do próprio corpo velho no espaço social podem ser diversas e inquietadoras. A relação amorosa na velhice é muitas vezes tratada como tabu uma vez que o indivíduo é visto como destituído do erotismo na construção social da velhice. O corpo velho, em geral, é excluído das representações eróticas no cinema.

Em uma cena crucial do roteiro o casal Elsa e Fred revive um momento clássico do filme italiano *La Dolce Vita* (1960). As imagens retratam como os fluxos entre ser e se sentir velho são pautados na perpetuação ou na recusa dos exercícios de poder estabelecidos ao corpo no âmbito da vida.

Messias, ao discutir cinema, velhice e cultura, discorre sobre a relação entre envelhecer e a imagem cinematográfica no contexto do cinema brasileiro e ocidental.

> 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 consequente aumento de visibilidade desse grupo nessas sociedades, entre outros fatores. (MESSIAS, 2011, p. 08).

As produções cinematográficas nacionais, no decorrer das últimas décadas, acabaram por transcrever em suas películas as transformações sociais do envelhecer na nossa cultura. GOMES (2007) realizou uma pesquisa acerca da velhice e suas representações no cinema brasileiro, trabalho que pode nos ajudar a assistir a tais configurações da velhice sendo projetadas em nossas telas.

Em 1971, por exemplo, o cineasta brasileiro Paulo Porto (1917-1999) dirige o filme *Em família,* baseado no clássico *A cruz dos anos* (*Make Way for Tomorrow)* de 1932, dirigido pelo estadunidense Leo McCarey (1898-1969). A história gira em torno de um casal que, após enfrentar dificuldades financeiras, é obrigado a abandonar a sua própria casa e passa a viver com os filhos, porém separados em casas distintas. O filme transcreve uma realidade dos anos 1970 em que os idosos são vistos como dependentes de seus familiares. Nesse caso os velhos são vistos pelo “peso que representam para a família e para a sociedade, a infantilização e as limitações provocadas pelo envelhecimento e a dificuldade de encontrar trabalho que lhes permita certa independência”. (GOMES, 2007, p. 52).

No ano de 1979 o diretor Carlos Diegues (1940) lança o filme *Chuvas de verão.* O ator Jofre Soares (1917-1996) interpreta o personagem Afonso, que, ao se aposentar, é o foco inicial do filme. A imagem da aposentadoria e da velhice é reafirmada na figura do personagem principal (Figura 22).

> [...] em primeiro lugar, sua aparência física informa sobre a faixa etária de Afonso: cabelos brancos, calvície parcial, rugas e marcas de expressão, bolsas sob os olhos, são alguns dos elementos que compõem um personagem idoso. (GOMES, 2007, p. 71).

Há uma cena no filme em que algumas personagens, ao se referirem a Afonso, em tom de piada, insinuam que o mesmo não mais “oferece perigo”, ou seja, sua idade é claramente apontada para as mulheres que discutiam sobre namoro e sedução que o idoso não mais apresentava a virilidade esperada. Outras cenas

tratam da proximidade da velhice com a morte. Assim, com a ênfase do filme na aposentadoria, a velhice é levada para o entendimento da morte e das limitações negativadas restritas de um fim de vida, situações vivenciadas pelo envelhecer nos anos 1970 (GOMES, 2009; DEBERT, 1999).

Figura 22 Cena do filme Chuvas de Verão (dir.: Cacá Diegues, 1979). Disponível em: <http://cinebrazil.blogspot.com.br/2013/04/chuvas-de-verao-1978.html>. Acesso em: 15 fev.2015.

No contexto da filmografia brasileira, outro filme que destacamos é Copacabana, dirigido por Carla Camurati (1960). Lançado em 2001, o filme pode ser definido como uma comédia filosófica e sobre a vida e a velhice nos dias atuais, cujo tema principal é a memória. Segundo Messias, embora haja também componentes como amizade e o afeto, os idosos focados no filme vivem em um clima democrático, demonstrando também situações de autonomia e ações de forma participativa (Figura 23). Messias define as representações da velhice no filme como “amor”, “sexo”, “morte”, “aposentadoria”, “solidão” e “amizade”, temas que “traduzem aspectos fundamentais da vida do homem nas sociedades ocidentais e, naturalmente, é por meio deles que é pensada a velhice no mundo contemporâneo” (2010, p.10-11).

Figura 23 Cena do filme Copacabana (Direção: Carla Camurati, 1995). Disponível em: <http://www.vervecultural.com.br/kalix/copacabana.html>. Acesso em: 17 fev. 2015

Também nesse sentido, são notáveis as mudanças no modo como os idosos são apresentados pelo cinema e como a velhice reflete seus modos de vida e suas experiências com os outros e entre si. DEBERT (1999), ao elucidar e conceituar a velhice no curso de vida moderna e pós-moderna, utiliza também duas películas do cinema estadunidense para analisar as mudanças na visão da velhice em mais de meio século. O filme *Make way for tomorrow* (1937)[31], é colocado em contraponto com *Cocoon* (1985, dirigido por Ron Howard), notando-se uma transição de uma velhice absolutamente negativada no primeiro filme, o que é inverso no segundo, no qual um grupo de velhos é surpreendido pela descoberta de uma fonte da juventude e os conflitos do filme são solucionados pelos próprios idosos.

O autor relata também que somente com o decorrer do tempo é possível notar ou mensurar o caráter dessas mudanças. Assim, abordar a velhice na experiência contemporânea "é descrever um contexto em que as imagens e os espaços abertos para uma velhice bem-sucedida não levam necessariamente a uma atitude mais tolerante com os velhos", mas podem levar a um compromisso, assumido em diversas esferas e por idosos ou não, com um envelhecimento positivo. (DEBERT, 1999, p. 72).

Na filmografia contemporânea encontramos produções que abordam ainda a velhice sob diferentes perspectivas, como a vida a dois, a chegada da doença e da morte, retratadas, por exemplo, no filme francês *Amor* (2013), dirigido

[31] A cruz dos anos (1937), dirigido por Leo McCarey, já citado anteriormente.

por Michael Haneke (1942-). O casal de músicos *Georges* e *Anne*, interpretados por Louis Trintignant (1930-) e Emmanuelle Riva (1927-), desfruta de uma vida ativa e confortável até que a doença de *Anne* provoca alterações drásticas na vida do casal. Confiança, cumplicidade e resistência permeiam a vida do casal protagonista no lento passar dos dias que os aproximam de um futuro, algumas vezes silencioso, mas em parceria, até mesmo na chegada do silêncio sepulcral de *Anne.* A cumplicidade também é destaque no filme chinês *O ciclo da vida* (2012), do diretor Zhang Yang (1967-). Um grupo de idosos residentes em uma casa de repouso decide percorrer o interior da China. Já a sexualidade e o erotismo são presença marcante no filme brasileiro *Chega de Saudade* (2008), de Lais Bodanzky. Um grupo de frequentadores de um clube de dança da cidade de São Paulo se relaciona de forma intensa onde desejo, traições e conflitos de gerações perpassam pelas particularidades da vida ao envelhecer. [32]

1.4 A VELHICE NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

O retrato e o autorretrato precedem da técnica fotográfica e figuram nos mais diversos períodos da história da arte. Na representação pictórica o resultado da experimentação da imagem do outro ou de si, independente da técnica utilizada, pode perpassar pelos mais diversos sinais, marcas, traços, manchas, o que podemos analisar amplamente como resultados dessas representações. A mídia fotográfica, após seus sucessivos avanços e facilidades de acesso, que se estende de forma ampla também aos artistas principalmente na segunda metade do século XX, nos torna clara uma ampla imagem que nuança de maneira indiciária, mecânica e “fiel” ao real em um sentido amplo e não ligado apenas ao figurativo. Logo, a arte contemporânea é pioneira em requisitar a fotografia na qualidade de ferramenta, explorando de maneiras distintas essas nuancem.

O olhar de minhas alunas para suas fotografias, no decorrer das aulas, sejam os registros atuais ou em momentos passados, me evidenciavam um olhar inquietante, diante de uma realidade muitas vezes crua e imutável, os quais suscitavam reflexões, memórias, afirmações e negações acerca percepção da

32 Para uma discussão sobre o tema velhice no cinema, ver Gusmão (2005).

própria imagem e do seu processo de envelhecimento. Tais momentos e suas relações e diálogos com a realidade e o social imbricados nessas imagens pautaram a escolha do suporte fotográfico não somente como objeto de análise, mas também como recurso de pesquisa. Assim, é possível transitar por um caminho e uma "relação fecunda", como propõe ROUILLÉ (2009, p.191), onde a imagem fotográfica pode promover um frutuoso diálogo, sem fronteiras ou hierarquias.

Após discorrer sobre as imagens da velhice na mídia e perceber de que no decorrer do último século, principalmente no ocidente, a representação da velhice é muitas vezes alternada em negação ou afirmação, dependendo do contexto e interesses econômicos e sociais, alguns trabalhos de fotógrafos contemporâneos seguem algumas iminências.

A solidão e o abandono, por exemplo, como marcas e consequências da velhice, pautam o trabalho da belga Lily Sverner (1934) que, por meio da série fotográfica *Nomes* (1989-1991)[33], a fotógrafa numa posição de observadora de indivíduos idosos ao lado de seus pertences e ocupando locais específicos em um asilo (Figuras 24 e 25). Nesse caso, a discussão da obra da artista pode se relacionar com a ideia da construção de uma identidade específica do idoso como peso para a família e deslocamento de um convívio em sociedade. Do olhar observador da fotógrafa e da ausência de cores nas fotografias desse ensaio, é evidente a realidade solitária de seus personagens, que, muitas vezes isolados, são parte do dispensário em que vivem. Tais locais muitas vezes são marcados pela ausência de individualidade, sobressaindo-se o caráter da instituição e de seus recursos, restando à figura humana uma notável referência da solidão, da tristeza, retomando uma mudez dos corpos no retrato tradicional oitocentista.

[33] A Série Nomes pertence ao acervo do IMS (Instituto Moreira Sales) e conta com 473 fotografias, das quais apenas 25 estão disponíveis para consulta através do site. Disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/lily-sverner/obras>.

Figura 24 Maria Aparecida. LilySverner, 1990. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3317/lily-sverner>. Acesso em: 17 de fev. 2015.

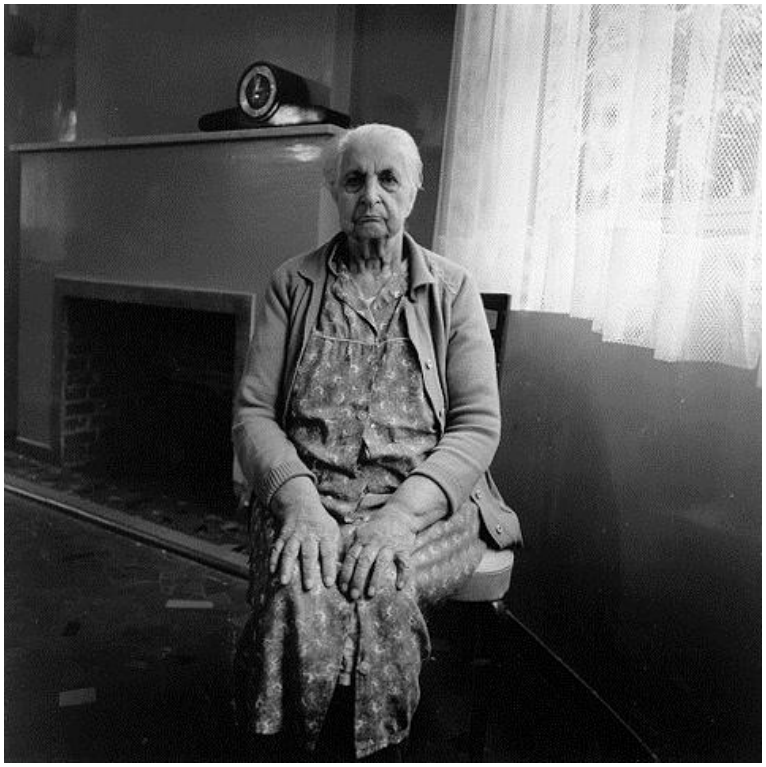

Figura 25 Ana Loyd. LilySverner, 1990. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3317/lily-sverner>. Acesso em: 17 fev. 2015.

A articulação entre a recusa do discurso da velhice como inatividade e a produção de sentido da imagem da velhice como incapacidade laboral pode ser observada por meio do trabalho do fotógrafo estadunidense *Tom Hussey* (1948). Na série *Reflections*[34] (2010), realizada para o laboratório farmacêutico *Novartis's Exelon*. O discurso[35] de um veterano da Segunda Guerra Mundial aos 80 anos é declarado, como inspiração, para o fotógrafo realizar a série que retrata pessoas idosas que procuram o reconhecimento com a própria imagem psíquica jovem em um corpo velho refletido no espelho. Há nesse sentido, uma inquietante relação antagônica traçada entre corpos e mente diante de suas mudanças ao longo do tempo (Figuras 26 e 27).

Figura 26 *Reflections*. Tom Hussey 2010. Disponível em: <http://www.tomhussey.com/SERIES/Reflections/6>. Acesso em: 17 fev. 2015.

[34] A série completa está no site oficial do artista. Disnponível em: <http://www.tomhussey.com/PROJECTS/REFLECTIONS/thumbs> Acesso em: 17 fev. 2015.

[35] Mais informações sobre o ensaio publicitário. Disponível em: <http://creativepool.com/magazine/inspiration/reflections--a-portrait-series-looking-at-our-youth.2300>. Acesso em 15 fev.2015.

Figura 27 *Reflections*. Tom Hussey 2010. Disponível em: <http://www.tomhussey.com/SERIES/Reflections/6>. Acesso em: 17 fev. 2015.

Os dois trabalhos retratam uma visão específica e particular da velhice, seja no contexto documental ou comercial, como característica primordial de cada um. Nos dois casos certa incompletude, no sentido de ampliarmos as possíveis percepções da velhice por meio da imagem, reside no sentido de uma ausência de discurso próprio velho, do retratado, sendo sua imagem resultado um discurso do outro, distante e ausente de participação na construção visual da própria imagem.

Inquieta refletir que muitas vezes as imagens fotográficas, mesmo munidas de diversos signos, podem ser mudas, suscitando também um estado de silencio. Muitas vezes esse silencio é rompido pela intenção de fazer dizer algo, onde “de modo corriqueiro, cada clichê fica acompanhado de uma ‘legenda’ que indica o que nela devemos ‘ler’” (MARESCA, 2014, p.37). Inquieta um evidente silêncio, mesmo diante de uma riqueza de detalhes e de um realismo puro característico do suporte fotográfico.

Diante dessas imagens, sejam da mídia em geral, ou seja, oriundas do âmbito artístico, me torna evidente e inquietante certo silencio e certa distância dos velhos retratados por outrem. Há um interesse de explorar, para um além dessas fotografias, como a construção social do envelhecimento, por meio das imagens,

pode se desenvolver como um discurso formatado e sem participação de seus principais atores para algo mais próprio, próximo, autônomo e participativo.

O autorretrato, como uma materialização e registro da própria presença, suscita uma possibilidade de explorar, por meio do suporte fotográfico, uma espécie de superfície amplificada e de afirmação do indivíduo, um 'eu' materializado e consciente de si ao mesmo tempo em que distante de um discurso formatado e totalitário. Nesse sentido a escolha da série de autorretratos *A Self-Portrait 1984-1997* do fotógrafo estadunidense *John Coplans* (Figuras 28 e 29) surge como escolha e possibilidade de análise da quebra dessa unidade entre um discurso hegemônico sujeito.

Figura 28 Self-Portrait (Torso, Front). John Coplans, 1984. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/coplans-self-portrait-torso-front-p11672>. Acesso em: 17 fev. 2015.

Figura 29 *Self-Portrait* (Hands Spread on Knees). *John Coplans,* 1985. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/coplans-self-portrait-hands-spread-on-knees-p11673>. Acesso em: 17 fev. 2015.

Há, nesse sentido, um interesse na busca da amplitude de olhar as imagens da velhice além de uma simples teia de signos a decifrar, onde apenas o seu conteúdo e visível não supre as respostas e significados do envelhecer e do corpo velho diante da imagem fotográfica. Há uma busca pela relação estabelecida entre quem produz e olha essas imagens para além de uma visão dicotômica entre uma velhice positivada ou negativada por interesses de mercados ou instituições, logo.

> O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do dom visual para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77)

Nesse sentido, no intuído de analisar e explorar as visibilidades e visualidades da velhice na fotografia contemporânea, o trabalho do fotógrafo francês Yves Tremorin, por meio da série de *Cette femme là (1983-1987)* surge como escolha (Figuras 30 e 31).

Figura 30 e 31 Yves Tremorin, *Cette femme là*. 1985-1987. Disponível em: <http://ddab.org/fr/oeuvres/TREMORIN/Page23/Page23-femme>. Acesso em: 17 fev. 2015.

Numa amplitude da leitura de um corpo velho, o fotógrafo retrata a sua mãe, Hélène Tremorin, num ponto de vista da afetividade e proximidade. Numa alternativa diferente do autorretrato, porém próxima do ponto de vista da relação entre fotógrafo e sujeito fotografado, há um ponto de interesse na intersecção dos dois trabalhos no sentido de amplificar a análise das visualidades e visibilidades da velhice por meio de um corpo segmentado e autônomo, que será retomada no terceiro capítulo da dissertação.

No próximo capítulo, “Retratos e autorretratos da velhice”, discutirei o uso do retrato e do autorretrato nas obras apresentadas e também a presença do temática da velhice na produção artística, bem como seus desdobramentos conceituais na cultura visual.

CAPITULO 2: RETRATOS E AUTORRETRATOS DA VELHICE

2.1 VER E SER VISTO: AS REPRESENTAÇÕES DA VELHICE NOS RETRATOS E AUTORRETRATOS

> *É uma pena que uma criatura tão radiosa deva envelhecer – suspirou Wilde.*
> *– Realmente – concordei – Que beleza se Dorian pudesse ficar exatamente como é, e o retrato envelhecesse e se enrugasse eu seu lugar! Faço votos para que assim seja.*
>
> *Oscar Wilde*[36]

Retomo aqui, como licença para iniciar o capítulo, os relatos de minhas duas alunas da oficina de fotografia acerca de suas percepções da própria velhice. Dona Antônia nutre um afeto especial a se ver nas imagens, "Eu me acho linda nas fotografias. Eu gosto do meu corpo do jeito que ele é e não tenho vergonha dele". Dona Maria, ao contrário, evita o contato visual com sua própria imagem no suporte fotográfico, alegando que corre das câmeras: "Estou velha. Quem quer ver foto de uma coisa feia dessas?".

Nessa dicotomia de pensamentos, ora positivados e ora negativos em torno da velhice, percebemos vários contextos e um conjunto de imagens antagônicas da velhice dissipadas em todas as instâncias da mídia em geral, conforme apresentado no capítulo anterior. Logo, "o homem não vive nunca em estado natural; na sua velhice, como em qualquer outra idade, seu estatuto lhe é imposto pela sociedade à qual pertence", destinando, assim, ao velho "seu lugar seu papel levando em conta sua idiossincrasia individual: sua impotência, sua experiência; reciprocamente, o indivíduo é condicionado pela atitude prática e ideológica em relação a ele" (BEAVOUIR, 1970, p.15).

Na construção do olhar sobre a velhice, acolhe-se o uso de alguns termos designados para representação dos velhos e seus possíveis desdobramentos: *Ancião* e *velho*, por exemplo. Nas sociedades gregas, romanas e até a Idade Média o ancião se antagoniza ao velho, sendo o primeiro considerado como privilegiado na esfera social devido ao seu acúmulo de riquezas e conhecimento. Nesse sentido,

[36] WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

vemos algo que continuamente se reconstrói transcrevendo-se em alguns padrões estabelecidos atualmente na criação de diversos termos que representam a velhice em distintas instâncias e lugares, como por exemplo: idoso, melhor idade e terceira idade. Cada sociedade cria seus próprios valores e é no contexto social, por exemplo, que a velhice se torna dicotomicamente boa ou ruim. Nesse contexto a velhice, como defende Beauvoir, só pode ser compreendida em sua totalidade, logo "não é somente um fato biológico, mas também um fato cultural" (BEAUVOIR, 1970, p. 20).

