

A INVISIBILIDADE DAS MULHERES IDOSAS: A SÉRIE GRACE AND FRANKIE NA NETFLIX

THE INVISIBILITY OF OLDER WOMEN: THE GRACE AND FRANKIE SERIES ON NETFLIX

LUIZA LUSVARGHI

Pesquisadora e professora com graduação em Letras e Jornalismo, mestrado e doutorado pela ECA USP, Membro da Lasa (Latin American Studies Association), da Iamcr (International Association for Media and Communication Research), e da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação). Docente no curso lato sensu Mídia, Informação e Cultura do CELACC (Centro de Estudos Latino-Americanos de Comunicação e Cultura) da USP, e no lato Sensu de Jornalismo Cultural e Cinema da FMU.

E-mail: luiza.lusvarghi@gmail.com

SÍLVIA GÓIS DANTAS

Doutoranda em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCOM) da Universidade de São Paulo (USP). Mestra em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM/SP); especialista em Gestão Integrada da Comunicação pela Universidade Tiradentes (UNIT/SE, 2007); graduada em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Tiradentes (UNIT/SE, 2005) e em Direito pela Universidade Federal de Sergipe (UFS, 1998). Foi bolsista Capes de março de 2014 a setembro de 2016. Possui experiência na área de comunicação como redatora publicitária e revisora. Lecionou nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda na Universidade Tiradentes (UNIT/SE) em 2012 e 2013. Interessada pela pesquisa sobre Linguagem, Discurso, Publicidade, Ficção Televisiva (especialmente séries), Gênero e Gerações.

E-mail: silviagdantas@gmail.com

LUSVARGHI, Luiza; DANTAS, Sílvia Góis. A invisibilidade das mulheres idosas: a série Grace and Frankie na Netflix. Revista GEMInIS, São Carlos, UFSCar, v. 9, n. 1, pp.76-92, jan. / abr. 2018.

Enviado em: 27 de setembro de 2017 / Aceito em: 30 de abril de 2018

REVISTA GEMInIS | V. 9 - N. 1 | ISSN: 2179-1465

<http://dx.doi.org/10.4322/2179-1465.0901005>

RESUMO

A partir do tema da invisibilidade da velhice explorada na série *Grace and Frankie* (Netflix, 2015-2017), esse artigo aborda as relações de gênero, envelhecimento e sexualidade feminina, e discute ainda a inserção e circulação dos produtos ficcionais seriados nas plataformas de *streaming*. Trata-se de uma exploração ensaística com perspectiva multidisciplinar em que são abordadas as concepções de Anthony Giddens (1993), Steve Neale e Frank Krutnik (2006), Maria Rita Kehl (1998), Mario Carlón (2013) e Guita Grin Debert (2012). Esta série coloca em primeiro plano duas mulheres septuagenárias que tentam se reconstruir em meio à separação de seus respectivos cônjuges após 40 anos de casamento. Com isso, a produção rompe com um tabu do prime time em sinal aberto que é o de falar abertamente da sexualidade da mulher da terceira idade, além de questionar a função do casal heteronormativo na sociedade pós-moderna.

Palavras-chave: ficção seriada; comédia; sexualidade; terceira idade.

ABSTRACT

The invisibility of the old women explored in *Grace and Frankie series* (Netflix, 2015-2017) is the starting point to this paper that discusses gender issues, aging and female sexuality, and also discusses on the entry and movement of products fictional multiplatform series. It is an essayistic exploration with a multidisciplinary perspective in which the conceptions of Anthony Giddens (1993), Steve Neale and Frank Krutnik (2006), Maria Rita Kehl (1998), Mario Carlón (2013) and Guita Grin Debert (2012) are developed. This series that foregrounds two women in their 70th decade of life trying to rebuild through the separation of their spouses after 40 years of marriage. Thus, the production breaks a taboo of prime time in open signal which is to talk openly about sexuality of the elderly woman, besides questioning the role of the heteronormative couple in postmodern society.

Keywords: Serial fiction; comedy; sexuality; third age.

INTRODUÇÃO

Grace and Frankie é uma produção original da Netflix que já teve três temporadas exibidas (2015-2017)¹. Criada por Marta Kauffman e Howard J. Morris, apresenta o drama das personagens-título vividas por Jane Fonda (Grace) e Lily Tomlin (Frankie) abandonadas após 40 anos de casamento pelos respectivos maridos e sócios Robert (interpretado por Martin Sheen) e Sol (Sam Waterston), todos com mais de 70 anos. Estes se declaram apaixonados um pelo outro, confessam manter um relacionamento secreto há mais de 20 anos e anunciam que vão viver juntos. As duas mulheres, que até então se odiavam, unem-se pela “tragédia” em comum e por motivações mais práticas – dividem uma casa à beira-mar, que se torna palco para a reinvenção das identidades femininas e do novo cotidiano que se instala.

A convivência entre a elegante Grace e a hippie Frankie rende grandes confusões e divertidos conflitos que fogem aos estereótipos comuns das velhinhas assexuadas e frágeis que gastam seu tempo entre tricôs e outras atividades manuais. Aqui as duas mulheres são fortes e tentam acompanhar o espírito do tempo: conseguem namorados pela internet, aderem às redes sociais e seguem se reinventando e lidando com a nova situação familiar.

