

Karina Gomes Barbosa

Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, Brasil

Afetos e velhice feminina em *Grace and Frankie*

Resumo: *Este artigo se propõe a realizar uma análise crítica cultural, com os aportes das teorias do audiovisual, dos estudos sobre afeto e dos estudos de gênero, a respeito das figuras de afeto manifestas na ficção seriada norte-americana Grace and Frankie. Buscamos entender as relações entre figuras de afeto e a visibilidade da velhice feminina representada no seriado, discutindo as figuras da família, do beijo e da intimidade a fim de compreender as relações de amizade e amor representadas no produto audiovisual.*

Palavras-chave: *afeto; seriado; velhice; mulheres; figuras*

Introdução

Grace and Frankie é um produto de ficção seriada sobre amizade. *Grace and Frankie* é um seriado sobre amor. *Grace and Frankie* é um seriado sobre homossexualidade. *Grace and Frankie* é um seriado sobre família. *Grace and Frankie* é um seriado sobre sexualidade. *Grace and Frankie* é um seriado sobre protagonismo de idosos. Para este artigo, *Grace and Frankie* é, sobretudo, um seriado sobre afetos e sobre a visibilidade dos afetos de velhos e, mais ainda, de velhas. Neste trabalho, nos propomos a realizar uma análise crítica cultural, com os aportes das teorias do audiovisual, dos estudos sobre afeto e dos estudos de gênero, a respeito das figuras de afeto manifestas no seriado por meio da linguagem e da narrativa audiovisuais. Buscamos entender as relações entre tais figuras de afeto e a visibilidade da velhice feminina representada na ficção seriada televisiva *Grace and Frankie*.

De acordo com Douglas KELLNER (2001), a análise e a interpretação de produtos culturais como o seriado aqui em vista e o exame das modalidades de representação na cultura contemporânea, sob a ótica dos estudos culturais, “exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos” (p. 13). Para empreender tal tarefa, os estudos culturais dependem das problemáticas da teoria social contemporânea



Esta obra está sob licença *Creative Commons*.

e das teorias da cultura, num projeto em que “subvertem a distinção entre cultura superior e inferior”, ao mesmo tempo em que “valorizam formas culturais como cinema, televisão e música popular”, conforme Kellner (2001, p. 49).

Para ele, analisar produtos como os filmes populares de Hollywood ajuda o/a analista cultural a compreender a sociedade contemporânea, já que o mapeamento dos motivos dessa popularidade nos leva a perceber o que acontece nas culturas e sociedades. Isso porque, ao mesmo tempo em que a mídia ajuda a forjar identidades, também os anseios pessoais encontram eco nos produtos culturais. Não à toa, essa imbricação entre mídia e sujeito, entre produtos culturais e identidades, desemboca na compreensão de que “a imagem, a aparência e o estilo pessoal foram se tornando cada vez mais importantes na constituição da identidade individual” (Ibidem, p. 16).

Uma análise cultural crítica multiperspectívica que busque compreender as relações, os modos de produção de um texto, as disputas existentes entre modos de representação cultural, deve obrigatoriamente ser contextualista – ler os textos ideológicos “em contexto e em relação” (KELLNER, 2001, p. 135 [grifo no original]). Em contexto e em relação às lutas reais da sociedade e cultura contemporâneas; em relação a seu contexto histórico, econômico, social, político, seu gênero; e em contexto com outros filmes dos mesmos conjuntos ou com os gêneros a que eles pertencem. O que se busca são imagens ressonantes, reiterações, recorrências, marcas de discurso.

De afetos

É a partir desse pano de fundo que buscamos analisar *Grace and Frankie*, seriado norte-americano produzido e exibido pela empresa de *streaming*¹ Netflix, que nos últimos anos vem se dedicando a produzir conteúdo audiovisual autoral/próprio, especialmente seriados, no nicho da denominada tv de qualidade (ou *quality TV*), que reconhece a produção televisiva como passível de qualidade estética e estilística singular. É uma *sitcom* com a primeira temporada de 13 episódios com 30 minutos em média (entre 25 e 32) cada um (já houve renovação para a terceira e última temporada). Todos os episódios da primeira temporada foram integralmente lançados ao mesmo tempo, em maio de 2015, em vez da exibição semanal, que é o modelo tradicional das redes de TV.²

O enredo gira em torno de dois casais, Grace Hanson e Frankie Bergstein e Sol Bergstein e Robert Hanson, ou Grace e Robert e Frankie e Sol. Logo no primeiro episódio, Sol e Robert, sócios em um escritório de advocacia há 40 anos, convidam as respectivas esposas, Frankie e Grace, que não se dão bem, para um jantar a quatro. Elas chegam antes e, ansiosas, especulam se finalmente os maridos irão anunciar as aposentadorias. Sol e Robert chegam e dão a notícia: são gays, têm um caso há duas décadas e querem se divorciar das mulheres para se casarem. *Grace and Frankie* parte dessa notícia e seus desdobramentos para explorar os afetos desses quatro velhos, todos na casa dos 70 anos, tendo de lidar, no último terço da vida, com novas vidas.

