Qualis A1
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

EDUCAÇÃO VISUAL E RELAÇÕES INTERGERACIONAIS: AS MULHERES NO FILME *BAILE*

VISUAL EDUCATION AND INTERGERACIONAL RELATIONS: WOMEN IN THE FILM *SUMMER BALL*

EDUCACIÓN VISUAL Y RELACIONES INTERGENERACIONALES: MUJERES EN EL PROM DE CINE

Jacqueline de Castro Martins Ferreira Silveira
Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ, São João del-Rei/MG, Brasil

Giovana Scareli
Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ, São João del-Rei/MG, Brasil

Resumo

O presente artigo toma o filme Baile (2019), dirigido por Cintia Domit Bittar para análise e nos convida a apreciar como é construída a imagem do feminino em diferentes gerações neste curta metragem nacional. O intuito é contribuir com as discussões da linguagem cinematográfica na construção social do feminino, colocando em diálogo os estudos da linguagem cinematográfica e as reflexões políticas e sociais acerca dos diferentes modos de tornar-se mulher em diferentes gerações, difundidas pelos estudos feministas em interface com o campo da gerontologia. Ao olhar para as cenas do filme, almejamos a manifestação de pluralidades e singularidades de feminino(s) e a convivência entre gerações em diálogo com o cinema.

Palavras- chave: Educação visual. Intergeracionalidade. Cinema brasileiro.

Abstract

This article analyzes the film Baile (2019), directed by Cintia Domit Bittar, and invites us to appreciate how the image of femininity is constructed in different generations in this national short film. The aim is to contribute to discussions on cinematographic language in the social construction of femininity, putting into dialogue studies on cinematographic language and political and social reflections on the different ways of becoming a woman in different generations, disseminated by feminist studies in interface with the field of gerontology. When looking at the film's scenes, we aim for the manifestation of pluralities and singularities of feminine(s) and the coexistence between generations in dialogue with cinema.

Keywords: Visual education. Intergenerationality. Brazilian cinema.

DE CASTRO MARTINS FERREIRA SILVEIRA, Jacqueline; SCARELI, Giovana. EDUCAÇÃO VISUAL E RELAÇÕES INTERGERACIONAIS: AS MULHERES NO FILME *BAILE.* **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 63, N. 63, p. 1-20, Março, 2025. Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

REVISTA DA FUNDARTE

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

Resumen

Este artículo toma para su análisis la película Baile (2019), dirigida por Cintia Domit Bittar y nos invita a apreciar cómo se construye la imagen de lo femenino en diferentes generaciones en este cortometraje nacional. El objetivo es contribuir a las discusiones sobre el lenguaje cinematográfico en la construcción social de lo femenino, poniendo en diálogo los estudios del lenguaje cinematográfico y las reflexiones políticas y sociales sobre las diferentes formas de convertirse en mujer en las diferentes generaciones, difundidas por los estudios feministas en interfaz con el campo de la gerontología. Al observar las escenas de la película, buscamos la manifestación de pluralidades y singularidades de lo femenino y la convivencia entre generaciones en diálogo con el cine.

Palabras clave: Educación visual. Intergeneracionalidad. Cine brasileñ

1 COMENTÁRIOS INICIAIS: AS LENTES CONCEITUAIS

A educação visual refere-se a uma ideia de que o olhar é educável ou é suscetível de receber uma educação. Como nos inspira Almeida (1995), esse educável não necessariamente quer dizer ensinável. Ensinável pode ter a ver com questões voltadas apenas para o sentido escolar. Educável seria então mais amplo, sendo também cultural. Ainda, segundo Almeida (1995, p. 14),

> [...] quando penso em educação visual penso em algo que faz parte da cultura, como a educação do que eu vejo, das imagens[...] a cultura produz e também reproduz, faz nascer, renascer o conhecimento, as sabedorias, mostra novamente o antigo, demonstra o novo, o saber fazer dos homens.

Nesse movimento de produção e reprodução realizado pela cultura, somos educados, adquirimos saberes, experienciamos sentidos, nos relacionamos com mundos, entramos em contato com o antigo e o novo por meio de narrativas orais e de produtos culturais como as imagens. A educação visual, nesse sentido, encontra no cinema um espaço para participar da formação das mentalidades das sociedades, que são impactadas e influenciadas pelas concepções construídas a partir de significações resultantes da relação entre espectadores e filmes.

Falar da construção da educação através de imagens/filmes é concluir que “nosso mundo, nossa realidade social, não é apenas apresentado por imagens,

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

mas também construído ou produzido por elas" (Bohnsack, 2008, p. 115). As imagens que apresentam diferentes modos do lugar feminino podem criar expectativas e relações na percepção de si mesmo e do outro no tocante às suas próprias histórias e trajetórias. O cinema, enquanto produto cultural, apresenta uma ideologia e não é neutro, isto é, irá participar de nossa educação, exercendo uma eficiente e importante pedagogia.

Frente à desigualdade de gênero e suas transformações e consequências políticas, econômicas e sociais, as imagens criadas, registradas, montadas e distribuídas a respeito do lugar do feminino não podem ser consideradas meras evidências históricas (Burke, 2004). Acompanhando o pensamento de Rancière (2011), consideramos o cinema como uma arte política, que engendra o tecido de novas formas de ser e estar no mundo, visto que, os filmes além de dar a ver, têm o poder de apresentar outras perspectivas, questionar normas estabelecidas, criar estilos, modos de ser e estar no mundo e, até mesmo, outros mundos. Trabalhar com filmes e educação é apostar que essa expressão artística, linguagem pode possibilitar uma experiência estética e uma educação sensível.