É fato que a velhice acompanha, como um dos ciclos biológicos naturais da vida, um caráter que a aproxima da decadência, do declínio e da morte. Pode se tornar amplificada a designação, de modo físico por meio do corpo, um período fechado ou específico para a velhice tendo em vista que ao nascermos, caminhamos naturalmente para a morte. Assim, envelhecer pode fazer parte de um discurso que permeia todas as faixas etárias. Mediados pelas imagens há, nesse caminho, um amplo leque de possibilidades para discussão das visibilidades e visualidades da velhice, expressas tanto nas imagens da arte como do cotidiano, imagens essas que dialogam na relação entre ver e ser visto no âmbito social. Nessa perspectiva, o presente capítulo pretende abordar, sob a ótica da história da arte e da fotografia e da cultura visual, como essa construção social do ver pode ser explorada por meio da linguagem do retrato e do autorretrato na produção artística, com foco na fotografia contemporânea.

No contexto ocidental a percepção antagônica da velhice, ora positivada ora negativada e mantida no decorrer dos séculos, pode ser narrada e percebida visualmente como uma transição em que nas sociedades gregas e romanas ser velho representava um status de elevação intelectual e espiritual, passando a fazer parte de um declínio no sentido negativo até a modernidade e os tempos contemporâneos. (BEAVOUIR, 1970; LEMOS; PALHARES & PINHEIRO, 2012).

No pensamento cristão ocidental a representação de Deus voltada à imagem de um homem velho foi construída durante muitos séculos e materializada em imagens por diversos artistas e ainda hoje figura no imaginário popular. Nesse sentido, a imagem é mediadora dessa construção social e foi utilizada, durante séculos pela igreja, como ferramenta de doutrinação das leis cristãs num contexto de baixa escolarização da população em geral.

Assim, o imaginário popular e o senso comum, como aparato autônomo de discursos, também constroem representações que norteiam comportamentos e a comunicação entre diversos grupos, determinando “processos pelos quais os indivíduos, em interação social, constroem teorias sobre os objetos sociais, que tornam viável a comunicação e organização dos comportamentos” (XAVIER, 2002, p.23).

No âmbito do senso comum a representação da velhice também pode ser construída e funciona de forma distinta do sistema representativo do âmbito acadêmico e “alimenta-se não só das teorias científicas, mas também dos grandes eixos culturais, das ideologias formalizadas, das experiências e das comunicações cotidianas” (VALA, 1993, p. 354), logo:

> Esse “pensamento natural”, espontâneo, é determinado, ainda, por fatores contextuais e sociais: dispersão da informação, focalização social de aspectos da realidade em questão, pressão para a inferência, personificação de conceitos e fenômenos, figuração de imagens e conceitos e ontologização (naturalização) das relações lógicas e empíricas (MOSCOVICI, 1978, p.26).

Mesmo com o avanço do conhecimento científico e do acesso à informação, algumas representações permanecem existentes mesmo com o passar do tempo e a representação de Deus como um homem velho, porém forte e jovem e associado à sabedoria, pode ser exemplificada como uma delas.

Nesse sentido emerge o conceito de representação coletiva, cunhado por DURKHEIM (1994), caminhando como um conjunto da interação e dos laços sociais que os homens estabelecem entre si, adquirindo realidade e autonomia próprias, além de interferir nos mecanismos de controle social e em critérios e formas de sanção e recompensa. Assim, as representações alcançam o terreno das práticas sociais se ligando a distintos campos da cultura, inclusive o simbólico uma vez que a imagem é uma das mais primitivas formas de interação coletiva e fundamental na interação de uns com os outros. (OLIVEIRA, 2012, p.68; XAVIER, 2002, p.22)

Nesse sentido, de forma próxima a Durkheim, Moscovici chama de representação social o modo como exploramos e tornamos materiais nossas ideias e conceitos. Ele chama de “objetivação” (MOSCOVICI, 1990, p.272) o processo de abstração pelo qual:

> Os conteúdos mentais dos indivíduos, seus julgamentos e suas idéias são separados e assumem um caráter externo. Eles aparecem como uma substância ou como forças autônomas que povoam o mundo em que se vive e se atua. Os estados mentais, como observava Meyerson, não permanecem nos indivíduos, eles se projetam, tomam forma, tendem a se consolidar, a se tornar objetos; isso corresponde a dar um caráter material às nossas abstrações e imagens, a metamorfosear as palavras em coisas (MOSCOVICI, 1990, p.272).

Logo, Deus é representado como ancião dissociado de qualificações negativadas da velhice, nos mais diversos âmbitos imagéticos, desde a história da arte às manifestações religiosas populares regionais (Figuras 32 e 33):

Figura 32 A criação de Adão. Michelangelo. Afresco. Capela Sistina, Roma. Disponível em: <http://vatican.com/tour/sistine_chapel_3D>. Acesso em: 19 dez. 2015.

Figura 33 Imagem do Divino Pai Eterno/Trindade Santa. Disponível em: <http://www.paieterno.com.br/site/pai-eterno/icone-pai-eterno/> Acesso em: 19 dez. 2015

No contexto ocidental os séculos XV e XVI experimentaram pestes que deixaram o rastro de muitas mortes e uma população velha sobrevivente e, muitas vezes, exposta às condições e consequências de uma falta de políticas públicas específicas em um mundo que já lidava com a velhice como um desafio público e privado, no âmbito do Estado, da sociedade e das famílias.

A arte e também a igreja, como detentoras de um hegemônico poder de produção das imagens, contribuíram para a formulação de uma construção social negativada da velhice. A representação de Deus continuava associada ao homem velho, mas destituída das decadências e malesas, ele permanecia distante e inacessível como os senhores e patriarcas, inacessíveis em seus reinos. Concomitantemente, em forma de alegorias e crenças cristãs, a velhice toma materialidade por meio de um determinado corpo, corpo este muitas vezes degradado, doente, esguio, pecador e na maioria das vezes, feminino.

No âmbito da arte algumas pinturas refletem a representação social da velhice depreciada e decante, sendo transcritas em predominância no corpo da mulher. Em 1507 Albrecht Durer pinta *A avareza* (Figura 34), na qual os vícios, pecados e negatividades tomam forma por meio da alegoria da avareza, numa decadência da mulher anciã.

Figura 34 *A avareza* Duher. 1507. Disponível em: <http://www.paieterno.com.br/site/pai-eterno/icone-pai-eterno/> Acesso em: 19 dez. 2015

No mesmo contexto, a pintura *As idades e a morte* (1541-1544), do alemão Hans Baldung (1484-1545), pode ser apontada como exemplo. O pintor torna visível uma relação entre o macabro, a morte a velhice por meio da figura da mulher (Figura 35).

Figura 35 As idades e a morte. Hans Baldung, 1541-1544. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-edades-y-la-muerte/d5ef2c3e-48d1-40a8-8bb7-745314a1197c>. Acesso em: 19 dez. 2015

Outra representação de uma velhice caquética e decrépita toma forma e se torna corpo por meio das bruxas, onde a mulher velha é frequentemente representada e perseguida por séculos (Figura 36). Em paradoxo, ao mesmo tempo em que se considerava que “beleza é igual à bondade, acreditou-se logicamente – e esquecendo as esgotantes servidões da maternidade – que decadência física significava malignidade” (DELEMEAU, 1989, p.348).

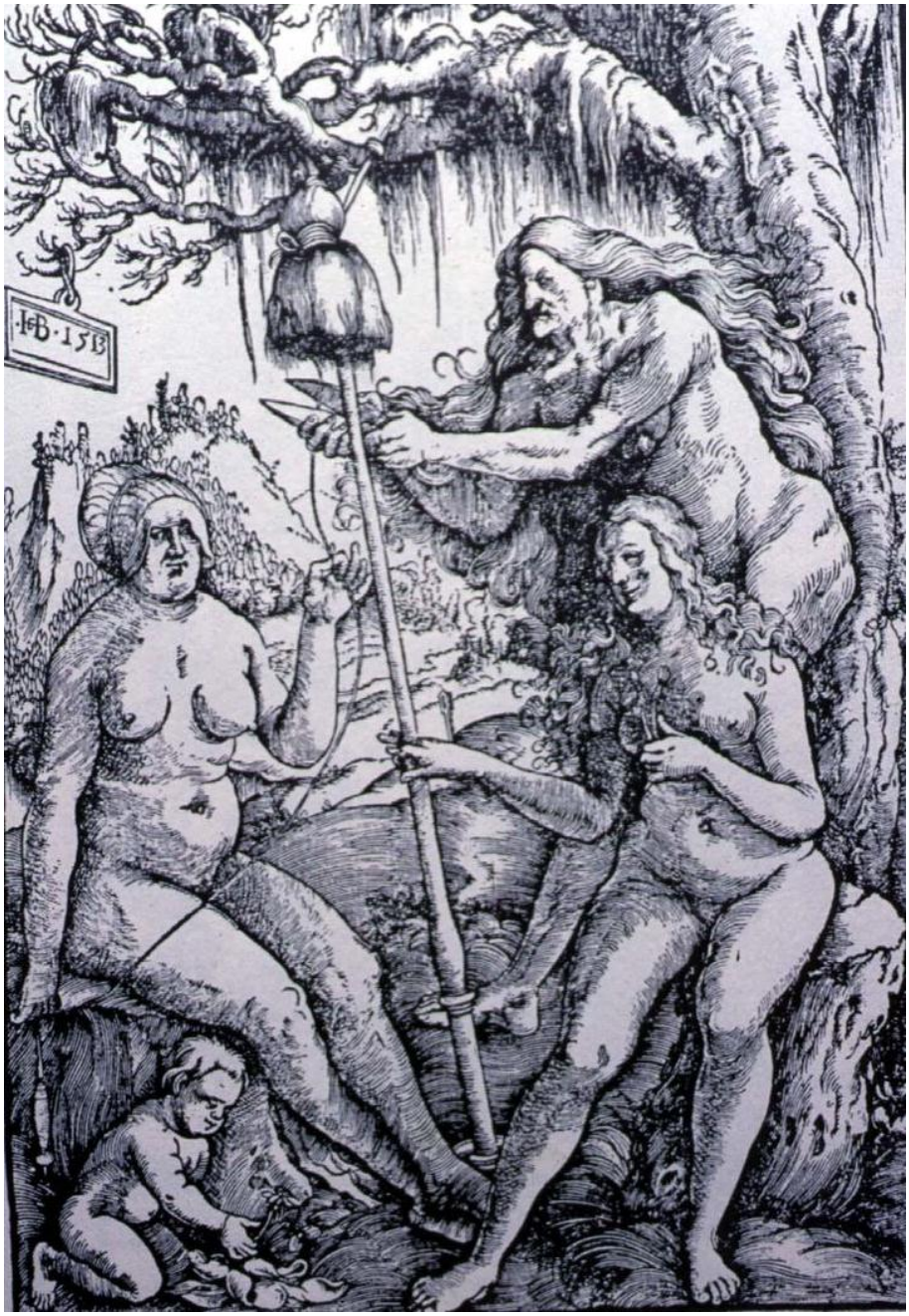

Figura 36 O destino, Hans Baldung. 1513. Disponível em:<http://www.the-athenaeum.org/art/list.php?m=a&s=tu&aid=4796>. Acesso em: 19 dez. 2015

Os séculos XVI e XVII se caracterizaram por um forte enfrentamento contra a velhice, o que também é consequência da adoração e culto da beleza e juventude. Willian Shakespeare personificou várias faces da velhice em *Rei Lear* (1606), onde mesmo assumindo o envelhecer no papel de um herói, constrói nele um enfrentamento de um contexto negativado. Erasmo de Roterdã no ensaio *Elogio da Loucura* (1511) concebia a velhice como uma carga e a morte como consequência necessária. Ele considerava que a loucura era o único remédio contra a velhice (LEMOS; PALHARES & PINHEIRO, 2012).

As imagens da velhice apresentadas no âmbito das artes nos colocam diante de uma relação entre imagem e sociedade e de uma possibilidade de análise e compreensão que ultrapassam as barreiras iconográficas, transcrevendo na sociedade seus anseios, limitações e relações interpessoais. Muitas vezes, no desenrolar dos séculos XVI a XIX, por meio de distintas alegorias, a passagem de uma instância do real para o figurado se materializa. As representações alegóricas se estabelecem mediante uma representação de algo de modo diferente do seu sentido literal e vem da palavra grega *allegoria (allós* = outro e *agourein* = falar), isto é, dizer o outro, representar o outro, tomando formas e significados capazes de reafirmar verdades, morais políticas e modos universalizados. (HANSEN, 2006).

Nesse sentido, no decorrer do período moderno, a imagem da velhice é explorada em representações alegóricas que vão da bruxaria ao medo e à feiura. Francisco de Goya (1746-1828) representa em suas obras a consequente tristeza das realidades da inquisição espanhola, da miséria humana e sátiras à aristocracia espanhola (1820-1823) (Figura 37).

Figura 37 Dois Velhos comendo sopa, Francisco de Goya, 1820-1823. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dos-viejos-comiendo/67eecb35-18d3-4377-9482-739713680b42> Acesso em: 20 dez. 2015

Durante muitos séculos a população idosa foi representada imageticamente por meio de uma produção cultural hegemônica e que muitas vezes não a permitia posicionamentos autônomos que fossem tornados oficiais e confrontassem as construções universais estabelecidas. Os discursos são produtores de conhecimentos através da linguagem e da representação, modelando

e institucionalizando práticas sociais, inibindo outras e colocando novas em funcionamento (HALL, 2002, p.10).

Logo, no decorrer dos séculos XIX e XX, nota-se uma mudança de hábitos, de instituições, de produção de bens e serviços e de um acesso a novos artefatos que colocam a cultura como condição constitutiva da vida social ao contrário de uma simples variável, o que se intensifica a partir da segunda metade do século XX. A linguagem assume, nesse contexto cultural, "uma posição privilegiada na construção e circulação do significado" (HALL, 2002, p.9), podendo assim traçar uma frutífera intersecção entre cultura, indivíduo e sociedade. Diante desta perspectiva a cultura desponta no anseio de melhor compreender também a própria produção visual como prática social, cultural e política, questionando como e por que as experiências visuais têm transformado nosso universo de compreensão por meio de nossas práticas de olhar e como podem influenciar nossas maneiras de fazer.

Uma nova perspectiva de envolvimento com a imagem, tanto na produção como na recepção, levou alguns estudiosos a constituírem, nos Estados Unidos, um novo campo interdisciplinar denominado Cultura Visual. De acordo com Jay (2006),

> [...] a tendência seria a de abandonar a ênfase no pictórico, ou figurado, para acentuar o visual e a visualização. Passa-se a questionar a visão como dado natural, assim como a universalidade da experiência visual, abandonando a centralidade da categoria de visão e admitindo a especificidade cultural da visualidade para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão (Jay, 2006 *apud* FLORES, 2010, p.23).

MIRZOEFF aponta que o termo visualidade se torna uma "palavra chave para o campo da cultura visual" (2006, p.53), sendo cunhado pelo historiador escocês *Thomas Carlyle* em *Lectures on heroes* (1841). De acordo com Mirzoeff, o termo visualidade assume, já no contexto do período moderno, um modo de representar a cultura imperialista e ao mesmo tempo, como forma de resisti-la. Logo, os modos de ver estão dialeticamente ligados às visibilidades e suas representações sociais. "Nenhuma imagem hoje representa um sentido em função da sua pura visibilidade, mas encontra-se sempre inscrita num texto cultural maior abrindo para formas diferentes de leitura cujas fronteiras ainda não percebemos com clareza" (SCHOLLHAMMER, 2001, p.33).

Francisco de Goya em *As velhas* (1810-1812) aborda de forma crítica a aristocracia espanhola (Figura 38). Nesse sentido, a velhice emerge na obra como uma visibilidade dos indivíduos aristocratas e seus aspectos negativos. Por meio da relação estabelecida no seio social do século XIX entre velhice e precariedade da vida social o pintor estabelece uma relação dialética entre visual e social, e logo entre visibilidade e visualidade, configurando assim parte de seu discurso rebelde à aristocracia espanhola e seus modos de vida em uma instância que ultrapassa uma leitura iconográfica.

Figura 38 As velhas, Francisco de Goya, 1810-1812. Disponível em: <www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/?ficha=175>. Acesso em: 20 fev. 2015

Em 1815, no mesmo contexto e período em que suas críticas à aristocracia espanhola são construídas tendo como base uma alegoria da velhice, Goya produz seu autorretrato aos 70 anos, identificando-se com os traços claramente mais jovens do que sua aparente e real idade (Figura 39).

Figura 39 Autorretrato. Francisco de Goya, 1815. Disponível em: <http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/?ficha=214>. Acesso em: 20 dez. 2015.

BEAVOUIR (1970, p.369) assinala que Goya em 1815 se desliga, ao se representar de movo mais jovial e aparentemente com 50 anos, de todo uma negatividade associada à velhice em seu contexto social e em sua obra. Nesse sentido, os modos de ver a velhice podem ser também compreendidos na relação que abrange tanto os aspectos ligados à visão, como aqueles ligados ao visual e o que é compreendido como um conceito da visualidade, numa perspectiva onde,

> [...] não necessariamente visão tendendo à vista como uma operação física e visualidade exclusivamente como fato social. Mas visão considerada tanto como social e histórica, assim como visualidade envolvendo o corpo e a psique. O visual demarcando a diferença entre a visão, enquanto mecanismo da vista, e visualidade constituída por técnicas de ver historicamente construídas, ou ainda, visão como o dado objetivo da vista e visualidade considerada a partir de determinações discursivas de um grupo ou sociedade (FOSTER, 1988, p. 46).

A visibilidade, compreendida por Mirzoeff como uma “metáfora do conhecimento” (2006), não se finaliza e se limita em uma compreensão simplista do termo imagem nem de um mero processo fisiológico da visão, mas numa rede de interações culturais onde os modos de ver muitas vezes mantem uma relação de assimetria no âmbito social. Essa assimetria condiciona a velhice, por exemplo, no âmbito das produções artísticas ocidentais citadas, como centro de um campo de estratégias que a categoriza restritamente como uma distorção da norma, no caso a jovialidade, a saúde e a masculinidade (MIRZOEFF, 2006).

Ancorado na compreensão oriunda dos desdobramentos que a virada cultural e a virada pictórica nos fornecem, no sentido da compreensão de como os novos suportes alteram as práticas artísticas e os modos de ver e ser visto, a opção dos retratos e autorretratos fotográficos como objeto para discutir as diversas formas de olhar, de praticar o ver, considerando o que a abordagem da Cultura Visual pode nos fornecer na construção dos discursos da velhice por meio do universo imagético. Tal caminho busca uma compreensão teórica expandida acerca da percepção visual dessas imagens, onde o indivíduo é simultaneamente o agente de visão e ao mesmo tempo o objeto dos discursos e das visualidades envolvidas no processo de produção de sentido. Tal direcionamento, que será mais explorado no terceiro capítulo, será precedido da discussão do uso do retrato e do autorretrato nas produções artísticas que abordam a velhice.

2.2 RETRATOS E AUTORRETRATOS DA VELHICE NA FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

O retrato, na história da arte, se desenvolveu como um modo tradicional de representação figurativa por meio da pintura, onde o homem era visto como cópia de um real, um testemunho materializado de sua existência. A posse do retrato guarda historicamente uma ligação direta com as classes sociais mais abastadas, afirmando socialmente quem tinha bens para possuí-lo.

Assim, a fotografia e a sua subsequente popularização transformou a noção do retrato. Os primórdios da fotografia no século XIX guardam uma ligação direta com a função da imagem fotográfica em materializar o real.