Na primeira temporada, o grande arco narrativo é o desenvolvimento do relacionamento de Sol e Robert, que vão morar juntos, se adaptam à vida de novo casal, fazem uma despedida de solteiro e preparam o casamento. Outros arcos narrativos se referem ao namoro de Grace e Guy, à dificuldade de Frankie em se desligar de Sol e, especialmente, ao desenvolvimento da relação entre Grace e Frankie. Além disso, como

¹ Transmissão de conteúdos, sobretudo audiovisuais, por meio da internet.

² O seriado é criado e produzido por Marta Kauffman e Howard J. Morris e, no Brasil, recebe classificação indicativa de 14 anos.

subtemas, aparecem tramas ligadas aos filhos dos casais: um dos filhos de Sol e Frankie, Coyote, viciado em drogas em recuperação, é apaixonado por Mallory, caçula de Grace e Robert. Já Brianna, a primogênita dos dois, tem dificuldades de se envolver emocionalmente. O fim da temporada deixa como gancho o casamento de Robert e Sol, o iminente relacionamento de Frankie com Jacob e a decisão de Grace de aprofundar seu namoro.

Para interpretar esses personagens foram escalados grandes astros da TV e do cinema de Hollywood, o que amplia o impacto especialmente da representação do casal homossexual. A eterna *Barbarella* Jane Fonda interpreta Grace, vaidosa, elegante e sexy. Magra, veste-se bem, tem bom senso, comanda a família e, há poucos anos, entregou a direção de uma grande empresa de cosméticos criada por ela à filha mais velha, Brianna. Lily Tomlin, uma das rainhas da comédia hollywoodiana dos anos 70-80 e precursora de nomes como Tina Fey, interpreta a *laid back* Frankie, *late-hippie* judia espiritualizada, amorosa, mãe de dois filhos adotivos, pintora que trabalha com ensino de arte para expressidários. Apesar do caráter claramente estelar das duas protagonistas, um dos trunfos do seriado, a surpresa é a escalção de Sam Waterson para viver Sol e de Martin Sheen para interpretar Robert. Astros de alguns dos seriados de maior sucesso, de crítica e audiência da história da TV norte-americana (respectivamente *Lei e Ordem* e *The West Wing*), os dois protagonizam ainda no primeiro episódio um beijo que não surpreende, há tempos, na TV norte-americana, mas que certamente teve repercussão e amplia visibilidade e debates.

O casal protagonista masculino não é, definitivamente, o foco do seriado – nem no nome. Esse beijo, portanto, é apenas uma de outras figuras de afeto em foco neste trabalho. Quando dizemos figuras, nos inspiramos nas figuras amorosas dos fragmentos de Roland BARTHES (2003). Para o autor, “a figura é o amante em ação” (p. XVIII), é movimento e encontro. Uma série de figuras em sucessão unicamente alfabética, arbitraria e arbitrada pela linguagem, que formam um discurso fragmentário (ou fragmentos – cacos – de discurso), que tangencia a organização do enunciado sem tocá-lo diretamente mas sem se afastar completamente dela.³

Nenhuma lógica liga as figuras, determina sua contiguidade [...] agitam-se, chocam-se, apaziguam-se, reúnem-se, afastam-se, sem mais ordem que uma revoada de mosquitos. O *dis-cursus* amoroso não é dialético; gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia da cultura afetiva (BARTHES, 2003, p. XXII [grifo original]).

É o que Barthes (2003) descreve como “ondas de linguagem”, que vêm ao sujeito “ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias” (p. XVIII). Essas figuras são reconhecidas em algo que é lido, visto, ouvido, experimentado – como uma obra de ficção seriada. Ainda que, para Barthes, o guia para se constituir figuras seja o sentimento amoroso, os afetos nos parecem, similarmente, bastante adequados para constituir figuras, as quais irão, assim, traçar uma tópica afetiva, no sentido barthesiano, ou inventários afetivos, na nomenclatura deleuziana. “Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem” (Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI, 2010, p. 200). Para Deleuze e Guattari, afetos dizem respeito à potência, “que se torna” (p. 202). Trata-se de devires não humanos, de tornar-se, entrelaçamento ou distanciamento, “algo que passa de um ao outro” (p. 205) – movimentos, ação. Padrões ou conjuntos reconhecíveis de sons, cheiros, gostos, formas, cores e texturas (imagens e narrativas) que operam como certos tipos de repetição e engajam nossa percepção. Essas espirais de repetição (padrões, recorrências de figuras) formam novas imagens, identidades e movimentos, afirma Jane BENNETT (2001).