O objetivo deste artigo é contribuir com as discussões da linguagem cinematográfica na construção social do feminino a partir de um olhar atento e analítico do curta-metragem *Baile* (2019), dirigido por Cintia Domit Bittar. Ao apresentar as três gerações de mulheres, nos interessa ver como o filme constrói essas imagens e quais os sentidos educativos que podem promover. Para isso, questionamos: como as imagens do feminino vem sendo apresentadas, criadas e transfiguradas no filme *Baile*? Como a linguagem cinematográfica produz os sentidos que contribuem nas construções sociais do feminino, considerando as formas normatizadoras ainda presentes na sociedade?

A inspiração metodológica utilizada nessa pesquisa é a cartografia, que dá ênfase ao acompanhamento de processos nos quais o pesquisador está sempre implicado. Segundo Costa (2014, p. 73) "A condição para selecionar o que fará parte de sua pesquisa é a força do encontro gerado". Na força do encontro com o filme, apresentaremos aqui a nossa leitura do filme a partir da pista do reconhecimento atento, como um dos gestos atencionais trabalhados por Kastrup (2012), muito salutar para esse trabalho.

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

Baile é uma produção nacional com 15 minutos de duração, colorido, com classificação indicativa livre para todas as idades. Foi escrito e dirigido por Cíntia Domit Bittar, em 2019, com o elenco principal formado por Emilly de Jesus (Andréa), Patrícia Saravy (Lurdes) e Adélia Garcia Domingues (a bisavó). Nele, vemos o cotidiano de Andréa, uma criança de 10 anos que vive com sua mãe, Lurdes, e sua bisavó. A composição de todos os cenários nos remete ao cotidiano das classes populares brasileiras que ocupam, principalmente, as periferias: as personagens são negras, vivem em uma casa humilde, com a estrutura, móveis e utensílios muito simples e formam uma família, aparentemente, só de mulheres, já que, em nenhum momento, é vista ou mencionada qualquer figura masculina.

Memórias registradas em fotografias 3x4 nos convidam a escrever junto ao tornar-se mulher. Entrelaçadas, desde a infância, pela presença e incentivo de mulheres, pensemos o *feminino* não como anatomia, essência ou biologia, mas como algo construído performaticamente, no âmbito social e cultural, na forma de um compromisso com o porvir. *Tornar-se* mulher é um processo plural e cindido que se esquiva de representações totalizantes (Butler, 2003; Holanda; 2019; Zanello, 2018). É um processo que provoca, violenta pensamentos estagnados com tantas verdades consolidadas. Aqui, experimentamos movimentar ideias, sustentar as dúvidas, construir as problematizações e experimentar os afetos que surgiam ao longo do caminho. Movimentos de mulheres. Mulheres em movimento.

Lauretis (1984, p. 236) vem tecendo críticas sobre a importância de se teorizar a partir de outros espaços, de “reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva” – uma visão de “outro”. Esse “outro” não advém nem de geografias físicas, corporais, geracionais, culturais, políticas ou linguísticas, mas, paradoxalmente, de todas elas. Entendemos, nesse sentido, que há um movimento múltiplo de mulheres brasileiras, brancas, latinas, indígenas, negras. Mulheres de nós, trans e travestis.

Como nos ajuda a pensar Lima (2007, p. 36), as relações intergeracionais podem ser relações de cooperação e interação entre duas ou mais gerações que compartilham os mesmos eventos históricos, sociais e culturais, como guerras, crises políticas, movimentos sociais, revoluções, golpes de estado etc. Essas interações “proporcionam oportunidades de trocas com conteúdos e atribuições

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

diferentes, seja de conflito, de competição, de indiferença, de autoritarismo ou cooperação, afetividade e igualitarismo".

As meninas, mulheres e idosas, nesse sentido, podem ser influenciadas por meio de crenças, valores e práticas não só do que é construído socialmente, como também das condutas de uma geração a outra com padrões de repetição que atuam em diversos comportamentos, seja educacional, ocupacional e/ou social (Bernadi; Mello; Féres-Carneiro, 2019). Esse tipo de transmissão é mais provável que ocorra dentro do mesmo "sexo", inclusive em contextos tradicionais com características específicas de gênero, como é o caso de mães e filhas (Cemalcilar, Secinti, Sumer, 2018). Destaca-se, portanto, o papel da mãe, vista até hoje como a principal responsável pelo cuidado e educação das(os) filhas(os), assumindo grande relevância na perpetuação de valores, crenças e preconceitos relacionados ao *ser-mulher-mãe* (Oliveira, 2011; Botton, Cúnico, Barcinski, Strey, 2015).

A relação entre a idosa e a menina, apresentada pela avó e neta, também desempenha um importante papel. A feminização da velhice, diz de um caráter ao mesmo tempo *quantitativo* e *qualitativo*, isto é, tende a ser caracterizada pelo fruto dos amplos diferenciais no volume de idosos por sexo, uma vez que o envelhecimento se mostra mais longo entre as mulheres, e pelas condições históricas, sociais e econômicas desiguais que elas têm acumulado ao decorrer do tempo (Debert, 1999). As mulheres idosas, na relação com as(os) mais jovens, geralmente ocupam uma posição negativa em situações de perdas e, portanto, de distanciamento, mas também podem ser uma âncora situacional ao transmitir-lhes uma história geral e, no caso das avós, narrativas da própria família.