Os marcadores sociais da diferença reforçados pelas faixas etárias foram inspiração para o desenvolvimento do retrato da velhice na pintura a partir do século XVI. A partir desse período um capitalismo primitivo emerge a evolução de algumas ciências e evidencia o aumento da expectativa de vida de alguns indivíduos, o que os séculos seguintes experimentaram no contexto ocidental europeu. Cabe ressaltar, conforme pontua BEAVOUIR (1970) em diversos contextos, que os velhos dos séculos seguintes são maioria nas famílias abastadas, ficando o velho pobre e miserável, vítima de uma morte precoce e das condições precárias as quais estavam sujeitos. É incerto apontar que a velhice assume um modelo único de representação após o renascimento tendo como base sua iconografia. As predominantes representações sociais coletivas de uma velhice decadente se desenvolvem em conjunto com as produções eruditas, nas quais os artistas sofrem a influência social do seu tempo.

O surgimento da Revolução Industrial e do urbanismo foram cruciais para o envelhecer visto que, sem poder trabalhar, os velhos foram reduzidos à miséria e consequentemente à morte precoce. Concomitante a este período, a invenção e desenvolvimento da fotografia se deu nesse momento de crescimento das grandes cidades, da diversificação da economia ocidental e de grandes mudanças de valores sociais. Algumas famílias assim possuíam uma dupla posse em decorrência de seu alto poder aquisitivo que cabe destaque: familiares velhos e acesso à fotografia.

Sabe-se que em direção ao corpo as relações de posição, centralidade e ausência dela, vestimentas e enquadramentos refletem as condições sociais e da vida de determinados contextos e grupos, assim como as limitações técnicas do

próprio processo fotográfico. Há uma ampla discussão teórica sobre essa perspectiva[37], porém o interesse da relação entre corpo velho e retrato direciona a uma compreensão que o desenvolve como território tensional, caminhando assim para evolução de uma compreensão do corpo como "espaço físico e território para o qual convergem as pressões políticas e culturais, sociais e econômicas" (FABRIS, 2004, p.173).

Na pintura o autorretrato traçava distintas relações que não necessariamente estavam pautadas somente pelas encomendas das famílias abastadas, mas partindo também como uma forma de expressão do artista e seu posicionamento no mundo. Como lembrado por BORTULUCCE, a autorrepresentação na pintura pode ser tida também como "uma construção e uma visão de mundo: não pode ser vista de maneira isolada, apartada da poética do artista e de suas relações com o seu meio social" (2008, p.88).

O autorretrato, como expressão e manifestação do 'eu', está primeiramente conectado à sua condição indiciária e como um signo conectado diretamente ao seu referente. O 'eu' presente em um autorretrato fala dele mesmo, porém mostrando-o como possibilidade, como traço, como superfície, como fragmento e como alternativa. Como afirma PESSOA, "o eu, pronome pessoal da primeira pessoa do singular, é também para a semiótica, um índice, em que pronomes pessoais se referem a indivíduos particulares" (2006, p.12).

O 'eu' modernista, muitas vezes direcionado em suas individualidades, traça uma ligação restrita e totalitária com sua marca pessoal. Na pintura, alguns artistas na modernidade dedicaram um espaço de sua obra, e a maioria deles na velhice, para a execução de seus autorretratos. Rembrandt (1606-1669), Francisco de Goya (1746-1828), Eugene Delacroix (1798-1863) e Van Gogh (1853-1890 – Figura 40) pintaram autorretratos cujos testemunhos do 'eu' foram materializados de forma documental e como atestado de suas existências, tendo a velhice como o momento escolhido para essa perpetuação.

[37] Miriam Moreira Leite na obra "Retratos de Família" (2001) discute amplamente estas questões.

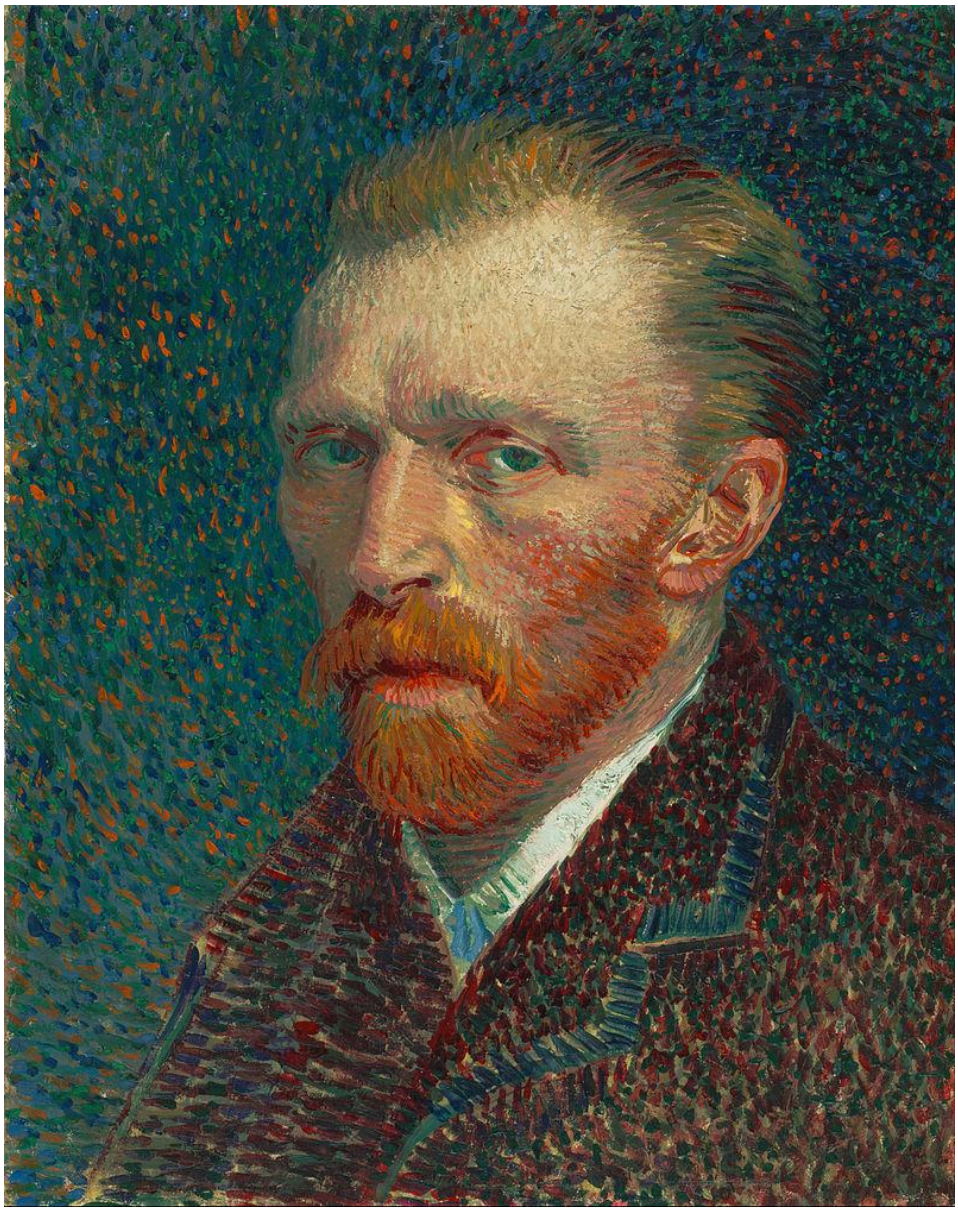

Figura 40 Autorretrato. Van Gogh, 1887. Disponível em: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/80607?search_no=2&index=16>. Acesso em: 23 dez. 2015.

Nesse contexto, posicionando o retrato e o autorretrato diante de sua ligação com as mudanças nos estatuto e natureza da arte, ou seja, como as obras vêm sendo construídas e modificadas a partir do final do século XIX e no decorrer do século XX e como isso se transcreveu e transformou seus elementos tradicionais, estamos diante de uma instância onde a percepção do universal, do verdadeiro e do único se dissolvem para uma instância do provisório, do fragmentado, do híbrido.

A fotografia contemporânea é analisada como suporte de uma transição onde o retrato e o autorretrato transfiguram de uma modelo do pronunciamento para um estado das imagens flutuantes, o que ROUILLÉ chama de “passagem da

profundidade para a superfície" (2009, p. 364), num molde de desconstrução de ideais modernistas que toma forma por meio do suporte fotográfico na segunda metade do século XX.

Como precursor dessa, o artista, pintor, escultor e poeta francês Marcel Duchamp (1887-1968) coloca em questão as noções tradicionais de autoria, de interioridade e de intenção, minando "o mito modernista da originalidade, o culto à individualidade do artista enquanto ponto de origem e princípio de originalidade de sua obra" (ROUILLÈ, 2009, p. 344). Duchamp também eleva o corpo a um status antagônico ao tradicionalismo da representação fotográfica documental, conferindo-o um status que comunica na direção de um pronunciamento da existência para uma flexibilidade das identidades.

Duchamp abandona a pintura por volta de 1915 e, juntamente com o fotógrafo Man Ray (1890-1976), torna possível uma nova articulação entre autor, obra e suporte fotográfico, abrindo espaço para uma nova transversalidade das representações, em que o corpo toma nova posição enquanto possibilidade representativa (Figura 41). Juntos, Duchamp e Man Ray abrem uma lacuna para a concepção de que a fotografia não está fadada a carregar o seu referente juntamente a ela de modo tautológico. A fotografia pode se desenvolver como um mapa e não somente como um decalque, ou seja, não limitada ao mundo das coisas concretas e não reduzida à realidade restrita de um dado registrável (ROUILLÉ, 2009).

Figura 41 Rose Selavy, Man Ray, 1921. Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/man-ray/rrose-selavy-alias-marcel-duchamp-1921>. Acesso em: 29 dez. 2015.

Ao aliar um conceito de contexto cultural à concepção de arte, a contemporaneidade promove uma nova maneira de observar e refletir acerca dos processos de criação e recepção, e, no âmbito de seus territórios, ela tona válidos os mais diversos modos de representação, desde os mais tradicionais até os que ganharam visibilidade a partir dos anos 1960 e 1970.

Assim, a dissolução do ”eu” como uma identidade estável também toma forma por meio da linguagem fotográfica, e como possibilidade nos leva a experiências de despersonalização, fazendo do suporte fotográfico uma prática que suporta muitas questões da produção artística contemporânea. Estamos diante da busca de uma percepção da arte em que “se manifesta não mais na expressão subjetiva de um ‘eu’, na representação formal de um dentro, mas na construção, ou produção, de modos de subjetivação do ser, e/ou de novos territórios existenciais” (REINERT, 2007, p.1).

Nesse contexto a presença do corpo aponta para uma percepção e possibilidade de representações, no âmbito da superficialidade apontada por Rouillé, principalmente a partir dos anos 1960. Assim, o corpo, como objeto histórico e parte

integrante a atuante da cultura, pode ser visto como uma realidade multifacetada e seu conhecimento processual, do mesmo modo como também pode ser processual a constituição do sujeito social, e tão diversificado quanto às bases culturais que o constituem e o transformam. Para Reiner, “se antes ele era a fronteira do eu, fundado no fechamento da carne sobre ela mesma, hoje, capturado, o corpo é manifestação “aparente” de um estado de ser” (2007, p. 3). A subjetividade assim também é direcionada ao corpo, a sua aparência, a sua imagem, a sua performance, a sua saúde e logo a sua longevidade e expectativa de vida, bem como aos seus possíveis desdobramentos representativos.

ROUILLÈ (2009, p. 364) aponta que talvez seja na “interseção da figura humana com a fotografia que a superficialidade se manifesta de maneira mais evidente”. Nesse sentido a fotógrafa Cindy Sherman (1954) explora, por meio da fotografia em sua série *Untitled film stills* (1977-1980), o suporte fotográfico no âmbito dessa compreensão da superficialidade.

Figura 42 Untitled #213. Cindy Sherman, 1990. Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/man-ray/rrose-selavy-alias-marcel-duchamp-1921>. Acesso em: 29 dez. 2015.

Figura 43 Untitled #222. Cindy Sherman, 1990. Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/man-ray/rrose-selavy-alias-marcel-duchamp-1921>. Acesso em: 29 dez. 2015.

Dialogando com a velhice nos trabalhos *Untitled #213* (Figura 42) e *Untitled #222* (Figura 43) a artista abre mão, em suas autorrepresentações, do exercício de um discurso modernista de autoria por meio da unidade e reafirmação de sua própria imagem enquanto sujeito e enquanto artista. Evidencia-se uma promoção de um discurso múltiplo onde a artista é ao mesmo tempo ela, outros e outras, permitindo a si mesma uma espécie de transversalidade que ultrapassa as barreiras de estilos e épocas, de gênero, de faixas-etárias, classes sociais e outros marcadores sociais da diferença que são representados por um único corpo instável em suas fronteiras e frágil em espécie de unidade.

Nessa perspectiva, os retratos e autorretratos dialogam diretamente com a arte contemporânea e a cultura visual, e contribuem para a renovação de alguns princípios na produção artística, como ROUILLÉ (2009, p.383) aponta que a fotografia contribui diretamente para a renovação da alegoria na arte contemporânea, adaptando-se com o funcionamento do suporte fotográfico. Do documento à arte contemporânea a fotografia tangencia a alegoria, onde “passa da repetição da própria coisa para uma coisa diferente da coisa”.

ROUILLÉ (2009, p. 385) destaca ainda alguns aspectos da alegoria que se manifestam no decorrer das obras nos anos 1980, como “a ruína, o fragmento, o fracionamento, a imperfeição, a incompletude”. Deste modo o material fotográfico ultrapassa as limitações de suas propriedades de impressão. Há assim um diálogo com uma fotografia que ultrapasse o ideal documental e as posições totalitárias, partindo para uma instância que emerge e torna latente as vistas parciais, fragmentadas e particulares. Assim, passamos da profundidade à superfície, da busca de um ponto de vista onde o real torna-se um ponto de partida.

Nessa concepção o trabalho do fotógrafo estadunidense John Coplans desponta como exemplo dessa articulação entre velhice e suporte fotográfico. A série de autorretratos *A self-Portrait 1984-1997*, centrada unicamente no corpo do próprio artista, ultrapassa a barreira de um discurso autoral ancorado na existência ou em uma afirmação de uma identidade reafirmada enquanto artista.

Os autorretratos de John Coplans se aproximam da percepção da fotografia contemporânea enquanto pensamento pós-moderno defendido por ROUILLÉ (2009) e, por meio da sua relação com a arte, leva o corpo a uma instância que transcende as linearidades e modelos tradicionais de representação. A negação do papel da legitimidade social e da identidade modernista se articula com a recusa da representação fotográfica tradicional do retrato e do autorretrato quando, por exemplo, o artista opta pelo recorte e extirpa seu rosto nos autorretratos.

A recusa da identidade social, inicialmente por meio da exclusão dos elementos que constituem a face, promove sentido para reflexão da noção de autorretrato e dos diversos posicionamentos do corpo na sociedade contemporânea. Para Rouillé, a fotografia contemporânea, em especial a partir dos anos 1980, ao enfatizar a superficialidade, faz emergir consequentemente um grande declínio do afeto. Não há nesse sentido uma referência à perda da subjetividade ou da emoção, mas um diálogo com uma nova realidade “onde o rosto se desfaz e o sujeito perde assim sua antiga unidade e sua antiga profundidade” (2009, p. 365).

O trabalho de Coplans privilegia uma posição do corpo enquanto superfície, e por meio do suporte fotográfico e das possibilidades e permissões do autorretrato, a pele envelhecida toma autonomia e visibilidade em antagonismo a um discurso hegemônico de jovialidade e de um histórico de representações do homem como imagem e semelhança de Deus, discurso esse ancorado ainda na crença

renascentista de que é no corpo humano que a beleza divina melhor se manifesta. Todavia, o autorretrato mostra que esse corpo humano de Coplans também está sujeito à velhice e às demais instâncias da vida (Figuras 44 e 45).

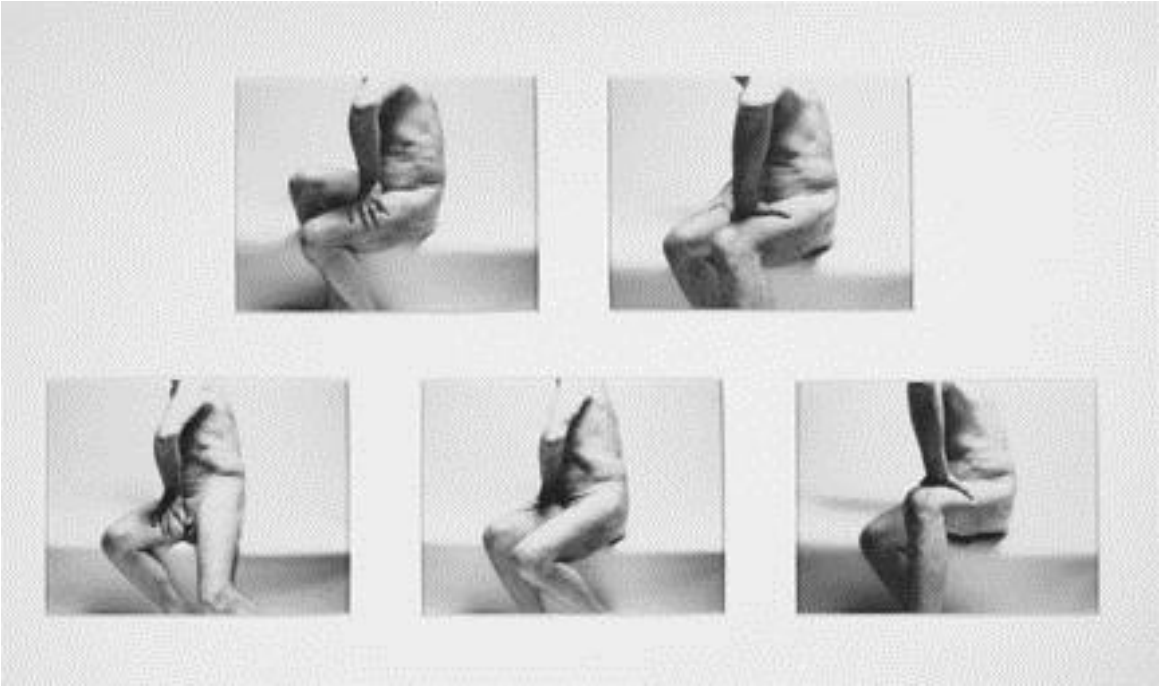

Figura 44 *Self-Portrait* (Seated Figure I-V). John Coplans, 1987. Disponível em: <http://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Coplans%2C+John&record=16>. Acesso em: 03 jan. 2016

Figura 45 *Study of a seated young man* and *Two studies of the right arm*. Michelangelo, 1511. Disponível em: <http://artblart.com/tag/michelangelo-buonarroti-study-of-a-seated-young-man-and-two-studies-of-the-right-arm/>. Acesso em: 08 jan. 2016.

Ainda em decorrência da negativa da identidade em seus autorretratos, COPLANS (1997, p.138) relata que a escolha pela destituição da cabeça é atribuída a um devaneio datado de 1984, quando, ao viajar pelos próprios genes, manteve contato com seus ancestrais remotos e no intuito de não se ligar a uma identidade determinada, recusa qualquer referência à sua própria identidade. Fabris, diante da descrição do devaneio de COPLANS(2004, p.158), defende que o fotógrafo busca por meio da nudez uma “figura arcaica, que fosse ele e não fosse ele ao mesmo tempo”, podendo assim transitar por meio da fotografia sem uma especificidade temporal por toda a esfera da cultura sem qualquer entrave.

Para ROUILLÉ, (2009, p. 390) “a incorporação do mundo social e também a adoção do material-fotografia são um dos principais aspectos da secularização da arte”. Assim, temas antes pouco explorados como a sexualidade e o feminismo são desvelados por meio da fotografia contemporânea. O fotógrafo está diante, por meio do autorretrato e de modo diferente do retrato tradicional, de possibilidades que demonstram sua intimidade com a câmera e, por meio dela, pode expressar seu

desprezo pelo convencionalismo que determina a relação entre as imagens e os papéis sociais assumidos pelo retratado.