³De maneira diferente a Barthes, contudo, aqui colocamos em cena uma análise.

Movimento, ação e encontro, do mesmo modo, levam ao pensamento de Baruch SPINOZA (2014) (a quem Deleuze recorreu, de fato), para quem afetos têm a ver com encontros entre sujeitos – o poder humano das afecções, de ser afetado. “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias de afecções” (SPINOZA, 2014, p. 98-99). Afecções que afetam o corpo de muitas maneiras. Decorre daí que na mesma linha, Muniz SODRÉ (2006) fala de uma “preocupação com o que está aquém ou além do conceito, isto é, com a experiência de uma dimensão primordial, que tem mais a ver com o sensível que com a razão” (p. 23). Segundo Sodré, no pensamento de Spinoza a questão do corpo é fundamental. Esse corpo é marcado pela complexidade, que “torna-o capaz de afetar e ser afetado por corpos externos, com os quais interage no meio circundante” (Idem).

A relação com os corpos é uma das dimensões do afeto. Também o atravessa a noção – intuição, segundo Sodré – de que a dimensão afetiva não fica contida na razão metafísica. Spinoza fala, mesmo, que a submissão do homem ao afeto o deixa à mercê do “acaso” (p. 155). Onde intuímos, por conseguinte, as dificuldades de “dizer” os afetos, de tentar inventariá-los, mapear suas figuras. Porque mesmo que muito se fale do amor ou da amizade, da tristeza e da mágoa, da solidão – afetos todos presentes em *Grace and Frankie* – há sempre algo que escapa, algo indizível, que beira o sensacionismo na concepção do Alberto Caeiro de Fernando Pessoa em *O guardador de rebanhos*:

Os meus pensamentos são todos sensações. Penso com os olhos e com os ouvidos e com as mãos e os pés e com o nariz e a boca. Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la e comer um fruto é saber-lhe o sentido [...] E fecho os olhos quentes, sinto todo o meu corpo deitado na realidade, sei a verdade e sou feliz (PESSOA, 1993, p. 39).

Caeiro, de fato, opõe o pensamento à compreensão. Para nós, basta conceder que os afetos transcendem o pensamento e se alojam, em parte, em outra esfera, a das sensações. Ainda assim, nos dedicamos a algumas figuras que “dizem” desses afetos, em uma tentativa de alojar nas palavras (Michel FOUCAULT, 1999) aquilo que é imagem, experiência. Tais figuras são representadas e materializadas no produto audiovisual por meio de codificações manifestas pelo estilo e pelas convenções narrativas que o constituem. A questão da representação está atrelada ao estilo, como já sugeria Edgar MORIN (2001, p. 153). O autor parte da ideia de que a imagem *representa* (restitui uma presença) para concluir que, portanto, a imagem é simbólica: sugere, contém ou revela algo além dela mesma.

Uma das maneiras de analisar essa codificação – de alguma forma, portanto, decodificá-la – é a análise fílmica, que se configura como ferramenta amplamente capaz de propiciar a leitura de um produto audiovisual. Manuela PENAFRIA (2009, p. 1) diz que a análise é uma decomposição. Jacques AUMONT e Michel MARIE (2004) se detêm mais e assim definem a análise fílmica: “uma maneira de explicar, racionalizando-os, os fenômenos observados [...] é uma atividade acima de tudo descritiva e não modeladora, mesmo quando por vezes se torna mais explicativa” (p. 14). Para os autores, cada analista constrói, em última instância, um modelo de análise válido para *aquela* produto. A partir dessas premissas concebemos a análise fílmica como método que nos permita identificar recorrências, tensões, similitudes, mediações, diálogos possíveis e diferenças – para, então, realizarmos operações interpretativas dos produtos em visionamento. Neste artigo, buscamos mostrar como as figuras do beijo, da família e da intimidade dizem da amizade e do amor. Atravessados pela velhice e pelo gênero, são dois afetos dominantes na narrativa audiovisual seriada de *Grace and Frankie*.

Entendemos, também, que a análise fílmica está consagrada nos estudos de cinema e que, muitas vezes, pode deixar de lado algumas características atribuídas a ficções

seriadas de reconhecida qualidade artística. Uma delas é o texto, que aliado à contenção de linguagem e à *mise-en-scène*, é “capaz de atrair a atenção do público (...) e de provocar repetições estruturais que, no entanto, apresentam-se constantemente como novidade”, afirma Marcel Vieira SILVA (2014, p. 245).