O feminino está presente em vários lugares, atravessado por muitos diálogos, imagens (como fotos 3x4), sons, cores, estilos, e caracterizado por diversas origens, gerações, lugares sociais. Como nos inspira Holanda (2019, p. 11), o feminino não existe enquanto essência, substância, representação fixa e predeterminada. "Mais próxima da plasticidade, do movimento, da errância, das diferentes diferenças e da transgressão de toda a ordem instituída, historicamente e dominada por identidades masculinas, ser mulher [...] é uma posição subjetiva singular".

Afetadas pelo filme *Baile,* cartografamos vários movimentos dos femininos em diferentes gerações presentes nas imagens do filme. Essas imagens não

REVISTA DA FUNDARTE

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

podem ficar abolidas em proveito de seu estado neutro e inerte da forma. Muito além de ser uma "figura do que ela representa", são imagens que mostram como o "objeto realmente existiu e que esteve onde eu o vejo [...] imagens com tinturas de real" (Barthes, 1984, p. 96). O que fica não é só o que a fotografia mostra, como também a experiência que pode modificar a visão.

> O cinema para Deleuze pode ser visto como campo de experimentação do pensar e uma forma extraordinária de pensamento. É possível não só pensar com o cinema, mas mostrar que o cinema pensa, inequivocamente por intermédio de seus realizadores. E mais que isso, que é possível fazer pensar através do cinema, pela profusão de suas imagens e de seus signos. (Vasconcellos, 2008, p. 156).

A questão do cinema em Deleuze (1983) também nos mostra a importância de um pensamento diferencial, como uma nova imagem do pensamento. Se a linguagem cinematográfica pode movimentar ideias, para o filósofo, o cinema é um bloco de "duração/movimento" capaz de desencadear afecções e percepções que nos levam a (re)construir nossas relações com o mundo. A esse propósito, quando assistimos ao filme *Baile*, podemos vivenciar diversos sentidos por meio das narrativas, das trilhas sonoras, da construção das personagens, das metáforas visuais e dos planos espaciais. Assim, esses sentidos desencadeiam sensações e emoções que podem, por um lado, perpetuar construções já arraigadas na sociedade enquanto verdades fixas (dogmas, preconceitos) e, por outro, contribuir para novas construções e mobilizações do pensamento.

O filme mantém um enquadramento vertical de 9:16 (típica dos retratos e das capturas em telefone celular), o que cria uma relação com a dimensão das fotos que são apresentadas em momentos da narrativa, inclusive pela forma como ela se inicia: Lurdes tirando uma foto 3x4 de uma senhora. Entendemos que este também tem sido o formato preferido das filmagens realizadas por crianças e jovens, uma vez que é próximo do letramento digital que eles já possuem com o uso de redes sociais. Segundo Martin (2013, p. 38), os enquadramentos constituem a "composição do conteúdo da imagem, isto é, da maneira como o diretor decupa e eventualmente organiza o fragmento da realidade apresentando à objetiva, que assim irá aparecer na tela". O enquadramento escolhido, portanto, é um recurso da capacidade de "embalsamação" do real pela imagem.

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

Baile é também entendido como um documento manifesto. Não se trata, nesse sentido, apenas de um filme sobre as relações entre as gerações de mulheres, ainda que a narrativa siga a lógica dos movimentos das personagens e as particularidades vividas no ser mulher e as relações intergeracionais. Ele é antes de tudo um filme que se faz *na* e *com* mulheres de diferentes gerações em constantes movimentações, dentre tantas outras possíveis hoje em dia.

2 PLANO GERAL: DISCRETA APROXIMAÇÃO

A personagem de Andrea é construída como uma menina capaz de questionar a sociedade em que vive, ainda que esteja em processo de crescimento, aprendendo a compreender sua própria realidade. Sem ter plena consciência de sua condição de menina negra, ela apresenta um ponto de vista de inconformidade às normas de forma sutil e encantadora. Ao ser questionada sobre a proposta do filme *Baile*, a realizadora fala em entrevista:

> Queria trabalhar temas feministas, especialmente da ocupação política institucional por mulheres. E queria fazer isso com uma protagonista garota. As outras camadas foram surgindo – é um roteiro que tem muitos desdobramentos, um curta com bastante informação, mas que as apresenta de forma sutil; (Bittar, 2022, p. 2).

Mesmo que o filme seja protagonizado pela garota Andrea, consideramos que a relação intergeracional é o que está em destaque. Lurdes é apresentada como uma mulher trabalhadora que, além de ter as demandas do lar e da filha, trabalha fora de casa e cuida da avó, a bisavó de Andrea. A senhora, nesse sentido, precisa de acompanhamento individual e medicamentoso, já que sofre da doença de *Alzheimer*, que causa rigidez muscular e dificuldade na fala, reduzindo a sua mobilidade e dificultando as interações do dia a dia.

Importante ressaltar que a diretora realizou este curta-metragem com uma equipe profissional de mulheres, responsáveis pela câmera, som e montagem. É muito interessante notar os detalhes na estrutura formal das imagens, desde a caracterização dos personagens até mesmo a escolha das luzes. O curta convida a pensar novas possibilidades e multiplicidades de sentidos e olhares sobre o que é tornar-se mulher nas diferentes gerações, inspirados nas escolhas e disposições do som, planos, características dos personagens e nas relações que ali se

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

estabelecem. *Baile*, nesse sentido, é um filme sensível e delicado que utiliza vários pormenores ao narrar um dia normal da vida de Andrea.