Nos autorretratos *Frontal hands holding* (Figuras 46 e 47) Coplans dialoga com seu devaneio de 1984, onde viajando pelos seus genes “visita ancestrais remotos, tanto homens como mulheres” (COPLANS, 1997, p.166) e também dialoga com a secularização de uma arte que, por meio do retrato fotográfico, abandona uma representação universal masculina e/ou feminina pautada em interesses muitas vezes pautados pela Igreja e perpetuado nas representações artísticas como únicos e verdadeiros.

Nessa concepção de secularização da arte, em que a fotografia tem papel atuante na reconfiguração das relações que as artes mantêm com o mundo social, a fotografia contemporânea se volta do interior para o exterior da arte, mesclando assim temas e relações com o corpo distinto do tradicionalismo imposto na história do retrato fotográfico. A relação entre os papéis sociais masculinos e femininos no âmbito do retrato fotográfico e sua reconfiguração no mundo contemporâneo tomam forma por meio do diálogo que Coplans traça em seus autorretratos.

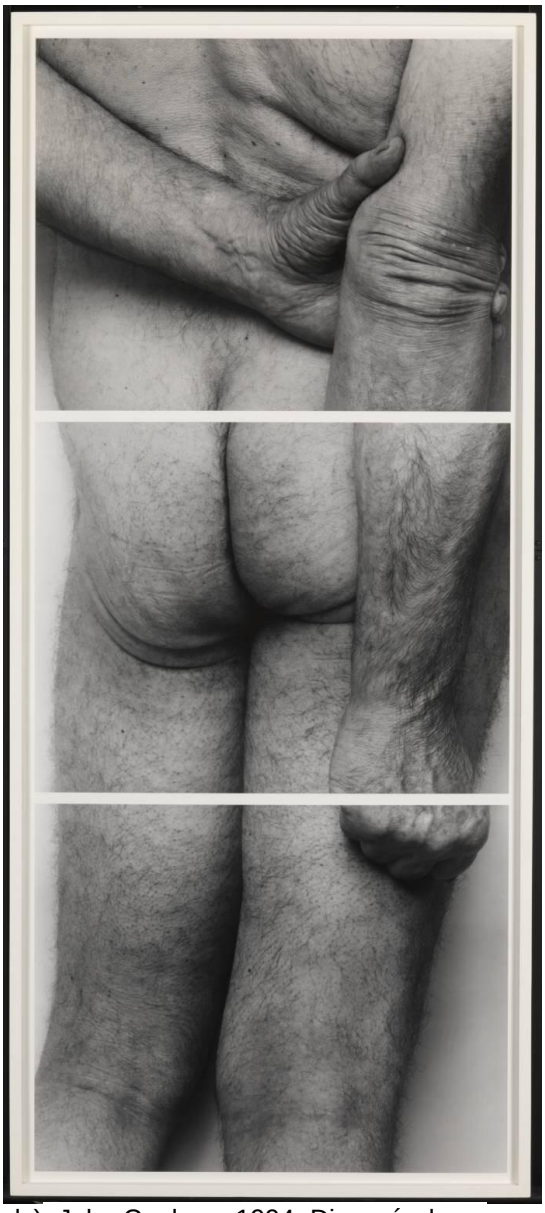

Figura 46 Self-Portrait (Frieze No. 2, Four Panels). John Coplans, 1994. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/coplans-self-portrait-frieze-no-2-four-panels-p78534>. Acesso em: 10 jan. 2016.

Figura 47 *Self-Portrait* (Frieze No. 2, Four Panels). Jonh Coplans, 1994. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/coplans-self-portrait-frieze-no-2-four-panels-p78534>. Acesso em: 10 jan. 2016.

COPLANS (2002, p.23) assume, em decorrência de seu devaneio e seu contato íntimo com seus ancestrais, um diálogo com a negação da legitimidade social e de papéis estabelecidos que são conferidos ao indivíduo por meio do corpo. Bourdieu chama de “partes públicas” os “órgãos nobres da representação” e que direcionam para uma dominação representativa masculina, o que Coplans propositalmente extirpa de seus autorretratos: “a face, a fronte, os olhos, o bigode e a boca”.

Logo, ainda de acordo com Bourdieu (2002, p.23), “o corpo tem em sua frente, lugar da diferença sexual, e suas costas, sexualmente indiferenciadas e supostamente femininas, ou seja, algo passivo, submisso”. Coplans redefine assim contornos e limites já estabelecidos por meio do retrato fotográfico e, por meio do seu próprio corpo envelhecido, com pelos embranquecidos e rugas figurando como uma estampa natural e evidente desse corpo contesta uma ordem sexual estabelecida socialmente para o corpo velho por meio do retrato e do autorretrato na história da arte.

Nesse contexto a artista francesa Annette Messager (1943) também dialoga com as definições de BOURDIEU (2002) sobre as partes públicas que compõem os órgãos nobres da representação. Também por meio do fragmento e da extirpação do rosto nos retratos a artista propõe uma reflexão sobre a identidade e dominação masculina, seja no olhar ou na representação dos corpos no retrato fotográfico (Figura 48).

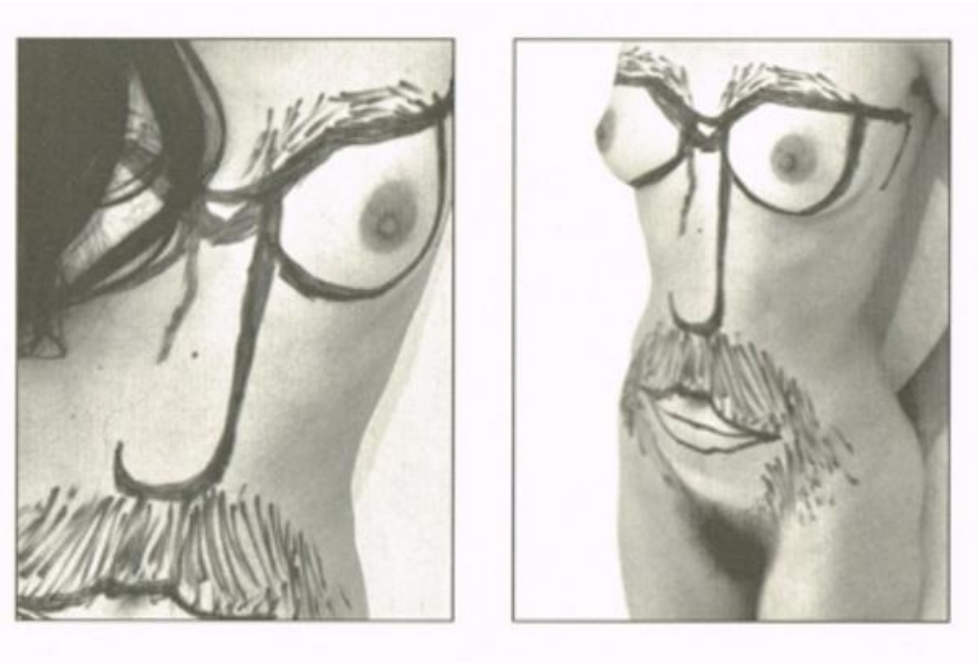

Figura 48 *La femme* Et. Annette Messager, 1975. Fonte: MESSAGER, Annette. La femme et... Genève: Ecart Publications, 1975.

A reafirmação e divisão de papéis entre masculino e feminino foi estabelecida no século XVII por meio da teoria dos estudos anatômicos, na defesa de que o humano detinha apenas um corpo e dois gêneros possíveis. Logo, a mulher era considerada como incapaz de se desenvolver enquanto homem, o que era ratificado pelo discurso científico e religioso. Todavia a organização social

deveria ser ditada e orientada pela natureza. De acordo com BENTO, “nada se poderia fazer contra o império da natureza a não ser render-se a ela. A oposição binária que constitui o dimorfismo dos gêneros reduz todos os níveis da vida do sujeito” (2008, p.25). A evolução das discussões de gênero contextualizadas no discurso de um corpo que envelhece serão exploradas, de forma mais ampliada, no terceiro capítulo.

Na exposição de um corpo velho autônomo e evidente, COPLANS (1970, p.38), assume uma posição de enfrentamento com o que Simone de Beauvoir contextualizava no início dos anos 1970 como uma “conspiração do silêncio”, onde o fato de ser velho era uma espécie de segredo vergonhoso do qual era indecente falar. Obviamente a condição dos velhos mudou consideravelmente depois dos anos 1970 e, também diante do retrato fotográfico e da arte, hoje o idoso é um ator que não está mais oculto da vida política e social.

O pensamento pós-moderno, a virada cultural e a virada pictórica nos colocam diante de uma importante revisão de como o corpo é representado nas artes visuais, em especial na fotografia. O corpo passa de um objeto passivo de representação universal para um local central de discussões das normas, condutas e relações de poder da sociedade. Assim, a fotografia contemporânea abandona a crença de que pode apenas transmitir uma relação com determinada realidade ou estilo, passando assim a resultar em imagens que ultrapassam o documento e o elo com o tempo passado e com as representações tradicionais impostas.

Por meio do corpo, o fotógrafo exercita um antagonismo da tradição de uma fotografia documental, perdendo um papel já estabelecido de observador distante - posição esta que o pensamento pós-moderno coloca em xeque – para uma abertura e ligação direta com os possíveis laços traçados tanto com a obra e material-fotografia quanto para os laços psicológicos, emocionais e afetivos com seus temas.

Os retratos do fotógrafo francês Yves Tremorin (1959), na série *Cette femme-là* (*1983-1987)* comunicam com este direcionamento pensamento pós-moderno e direcionam, também por meio do retrato, a um distanciamento da fotografia-documento e da visão totalizante do retrato, partindo em direção ao real como um ponto de partida e, no caso da série de retratos de Tremorin, o corpo velho de sua mãe (Figuras 49 e 50).

Figura 49 *Cette femme là*. Yves Tremorin, 1987. Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/114_3.htm>. Acesso em 12 jan. 2015.

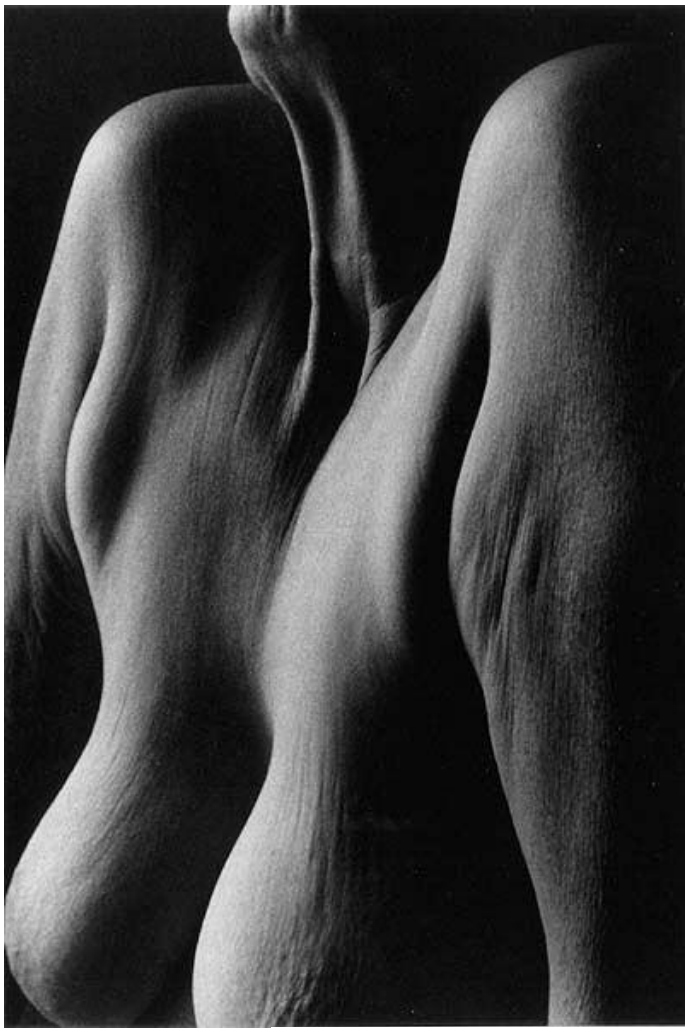

Figura 50 *Cette femme là*. Yves Tremorin, 1987. Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/114_3.htm>. Acesso em: 12 jan. 2015.

O fotógrafo traça uma relação de dissolução de uma identidade estável já não mais tão constituinte e obrigatória à linguagem fotográfica quanto no retrato fotográfico dos séculos XIX e início do século XX, fazendo assim da fotografia uma prática que encampa também questões da produção artística contemporânea, que foram já inseridas ainda no decorrer do século XX, como, por exemplo, a busca de uma arte que se manifesta não mais numa limitada expressão da representação de um “eu” universal, mas na construção, e por que não dizer em novas possibilidades de produção, de novos modos de subjetivação do ser e também na possibilidade de novos territórios existenciais.

TREMORIN propõe por meio do fragmento uma leitura avessa do retrato, encampando o que MENEZES (1999) também reitera ao questionar as formalidades e arqueologias dos indivíduos, poses e representações imbricadas, por exemplo,

nos corpos dóceis e domesticados do retrato fotográfico de família. O retrato, seja no âmbito social, tradicional ou avesso, na fotografia documental ou artística, é uma notável permanência. Hoje como uma realidade complexa e difícil de ser abarcado por uma fórmula, o retrato nem sempre é portador de informações figurativas detalhadas sobre a fisionomia, a idade, o status social e a personalidade de um sujeito. Assim, conforme afirma Fabris, “o retrato nem sempre coincide com um corpo concreto e, muito menos, com um rosto” (2004, p.176), logo a identidade se esvai apenas de uma identificação do indivíduo e se transcreve no retrato por meio de formas e de um corpo distinto, o que Tremorin explora com a velhice de sua mãe em seus retratos.

BEAUVOIR (1970) identifica a velhice como um período da vida que foi destituído, no decorrer e desenvolver dos séculos, de um local especial em todas as esferas da ciência, das artes e da história. A velhice foi “encaixada” apenas como um período da idade adulta, logo Infância e juventude, por exemplo, ocupam um espaço amplo nas produções culturais. A chegada do tema velhice à esfera da visibilidade é atual e retoma interesses específicos da vida cotidiana: “a velhice só se preocupa com o indivíduo na medida em que este se rende” (BEAUVOIR, 1970, p. 665).

Os últimos 40 anos experimentaram muitas mudanças e o envelhecer se pautou de forma presente em muitas delas, não sendo diferente no âmbito do retrato e do autorretrato fotográfico. Os trabalhos de John Coplans e Yves Tremorin dialogam com a velhice tirando dela um amortalhado silêncio, levando-a a autonomia de uma visibilidade que dialoga com o social e torna-se uma entidade imaterial, uma aparência espectral, que vem à luz e, no suporte fotográfico, por meio da luz.

O próximo capítulo, “Visibilidades e visualidades da velhice nas séries fotográficas de John Coplans e Yves Tremorin”, discutirei, por meio da análise das obras, como a velhice se articula com o social por meio da cultura visual.

CAPITULO 3: VISIBILIDADES E VISUALIDADES DA VELHICE NAS SÉRIES FOTOGRÁFICAS DE JOHN COPLANS E YVES TREMORIN

> *Por mais que me critiquem, que falem que estou velha e feia, não vou deixar de me fotografar e de compartilhar minhas fotos. Minha felicidade está além das regras e das opiniões dos outros. Eu sei quem sou, o que vivi e meu corpo é um retrato muito lindo dessa aventura.*
>
> *Maria, 72 anos.*[38]

Nesse capítulo analiso as fotografias da série *A Self-Portrait* (1984-1997), do fotógrafo estadunidense John Coplans e as fotografias da série *Cette femme là (1983-1987)* do Francês Yves Tremorin. Os trabalhos artísticos foram investigados a partir de suas visualidades e em diálogo com as questões discutidas nos capítulos anteriores: a construção social da imagem da velhice por meio das imagens da mídia, das artes e da fotografia, bem como seus desdobramentos no exercício da identidade por meio da fotografia contemporânea.

3.1 VELHICE, IDENTIDADE E AUTONOMIA

O relato de minha aluna Maria, ao falar sobre a resposta recebida pelo compartilhamento de suas fotos, propõe a reflexão que o visível e o simbólico, ao exercerem a tarefa de demarcar e transcrever a identidade de um indivíduo, muitas vezes não tramam um acordo ou uma base hegemônica que sintetize os anseios de uma identidade social global.

Em um cenário natural, como afirma Bringhenti, “a regra é que se eu posso vê-lo você pode me ver, porém, as coisas não são tão simples: as relações de visibilidade muitas vezes são assimétricas” (2007, p.326) e, nessa assimetria, as relações entre ver e ser visto não são intermediadas por uma lente transparente e límpida e suas distorções podem nos guiar para uma compreensão de que o

[38] Relato da aluna Maria (Pseudônimo) em uma das oficinas de fotografia.

exercício da identidade, no caso a velhice, não está obrigatoriamente ligado a um discurso social hegemônico, mas também voltado ao indivíduo em uma configuração autônoma do “eu”. Logo, ser velho não está diretamente associado a um discurso negativado ou positivado compulsoriamente, podendo transitar entre diversos fluxos dentro dessa essência individual que é envelhecer.

Nesse contexto, John Coplans, por meio da série *A Self-Portrait* (1984-1997), emerge como escolha para a análise de uma percepção autônoma da velhice por meio do corpo e desvelada pela fotografia. O trabalho completo, composto por 125 autorretratos, foi apresentado na exposição homônima realizada no *P.S.1 Contemporary Art Center*, em Nova York, no ano de 1997 (Figura 51). As fotografias, ampliadas em grandes dimensões, fomentam um corpo evidente, nu, que nutre uma especificidade primordial ao trabalho: um corpo humano, evidente e velho.

Figura 51 John Coplans. *A Self-Portrait* (1984-1997) Instalação. Disponível em: <http://www.artcritical.com/2004/06/01/john-rivers-coplans-1920-2003>. Acesso em: 26 mar. 2016.

Ampliada originalmente em 115,6 x 81,7 cm, a fotografia *Torso, Front* (1984, Figura 52) torna amplamente visível e evidencia um corpo velho em sua plenitude. O ato de ver e ser visto está envolto em uma notável relação de poder, ou

conforme destaca BRIGHENTI, “a visão é um sentido de poder, ou melhor, confere uma sensação de poder”, logo, “tudo que eu vejo está ligado, potencialmente, ao alcance do que posso ver.” (2007, p.328, tradução própria).

Figura 52 John Coplans. *A Self-Portrait* (1984-1997) Instalação. Disponível em: <http://www.artcritical.com/2004/06/01/john-rivers-coplans-1920-2003>. Acesso em: 26 mar. 2016.

Há, nesse sentido, uma relação entre os retratos que minha aluna Maria compartilha em suas redes sociais com os autorretratos de John Coplans. Ambos estão aptos ou não a transgredir de forma autônoma enquanto discurso da velhice diante de um regime de visibilidade e visualidade estabelecido pela mídia de massa

e pela história da arte. O fato de existirem e se afirmarem como uma presença em grande escala em uma galeria de arte, no caso de Coplans, ou nas redes sociais, no caso de Maria, não confere a eles naturalmente o poder de uma visibilidade enquanto discurso autônomo.

Ainda, segundo BRINGHENTI (2007, p. 326) e enquanto uma categoria, “a visibilidade está intimamente associada ao reconhecimento”. Em cada comunidade e em cada grupo social há uma forma de visibilidade que hierarquiza o reconhecimento entre grupos minoritários e o *mainstream*. Em alguns grupos as minorias raciais e sexuais, por exemplo, se tornam invisíveis ao serem privadas de reconhecimento, o que não é diferente para outros marcadores sociais da diferença, como a velhice. Em uma sociedade ocidental capitalista, a ausência de poder aquisitivo para garantir presença em determinados segmentos torna o velho invisível em suas representações sociais. A mídia de massa se converte em um espaço de alta visibilidade quando interesses capitais são colocados como referenciais e agentes das relações de poder.

Coplans torna-se visível por meio de seus autorretratos (Figura 53), regido por dois partidos visuais.