Sobre velhices

A análise dessas representações audiovisuais permite perceber como o seriado não é apenas um produto audiovisual, mas tem relações econômicas, sociológicas, mercadológicas, culturais; constitui-se como prática social, prática de consumo e instituição que produz, reproduz e circula sistemas de representações e imaginários, em que os espectadores projetam – e identificam – desejos, sonhos, medos, aspirações (AUMONT, 2012).

Como qualquer produto cultural, assim, *Grace and Frankie* dialoga e transita com esses imaginários, por meio de figuras afetivas, atravessadas pela velhice e pelo gênero. O fato de trazer ao primeiro plano quatro velhos já promove visibilidades que significam um olhar distinto daquele apontado, entre outros, por Tania MONTORO (2009): o da negação do envelhecimento. Ao contrário, os corpos exibidos no seriado não querem parecer mais novos para aumentar sua capacidade de sedução: buscam seduzir como são, septuagenários. O exercício da sedução é celebrado por Robert e Sol; por Grace em sua busca por um novo namorado e com vida sexual ativa; por Frankie, que insinua atração por outro homem. E tal sexualidade é natural para os outros personagens, longe de ser “tóxica” ou de necessitar ser “contida” pela família, como aponta Margaret TALLY (2008, p. 120) sobre a maioria das representações da velhice feminina no audiovisual.

Há, claramente, um distanciamento da adultescência e, em seu lugar, *Grace and Frankie* promove o reconhecimento do corpo como (um dos) lócus da velhice, “um processo comum a todos, marcado por perdas e também por novas conquistas” (Maria Luisa MENDONÇA e Clarissa MOTTER, 2012). Um dos episódios é centrado na questão da relação entre velhice e pouca lubrificação vaginal – resolvida com um lubrificante caseiro de inhame. Apesar de escapar às práticas de estetização e intervenções plásticas no corpo velho, *Grace and Frankie* não se furta de tratar das tecnologias do corpo (MONTORO, 2009) na velhice, como lubrificante vaginal ou pílulas de estimulante sexual masculino (“Todo mundo na minha idade toma”, segundo Sol). A presença das tecnologias do corpo como necessárias à vivência (muito mais que ao enfrentamento) da velhice, de maneira naturalizada, desencantada e neutra, fica clara no episódio 5, centrado na epifania de Grace de que uma queda na sorveteria a levaria a uma cirurgia de quadril com implante de placa de titânio no osso para continuar andando.

O reconhecimento da velhice evita o que Maria Luisa Mendonça e Clarissa Motter classificam de “orientação ideológica” que rejeita o envelhecimento, especialmente feminino, por meio da vitimização das mulheres ou da negação da velhice. Em vez de algo com o que rivalizar para manter aprisionado o olhar masculino, em *Grace and Frankie* a velhice feminina é exposta em certo tom cômico, bem pouco melancólico. A velhice é naturalizada. E é por meio dessa representação contemporânea da velhice que transparecem as figuras afetivas de *Grace and Frankie*.

Não é uma temática das mais comuns na produção seriada hollywoodiana, mas também, por certo, não é inédita. A velhice feminina já esteve em primeiro plano em *The Golden Girls* (1985-1992) e, mais recentemente, na produção britânica em *Last Tango in Halifax* (2012-). Há, claro, personagens femininas velhas em um contingente alto de seriados, mas poucas protagonistas. Recentemente, no cinema, vêm deixando, lentamente, de

ocuparem papéis fixos de viúvas, avós, solitárias, loucas, para serem vistas como mulheres, como em *Alguém tem que ceder* (*Something's gotta give*, 2003), *Simplesmente complicado* (*It's complicated*, 2009) e, em outra nota, *Divinos segredos* (*Divine secrets of the Ya-ya sisterhood*, 2002).

Beijo

A primeira figura que captamos é a do beijo. Para Morin, o beijo representa, no audiovisual, um tipo sintético de amor, ao mesmo tempo espiritual e carnal – sentimento total. É encontro “de Eros e Psyché: o sopro, nas mitologias arcaicas, é a sede da alma; por outro lado, é a boca que se fixa sensualmente primeira, ligada à absorção e assimilação” (MORIN, 2001, p. 134). A importância do beijo como momento que condensa tensões sexuais na tela justifica o fato de ele, como afirma Morin, condensar o tempo – “a divina eternidade do instante”. A figura do beijo como um dos ápices da manifestação afetiva ganha importância, em *Grace and Frankie*, devido ao atravessamento de gênero promovido pelo(s) beijo(s) entre Sol e Robert. O segundo do casal a ser exibido no seriado representa tal condensação. À meia-luz, em casa, sentados lado a lado, Sol e Robert compartilham um verdadeiro “beijo de amor”, no mais puro clichê audiovisual. A ambientação dada à cena é romântica e repete incontáveis “beijos de amor” do cinema e da TV hollywoodianos. Como beijo romântico, é aspiracional. A figura do beijo em Robert e Sol é marcada pela repetição, pelo clichê e pela tradição do romantismo: condensa tensões sexuais do casal, como prelúdio ao sexo e possibilidade de exibição (ao menos na primeira temporada, em que não houve nenhuma cena de sexo entre os dois).