3 PLANOS DETALHES: MERGULHO NO FILME

3.1 Cena I

Click. Antes mesmo de qualquer imagem ser formada, o filme se inicia com o som do disparo da câmera. Podemos deduzir que alguém está fotografando outra pessoa. Essa percepção fica ainda mais clara quando uma senhora aparece, parada, olhando para a frente e em seguida uma voz *off* feminina diz: “Pensa numa coisa boa.... uma música”, enquanto vários disparos fotográficos soam simultaneamente. Há um ponto de vista misturado com o primeiro plano no rosto da personagem, enfocando seus cabelos brancos, o batom e os sinais da pele em decorrência da velhice. É um plano subjetivo, de intimidade e expressão.

A câmera permanece focando no rosto da senhora, mas, agora, em planos médios, sendo possível perceber a espacialidade e corporalidade dos objetos em volta do lugar em que a idosa está. Uma parede verde, aparentemente mofada e descascando, um secador vermelho dependurado no canto esquerdo e um pano vermelho no canto direito. No centro das fotos, atrás da idosa, sentada em uma cadeira, algo similar a um lençol branco, conhecido popularmente como uma adaptação do pano de fundo branco para fotos. Como nos ajuda a pensar Bohnsack (2011, p. 128), “o fotógrafo, ou produtor da imagem representante, posicionou-se ‘olho a olho’ com a avó. A focalização da perspectiva, o ponto de fuga, está no nível e perto dos olhos da avó”. Apesar do distanciamento da câmera, as imagens permanecem documentando uma posição de destaque da mulher idosa, sendo que os objetos apresentados dispõem em torno da senhora.

A fotógrafa diz para a senhora, Dona Vanda, que ela não precisa ficar tão séria, que pode relaxar. Enquanto as fotos são tiradas, a câmera realiza montagens em continuidade. Primeiro, nos é mostrada uma mulher negra completamente embebida naquele universo do trabalho, junto à câmera e o tripé que está sendo utilizado. Ela sai para ir até Dona Vanda e a câmera, em um movimento panorâmico, vai em direção a uma menina negra, que presumimos ser Andrea, protagonista do filme, que observa enfadonhamente, através da janela, a

REVISTA DA FUNDARTE

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

fotógrafa arrumando o cabelo de Dona Vanda. Durante o caminho percorrido pela câmera, é possível observar, ao fundo, um varal com roupas dependuradas e vasos de plantas. Também visualizamos um pote de xampu e desodorante em uma estante, espaço que presumimos ser íntimo e familiar. Através do recuo da câmera, em um plano médio, a próxima cena evidencia que se trata realmente da área de serviço da casa, servindo tanto para tirar fotos como para cortar cabelos.

Um filme é feito de várias centenas de fragmentos cuja continuidade lógica e cronológica, também chamada de "montagem narrativa" por Martin (2013, p. 147) pode ser uma das formas para tornar o encadeamento perfeitamente compreensível ao espectador, mesmo que o sentido não seja compreendido de imediato. A partir das imagens em continuidade lógica e cronológica, somos induzidos, desde as primeiras cenas, a relembrar a vergonha e insegurança que tirar uma foto pode trazer, sobretudo a 3x4. Nós nos aproximamos dessas imagens através das memórias e, de certa forma, também nos aproximamos de Dona Vanda por já termos vivenciados momentos de dúvida como esse, por não saber exatamente como se "soltar" ou o que fazer para sair bem na foto. Assim, como nos ajuda a pensar Martin (2013, p. 25), "a percepção do espectador torna-se aos poucos afetiva, na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa e, portanto, passional da realidade".

A próxima tomada nos mostra que Andrea guarda uma foto 3x4 de Dona Vanda. O plano detalhe, cujo objetivo é mostrar de maneira aproximada elementos que são importantes para a narrativa, inicialmente foca no rosto da garota segurando o retrato e seguidamente, é aprofundada para o nome da senhora, escrito pela menina no verso da fotografia. Segundo Martin (2013, p. 185), "a definição da profundidade de campo é a zona de nitidez [...] que se estende à frente e atrás do ponto do foco". Consideramos essa cena muito bonita porque sentimos correspondência à vocação do olhar humano muito além da 3x4. Parece que ao olhar para a fotografia, a menina empatiza pela trajetória de vida e as maneiras singulares de envelhecer daquela senhora. E nesse processo, se pergunta quem é e como é o mundo onde estão e se encontram. Uma forma de buscar no espectador a empatia, a alteridade.

É possível perceber que a menina coleciona outras fotos que Lurdes tira, e tem o hábito de colocá-las na parede do seu quarto, como uma galeria pessoal. De

REVISTA DA FUNDARTE

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

certa forma, esse é o seu brincar. Ao colecionar, ela dá liberdade à imaginação sobre aquelas pessoas, pois são fotos diversas, sobretudo mulheres de diferentes gerações.

3.2 Cena II

Conhecemos mais profundamente a relação de Andrea com a sua família, formada pela mãe e bisavó. Logo depois que Dona Vanda vai embora, Andrea e Lurdes se sentam no sofá para conversar, já dentro da casa. Nesse momento, a suposição de que a "fotógrafa" é sua mãe se torna evidente, uma vez que acontece a (única) referência a relação familiar entre mãe e filha.