> O enquadramento aproximado de fragmentos anatômicos, que tende, por vezes, à deformação; a montagem desses mesmos fragmentos, tanto em sentido vertical quanto em sentido horizontal. Graças a esses dois procedimentos, o fotógrafo enquadra o próprio corpo em busca não da própria identidade individual, mas de uma figura universal, alheia ao fluxo da história e de toda sugestão iconográfica enraizada na cultura (FABRIS, 2004, p.159).

Figura 53 John Coplans. *A Self-Portrait* (1984-1997). Disponível em: <http://www.artcritical.com/2004/06/01/john-rivers-coplans-1920-2003>. Acesso em: 26 mar. 2016.

Ao visualizar os autorretratos de Coplans, nos deparamos com a oferta à câmera de um corpo marcado de forma concisa pela velhice e que contrasta com os corpos perfeitos e juvenis muitas vezes evidenciados pelos meios de comunicação de massa e legitimados socialmente. Logo, assim como na disposição dos autorretratos de COPLANS, é possível traçar uma relação com a transformação no exercício da identidade proposta por Hall, em que o sujeito, “previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (1992, p. 27). Logo, é possível encontrar e permitir, no discurso imagético do envelhecer, uma liberdade de visões, de ideias, imagens e ações livres e independentes dos padrões impostos pela mídia, pela sociedade ou pelo estatuto da arte. Como Hall observa,

> [...] esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987, p.27).

No contexto artístico, o trabalho de John Coplans está inserido na ebulição de uma sociedade em mudança constante, rápida e múltipla, onde a

fotografia transcreve, Segundo ROUILLÉ, “o fim do modernismo na arte, no qual o pós-modernismo foi apenas uma expressão transitória, manifestando-se sobretudo pelas mudanças profundas nos materiais artísticos e no espaço da arte” (2009, p.354).

No contexto social, tal momento se situa como paralelo à principal distinção entre as sociedades tradicionais e as modernas, diante do que Anthony Giddens localiza na modernidade.

> [...] um dinamismo elementar nas coisas humanas, associado a mudanças nos mecanismos da confiança e nos ambientes de risco. Não penso que seja verdade que, como sugerem alguns, a era moderna seja uma era marcada por alta ansiedade em contraste com épocas anteriores. Ansiedades e inseguranças afetaram outras épocas além da nossa, e é provavelmente pouco justificável supor que a vida em culturas menores e mais tradicionais tenha um teor mais equilibrado que o de hoje. Mas o conteúdo e a forma das ansiedades predominantes certamente mudaram (GIDDENS, 1990, p.37).

Logo, distanciamento das noções tradicionais de identidade, o trabalho do artista reforça um contexto que privilegia o corpo destituído de uma especificidade temporal, “livre para transitar pela esfera da cultura sem qualquer entrave” (FABRIS, 2004, p.158). Como estratégia iconográfica (Figura 54), Coplans centraliza a representação do seu corpo extirpando o próprio rosto.

> Sua expressão facial, e tudo o que esta pode condensar, está fora do enquadramento das fotografias. Com essa estratégia, exclui traços de emoção e marcas de uma individualidade socialmente reconhecida. Cada fotografia é um fragmento do corpo que é ampliado de tal modo que o olhar do espectador pode diferenciar variações mínimas em sua pele (MARTINEZ, 2009, p.178).

Figura 54 A *Self Portrait* - Front, Dark, shadow. John Coplans, 1985. Disponível em: <http://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Coplans%2C+John&record=14>. Acesso em: 02 abr. 2016.

Os autorretratos de Coplans, ao apresentarem um corpo natural, evidente e pronto para o exercício de seu discurso, nos coloca diante da possibilidade de compreendê-lo não apenas como um corpo entregue a uma leitura formatada e pronta da velhice e do corpo que envelhece, mas sim dotado de uma autonomia que dialoga com uma abordagem que o distingue de um individualismo privado.

As mudanças na configuração da subjetividade defendidas por Giddens se constroem num prospecto social contempoânero, o qual ele define como modernidade tardia[39]. O uso e o conhecimento de tais mudanças e suas reformulações são definidas pelo autor como “reflexividade” (1990). Assim, a construção das identidades passa a ser um ato contínuo e conjunto com os meios de comunicação, com as artes, com a cultura e com o cotidiano, com a vida e com o próprio corpo.

Na proposta de Giddens a fotografia contemporânea torna-se, no contexto da arte, campo e espaço para exercício da reflexividade, uma vez que se transforma

[39] Giddens, diferentemente de muitos autores que nomeiam a sociedade contemporânea como pós-moderna ou pós-industrial, elenca o termo modernidade alta ou tardia para indicar os princípios dinâmicos da sociedade atual. GIDDENS (1990) compreende a alta modernidade, modernidade tardia ou modernização reflexiva como uma ordem pós-tradicional.

em espaço aberto para o rompimento com as tradicionais representações do corpo e logo do sujeito. Assim, os autorretratos de John Coplans e os retratos de Yves Tremorin, como mostraremos a seguir, desvelam um sujeito que se torna carne por meio de um corpo em comum: um corpo velho. Ambos artistas experimentam o corpo no viés de uma reflexividade a qual Giddens acredita “que nem a aparência nem a postura podem ser consideradas definitivas” visto que “o corpo participa de maneira muito direta do princípio de que o eu deve ser construído” (2002, p.96).

Assim, a construção do eu se alicerça, na alta modernidade, numa linearidade que não prevê referencias tradicionais de tempo e espaço. Logo, “a modernidade fragmenta, mas também une” (GIDDENS, 2012, p.175). Numa ordem pós-tradicional, entretanto, “uma gama indeterminada de possibilidades se apresenta, não só em relação a opções de comportamento, mas também em relação à ‘abertura do mundo’ para o indivíduo” (2012, p. 175). Numa espécie de transcrição para o imagético, os autorretratos de Coplans dialogam com a realidade fragmentária de Giddens no modo que, ao se fragmentar, Coplans torna-se muitos e ao mesmo tempo cada um dos muitos se transformam em um só. A fragmentação de um corpo primariamente velho produz novas formas, novos corpos, novas representações. O que poderia parecer vazio é experimentado como autêntico e verdadeiro e cada fragmento se torna uma única e independente imagem do corpo (Figura 55).

Figura 55 *Self-Portrait* - Back with Arms Above. John Coplans, 1984. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/coplans-self-portrait-back-with-arms-above-p11671>. Acesso em: 02 abr. 2016.

No mesmo sentido, tal relação com fragmentação e união é levada às últimas consequências pelo artista por meio de um processo de descolamento de uma identidade individualizada e tradicional; assim, a fragmentação do corpo torna-se fundamental. Nesse sentido (Figura 56), o fotógrafo leva às últimas consequências o processo de deslocamento de uma identidade individual em prol da permissão e promoção de uma diferença e distinção que colocam, por meio de fragmentos, a identidade do corpo velho em evidência (FABRIS, 2004).

Figura 56 John Coplans. *Self Portrait: Hands Touching* (1985). Disponível em: <http://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Coplans%2C+John&record=23>. Acesso em: 18 abr. 2016.

GIDDENS aponta ainda que há uma problemática importante que une quase todos os autores que escreveram sobre o eu na sociedade moderna, que, sobretudo pode se destacar na velhice, que é a afirmativa de que o indivíduo experimenta sentimentos de impotência em relação a um universo social amplo e alheio. Assim, “em contraste com o mundo tradicional, em que se supõe que o indivíduo tinha controle substancial de muitas das influências que davam forma à sua vida, nas sociedades modernas esse controle passou para agências externas” (2002, p. 177).

Logo, padrões de consumo expostos e promovidos, sobretudo pela mídia influenciam e promovem a formação de certos estilos de vida. Com uma sociedade que experimenta desfrutar de uma expectativa de vida mais longa a cada década, envelhecer se faz diante de um projeto reflexivo que constrói uma identidade

traduzida pela posse de determinados bens e, na velhice, de um determinado corpo. Algumas campanhas de moda, como apresentadas no primeiro capítulo, retratam uma aparição iminente dos idosos em seus anúncios e portfólios. A relação entre indumentária e cultura é inerente ao retrato fotográfico, assim:

> [...] vestir-se é ao mesmo tempo estrutura e acontecimento: ao combinar elementos selecionados de acordo com certas regras, num reservatório limitado, o indivíduo declara seu pertencimento a um grupo social e realiza um ato pessoal. Ato de diferenciação, vestir-se é essencialmente um ato de significação, pois afirma e torna visíveis clivagens, hierarquias, solidariedades de acordo com um código estabelecido pela sociedade (FABRIS, 2004, p.37).

No universo cultural da alta modernidade, diante justamente dessa pluralidade de escolhas, destaca-se a permissão para que nem tudo seja visto como uma mercantilização. Os indivíduos, na formação de suas identidades, agem seletivamente e também subvertem tais processos de formas particulares. GIDDENS identifica esse processo como “experiência personalizada versus experiência mercantilizada” (2002, p.182). Nessa percepção, Coplans oferece à câmera um corpo que, desprovido de qualquer peça ou referencial tradicional de indumentárias, está vestido de sua própria naturalidade, do seu próprio corpo velho, com pelos, rugas e protuberâncias. Vestido de sua própria velhice, Coplans contrapõe o próprio corpo a um sistema mercantilizado por meio de sua naturalidade absoluta (Figura 57).

Figura 57 *Self Portrait (Side View, hand on chest)*. John Coplans,1985. Disponível em: <http://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Coplans%2C+John&record=23>. Acesso em: 18 abr. 2016.

A construção do eu na alta modernidade, como acredita Giddens, provoca tensões e realinhamentos em relações estabelecidas por muito tempo diante da sociedade. Nesse contexto, muitos rearranjos são percebidos por meio dos aparatos culturais e, por sua abertura aos temas da arte e do cotidiano, a cultura visual tem sido um campo frutífero para a análise de como tais transformações são transcritas por meio da imagem. O suporte fotográfico permite, nesse contexto, uma exploração do conhecimento em relação às mudanças do social que nele se exercem.

As transformações na relação do indivíduo com a autoridade são discutidas, no contexto da alta modernidade, como um campo de intensas possibilidades. A própria tradição era uma fonte primeira de autoridade, “que não se situava em qualquer instituição particular, mas que perpassava muitos aspectos da vida social. Por difusa que fosse, a tradição era em certo sentido a autoridade única” (GIDDENS, 2002, p.180).

Envelhecer, em diálogo com o que Gitta Debert (1999) define como curso da vida pós-moderna[40], propõe uma realidade de um rearranjo nas relações de

[40] O envelhecer no curso da vida pós-moderna foi melhor esclarecido no primeiro capítulo desta dissertação.

autoridade no âmbito familiar. Na alta modernidade de GIDDENS, a comunidade local e o sistema de parentesco “eram duas fontes adicionais de autoridade estabilizadora, diretamente relevante para a sustentação de relações de confiança em contextos tradicionais” (2002, p. 180). Assim, as relações entre pai e filho, avós e netos e outras hierarquias do âmbito familiar passam a ser um potencial não mais intocável e um papel compulsório a ser cumprido no eixo familiar, levando a autoridade para outros fluxos de compreensão e vivencia que não fossem lineares e verticalizados.

Por mais de um século o retrato fotográfico perpetuou a imagem das instituições familiares tais quais elas eram constituídas e na regência do padrão patriarcal de família. Poses, enquadramentos e vestimentas diferenciavam o papel social de cada membro da família diante da câmera fotográfica. Num ponto de convergência entre arte e sociedade, entre alta modernidade no contexto sociológico e das transformações possibilitadas pela fotografia contemporânea, ao elevá-la “não como uma representação, cópia considerada verdadeira de um referente, mas como uma manifestação” (ROUILLÈ, 2009, p.342), as relações entre autoridade tornam-se possíveis em outros contextos e representações.

Numa representação da velhice no âmbito familiar, Yves Tremorin dialoga com a relação profícua entre autoridade na sociedade da alta modernidade, maculando no retrato fotográfico uma relação em que os vínculos paternais são colocados em outro patamar diante do retrato fotográfico. (Figura 58).

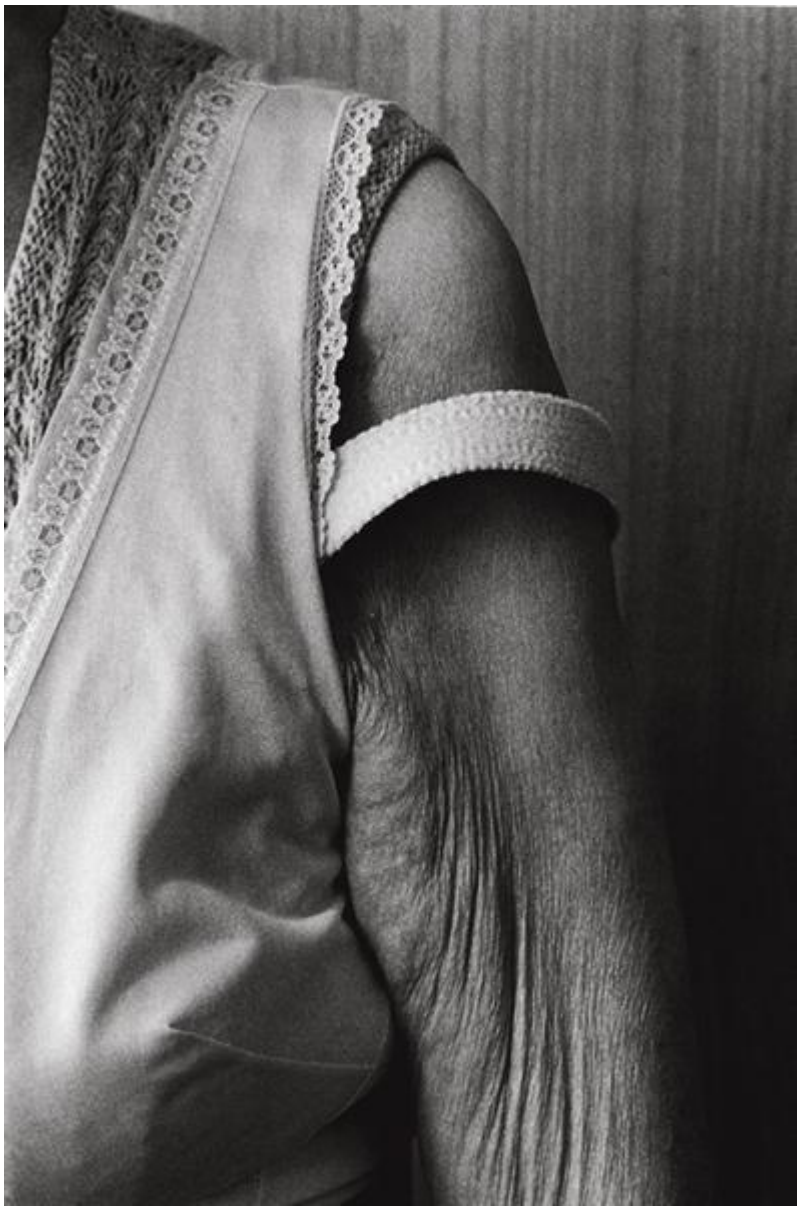

Figura 58 Yves Tremorin, *Cette femme là*. 1985-1987. Disponível em: <http://ddab.org/fr/oeuvres/TREMORIN/Page23/Page23-femme>. Acesso em 20 abr. 2016.

Yves propõe, ao fotografar a sua mãe, uma ruptura com a representação tradicional do corpo no retrato fotográfico de família bem como dialoga com a fluidez provocada pelas transformações da relação de autoridade no âmbito familiar e social proposta por GIDDENS (2002). A identidade no âmbito familiar, tão almejada e perpetuada por séculos, passa por transformações que a fotografia torna realidade, atingindo, assim, todo um ideal de representação que vai além de um mero atestado de existência e hierarquia. Como pontua Fabris:

> [...] meio constitutivo da consciência social de si, o retrato fotográfico é fruto de uma relação que ordena de maneira coerente o dispositivo da tomada, o olhar do operador, o lugar do modelo para que deles resulte a imagem de uma identidade que se confunde com os traços fisionômicos (FABRIS, 2004, p.37).

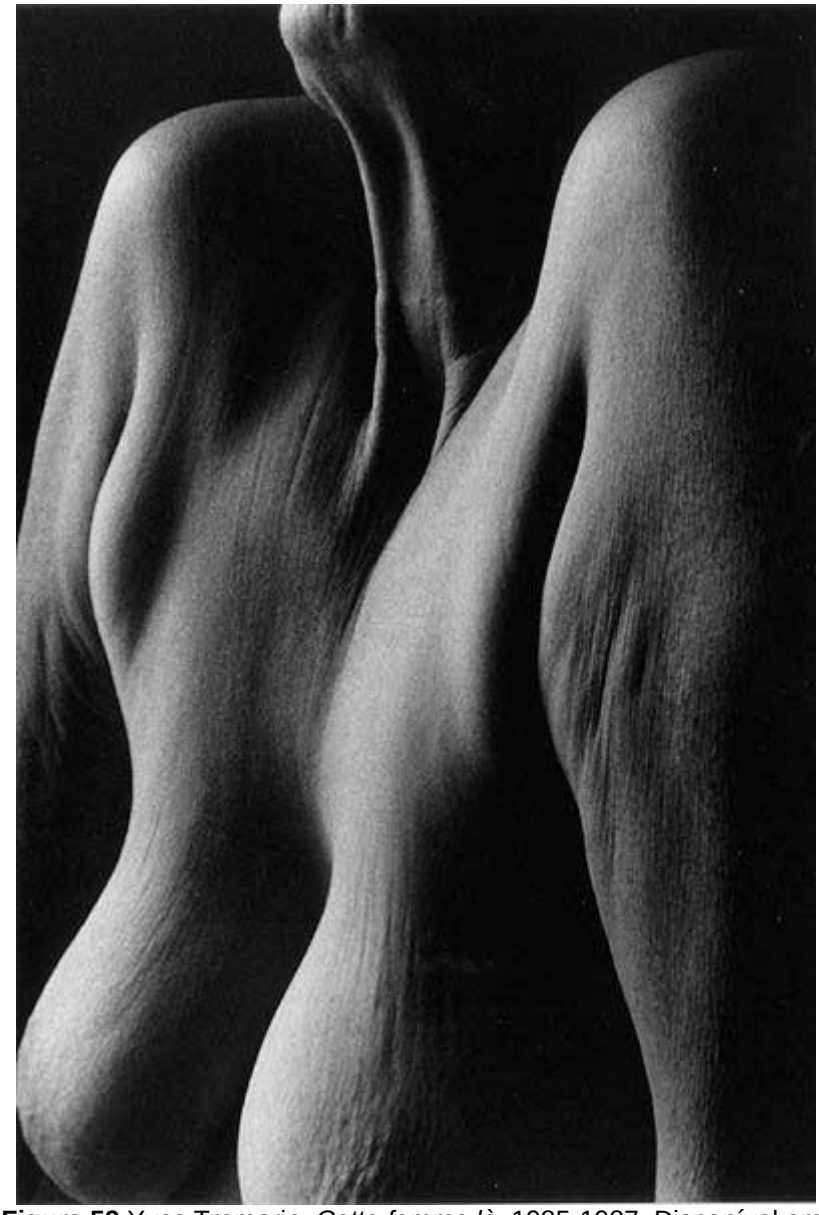

Figura 59 Yves Tremorin, *Cette femme là*. 1985-1987. Disponível em: <http://ddab.org/fr/oeuvres/TREMORIN/Page23/Page23-femme>. Acesso em: 20 abr. 2016.

Na constituição do retrato fotográfico (Figura 59), Tremorin condensa uma relação que transpõe o papel, e logo a relação de autoridade, no âmbito da maternidade e sua representação tradicional. Aqui, a identidade de um corpo maternal, velho, evidente e exposto é construída além de uma mera justaposição de corpos hierarquizados de um registro memorial de família, indo ao encontro de uma expressão que conta com a junção entre o olhar de quem retrata, sua intimidade e

afetividade, resultando em uma estética particular de uma velhice que reconfigura a representação do colo materno e a ligação com a concessão de vida travada entre mãe e filho. Assim, o retrato se configura também como um “autorretrato do retratado, que se reconhece nele, e para quem desempenha a função de prótese visual, permitindo-lhe assegurar-se da própria identidade” (FABRIS, 2004, p.51).