Já o beijo protagonizado por Grace em Guy (Craig T. Nelson), seu primeiro namorado após a separação, veicula uma figura de afeto diferente. É um beijo desconstruído: antirromântico, ou neo-romântico no sentido proposto por Jurandir Freire COSTA (1998). Mas não é um beijo de amor. Após se despedir de Guy na porta de casa, Grace, impulsiva, tasca-lhe um beijo. Não há close, câmera lenta, trilha sonora. O plano médio é fixo e, ao fim do beijo, Guy diz que não esperava por aquilo. Grace replica: “Nem eu”. Há ainda outro beijo no seriado, que não condensa tensões sexuais, mas as revela. É um beijo interditado, dado por Grace em um homem que não é seu ex-marido nem namorado. Ao chegar em casa, no episódio 6, ela se depara com um estranho lanchando na cozinha e se desespera. É um dos ex-presidiários alunos de Frankie. Enquanto Grace anda pela cozinha, a câmera acompanha o olhar dele sobre o corpo dela; ele lhe dá uma cantada. “Posso dizer que você é muito gostosa?”; “Pode dizer o que quiser”, responde Grace do outro lado da mesa, olhando-o nos olhos. Num impulso, ele a agarra e a empurra contra a parede. O plano se fecha nos dois, e Grace amolece diante do beijo. Ela pula nas pernas dele e os dois efetivamente prenunciam o sexo, até que ela desiste. Ele lhe beija a bochecha e sai. Em pé, só, na cozinha, Grace ri, se abana. Foi um beijo sensual, lascivo, que a empodera como mulher, sem lhe esconder a velhice, sem pretender torná-la mais jovem (e, portanto, elegível para ser beijada). Não à toa, é desse beijo que Grace irá se lembrar. Longe do amor, próximo do desejo.

Família

A relação da família com o afeto está atrelada à ideia de casa: é o lócus onde o indivíduo encontra acolhida ao mundo, o lugar onde a vida da família encontra segurança e felicidade (Gaston BACHELARD, 2008 [1978]). Denilson LOPES (1999) argumenta que a figura da casa pode revelar o paradoxo do desejo de estabilidade – ou eternidade – frente a um mundo em que tempo e espaço se configuram cada vez mais como fluxos rápidos em

rede, com distâncias encurtadas e tempos achatados. Não por acaso, quando Grace e Frankie veem ruir a estrutura familiar nuclear que construíram, ambas se percebem também desterradas desse espaço da acolhida – das respectivas casas. Saem, largam tudo, e encontram abrigo em uma nova casa, desejada por ambas, que se torna assim o espaço dessa nova reconfiguração afetiva marcada pela amizade, pelo domínio do feminino e pela liberdade. É a casa de praia que as duas famílias mantinham em sociedade.

No início do seriado, as duas travam uma disputa silenciosa pelo espaço, que desejam somente para si. Aos poucos, percebem que é o afeto construído pela habitação contraditória delas, juntas, que constrói o espaço como pertencimento, como mundos interiores (LOPES, 1999). É nessa nova casa que irão reconfigurar suas vidas sentimentais: é onde Grace faz sexo com Guy, é onde Frankie dá os primeiros passos em busca de redefinir-se como mulher. A sub-trama das casas também demonstra a diferença das relações entre os casais: é só no último episódio da primeira temporada (13) que Sol e Frankie conseguem esvaziar a casa em que moravam. Ao terminarem o empacotamento, o ex-casal e os dois filhos compartilham um longo abraço no meio da sala vazia: a casa pertence, agora, à família Chin, e a configuração familiar se desfaz definitivamente quando os filhos se desvencilham do abraço. O que restam são memórias.

Com as separações e as saídas de casa, as famílias são redesenhadas. Em *Grace and Frankie*, de fato as famílias têm a ver com o que Nancy FRASER (1987) interpreta como “as ordens institucionais do moderno mundo da vida, os domínios integrados socialmente, especializados em reprodução simbólica, isto é, na socialização, formação da solidariedade e transmissão cultural” (p. 44). Para Sara AHMED (2010), essas famílias modelares são objetos de afeto que “transmitem” felicidade (*happy objects*) e, ao mesmo tempo, vetores de infelicidade para aqueles que não se encaixam nesse modelo – heterossexual, monogâmico, nuclear e parental. A felicidade é vista, então, como um acontecimento que envolve afeto, já que estar feliz é ser afetado por algo, de acordo com o pensamento spinoziano. “Felicidade funciona como uma promessa que nos direciona a certos objetos”, diz Ahmed (2010, p. 29). Corpos que são cogitados como origem de sensações ruins e que, portanto, rompem com a promessa de felicidade – como as não famílias ou famílias não modelares – seriam *affect aliens*.