O filme gira entorno de Andrea, uma menina moradora da periferia de Florianópolis, que vive com a mãe e a bisavó, conforme descrito na sinopse e ilustrado nas imagens de divulgação do filme. Lurdes é a mãe de Andrea. Consideramos que a palavra "mãe" possui um valor indispensável para o argumento do filme. A aparente indiferença construída pela diretora a respeito dessa relação é fundamental para darmos outros sentidos sobre ser mãe e filha. A sensação que temos é que são duas pessoas que tem uma relação de muita intimidade. Uma mãe e uma filha, mas poderia ser uma tia e sobrinha, primas ou até mesmo duas pessoas que não pertencem à mesma família.

É notória a tensão criada na cena antes do diálogo entre elas. Em plano americano, a mãe e a filha conversam depois de um dia inteiro de trabalho. Nas imagens, é possível perceber que elas estão em uma sala verde, com dois quadros e um abajur desligado ao fundo. A cena, que acontece na mesma sala em que se constrói a maioria dos diálogos entre mãe e filha em outros momentos do filme, é montada de maneira simples, possuindo algo de rotineiro, e ao mesmo tempo de essencial: a cortina de rosas amarelas que aparece fechada nos traz uma ambientação escura, luz baixa e uma sombra que envolve os rostos de Andrea e Lurdes. Segundo Fellini (2000, p. 2), "a luz é a substância do filme e é porque a luz é, no cinema, ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, narrativa". A escolha das luzes nessa cena sugeriu tensões, vibrações e acrescentou intensidade às emoções durante o diálogo entre mãe e filha, na qual esta pede para a mãe fazer uma fotografia 3x4 dela.

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

Negra, de cabelos curtos e pretos, magra e usando uma vestimenta despojada: Lurdes apresenta o retrato da mulher contemporânea brasileira. Ela é apresentada como uma mulher que vive uma dupla (ou tripla) jornada de trabalho: mãe solo e trabalhadora, que, além de cuidar da filha e da bisavó, zela pela casa. A postura de Lurdes nessa cena no sofá com a filha e em outras cenas ao longo da narrativa é sempre de aparente cansaço e excesso de preocupação, o que fica ainda mais evidente quando ela coloca as mãos vedando os olhos, como se, muito além da impaciência com a filha, que queria tirar uma foto 3x4, sentisse angústia com as relações do trabalho que atravessam a realidade de ser uma mulher-mãe e negra no Brasil.

Lurdes se preocupa com a saúde física de sua bisavó, com quem mantém uma relação de respeito e constante apoio nas atividades diárias da vida, como dar banho, fazer o almoço, entre outros. Em uma das cenas, após Andrea voltar da farmácia e comunicar que os remédios da bisavó não estão mais sendo fornecidos de forma gratuita por mudanças nas políticas de governo, observamos a tristeza e a preocupação no rosto de Lurdes.

A construção do diálogo e das imagens nos convida a nos aproximar da angústia de Lurdes. A diretora realiza o *Tilt-up,* revelando detalhes que não seria possível perceber em um plano estático. Inicialmente, Lurdes aparece olhando desoladamente para o papel da receita recusada na farmácia, enquanto Andrea penteia o cabelo com os dedos. Percebemos, então, que o abajur se encontra em cima de uma estante e o quadro mostra a pintura de uma flor amarela, combinando com a estampa da cortina. O uniforme de Lurdes indica que ela tem outro trabalho, além do salão, e tal situação fica ainda mais evidente pelo diálogo entre mãe e filha. Lurdes sugere vender a câmera para conseguir pagar os remédios da bisavó e a filha, apesar de demonstrar surpresa, age com empatia em relação à decisão da mãe, compreendendo que ela precisa priorizar outros tipos de trabalho naquele momento. A articulação entre o movimento de câmera e os diálogos entre mãe e filha, nos aproxima da situação complexa que Lurdes está passando e podemos estender esse pensamento para a realidade de outras tantas famílias no Brasil, sobretudo de mulheres negras.

Outra figura familiar, presente na vida de Andrea, é a bisavó, com quem ela passa as tardes até a noite, enquanto a mãe está trabalhando. A bisavó, cujo nome

REVISTA DA FUNDARTE

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

não é mencionado no decorrer do filme, é uma idosa negra que precisa de todo tipo de apoio para coisas simples do cotidiano, mas que podem ser bastante complexas na sua condição.

Não sabemos, de início, que a bisavó tem *Alzheimer*, a não ser pela sinopse do filme. Ela é apresentada com vestimentas simples, cabelos brancos, as rugas da idade avançada e, apesar da ausência de comunicação, um olhar expressivo que adquire novos sentidos e abre espaço para um novo olhar sobre o filme e a própria doença.

Em uma das cenas, Andrea vai ao encontro da bisavó que está deitada em uma cama de madeira enquanto Andrea pergunta “Tem alguém aí?” na urgência atenta de alguma resposta. A bisavó permanece calada com a qualidade de um olhar distante. Nas ciências médicas encontram-se estudos que discutem a perda da fala e dos sentidos visuais em pacientes de Alzheimer e os cuidados que se fazem necessários. Mas, aqui, também vislumbramos outras estéticas para o cuidado, amparados no encontro como instante em que um outro campo intersubjetivo se cria, porque abre em nós um *outro* que desconhecíamos, mas, que, de algum modo, sempre esteve virtualmente presente em potência (Cherix; Coelho Junior, 2017). A bisavó convida Andrea (e nós também!) a entender a sua linguagem, a participar de seu silêncio e de seus olhares.