A identidade do retrato e do autorretrato fotográfico é constituída de acordo com normas sociais que, na ebulição dos mais diversos acessos do mundo contemporâneo, nem sempre estão em acordo ou harmonia. A imagem e a identidade diante do retrato fotográfico se distanciam de uma noção de identidade que remonta ao passado e a uma configuração modernista do eu, no âmbito da unicidade e da individualidade. Logo, diante da velhice e de todos os aspectos que o envelhecer tangencia no mundo atual, se torna cada vez mais sendo negada a possibilidade de uma definição de identidade em que a personalidade se espelhe unicamente em um referencial meramente fisionômico, histórico ou pictórico.

3.2 VISUALIDADES, VELHICE, RETRATOS E AUTORRETRATOS: JOHN COPLANS YVES TEMORIN

O ver e ser visto na esfera do social nos aproxima epistemologicamente do termo *visualidade,* cuja importância conceitual tornou-se motivo de debates desde os finais dos anos 1980, enquanto meio para investigar e discutir a influência da arte e das imagens perante os sujeitos. Esse termo, do modo como frequentemente é adotado pelos Estudos de Cultura Visual, foi abordado em simpósio organizado por Hal Foster (1988), cujas discussões deram origem à série *Discussion in Contemporany Culture*, constituída entre outras publicações por *Visual and visuality* (FOSTER, 1988). Da origem, o termo visualidade acabou tornando-se a palavra-chave da cultura visual bem como o seu objeto de estudo (MIRZOEFF, 2011; MITCHELL, 2002; CASTRO, 2015).

Segundo MIRZOEFF (2011) considera, de forma ampla, a visualidade como regime de visualização da história, definido por lugares de autoridade e repressão, onde o ato de ver e sua construção social por meio do repertório cultural imagético manifesta uma autoridade, autoridade essa que muitas vezes se constrói em decorrência de processos de classificação, separação e estetização. Assim, na perspectiva de Mirzoeff, a visualidade também se estabelece diante da necessidade

de um direito de olhar que reivindica “autonomia, não o individualismo ou voyeurismo, mas a pretensão de uma subjetividade política e coletividade. É a reivindicação de uma subjetividade que tem autonomia de organizar as relações do visível e o enunciável” (2011, p.478, tradução própria).

Tal autonomia, como descreve MIRZOEFF, pode ser compreendida como uma escalada diante de modos repressores muitas vezes naturalizados e perpetuados simbolicamente por meio das imagens. Na perspectiva do autor, o direito de olhar, muitas vezes confrontado com as instituições estabelecidas no seio social, como as leis, as estruturas da mídia hegemônica e dos regimes da arte, emerge como uma “utopia” (2011, p.476). Logo, caracterizar como utópica a autonomia do direito de olhar é, na perspectiva de Mirzoeff, mais uma justificativa de autoridade que deve ser recusada.

No mesmo sentido, FOUCAULT (2001), ao discutir dispositivos de vigilância como o panóptico, que, ao instaurar um controle dos indivíduos por alguém que exerce sobre eles algum poder, enquanto o exerce “tem a possibilidade tanto de vigiar quanto de construir, sobre aqueles que vigia, a respeito deles um saber” (2001, p.88), saber o qual tem por característica estar diante de um controle diante da norma vigente, “em termos do que é normal ou não, do que se deve ou não fazer” (Idem). De acordo com Foucault, o modelo panóptico pode ser relacionado a uma série de modelos e instituições de controle de nossa sociedade e encontra também a fuga da autonomia pelo controle com uma forma utópica, sendo “uma utopia de uma sociedade e de um tipo de poder que é, no fundo, a sociedade que atualmente conhecemos” (2001, p.87).

Tal dispositivo de controle se projeta também nas sociedades contemporâneas, já que evidencia a figura dos aparelhos tecnológicos do Estado e a vigilância intermitente das pessoas numa sociedade pós-moderna. Independentemente da forma que definimos a semântica do termo “pós-modernismo”, seja chamada de globalização, mundialização, internacionalização, estamos do mesmo modo diante de polêmicas acerca do tema. Nessa perspectiva, vivemos diante de um constante estado de monitorias, registros e reconhecimentos, o que Mirzoeff (2006) inclui, por exemplo, um regime das visualidades que apontam o risco de perpetuar um discurso que enfatiza, de forma opressora, marcadores sociais da diferença como etnia, gênero e a velhice.

Na esfera social, ao relacionar os desdobramentos entre a visibilidade e o ato social do ver bem como o modo como tal relação pauta os discursos visuais, é possível compreender a construção das visualidades no âmbito das imagens da velhice. Tal relação denominou uma espécie de “sujeito visual”, que pode ser compreendido como alguém promovido por uma visibilidade muitas vezes involuntária, “bem como é o objeto do discurso, vez que, a despeito de sua capacidade fisiológica, acabava sendo forjado pelo que estava sendo narrado, lido e visualizado nos textos históricos” (CASTRO, 2005, p.4106).

Para MIRZOEFF, a visualidade pode assim ser compreendida como "uma prática discursiva de manipulação e regulação do real que produz efeitos materiais” (2011, p.476), sejam eles negativados ou positivados, porém ambos capazes de pautar discursos opressores. Os anúncios publicitários voltados ao público idoso podem enquadrar nesse contexto de controle ao reproduzir um discurso visual domesticado e institucionalizado da velhice, pautando e padronizando uma relação entre o real e o simbólico com os quais os idosos são representados (Figuras 60 e 61).

Figura 60 Anúncio. Empréstimo consignado Caixa. Disponível em: <http://creditoedebito.com.br/financiamentos-e-emprestimos/credito-consignado-caixa-para-aposentados-e-pensionistas/>. Acesso em: 06 abr. 2016.

Figura 61 Anúncio: Sistel. Disponível em: <http://icomunicacao.com.br/publicidade-e-propaganda/viver-sempre-melhor/>. Acesso em: 06 abr. 2016.

Nesse contexto, ao discutir aspectos da imagem colonizada, LINARES (2015) aponta que MIRZOEFF (2011) não condena as imagens, porém enfatiza a “irrepresentabilidade do olhar impondo uma autoridade implícita na visualidade” (p.84). Assim, essa irrepresentatividade segue um regime de visualidades que impõem uma realidade ao idoso, sendo essa realidade a realidade do outro e não dele próprio. Hans Belting alega que tais contornos se perduram e "apesar de todos os nossos esforços, não conseguimos nos livrar desta herança dos primeiros tempos da Idade Moderna" (2012, p.12). Tais tempos, contudo, foram cruciais na construção da percepção social da velhice e em sua relação com a formação da nossa percepção do outro enquanto velho.

Conforme apresentado na introdução da dissertação, a antropóloga DEBERT (1999) dialoga com as mudanças que deram novas configurações aos comportamentos tidos como adequados aos grupos de idosos, promovendo assim a percepção do rompimento de fronteiras que delimitavam estilos de vida considerados próprios aos indivíduos de diferentes faixas etárias. Assim, Debert (2009) coloca a velhice diante do que ela aponta como curso da vida pós-moderno, que é uma expressão cunhada para dar conta das mudanças que caracterizam a

experiência contemporânea e que levam a uma relativização das normas apropriadas a cada estágio da vida, indicando a emergência de uma sociedade em que a idade passa a ser irrelevante, possibilitando assim novas subversões das normatizações sociais, culturais e estéticas modernistas. No mesmo contexto, a fotografia contemporânea se abre como campo para uma recusa das imposições dos regimes da visualidade acerca da velhice bem como as mudanças sociais do envelhecer na sociedade contemporânea.

Confrontando uma lógica habitual da representação no suporte fotográfico, extirpando seu rosto das fotografias, John Coplans propõe o que ROIULLÈ define como uma “dialética na superfície” (2009, p.365), promovendo assim ao mesmo tempo identidade e não identidade em detrimento da aparência e de uma personalidade do retrato tradicional, se distanciando assim de um regime de visualidades da velhice já estabelecido e também exposto pelo retrato fotográfico. (Figuras 62).

Figura 62 John Coplans. *Sel- Portrait* (Three Quarter Back, clasped hands). Disponível em: <http://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Coplans%2C+John&record=19#collection-search>. Acesso em: 10 abr. 2016.

Assim, diante do autorretrato, Coplans dialoga com uma autonomia reivindicada pelo que MIRZOEFF (2006) conclama como “direito de olhar”, sendo, portanto, um modo contrário de percepção da promoção de autoridade por meio da visualidade. Logo, Coplans.

> [...] lança mão de estratégias que demonstram sua intimidade com a câmera e certo desprezo pelo convencionalismo que determina a correspondência entre as imagens e os papéis sociais assumidos pelo retratado. Isso não significa que o resultado será mais ou menos fiel à sua aparência, mas sim que esta pode ser tratada apenas como um motivo desencadeador da representação de uma fantasia, da curiosidade para ver um traço repugnante ou imperfeito de uma fisionomia humana. Desafia, portanto, o valor da fotografia como documento da realidade visível para tratá-la como documento de sua existência ou de sua postura frente os valores estéticos de seu tempo. Essa fotografia, livre da expectativa do aplauso, prescinde da existência de um referente exterior. Podemos pensar que, afinal, no mundo e na fotografia, o real está muito além das aparências enquadradas em uma imagem. (MARTINEZ, 2009, p.176).

Annateresa Fabris, ao analisar o trabalho do fotógrafo estadunidense, constrói um olhar que pode transitar na mesma percepção, ao apontar que Coplans.

> [...] age a contrapelo desta norma tácita: expunge o que é legitimado pela sociedade para concentrar-se naquilo que deveria suscitar vergonha. E seu gesto parecerá tão mais carregado de uma vontade explícita de contrastar as normas vigentes, de for lembrado que o corpo que oferece à câmara é um corpo marcado pela velhice, que em nada se parece com aqueles corpos plasticamente perfeitos veiculados pelos meios de comunicação de massa. (FABRIS, 2004, p.159).

Assim, podemos caminhar, por meio do corpo e da fotografia, para uma percepção de uma cultura visual que pode ser desvelada de muitas outras formas que não somente por meio das imagens e visualidades que, muitas vezes, para o Ocidente são normativas.

No âmbito dessa possibilidade de emergência de novos e múltiplos discursos, uma ruptura com os limites e padrões de alguns suportes artísticos, artefatos culturais e regimes da arte muitas vezes se torna evidente, o que alguns fotógrafos encontraram como poética e permissividade na sua discussão e criação de discursos por meio da fotografia contemporânea. Logo, o corpo é linguagem protagonista dessa tarefa que também inclui o corpo velho, muitas vezes rejeitado, omisso ou manipulado por outras instancias da sociedade imagética e cultural.

Na mesma perspectiva, a qual FABRIS denomina como uma “visão dessublimada do corpo” (2004, p.160), o fotógrafo Francês Yves Tremorin reivindica

uma diferença em relação ao universo tradicional da fotografia e da representação do corpo velho por meio do retrato fotográfico. Ainda dialogando com os desdobramentos dos conceitos de visibilidade e visualidade propostos por Mirzoeff e Bringhenti, a representação da velhice e o corpo retratato por Yves Tremorin tangencia e transcreve um momento da fotografia na arte contemporânea – nos anos 1980 - o advento de uma cultura mais aberta à alteridade, aos dissensos e à diferença (Figura 63).

Figura 63 Yves Tremorin, *Cette femme là*. 1987. Disponível em: <http://ddab.org/fr/oeuvres/TREMORIN/Page23/Page23-femme>. Acesso em: 11 abr. 2016.

Tremorin coloca em subversão, ao fotografar sua mãe, a especificidade de um corpo figurado e que emana uma resistência à discursividade tradicional dos idosos nos retratos fotográficos, o que pode tomar forma diante de distintas nuances na fotografia contemporânea. Assim fotografados, o corpo velho, o idoso e o envelhecer passam de uma perspectiva voltada à memória e ao documento para uma linguagem voltada aos múltiplos discursos que o corpo pode oferecer.

Os retratos de Tremorin colocam em questão formas de visualidade formalistas diante do retrato fotográfico, que, muitas vezes opressoras, pautam o ver e o ser visto do corpo velho, do corpo que envelhece, dos idosos. Nessa perspectiva, e em consonância com o que Mirzoeff considera como "direito de olhar", há uma ruptura nas dicotomias da imagem da velhice. Logo, destaca-se diante das imagens da velhice a possibilidade de encontrar fluxos alheios à obrigatoriedade de significação com adjetivos opostos, tais como "bom" e "ruim", "bonito" e "feio", "positivado" e "negativado".

Portanto torna-se possível, no contexto da fotografia contemporânea, a produção de discursos cujas especificidades não emanem de suas condições estéticas, mas de como elas podem se articular no contexto simbólico de cada contexto do indivíduo. Logo, de acordo com Ruillé,

> [...] desaba a hegemonia do "ou", exclusivo e unívoco, em prol da postura do "e", mais tolerante, mais receptiva ao outro, ao diferente. É exatamente a remoção da trava modernista que permite aos artistas abrir o cenário cultural e artístico para os excluídos do modernismo: as mulheres, a classe operária, as minorias sexuais e raciais oprimidas, etc. É o que flexibiliza e mesmo, às vezes, inverte a oposição restrita, tipicamente modernista, entre a "grande arte" e a "arte popular", em particular entre a pintura e as imagens tecnológicas como a fotografia e o vídeo (RUILLÉ, 2009, p.355).

O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do 'dom visual' para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. "Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77).

Os retratos da série *Cette femme là* (1985-1985) de Yves Tremorin provocam e evidenciam essa relação inquieta, agitada e aberta entre o sujeito que olha e quem é olhado, uma vez que os retratos expõem uma relação fotógrafo-

sujeito que foge, por exemplo, da realidade tradicional do retrato de família (Figura 64).

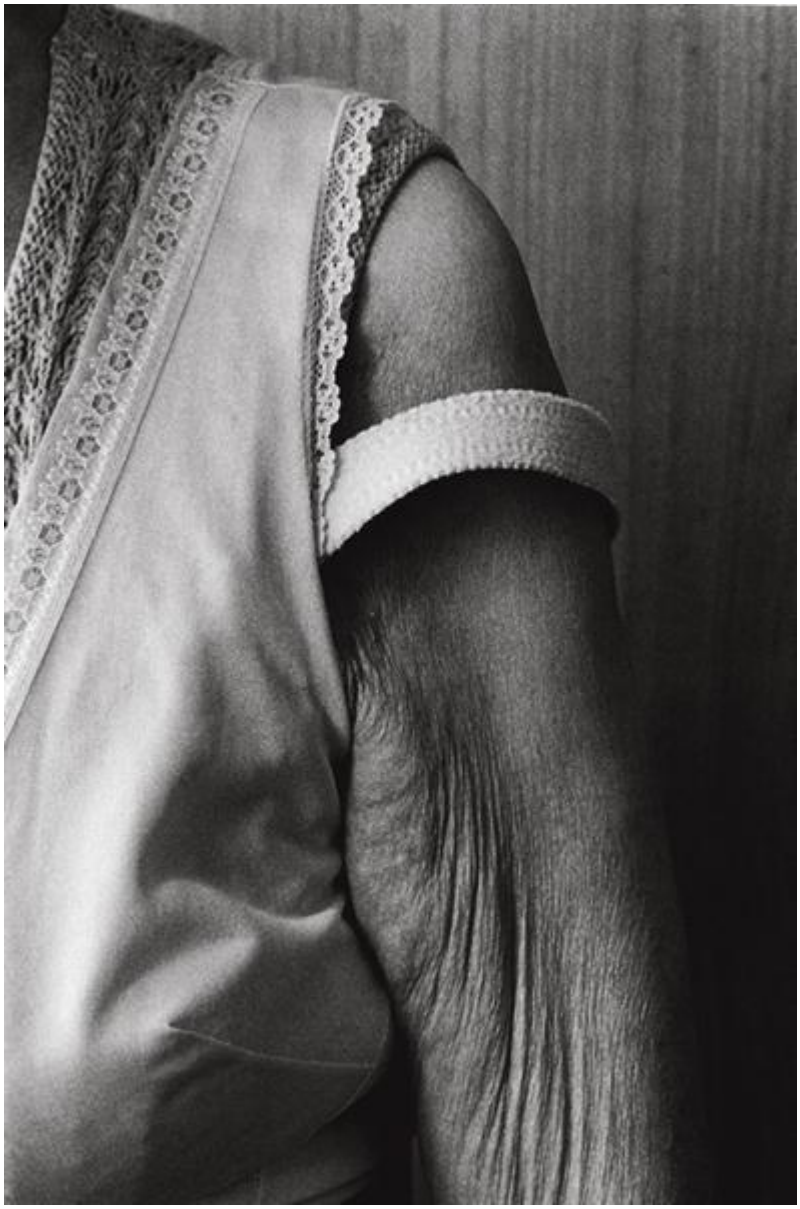

Figura 64 Yves Tremorin, *Cette femme là*. 1987. Disponível em: <http://ddab.org/fr/oeuvres/TREMORIN/Page23/Page23-femme>. Acesso em: 11 abr. 2016.

Ao fotografar o corpo velho de sua mãe e ao extirpar o seu rosto, Tremorin coloca o retrato fotográfico diante de uma interessante possibilidade de subversão da narrativa do retrato fotográfico de família, uma vez que as relações de figuração, identificação, posição dos corpos são dadas como uma nova perspectiva para contemplação da imagem e alheias às visualidades perpetuadas no gênero do retrato fotográfico. Alheio ao aspecto do documento e da memória, Tremorin

ressignifica uma relação paternal por meio do retrato fotográfico propondo uma narrativa em que o discurso do corpo velho pode, de maneira autônoma, ainda representar o corpo da maternidade.

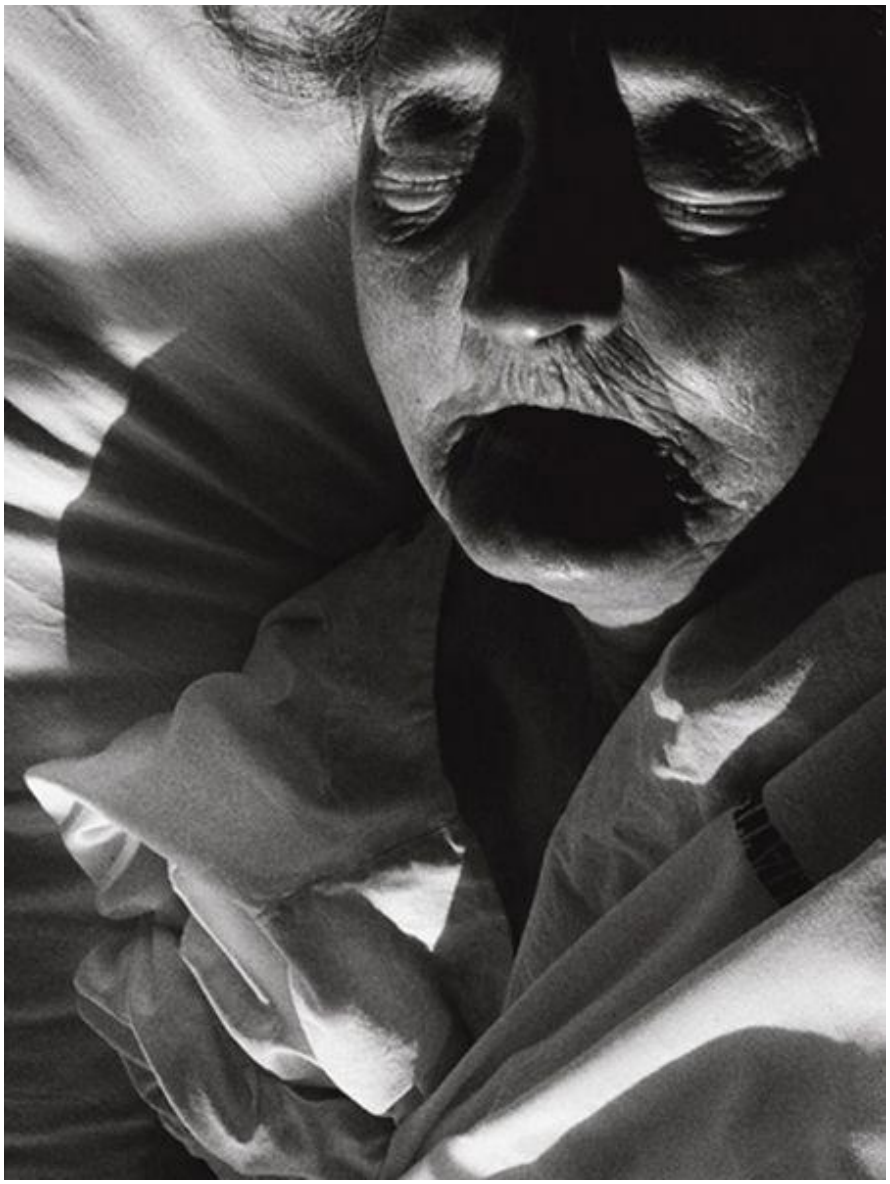

Figura 65 Yves Tremorin, *Cette femme là*. 1987. Disponível em: <http://ddab.org/fr/oeuvres/TREMORIN/Page23/Page23-femme>. Acesso em: 11 abr. 2016.