É simbólico, portanto, que ao assumirem a relação, os primeiros passos de Sol e Robert incluem: 1) instalar-se, como casal de maridos, na antiga mansão de Grace, típica residência familiar norte-americana de classe alta, fazendo da casa um espaço de família e protegendo-os de tornarem-se *affect aliens* (incluindo-os na esfera possível e passível de afeto); 2) promover um jantar com os quatro filhos – dois de Sol e duas de Robert – para se introduzirem como casal às respectivas famílias. Como família (e chancelados pelas famílias), o amor dos dois não se torna *alien*, e o afeto é inserido no modelo da promessa de felicidade. Por outro lado, impede o avanço que a alienação dessas promessas de felicidade pode propiciar, por exemplo, a formas de afeto distintas da heteronormatividade, conforme defende Ahmed.

A família não é uma figura de afeto isenta de conflitos em *Grace and Frankie*. Por um lado, os filhos aceitam naturalmente a relação homossexual dos pais e mantêm a sensação de acolhida que a família proporciona, subvertendo a exigência heteronormativa proposta por Sara Ahmed para que a família seja um *happy object* e incluindo novos modelos familiares nesse afeto familiar. Mas de outro lado, fica claro que Sol e Robert mantêm a estrutura heteronormativa ao formatarem sua relação homoafetiva, incluindo aí a presença da família como um *happy object* – e, assim, demonstram necessitar do modelo heteronormativo na construção desses afetos, reproduzindo um modelo hegemônico de relações afetivas.

Intimidade

Da intimidade não se oculta nada, já alertava Bachelard (2008 [1978]) a respeito da profundidade dessa figura. A intimidade requer justamente a “revelação de emoções e ações improváveis de serem expostas pelo indivíduo para um olhar público mais amplo” (Anthony GIDDENS, 1993, p. 154). Em outras palavras, a intimidade é um tipo de comunicação emocional, com os outros e consigo. Se a família tem relação de proximidade com a casa, é o quarto um dos espaços onde a intimidade está mais manifesta:

A intimidade do quarto transforma-se na nossa própria intimidade. Correlativamente, o espaço íntimo tornou-se tão tranquilo, tão simples, que nele se localiza, se centraliza toda a tranquilidade do quarto. O quarto é, em profundidade, nosso quarto, o quarto está em nós (BACHELARD, 2008, p. 344).

Quando as intimidades de Grace e Robert e Sol e Frankie são rompidas, a primeira materialização é a ruptura do espaço do quarto. “É melhor você dormir na sala”, diz Frankie, enquanto os dois discutem no quarto. Close em Sol, desapontado, e Frankie o observa sair. É importante notar que a relação de Sol e Frankie é representada no seriado como um casamento amoroso, um amor confluyente, à maneira descrita por Anthony Giddens (1993): uma relação em que se entra apenas pela própria relação, e que só continua enquanto ambas as partes obtêm dela satisfação suficiente, em vez do sistema projetivo do amor romântico (p. 55). Talvez por isso a comunicação emocional entre os dois se mantenha tão forte depois da separação e, também por isso, Frankie tenha mais dificuldade em se desapegar. Depois de expulsar o marido do quarto, Frankie acaba indo atrás dele. Os dois dormem abraçados no sofá cama, porque o laço afetivo marcado pela intimidade não foi rompido.

Já Grace e Robert têm uma relação mais fria – uma espécie de relação funcional. “Eu era feliz o suficiente. Não tivemos o romance do século, mas eu achava que éramos normais. Achava que éramos como todo mundo. Achava que a vida fosse isso”, define Grace. A conversa definitiva entre os dois marca essa ausência de intimidade pela codificação visual: enquanto Sol e Frankie conversam lado a lado, Grace vê Robert na porta, pelo espelho. Eles discutem pelas imagens um do outro – e não pelos corpos, e o plano médio nela o coloca em pé, atrás, no segundo plano. Silenciosamente, ele sai do quarto.

Robert e Sol saem dos quartos que ocuparam por 40 anos para tomarem posse de novos espaços de intimidade (ainda que, efetivamente, seja o antigo quarto de Robert e Grace, mas ressignificado). Em uma cena do episódio 3, Sol desperta um pouco desnorreado. Olha para o lado, sorri. A câmera mostra Robert dormindo. Sol o abraça, sorri. Se aconchega atrás do marido. Corta para *plongée* do casal abraçado na cama, a luz do sol entra pela janela à esquerda. Os dois dormem. Intimidade, domesticidade, tranquilidade.