A relação entre Andrea e a bisavó influencia a construção do filme. As imagens nos mostram uma ligação mais serena, solitária, e pode-se escutar o silêncio aprendendo a escutar o tempo que passa. Esse ritmo também é marcado pela duração dos planos. No filme *Baile,* os planos que envolvem as duas personagens são mais longos, a câmera espera que as coisas aconteçam e tudo isso pode deixar um ar de mistério, de incompreensão da imagem e da narrativa. Somos convidados a “olhar através do silêncio”.

Uma cena bem simbólica dessa relação familiar é quando Lurdes está dando banho na bisavó. Nas imagens, a idosa encontra-se sentada em uma cadeira de plástico branca enquanto Lurdes, que veste uma bermuda e um sutiã, aponta o “chuveirinho” sobre o seu corpo. Andrea, em um plano por cima do ombro acompanha o movimento da mãe. É uma cena que mostra, com sutileza, a convivência respeitosa intergeracional em igualdade dos diferentes ritmos, idades e corpos.

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

Enquanto mãe e filha conversam sobre o passeio que Andrea irá fazer com a professora na Praça XV, no centro de Florianópolis, a cena foca, em primeiro plano, a bisavó. O diálogo entre elas é silenciado e só conseguimos ouvir um som discreto vindo da senhora. Inicialmente, dá a impressão de ser um murmurinho, mas depois entendemos que é uma melodia. Andrea fica totalmente embebida naquele universo sonoro, voltando sua atenção apenas quando a mãe a chama, aparentemente, depois de muitas tentativas. Concordando com Deleuze e Guattari (2013, p. 129), em que "o fator T, fator territorializante, deve ser buscado em outro lugar: precisamente no devir-expressivo do ritmo ou da melodia, isto é, na emergência de qualidades próprias (cor, odor, som, silhueta...)", somos convidados a reconfigurar a cena, a deslocar e abrir processos subjetivos ainda não codificados, no qual desterritorializa-se a personagem Andrea, o cinema e nós mesmos.

SEQUÊNCIAS FINAIS

Em casa, depois de tantas ideias sobre o que as imagens podem contar, Andréa aproveita a ausência da mãe para fazer algo especial. Pinta a bisavó com batom, coloca flores no seu cabelo, e a veste com uma blusa rendada e um colar de pérolas para ser fotografada.

"Ô Bisa, dá um sorriso", diz Andrea enquanto a fotografa. Vemos, no reflexo do espelho do salão de beleza – que acomoda também o estúdio fotográfico –, que a "bisa" sorri, e, ao se reconhecer tão arrumada, pergunta para a garota: "Nós vamos pro baile, Susana?" Nesta cena, se entrelaçam o reflexo da bisavó no espelho, a imagem que ficará num retrato 3×4, o gesto de Andréa que intenciona uma lembrança futura e a pergunta da "bisa" que faz ecoar um passado distante.

Esta sequência final, da qual é retirado o título do filme, nos convida a uma leitura poética sobre *empatia* e *alteridade*. A cena nos faz voltar ao início do filme. Ela remete não só à tentativa de Andrea para compreender o silêncio da avó idosa que percorre o filme inteiro, mas também a oprimida condição de trabalho da mãe.

O baile é explicitamente mencionado pela bisavó, acreditando que a maquiagem e as roupas lhe credenciam para ir a uma festa. Arriscamos dizer que o baile simboliza tanto a liberdade da bisavó, que dança em sua cabeça propensa a devaneios, quanto a busca do protagonismo de Andrea. O filme, nesse sentido,

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

aborda a noção de mulheres em deslocamento constante, seja a mãe atarefada, a filha que busca entender o mundo em que vive, a Dona Vanda que queria ter como registro uma foto 3x4 e a avó que, de repente, evoca um passado perdido em suas memórias. O movimento contínuo dos corpos domina a *mise-en-scène* ironicamente dedicada à pose. As dicotomias movimento/inércia e transformação/permanência, ilustradas pelo cinema nos convidam a olhar para o filme com fluidez.

A conclusão, quando a câmera de cinema se transforma em câmera fotográfica e o enquadramento do cinema se confunde com o visor do aparelho *still*, condensa a abordagem estética e narrativa. Neste momento, unem-se duas formas de olhar, dois conceitos de registro do real e duas gerações de mulheres muito diferentes, num gesto de cumplicidade entre bisavó e neta, revelado apenas ao olhar cúmplice do espectador. “Sim. Daqui a pouco a gente vai pro baile”. *Click.*

ARREMATES

Vivemos no Brasil e no mundo, um intenso processo de envelhecimento populacional, e são as mulheres idosas que estão em maior quantidade numérica (IBGE, 2022). É importante destacar que as mulheres desse grupo populacional acumularam, no decorrer dos anos, problemas como violência, discriminação, salários inferiores aos dos homens, baixa escolaridade, dupla (ou tripla) jornada de trabalho, dedicação exclusiva ao cuidado do lar e dos filhos e situação socioeconômica em desvantagem, se comparada aos homens, configurando o que a literatura gerontológica chama de feminização da velhice (Camarano, 2003; Debert, 1999; Neri, 2001). Esse processo é compreendido aqui não apenas por uma perspectiva demográfica, mas também como um fenômeno permeado pelos sentidos sociais, culturais e históricos da desigualdade que atravessa a trajetória feminina.