Nessa perspectiva, Didi-Huberman, ao discutir e ampliar as percepções da origem da relação do rosto com o retrato fotográfico considera o retrato como um nó antropológico, pois a definição de retrato como representação de uma pessoa existente, nesse sentido,

> [...] não nos vale de nada, simplesmente na medida em que as práticas concretas geralmente designadas sobre o termo de “retratos” tecem cada uma incríveis tranças contraditórias de representações e presenças, de semelhanças e dessemelhanças, de seres e existências, sem contar o tirânico pequeno labirinto que a palavra “pessoa” por si só forma (Didi-Huberman, 1998, p.62).

A tradicionalidade das poses e das disposições dos corpos nos retratos fotográficos, muitas vezes ordenados por conta das hierarquias no âmbito familiar e outros marcadores sociais como a categoria etária, propõem uma leitura específica da fotografia na qual o velho é inserido num contexto formalista, descrito e muitas vezes desprovido de autonomia discursiva, o que certamente não será invalidado daqui por diante ou que o olhar crítico não existisse ou que fosse indiferente. O que está proposto, diante dos retratos de Tremorin, é uma percepção que interessa da velhice como discurso autônomo, não por si só, mas possibilitador e gerador de dissensos e paradoxos para além das autoridades impostas.

Conforme essa percepção DIDI-HUBERMAN (1998), diante da imagem, nos provoca justamente no sentido de não nos contentarmos com a autoridade imposta pelas referências do âmbito artístico, histórico ou cultural, dialogando, assim, com o direito de olhar autônimo, tal qual proposto por MIRZOEFF (2011). Há, tanto na série de autorretratos de John COPLANS como na série de retratos de Yves Tremorin, uma narrativa da velhice que dialoga com a “eficácia da imagem” (2013, p. 28) no sentido de subverter não somente o suporte, o gênero e a linguagem fotográfica, pois ela:

> [...] é feita de empréstimos, é verdade, mas também de interrupções praticadas na ordem do discurso. De legibilidades transpostas, mas também de uma abertura – e portanto de efração, se sintomatização – praticado na ordem do discurso e para além dele (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.28).

O trabalho de Tremorin não busca unicamente uma fuga em exatidão da representação realista por meio do retrato e da fotografia, mas dialoga e subverte com ela, articulando o visível e a visualidade como campo e perspectiva para ser observado e da qual observar. Logo, em algumas fotos o rosto de sua mãe é tido como uma aparição e um diálogo natural de uma relação cotidiana e fruto da sua representação maternal e afetiva evidente (Figura 66). O retrato tradicionalista, assim como defende ROUILLÈ, “se torna impossível, porque o rosto se desfez,

porque o sujeito individual perdeu sua antiga unidade e sua antiga profundidade" (2009, p.365).

Figura 66 Yves Tremorin, *Cette femme là*. 1985-1987. Disponível em: <http://ddab.org/fr/oeuvres/TREMORIN/Page23/Page23-femme>. Acesso em: 14 abr. 2016.

3.3 VELHICE, GÊNERO E SEXUALIDADE

Uma aproximação dos autorretratos de John Coplans com os retratos de Yves Tremorin nos coloca diante da evidência de um dialogismo entre homem e mulher, masculino e feminino, que é passível de ser amplamente explorada. Cabe aqui, diante dos interesses da pesquisa, explorar como a relação simbólica construída nos discursos das visualidades da velhice se articulam com o social e com as questões de gênero e sexualidade por meio da fotografia contemporânea no trabalho de ambos artistas.

Pierre BOURDIEU (1995) ao desenvolver sua teoria sobre a dominação masculina, trata a questão centrada a partir de uma perspectiva simbólica. Para ele, a dominação masculina seria também uma forma particular de violência simbólica. Nesse sentido, Bourdieu compreende o poder que impõe significações, o que o seio social tende a determinar como legítimas, desencadeando modos de abusos sobre os corpos e o controle do modo de vida dos indivíduos, ressaltando que:

> [...] sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência dessa submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce principalmente pelas vias puramente simbólicas de comunicação e do conhecimento ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU,1995, p.5).

MIRZOEFF, ao tratar das autoridades e dominações da visualidade, a considera como “masculina”. O autor considera ainda as tensões resultantes das subversões dessa dominação como uma reivindicação do direito de olhar e são descritas como diferenças, sendo elas “femininas, lésbicas, estranhas ou trans” (2006, p.475, tradução minha).

BRINGHENTI considera que a “assimetria entre ver e ser visto é profundamente imbuída das questões de gênero e são abertamente dimensionadas de formas sexualizadas”. Assim, como o próprio autor exemplifica, “a sedução é uma relação social que desenrola inteiramente dentro dessa dimensão sexualizada de visibilidade” (2007, p. 330).

A construção da visibilidade e das visualidades por meio do olhar pode ser percebida como uma concepção que foge do aspecto de um olhar inocente ou não imbuído das questões relacionadas à política nas mais diversas instâncias e,

ainda assim, não pode ser problematizada como um processo sem corpo e que eles não transcrevem certos papeis e discursos simbólicos e sociais. Os anúncios comerciais de medicamentos voltados ao público idoso, por exemplo, mostram duas realidades distintas diante da velhice e do corpo (Figura 67).

Figura 67 Anuncio Medley. Disponível em:< https://frasesdavida.wordpress.com/2010/06/17/agora-so-falha-quem-quer-expira-a-patente-do-viagra/>. Acesso em: 16 abr. 2016.

Figura 68 Comercial Viagra. Disponível em: <https://frasesdavida.wordpress.com/2010/06/17/agora-so-falha-quem-quer-expira-a-patente-do-viagra/>. Acesso em: 16 abr. 2016. Acesso em:16 abr. 2016.

A antropóloga Guitta Debert destaca que, na velhice, papéis sociais, valores e atitudes considerados tipicamente masculinos ou femininos tenderiam a se misturar, trazendo assim o que ela define como “normalidade unissex da idade avançada” (2013, p.20). Assim, predomina uma representação imagética onde os corpos são muitas vezes representados de modos semelhantes, padronizados: Cabelos curtos, brancos, roupas de cores neutras e modelagem sóbria.

O comercial do medicamento para disfunção erétil *Viagra (*Figura 68) torna explícito um modo distinto como mulher e velhice é vista (ou ocultada, extirpada e substituída) na perspectiva da dominação masculina em sua construção enquanto visibilidade e visualidade. Segundo Debert,

> [...] as mulheres na velhice experimentariam uma situação de dupla vulnerabilidade, com o peso somado de dois tipos de discriminação, como mulher e como idosa. Sendo a mulher, em quase todas as sociedades, valorizada exclusivamente por seu papel reprodutivo e pelo cuidado com as crianças, desprezo e desdém marcariam sua passagem prematura à velhice (Debert, 2013, p.19)

Há, nesse sentido, a promoção de um corpo sujeito a um discurso em que a visualidade, de forma opressora, pauta os papéis de cada gênero na velhice. É evidente, ainda, a exclusão da mulher idosa do exercício de sua sexualidade. Os princípios fundamentais de uma visão que parte de um olhar restritamente masculino do mundo são naturalizados diante de posições e disposições do corpo que são, muitas vezes, fomentadas por meio das imagens.

No sentido do enfrentamento de uma opressão em relação à dominação masculina, BUTLER propõe uma desconstrução de uma lógica estabelecida socialmente na qual o corpo está transcrito no seio social, logo "o gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado" (2010, p.25), logo está também em questão "o aparato de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos" (Idem). As diversas práticas e a inserções dos corpos num determinado sistema cultural são chamados por Butler de performatividade, espaço no qual a mesma defende uma luta "por liberdades individuais, temos que pensar o lugar de corpos atuantes e de corpos movendo-se livremente dentro de uma democracia" (2015).

Como campo desse enfrentamento, a intersecção do corpo com a fotografia contemporânea, reiterando o espaço que ROUILLÉ (2009) encontra para localizar uma abolição de práticas e estruturas do sujeito tradicionalista, o gênero é inserido no contexto do campo fotográfico sem leis e ancoragens estabelecidas no seio da história e dos regimes dos gêneros fotográficos tradicionais.

Coplans reivindica e dialoga com uma diferença fundamental da representação do corpo e de uma identificação naturalizada de gênero em *Back Torso* (1985) ao registrar-se de costas, negando, assim, uma identificação primária que negaria uma predominância biológica para uma definição de gênero (Figura 69).

Figura 69 *Back Torso.* John Coplans, 1985. Disponível em: <http://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Coplans%2C+John&record=0>. Acesso em: 17 abr. 2016.

Coplans propõe, assim, uma experiência transversal que promove uma provocação da percepção de naturalização do corpo e gênero como um dado biológico e estabelecido. Nessa compreensão, Bourdieu destaca que:

> [...] o mundo social constrói o corpo como uma realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizante. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-os aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade de ordem social (BOURDIEU, 1999, p. 19 - 20).

Assim, os autorretratos de Coplans assumem uma postura de desconstrução, por meio de corpo, de uma representação e um dualismo sexista que tende a dividir e hierarquizar as posições sociais entre homem e mulher. Por meio do corpo nos autorretratos, Coplans iguala e transita entre masculino e feminino no mesmo corpo, corpo esse que assume um ideal de desconstrução de uma dominação masculina dada pelo caráter biológico. Logo, encontrando espaço e permissão na fotografia contemporânea, Coplans utiliza seu próprio corpo para articular uma recusa da identificação entre masculino e feminino por meio dos órgãos sexuais. Seu corpo nu já desprovido de vestimentas, marcador que também é determinante para uma legitimação social dos papéis homem/mulher, questiona a definição social por meio dos órgãos sexuais que,

> [...] longe de ser um simples registro de propriedades naturais, diretamente expostas à percepção, é produto de uma construção efetuada à custa de uma série de escolhas orientadas, ou melhor, através da acentuação de certas diferenças ou do obscurecimento de certas semelhanças (BOURDIEU, 1999, p. 32).

Nesse sentido, Coplans por meio dos autorretratos *Self-portrait – Crossed Fingers* (1988) *e Seff-Portrait - Body Language I-IV* (1985) subverte o sentido da acentuação dessas diferenças e escancara as semelhanças que por ventura podem ser expressas para a identificação de um corpo por meio de seus órgãos sexuais (Figuras 70 e 71).

Figura 70: *A Self-portrait – Crossed Fingers.* John Coplans, *1988*. Disponível em: <http://www.peterkilchmann.com/artists/available-works/++/name/john-coplans/id/10/>. Acesso em: 18 abr. 2016.

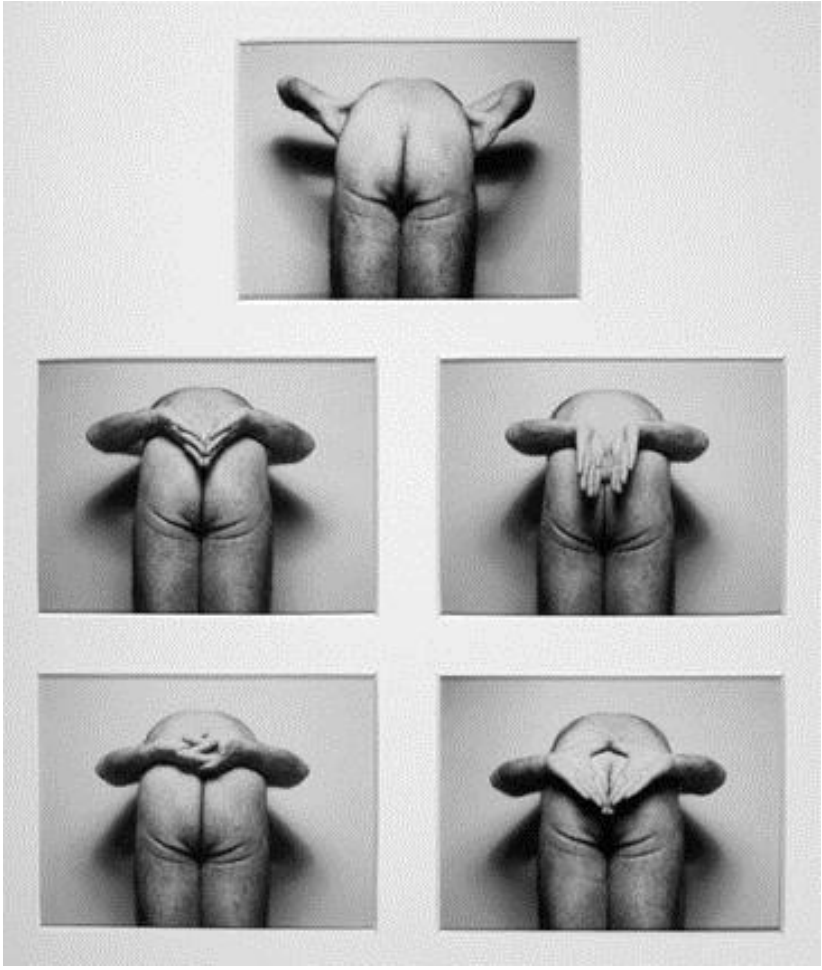

Figura 71 *Seff-Portrait (Body Language I-IV)* John Coplans, 1985. Disponível em: <http://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Coplans%2C+John&record=7>. Acesso em: 18 abr. 2016.

Para BOURDIEU, tradicionalmente “o corpo tem na sua frente, lugar da diferença social, e suas costas, sexualmente indiferenciadas e potencialmente femininas”, ao mesmo tempo que o ponto de honra de uma identificação social está nas “suas partes públicas, face, fronte, olhos, bigode, boca, olhos nobres da representação, os quais condensam sua identidade social” (1999, p.32).

Por meio do discurso da recusa de uma representação tradicional, *voyerista* e de dominação masculina do corpo é possível propor, por meio do autorretrato *Self Portrait - Three Quarter View, straight* (1986), um diálogo com outros artistas, como René Magritte, por exemplo, que também buscou uma recusa da representação sexista do corpo da mulher na arte surrealista em *Violação (Figuras 72 e 73).* Coplans viola as representações tradicionalistas de gênero, corpo e velhice, fazendo do corpo velho um campo de transformações.

Figura 72 *Self Portrait (Three Quarter View, straight).* John Coplans, 1986. Disponível em: <http://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=5926&t=objects>. Acesso em: 18 abr. 2016.

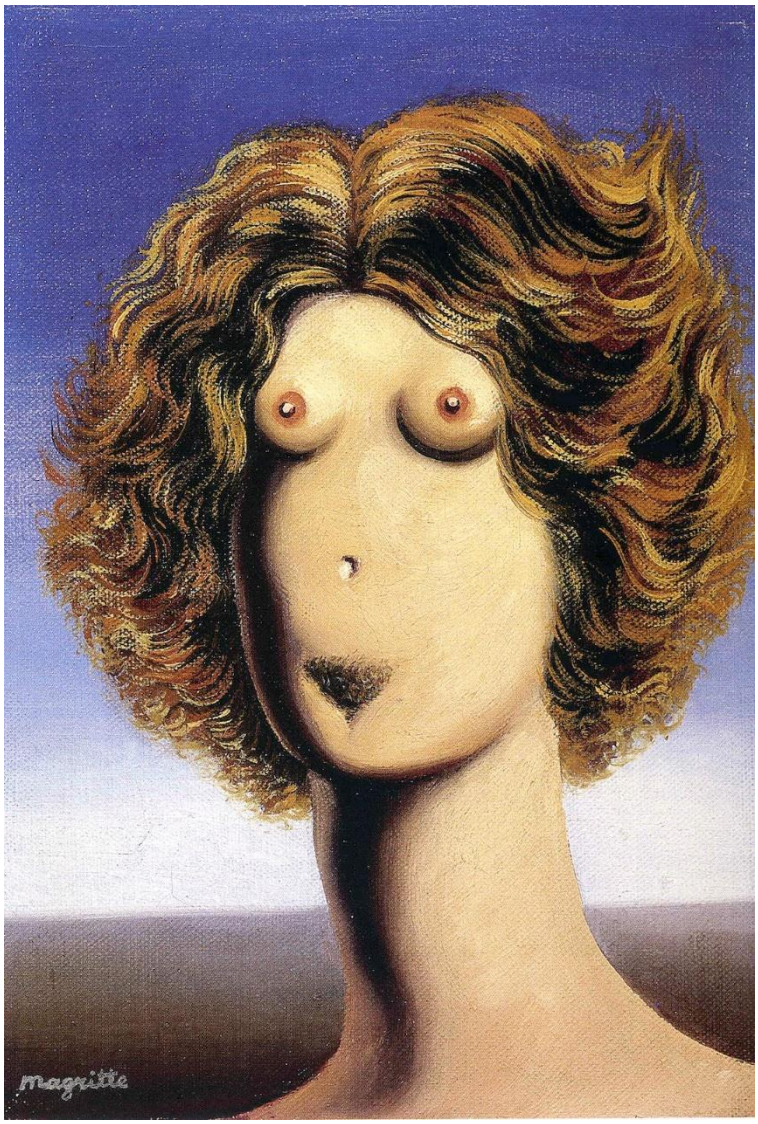

Figura 73 *A violação.* René Magritte, 1935. Disponível em: <http://onesurrealistaday.com/post/32086255587/the-rape>. Acesso em: 18 abr. 2016.

Algumas possibilidades de novas configurações, como os trabalhos fotográficos de John Coplans e Yves Tremorin, muitas vezes violam os padrões estabelecidos para as representações sociais dominantes e confrontam as visualidades impostas no âmbito social, construindo o que MIRZOEFF (2011) chama de contravisualidade.

Assim, se a visualidade é muitas vezes determinada diante de um conjunto de classificações e segregações a contravisualidade, estabelecida pelo direito de olhar e pela autonomia, se faz por meio de suas próprias técnicas e reivindica o direito a possíveis representações antes inexistentes, invisíveis ou inviabilizadas.

Por meio de suas fotografias, John Coplans e Yves Tremorin dialogam com uma violação das representações e visualidades tradicionais da velhice impostas sobretudo pela mídia. Desse modo, numa linguagem e em um regime que possibilita o exercício de um direito de olhar autônomo, faz-se do corpo um espaço e substrato para transgressões que se contornam na perspectiva de um sujeito que não se situa naturalmente dentro de uma condição de identidade delimitada. O corpo velho e o sujeito na velhice podem transitar entre um campo longínquo de possibilidades entre uma velhice que não mais precisa ser estritamente negativada ou positivada, bela ou feia, feliz ou triste.

Na alta modernidade, conforme entendida por GIDDENS (2002), dispomos de uma diversidade de escolhas no decorrer de nossas vidas e diante do desencadear da mesma. Não há uma garantia de que todas as possibilidades estarão abertas a todos. O que a reflexividade propõe, no âmbito social, é que estamos diante das influências das visibilidades e visualidades, porém há o direito e a autonomia de exercitar suas decisões e escolhas, entre as quais se situam o próprio corpo.