Mas não é apenas o amor que demanda intimidade em *Grace and Frankie*. À medida que dividem a nova casa, as duas mulheres constroem um afeto baseado na comunicação emocional até o ponto em que Frankie fica magoada quando Grace não lhe conta algo e, em outro momento, Grace se aborrece quando Frankie divide um segredo dela com o ex-marido – *elas* são cúmplices naquela aventura, e a nova intimidade pertence a ambas; aquele universo não inclui (ou não deve incluir) mais os maridos. Quando, no episódio 12, Frankie está desanimada, Grace se propõe a fazer qualquer coisa para animar a amiga.

A amizade de Grace e Frankie nasce da oposição e a intimidade se desenvolve pela complementaridade que uma oferece à outra. No primeiro episódio, quando chegam à casa da praia, cada uma reage à separação à sua maneira. Grace se aninha num sofá com um casaco; Frankie vai para a praia fazer um ritual espiritual com substâncias

alucinógenas. Mas suas costas travam (o corpo como veículo da velhice) e ela liga para a outra pedindo ajuda (e um relaxante muscular, outra tecnologia do corpo). Na sequência, as duas discutem sobre a separação, numa cena iluminada apenas pelo fogo do ritual, na praia, primeiros planos nas duas mulheres abandonadas, solitárias, na areia. Grace sente raiva por ter sido abandonada nos últimos anos; se irrita porque fez tudo certo, seguiu as regras, não o deixou se preocupar e pergunta a Deus por que não avisaram que não havia regras. Ela insta Frankie a sentir raiva, mas a outra retruca que não está magoada, nem sente raiva. “Por que não?” “Porque estou de coração partido”, responde Frankie, chorando. E, na cena seguinte, as duas estão dançando na praia, de madrugada. Amanhece, e as duas, ainda alucinando, estão lado a lado e desabafam uma com a outra. Em plano aberto, as duas velhas caminham pela praia, ao lado do mar, ajudando-se. A câmera se afasta. No fim do episódio, à maneira de quem tem a vida pela frente, Grace pergunta: “E agora?”.

Considerações finais

Como dissemos, *Grace and Frankie* dá protagonismo quase inédito à velhice feminina na TV norte-americana. No sistema de representação de mulheres velhas, insere o corpo como elemento que veicula, potencializa e ajuda a definir essa velhice, mas recusa aderir à negação do envelhecimento propiciada pelas tecnologias do corpo (aliadas às tecnologias de gênero que insistem em objetificar e reificar a mulher diante do olhar escopofílico do homem). Ao contrário, ele a reafirma e naturaliza, é parte da vida, fluxo, passagem de tempo. Para marcar o lugar do corpo na velhice, as (e os) protagonistas têm incontínência urinária, artrose, impotência, temem a morte e a vivenciam proximamente, tomam remédios para isso e aquilo. Mas, como sujeitos inseridos em uma sociedade contemporânea, também fumam maconha e fazem vídeos no YouTube. O corpo é um dos definidores da velhice, mas não a limita a ele, portanto.

As duas protagonistas são merecedoras de afetos, ou seja, podem ser sujeitos afetados e afetar outros sujeitos, bem como são capazes de ressignificar as próprias vidas – e os próprios afetos – mesmo na velhice. O seriado insiste que, além de mães, avós, doentes, as velhas continuam mulheres. Fazem sexo, se apaixonam, são amigas. Têm vaidade, carreiras, mentem, choram. A amizade que constroem as afeta, e é afetada pelos amores que perdem (bem como pelos que eventualmente irão ganhar – ganchos narrativos para a próxima temporada). A narrativa de *Grace and Frankie* atua como espaço para visibilizar e veicular as possibilidades afetivas da velhice, bem como a naturalização desses afetos, distantes das projeções e dos clichês patriarcais e limitadores de posições identitárias da “mulher velha”. Do mesmo modo, reposicionam a velhice no tempo e nos tempos do sujeito: não como fim, mas como “agora” e futuro, proporcionando novos fluxos de experiências para essas personagens. Os afetos deixam de ser contidos e a expressão de tais afetos, inclusive da sexualidade e das paixões, deixa de ser punida. *Grace and Frankie* parece oferecer novas “maneiras de estar no mundo que não sejam definidas somente pelo papel delas como mãe, esposa ou trabalhadora” (TALLY, 2008, p. 130).