Como pensar o lugar da mulher dentro desses parâmetros? O cinema também é, nesse sentido, uma potência ética-estética-política que oferece diversas possibilidades para pensar esse lugar, contribuindo para produzir e/ou reproduzir as visões de mundo construídas socialmente, bem como as informações e ideias, próprias de uma cultura e de uma sociedade. Desse modo, a matéria fílmica, tão

REVISTA DA FUNDARTE

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

objetiva quanto subjetiva, tão técnica quanto social, é decisiva no agenciamento de novas redes de percepção e ação *por* e *sobre* sujeitos, principalmente as mulheres. Buscamos, portanto, indicar potências do filme *Baile* como mecanismo de produção de subjetividades, de novas imagens de mulheres em movimento nas diferentes gerações.

Este filme coloca a apresentação do feminino como uma construção social e não como um dado natural. Um aspecto bem significativo é que em nenhum momento há a nomeação de protagonistas fortes, independentes e empoderadas, nem mesmo como frágeis, à espera do amor romântico. A mulher esteve, historicamente, circunscrita em uma economia que privilegia o masculino e a maternidade em detrimento do feminino. Ao escolher construir imagens do cotidiano, mostrando um dia como outro qualquer de uma família com mulheres negras que vivem em uma periferia, o filme humaniza as relações. Assim, a diretora nos traz não só uma sensação de igualdade e de não hierarquização das escolhas, mas também a denúncia de questões sociais e políticas de maneira vulnerável e delicada.

O envelhecimento feminino, apresentado sobretudo pela personagem da bisavó, nos convoca a olhar para a velhice também como uma categoria socialmente construída. A velhice faz distinção entre um fator natural (ciclo biológico do ser humano) e um fato universal (fatores sociais e históricos) que proporcionam formas diferentes de se conceber e viver o envelhecimento (Debert, 1999). A construção das personagens idosas é desenvolvida de forma sutil, enaltecendo a reconstrução de um imaginário que valorize a velhice, nos convidando a compreender os percursos individuais e coletivos vivenciados em sua trajetória.

O lugar da mulher-mãe nos faz refletir sobre a feminização do cuidado e a sobrecarga imposta ao feminino como construções da lógica do *dispositivo materno (*Zanello, 2018*)*. As tarefas de cuidado recaem sobretudo sobre Lurdes, que, em geral, tem a responsabilidade de trabalhar, ser mãe e dar assistência informal à toda a família, sobretudo cuidando da bisavó e de Andrea. As mulheres pretas deparam-se com a mesma estrutura que as mulheres brancas, entretanto, enfrentam não só o sexismo como também o racismo, que acaba sendo mais um fator estressor para essas mulheres na nossa sociedade; vivenciando de maneira

REVISTA DA FUNDARTE

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

mais intensa a discriminação, o isolamento, a exclusão e o cansaço (Davis, 2016; hooks, 2020; Vergès, 2020).

No filme, Andrea se apresenta como uma menina curiosa por pessoas e pelas histórias que elas carregam, o que evidencia sua coleção de fotos 3x4 de desconhecidos. A busca pelo protagonismo de Andrea se faz como sujeito potencialmente transgressor e, como tal, sujeito de transformação, permitindo que ela estabeleça, ao longo da narrativa, um distanciamento crítico e reflexivo, capaz de alçar a experiência ao centro do processo de desalienação de si mesmo e do coletivo, como nos inspira Arendt (1972).

As proporções de enquadramento do filme também devem ser ressaltadas, pois evocam a ideia de um cinema em 3×4. Um cinema afetado pelos dispositivos móveis de captura da imagem. Sobretudo, *Baile* nos conta – a partir de fotografias e pinturas – como pessoas "comuns" e pessoas "políticas", brancas e pretas, homens e mulheres, ocupam as imagens e os espaços sociais. Memória e história têm uma inescapável conexão com retratos de todos os tipos, estejam guardados no bolso ou nos álbuns de fotografia. Assim, Andréa logo reconhece e interfere nos sentidos dos retratos, e faz pensar que crescer é também assumir responsabilidade pelos contornos da memória e das imagens.

O filme explora os movimentos do feminino em diferentes gerações: a mãe Lurdes, Andrea, bisavó e a Dona Vanda que nos convoca a compreender a potência intergeracional, permeada de construções sociais, etárias, de raça, gênero, etnia, classe, biológicas e culturais. A relação intergeracional presente no filme se caracteriza pelo aprendizado mútuo que se estende ao benefício do conhecimento, da compreensão, mas também de conflitos, e, acima de tudo, do afeto recíproco.

Baile nos convida a olhar as imagens pelo avesso, questionar os álbuns de fotografia, ocupar os enquadramentos, reconfigurar as narrativas. Além disso, a obra traz questões políticas claras e manifestas, que ao olhar para o cotidiano com olhos de criança, ganha nuances sutis e sensíveis que desarmam representações fixas e imóveis sobre o tornar-se mulher.

Essa é uma potência educativa do cinema, de nos sensibilizar e forçar o pensamento como Deleuze (2013, p. 87) diz: "O cinema faz nascer signos que lhe são próprios e cuja classificação lhe pertence, mas, uma vez criados, eles voltam a

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

irromper em outro lugar, e o mundo se põe a fazer cinema". Em *Baile*, as cenas silenciosas, (re)lembranças da bisavó, as intensidades vivenciadas pela mãe, os desencontros e encontros de Andrea, são fotografias que nunca mostram apenas o que se vê.

SOBEM OS CRÉDITOS – Referências:

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. Tradução: Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Tradução: Júlio Castañón. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEAUVOIR, S. **A velhice**. Tradução: Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BERNARDI, D.; MELLO, R.; FÉRES-CARNEIRO, T. Ambivalências frente ao projeto parental: vicissitudes da conjugalidade contemporânea. ***Rev. SPAGESP*** [Internet]. 2019; 20(1); p. 9-23. Disponível em: https://shorturl.at/lqyJW. Acesso em 26 de fevereiro de 2024.