O direito de olhar de MIRZOEFF “reivindica autonomia, recusa-se a ser segregado” (2011, p. 327) e, dentro de uma liberdade desejada, inventa ou subverte novos modos de ver e ser visto. Logo, a velhice encontra o retrato e o autorretrato como uma condensação da possibilidade de representação de um eu livre, seja homem ou mulher, dispensado das amarras tradicionais enquanto sujeito em um mundo que não para de mudar e envelhecer.

Obviamente, as políticas da identidade na velhice não se limitam a questões de diferenciação de gênero. Quanto mais nós nos criamos reflexivamente, mais a própria categoria do que é uma pessoa ou ser humano vem para o primeiro plano. A apropriação reflexiva dos processos e do desenvolvimento do corpo é um elemento fundamental dos debates e lutas da relação profícua entre política e vida. Como BUTLER argumenta, “a desconstrução da identidade não é a desconstrução da política; ao invés disso, ela estabelece como políticos os próprios termos pelos quais a identidade é articulada” (2013, p.213).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Como deveria ser uma sociedade, para que, em sua velhice, um homem permanecesse um homem?” (BEAVOUIR, 1970, p.663). Simone de Beauvoir, ao propor uma resposta à questão, sugere que o homem seja tratado como homem por todas as etapas de sua vida e que nossas relações, enquanto homem, sejam recriadas e repensadas, inclusive nas questões que relacionam o próprio ser enquanto humano, separando a sua nomenclatura de um referencial central masculino. Assim, no clarear dos anos 1970, a filósofa se antecipa a inúmeras mudanças e experimentações que o seio social iria vivenciar nas décadas seguintes. O curso da vida e a sua percepção passam a seguir, mesmo que como ensaio de possibilidades, um novo fluxo na construção das identidades da velhice e do envelhecer, o que também passa pela construção da identidade de todos e todas.

Não é fácil, nem diria que seja possível, diante de tantas imagens, tantas representações – sejam sociais ou imagéticas – apresentadas no decorrer da escrita e também nas leituras das mais diversas áreas, encolher um dentre os inúmeros vocábulos que tangenciam o termo velho: idoso, maduro, terceira idade e também melhor idade. Mas por qual motivo tanta variedade? Porque na sociedade ocidental capitalista é difícil encontrar quem queira carregar um estigma que somente carregue as negatividades de ser velho. Ser velho não mais é um único sinônimo de incapacidade física e intelectual, dependência, decadência física, psíquica e por aí vai. A criação dessas novas palavras que, ao direcionar para outros sentidos da velhice, nos levam a caminhos que recusam a uma classificação da vida como um campo do saber ou uma categoria taxonômica.

Nos termos de uma classificação, há uma construção imagética negativada produzida acerca da velhice no decorrer dos últimos séculos, em especial no ocidente como apresentado no decorrer da pesquisa, bem como visualizamos suas desconstruções enquanto um referencial uno e centrista identificado a partir da segunda metade do último século. Logo, por meio da fotografia contemporânea, o trabalho de artistas como John Coplans e Yves Tremorin possibilitam que o exercício da identidade, do envelhecer e ao envelhecer, possam se formar em um campo amplo e fértil de visibilidades e visualidades, em um olhar onde a velhice não seja vista apenas como estrangeira, tornando-a menos estranha aos nossos próprios corpos. A busca desse olhar é um modo de ruptura

dos interditos que balizam, por exemplo, o que supostamente é ou deixa de ser adequado a uma determinada faixa etária. Assim, o olhar alheio pode deixar de ser mais cruel que a decadência das formas de um corpo que envelhece.

A velhice não é um fato estático, um processo formatado ou uma etapa que receberemos como prêmio ou como fardo. Ao nascer, de certa forma naturalmente envelhecemos. O que podemos desenvolver, diante de tal realidade, é a percepção que não estamos frente a uma sentença de morte. A primeira superação dessa sentença mortal iminente, que enxerga linearmente o fim, é o fato de que não apenas o aspecto biológico pauta nossas percepções e nosso corpo. Assim, Beauvoir já alertava para a necessidade da compreensão do homem idoso enquanto uma complexidade e enquanto um sujeito que interioriza sua situação e reage a ela.

> Tentemos entender como ele vive sua velhice. A dificuldade é que não podemos adotar, com relação a esta, nem um ponto de vista normalista nem um ponto de vista conceitualista. A velhice é o que acontece às pessoas que ficam velhas; impossível encerrar essa pluralidade de experiências num conceito ou mesmo numa noção. Pelo menos podemos confrontá-las umas com as outras, tentar destacar delas uma as constantes e dar as razões de suas diferenças. (BEAVOUIR, 1970, p. 345).

Diante disso, é fato que somos um organismo vivo biologicamente, porém, ao acessarmos a cultura, estamos diante do que Giddens chama de “trajetória do eu” (2002, p.70), na qual o indivíduo deve estar preparado para lidar com uma ruptura mais ou menos completa com o passado, podendo atingir uma percepção para novos modos de ser que não mais são guiados simplesmente por hábitos já definidos ou legitimados, construindo, assim, um presente e um futuro abertos a novas experiências no âmbito do ser e se constituir enquanto sujeito. Nos dias de hoje, as atribuições sociais da identidade invadem todas as áreas, incluindo as tradicionalmente mais protegidas como os estatutos e regimes da arte e das imagens.

A velhice faz parte da minha vida. Cotidianamente. Não apenas como pesquisador da temática ou professor de fotografia para grupos de idosos. Acesso a velhice também por meio do corpo a cada dia, visualizando, pensando e refletindo na construção de sua imagem, que acredito ser e estar muito além dos padrões imagéticos estabelecidos pela mídia.

O meu trabalho com o grupo de idosos, que ansiosamente acessam o aparato tecnológico da fotografia, me coloca rotineiramente em contato com uma

realidade em que as representações da velhice não estão restritas ao que o referencial histórico e artístico nos deixou, mas a tudo o que tem tornando diante de uma sociedade que produz e compartilha suas próprias imagens. É um processo vivo, contínuo, constante. Procede em contradições? Sim. Se não é percebido em sua natureza contraditória e como diferença, não é percebido como possibilidade.

A contradição da imagem positivada e negativada da velhice, o dualismo entre bom e ruim, belo e feio, alegre e triste é uma realidade que, no anseio de ser superada enquanto percepção limitada das experiências de vida nos abre campo para compreender o que pode existir, ao envelhecer, entre os dois lados opostos de tais binarismos. Assim, a Cultura Visual e a fotografia contemporânea permitem, pelas suas fronteiras fluidas no campo da percepção da imagem e do corpo, um exercício da velhice que exercita o seu direito de olhar, que o reivindica para uma subjetividade que tem autonomia para organizar as relações do visível e como ele pode ser discursado, como alternativa e escolha, não como imposição.

Assim, minha intenção diante das imagens da velhice se cumpre em não defender, romantizar ou normatizá-las enquanto uma iconografia do bem ou do mal, em não defender a velhice como meramente positiva ou negativa, mas elevando-a enquanto possibilidade e autonomia. O direito de olhar é, então, uma possibilidade que John Coplans e Yves Tremorin cumprem nessa realidade de discursos: reivindicando e exercendo seu direito de olhar, seu direito ao real. É a ruptura do limite de uma visualidade pronta, um lugar tensional e paradoxal onde o corpo velho encontra uma recusa de segregar-se de uma simplória forma coletiva e se faz como um todo, uma possibilidade, se faz como vida.

Assim, pensando a contemporaneidade numa intersecção do corpo num campo ao mesmo tempo estético e político, onde a estética não deve ser, como propõe Rancière, “uma captura perversa da política por uma vontade da arte” (2005, p.16). Logo, no cunho social, não há como defender um sistema referencial das formas que defina ou regulamente o que se dá a sentir ou perceber. A velhice, parte então para uma saída, no entendimento de Rancière, “comprometida com um certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições da palavra, de desregulação das partilhas do tempo e do espaço” (2005, p.18).

É conveniente refletir, com base no surgimento e evolução do aparato fotográfico e seu choque no ambiente artístico pelo seu meio de ser e fazer imagem

por meio de uma arte mecânica, como a representação e a visibilidade dos corpos se comportam nesse ambiente de multiplicidade e quantidade reprodutiva. Logo, o simples ato de fotografar não garante, por si, uma ampla visibilidade. Nesse sentido, ao revisitar Walter Benjamim, Rancière elucida a necessidade de que o anônimo e por extensão as massas se tornem objeto da arte para que ganhem visibilidade efetiva. Assim, consequentemente, quando passa a registrar a vida cotidiana a fotografia entra no mundo da arte, e não o contrário. Desse modo, não só as artes mecânicas se tornam artes graças ao realismo moderno, como inclusive o próprio conhecimento histórico, como modo de registro, também se abre ao anônimo e às massas em função da "mesma lógica da revolução estética" (2005, p. 49).

O corpo velho, o corpo que envelhece, aparece como um domínio vivo, para o qual só o indivíduo tem a sua chave, e ao qual ele ou ela pode voltar para procurar uma autodefinição liberta das regras e expectativas da sociedade. É a reivindicação de um "eu" que tem autonomia de organizar as relações do visível e o enunciável. Há, nesse contexto, uma percepção entre estética e política na qual a imagem é o centro de um direito de olhar fortemente interligado com o direito de ser visto. Assim, o banal pode tornar-se belo pelo rastro da realidade, e não o inverso, num regime estético e político que faz ruinas de um mero regime representativo onde a dignidade dos temas não mais comanda as hierarquias do que o cunho social necessita tomar como verdadeiro ou como referencial.

Rouillé aponta para a evidência da percepção da fotografia como uma abertura para um novo funcionamento da arte. "Com a fotografia, criar não é mais fabricar, mas escolher, ou melhor, enquadrar. Aí, dessa maneira, as modalidades da escolha estética estão redefinidas" (2009, p.296). A velhice presente nos trabalhos de Coplans e Tremorin elevam o fazer fotográfico para um campo estético que dialoga diretamente com o político, numa redefinição discutida por Rancière, entendendo que a fotografia, nesse contexto, coloca a velhice numa instância que não mais se torna imitação de um mundo real trazido pelo histórico ou memorial, passando a ser uma criação, deixando de representar o mundo, para constituir o próprio mundo – ou os seus próprios mundos, sem hierarquias, sem regras, sem qualquer preocupação com a identificação de um caráter autorizado e legitimado por meio da figuração das imagens. Assim, essa nova escritura pode agora apresentar (por meio da imagem) uma via alternativa, que pauta não mais a exclusão, o totalitário, o binarismo bom-ruim, o homogêneo, mas uma convivência com os

diferentes, uma coexistência dos desiguais que funcionam sob lógicas de regras dessemelhantes, que são próprias, autônomas e também libertárias.

"Eu sou jovem também, aceita!", disse Maria, uma de minhas alunas. E, diante de tudo, eu, de certo modo nesse contato e contágio com a velhice, me torno e sou velho também... e aceito!

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. ***NBR 9050****:* acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos. Rio de Janeiro, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** 8. ed. Campinas, SP: Papirus, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Tradução Maria Helena Franco Monteiro. 5. ed. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BEAUVOIR, S. **A velhice:** realidade incômoda. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BELTING, Hans. **Florencia y Bagdad**. Madrid: Ediciones Akal, 2012.

BENTO, Berenice. **O que é transexualidade.** São Paulo: Brasiliense - Coleção Primeiros Passos, 2008.

BIRMAN, Joel. A terceira idade em questão*.* **A terceira idade.** São Paulo, Editora Sesc, vol. 24, n. 58, 2013, p. 7-14.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **O Artista e o Seu Meio Social**: considerações acerca da pintura auto-retrato com cigarro de Edvard Munch. IV Encontro de História da arte – IFCH / UNICAMP. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/BORTULUCCE,%20Vanessa%20Beatriz%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2016.

BOTASSI, Miriam. Cora Coralina conta um pouco da sua história. **Mulherio**, São Paulo, n.16, p.9, jul, 1983.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade***:* lembranças de velhos**.** São Paulo: Companhia das Letras, 1973.

BRASIL. Decreto Lei n. 10.741, de 1º de outubro de 2003*.* **Estatuto do idoso**. Brasília, DF: 2003.

BRASIL. Estatísticas do Século XX, Rio de Janeiro: IBGE, 2015. **Anuário Estatístico do Brasil,** vol.75, 2015.

BRASIL. Pesquisa Nacional sobre Demografia e Saúde. **Sociedade Civil Bem-Estar Familiar no Brasil**. Rio de Janeiro, 1997.

BRIGHENTI, Andrea Mubi. Visibility: a category for the social sciences, **Current Sociology**, n. 55, p. 323-342, 2007.

BRUNO, Fabiana. **Retratos da velhice - um duplo percurso***:* metodológico e cognitivo*.* Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Multimeios, UNICAMP, 2003.

BRUNO, Fabiana. **Fotobiografia:** por uma metodologia da estética em antropologia. Tese de Doutorado – Programa de Pós Graduação em Multimeios, UNICAMP, 2009.

BRITO, Borges Carvalho. *Um teto todo seu:* aspectos do itinerário poético-intelectual de Cora Coralina. **Caderno Especial Feminista**. Uberlandia. v. 24, n.1, p. 185-205, Jan/Jun, 2011.

CASTRO, Rosana de. Afetos e visualidades: O encontro dos corpos na educação em artes visuais. In: ____. **24 encontro da ANPAP**, Santa Maria, RS. Anais. Santa Maria: ANPAP, 2015.

COHEN, S. Folk. **Devils and Moral Panics**: the Creation of the Mods and the Rockers. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais***.* São Paulo: Editora Global, 1983.

CORTE, Beltrina. As imagens dos mais de 60 na tv 60+. O papel da telenovelas globais na difusão da cultura da longevidade. **A terceira idade**, São Paulo, Editora Sesc, n. 58, vol. 24, p. 69-81, 2013.

COSTA, Mario. A superfície fotográfica**.** *In:*____ FABRIS, Annateresa; Kern, Maria Lucia Bastos, org. **Imagem e conhecimento***.* São Paulo: EDUSP, 2006, p.179-192.

CIRILLO, Marco Antônio. **A vez da terceira idade**: O discurso da publicidade na construção da imagem do idoso nas revistas. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Comunicação Social. Universidade Metodista de São Paulo, 2012.

COPLANS, John. *A Self-Portrait - 1984-1997.* **Contemporary Art Center**: New York 1997.

COPLANS, John. **A Body.** Power House Books: New York, 2002.

DA SILVA, Eduardo. Quem dá as ordens? A imagem transnacional da mulher brasileira em Dona Flor, Gabriela e Tieta. **Transnationality in the Luso-Hispanic World,** Santa Mônica, vol. 1, p.35-49, 2012.

DEBERT, Guita G. Pressupostos da reflexão antropológica sobre a velhice. In:____. DEBERT, G.G. (Org.) **Antropologia e velhice.** Campinas: IFCH/UNICAMP, 1998, p.8-27.

DEBERT, Guita G. Velhice e o curso da vida pós-moderno. **Revista USP**, São Paulo, n.42, p. 70-83, junho/agosto, 1999.

DEBERT, Guita. G. O velho na propaganda. **Cadernos Pagu**. Campinas, v.21, p.133-156, 2003.

DEBERT, Guita. G. Feminismo e Velhice*.* **Sinais sociais**, Rio de Janeiro, v.8, n.22, p.15-38, 2013.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente, 1300-1800. Uma cidade sitiada***.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34. ed. 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. **Porto Arte***.* Porto Alegre, v.9, n.16, p.61-82, mai. 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1994.

FABRIS, Annateresa. ***Identidades virtuais.*** **Uma leitura do retrato fotográfico*.*** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia contemporânea**. Disponível em: <http://www.fotografiacontemporanea.com.br/v07/artigo.asp?artigold=3369D5>. Acesso em: 20 dez. 2015.

FEATHERSTONE, Mike; HEPWORTH, Mike. Images of positive aging: a case study of Retirement Choice magazine. In:____. Featherstone, Mike; Wernick, Andrew (Org.). **Images of aging: cultural representations of later life.** London: Routledge, 2005, p.29-47.

FOSTER, Hall. **Vision and Visuality:** Discussions in contemporary *culture.* Nova Iorque: The New Press, 1988.

FOUCAULT. M. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1999, *vol 1.*

FOUCAULT. M. **Vigiar e Punir**. Tradução de Raquel Ramalhete. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

FOUCAULT. M. **A Verdade e as Formas Jurídicas.** Rio de Janeiro: Nau, 2001.

GOMES, Mariana Alcântara. **A velhice e suas representações no cinema brasileiro**. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

GONÇALVES, Elizabeth Moraes. **Propaganda e linguagem**: Análise e evolução. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2006.

GUEDES, Denize. Publicitários buscam símbolo positivo para a terceira idade. **Jornal O Estado de São Paulo.** Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,publicitarios-buscam-simbolo-positivo-para-a-terceira-idade-,987571,0.htm>. Acesso em: 23 jan. 2013.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de (org.). **Cinema, velhice e cultura**: cinedebate. Campinas: Alínea, 2005.

HALL, Stuart. Minimal Selves. In: ____ **Identity**: The Real Me. ICA Document 6. Londres: Institute for Contemporary Arts, 1987.

HALL, Stuart. Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria:** construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra, Editora da Unicamp, 2006.

LEMOS, Daniela de; PALHARES, Fernanda; PINHEIRO, João Paulo e LANDENBERGER, Thaís. **Velhice**. 2001. Disponível : < http://www6.ufrgs.br/e-psico/subjetivacao/tempo/velhicetexto.html>. Acesso em: 25 abr. 2012.

LINARES, Claudia Rodrigues Ponga. **A imagem colonizada.** São Paulo: ARS, 2015.

MAZZAFERRO, **A velhice retratada nos filmes publicitários.** Dissertação de mestrado em gerontologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, São Paulo, 2013.

MAZZAFERRO *et al.* A mídia publicitária e o idoso brasileiro. **Portal do envelhecimento**, n. 38, ano IV, p. 13-16, 2013.

MENEZES, Angela Dutra de. **O avesso do retrato***.* Rio de Janeiro: Record, 1999.

MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to Visual Culture**, Londres e Nova Iorque: Routledge, 1999.

MIRZOEFF, Nicholas. **The right to look**: a counterhistory of visuality. Duke University Pres, 2011.

MOSCOVICI, Serge. **A Representação Social da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Peirce, Ch. S. **Collected Papers,** v. 5, § 3362.

QUINTANA, Mario. **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: Editora 34, 2012.

ROUILLÉ, André. **A fotografia***: e*ntre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

RIBEIRO, Raquel Noel. **A construção da velhice positivada em propagandas televisivas direcionadas ao público idoso**. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, São Paulo, 2007

SALGADO, Marcelo Antonio. O segmento idoso e as políticas. O papel das instituições. **Revista Kairós Gerontologia.** São Paulo, v. 4, n. 1, p. 33-54, jun, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura.** São Paulo: Paulus, 2003a.

SCHOLLHAMMER, K. E. Regimes representativos da modernidade. **ALCEU**, v. 1, n. 2, p. 28-41, 2001.

TWIGG, Julia. **Fashion and Age:** dress, the body and later life. London: Bloomsbury Academic, 2013.

TOURINHO, Irene. Ver e ser visto na contemporaneidade - As experiências do ver e ser visto na contemporaneidade: por que a escola deve lidar com isso? In:____. **Salto para o futuro – Cultura Visual e Escola**. Ano XXI. Boletim 09 - Agosto, 2011. p. 9-14.

VALA, Jorge. Representações Sociais: Para Uma Psicologia Social do Pensamento Social". In:____. VALA, Jorge e MONTEIRO, Maria Benecdita (Org.). **Psicologia Social.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993**.**

World Health Organization. **Envelhecimento ativo**: uma política de saúde. Tradução Suzana Gontijo. Brasília: Organização Pan-Americana da Saúde, 2005.