Ao mesmo tempo, *Grace and Frankie* apresenta também as possibilidades de novos e outros afetos na velhice, representadas pela relação entre Sol e Robert. A representação desse amor homoafetivo, porém, não é isenta de tensões. Se celebra essa posição identitária, o seriado também insiste em enquadrá-la em modelos vigentes heteronormativos: monogâmico, calcado na família, romantizado. Reafirma a necessidade do casamento como ritual público de celebração da intimidade e chancela social à permissão para o amor, visto que no último terço da temporada tem início o arco narrativo

referente à organização da cerimônia de casamento de Sol e Robert. O último episódio gira em torno da escrita dos votos de casamento e da ruptura do pacto monogâmico, deixando o gancho (*cliffhanger*) para a temporada seguinte. Não há conciliação simples, já que a permissão para que a homoafetividade se integre ao modelo heteronormativo também coloca em cheque a relação homem-mulher como monopolista do lugar do romantismo, da monogamia e da família nuclear.

Grace and Frankie também é limitado no que nos deixa ver: o que visibiliza é uma velhice feminina. De mulheres brancas, de classe alta, educadas, bem-sucedidas, heterossexuais, anglo-saxãs (Frankie é judia). Elas têm iphone, carros, computadores e duas casas. Ex-mulheres de advogados de sucesso, receberão pensões que ajudam a manter esse padrão. Essa representação exclui uma parcela significativa da velhice feminina, tanto no que diz respeito à raça, cor, classe e orientação sexual, mas também no que diz respeito à família. Não há espaço, no sistema de representação do seriado, para mulheres velhas sozinhas, sem filhos e sem família.

Referências

- AHMED, Sara. "Happy objects". In: GREGG, Melissa e SEIGWORTH, Gregory (Orgs.). *The Affect Theory Reader*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 16.ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1978].
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENNETT, Jane. *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings, and Ethics*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor – estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. 3.ed. São Paulo: 34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. "Las meninas". In: _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade – sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: EDUNESP, 1993.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.
- LOPES, Denilson. *Nós, os mortos. Melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.
- MARIE, Michel e AUMONT, Jacques. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- MONTORO, Tania. "Velhices e envelhecimentos: dispersas memórias na cinematografia mundial". In: MENDONÇA, Maria Luisa (Org.). *Mídia e diversidade cultural: experiências e reflexões*. Brasília: Casa das Musas, 2009. p. 191-205.
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- PENAFRIA, Manuela. "Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)". In: VI CONGRESSO SOPCOM. Lisboa, abril de 2009. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 8/09/2015.
- PESSOA, Fernando. *Alberto Caeiro. O guardador de rebanhos e outros poemas*. São Paulo: Cultrix, 2012.
- SILVA, Marcel Vieira. "Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade". *Galaxia*, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>.
- SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- SPINOZA, Baruch. *Ética*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- TALLY, Margaret. "Something's Gotta Give: Hollywood, Female Sexuality and the "Older Bird"

Chick Flick". In: FERRISS, Suzanne e YOUNG, Mallory (Orgs.). *Chick Flicks – Contemporary Women at the Movies*. Nova York e Londres: Routledge, 2008.

Filmes

ALGUÉM tem que ceder. Direção: Nancy Meyers. Roteiro: Nancy Meyers. Produção: Bruce A. Block, Nancy Meyers. EUA, comédia/romance, 2003, 128min.

DIVINOS segredos. Direção: Callie Khouri. Roteiro: Callie Khouri, Mark Andrus. Produção: Bonnie Bruckheimer, Hunt Lowry. EUA, drama, 2002, 116min.

GRACE and Frankie. Direção: Andrew McCarthy, Bryan Gordon, Dean Parisot, Dennie Gordon, Julie Anne Robinson, Matt Shakman, Miguel Arteta, Tim Kirkby, Tristram Shapeero. Roteiro: Marta Kauffman. EUA, comédia/drama, 2016, 365min. (1ª temporada)
_____. EUA, comédia/drama, 2017, 375min. (3ª temporada)

SIMPLESMENTE complicado. Direção: Nancy Meyers. Roteiro: Nancy Meyers. Produção: Nancy Meyers e Scott Rudin. EUA, comédia/romance, 2009, 120min.

[Recebido em 13/02/2017
e aprovado em 30/03/2017]

Affects and Female Age in Grace and Frankie

Abstract: *This article aims to perform a cultural review, applying the contributions of theories of audiovisual, affect studies and gender studies, about the affect figures manifest in the serial fiction Grace and Frankie. We seek to understand the relationship between affect figures represented and the visibility of female old age on the show, discussing the family, kissing and intimacy figures in order to understand the relations of friendship and love represented in the audiovisual product.*

Keywords: *Affect; Series; Age; Women; Figures*

Karina Gomes Barbosa (karina.barbosa@gmail.com) é professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Temporalidades da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Doutora e mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB), na linha Imagem, Som e Escrita. Coordena projeto de pesquisa e projeto de extensão sobre a infância das meninas e a mídia. Pesquisa, sobretudo, temas relacionados à mídia e gênero, experiências audiovisuais, comunicação e afetos.