BITTAR, C. D. É muito importante que nós, mulheres, criemos nossas narrativas. In: **Tela Viva** (on-line), 9 de março de 2021. Disponível em: <http://tinyurl.com/yc55u97x>. Acesso em 26 de fevereiro de 2024.

BOHNSACK, R. A interpretação de imagens segundo o método documentário. In: WELLER, W.; PFAFF, N. (org.). **Metodologias da pesquisa qualitativa em educação:** teoria e prática. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011, pp. 114-134.

BOTTON, A.; CÚNICO, S. D.; BARCINSKI, M.; STREY, M. N. The parental roles in families: analyzing transgenerational and gender aspects. In: **Pensando Famílias**, 2015 [citado em 2021 agosto 31]; v. 19, n. 2, p. 43-56. Disponível em: <http://tinyurl.com/3hdn4mrv>. Acesso em 23 de fevereiro de 2024.

BURKE, P. O testemunho das imagens e Fotografias e retratos. In: **Testemunho ocular:** história e imagem. Bauru, SP: Edusck, 2004.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMARANO, A. A. Mulher idosa: suporte familiar ou agente de mudança? In: **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, pp. 35-63, set./dec. 2003. Disponível em: <http://tinyurl.com/3ew526e8>. Acesso em 23 de fevereiro de 2024.

CEMALCILAR, Z.; SECINTI, E.; SUMER, N. Intergenerational transmission of work values: a meta-analytic review. In: **Journal of Youth and Adolescence**, 2018, v. 47, n. 8. Disponível em: <http://tinyurl.com/yv6p2b9n>. Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

REVISTA DA FUNDARTE

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

CHERIX, K.; COELHO JUNIOR, N. O cuidado de idosos como campo intersubjetivo: questões éticas. **Revista Interface Comunicação, Saúde, Educação**, v. 21, 2017. https://doi.org/10.1590/1807-57622015.0492.Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

COSTA, Luciano Bedin. Cartografia: outro modo de fazer pesquisa. **Revista Digital do LAV**. Santa Maria, v. 7, n. 2, p. 66-77, mai./ago. 2014.Disponível em: https://doi.org/10.5902/1983734815111. Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBERT, G. G. **A reinvenção da velhice**: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1999.

DELEUZE, G. **Cinema 1:** A imagem-movimento. Tradução: Estela Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F.. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia I. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FELLINI, F. **Fazer um filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

HOLANDA, Karla (org.). **Mulheres de cinema.** Rio de Janeiro: Numa, 2019.

hooks, b. **O feminismo é para todo mundo:** políticas arrebatadoras. Tradução: Bhuvi Libanio. 13. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2020.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2010.** Rio de Janeiro: IBGE, 2022.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (org.). **Pistas do método da cartografia***:* pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 32-51.

LAURETIS, T. A tecnologia de gênero. In: Hollanda, H. B. de. **Tendências e impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1984. p. 206-242.

LIMA, C. R. **Programas intergeracionais**: um estudo que aproxima as diversas gerações. 2007. 200 p. Dissertação (Mestrado em Gerontologia) – Faculdade ou Instituto, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2007.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
MINOIS, G. **História da velhice no Ocidente**. Tradução: Serafim Ferreira. Lisboa: Teorema, 1999.

NERI, A. L. Envelhecimento e qualidade de vida na mulher. In: CONGRESSO PAULISTA DE GERIATRIA E GERONTOLOGIA, 2., 2001, São Paulo. **Anais [...]**

REVISTA DA FUNDARTE

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

São Paulo: GERP, 2001. Disponível em: https://acervo.portaldoenvelhecimento.com.br/artigos/maio2007/2congresso.pdf Acesso em 23 de fevereiro de 2023.

OLIVEIRA, P. de S**. Vidas compartilhadas**: cultura e relações intergeracionais na vida cotidiana. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

RANCIÈRE, J. **El tiempo de la igualdad**: diálogos sobre política y estética. Tradução: Javier Bassas Vila. Barcelona: Herder, 2011.

VASCONCELLOS, J. A pedagogia da imagem: Deleuze, Godard ou como produzir um pensamento do cinema. Porto Alegre, **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, p.155-167, UFRGS, 2008.

VERGÈS, F. **Um feminismo decolonial**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.

ZANELLO, V. **Saúde mental, gênero e dispositivos**: cultura e processos de subjetivação. Curitiba: Appris, 2018.

Recebido em:16 de maio de 2024.
Aceito em: 22 de agosto de 2024 .
Editor responsável: Júlia Maria Hummes

Jacqueline de Castro Martins Ferreira Silveira
Mestre em Educação pelo programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São João-del-Rei (PPEDU/UFSJ). Membro do Grupo de Pesquisa em Educação, Filosofia e Imagem (GEFI). Especialista em Educação Básica na Secretaria Municipal de Educação de São João del-Rei.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7711-3132
E-mail: jacquelinedecastro.ufsj@gmail.com

Giovana Scareli
Doutora em Educação na área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, Unicamp. Professora Associada da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPEDU/UFSJ). Líder do Grupo de Pesquisa em Educação, Filosofia e Imagem (GEFI).
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8976-5901
E-mail: giovana_scareli@ufsj.edu.br

Qualis A1
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 63, N. 63 (2025)
ISSN 2319-0868

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional. Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte. Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/

REVISTA DA FUNDARTE