O objetivo deste trabalho é identificar de que forma a série contribui para refletir sobre a questão da terceira idade e da velhice, sobretudo do sexo feminino, na sociedade contemporânea. E, numa abordagem mais específica, mas não secundária, discutir a questão da televisão de nichos (Mario CARLÓN, 2013; LOTZ *apud* CARLÓN, 2013) na era virtual, em que as plataformas de *streaming* investem em segmentos da audiência que são usualmente desprezados pelo prime time das emissoras abertas, e mesmo dos canais pagos. Propõe-se, portanto, a discutir uma dupla invisibilidade, a das mulheres na sociedade, e a das idosas na série. Para isso, assumimos como o pressuposto a importância da teleficção como espaço de reflexo/refração de discursos acerca da subjetividade, bem como a televisão como “lugar estratégico [...] nas dinâmicas da cultura cotidiana das majorias, na transformação das sensibilidades, nos modos de

¹ Cada temporada teve 13 episódios com duração de cerca de 30 minutos, totalizando, assim, 39 episódios.

construir imaginários e identidades” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 27).

Com perspectiva multidisciplinar, o texto atravessa a sociologia, a psicanálise e os estudos de comunicação no que se refere aos produtos ficcionais. Assim, abordamos questões referentes a: gênero e envelhecimento pelo olhar de Guita Grin Debert (2005 e 2012) e Miriam Goldenberg (2007); feminilidade e a histeria, a partir de Maria Rita Kehl (1998); sexualidade na velhice por meio dos estudos de Anthony Giddens (1993), Michel Bozon (2004) e Andréa Alves (2005). Trata-se, assim, de uma exploração ensaística acerca dessa série, para a qual nosso olhar voltou-se à questão do discurso da visibilidade e invisibilidade, percebendo os efeitos de produção de sentido, razão pela qual destacamos algumas cenas em especial.

TV DE NICHOS, GÊNEROS E FORMATOS

O gênero comédia na televisão estadunidense, categoria que corresponde à série analisada, é associado com frequência a duas grandes vertentes: a da comédia clássica hollywoodiana, que por vezes mescla melodrama, música e crítica social; e a do stand-up (teatro), personificado historicamente por Lucille Ball em *I love Lucy* (CBS, 1951-1957). A série *Grace and Frankie* pertence claramente à primeira vertente influenciada pelo cinema, e da reversão de uma fórmula conhecida como a comédia dos sexos (Steve NEALE, 2006, p. 146), ou comédia romântica, introduzindo nela elementos de uma agenda que inclui feminismo, novos padrões morais e sexuais, ética e temas socioculturais. Afinal, o único casal romântico da série não é sequer heterossexual, e as duas protagonistas vivem uma adolescência extemporânea num período da vida em que deveriam supostamente estar em casa cuidando de netos, que é o papel tradicionalmente atribuído às avós. A comédia romântica hollywoodiana teve o seu período clássico situado entre 1934 e 1942, com filmes como *Do mundo nada se leva* (*You can't take it with you*, 1938), *Aconteceu naquela noite* (*It happened one night*, 1934), e promovia o culto à instituição do casamento. Um segundo momento pode ser encontrado em filmes como *Começou com um beijo* (*It Started with a kiss*, 1959), em que Glenn Ford faz o papel de Joe, um soldado comum que tenta conquistar Maggie (Debbie Reynolds), cujo objetivo é casar com um homem rico. Ainda aqui o amor romântico prevalece, ainda que de forma farsesca. Mas a partir da década de 1960 a “batalha dos sexos” prevalece sobre a comédia dos sexos, como em *O que é que há gatinha?* (*What's New Pussycat?*, 1965), em que a sensualidade passa a ocupar um lugar importante na relação, e pequenas transgressões como em *O Estranho Casal* (*The Odd Couple*, 1968) trazendo questionamentos importantes à instituição matrimonial e à heterossexualidade vista como norma. Essa

tendência se acentuaria ainda mais nas décadas posteriores, e encontraria sua forma moderna mais perfeita em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (Annie Hall, 1977), de Woody Allen, a comédia “nervosa” romântica (Steve NEALE, Frank KRUTNIK, 2006, p.188).

Na verdade, a comédia assumiu diferentes facetas no cinema e na televisão (NEALE, KRUTNIK, 2006, p. 7-8) dos Estados Unidos em função da estruturação de um mercado que no início de sua consolidação girava em torno de grandes estúdios. No cinema, o gênero adquiriu formas mais híbridas e narrativas mais plenas de conteúdo; na televisão, se concentrou no entretenimento e no sitcom, sendo este último claramente influenciado pela comédia stand-up.

A televisão vista como uma plataforma de distribuição de imagens em âmbito privado, e por outro lado, a característica do “ao vivo” que as primeiras transmissões evocam, antes do videotape, vão conferir à ficção produzida originalmente para esse meio características singulares. De modo geral, as obras ficcionais televisivas tendem a representar uma narrativa mais relacionada ao momento presente, e não ao “passado”, representado simbolicamente pelas imagens do cinema, e a serialidade, integrada por blocos que organizam a nossa recepção. Desta especificidade nasce a hibridação entre a noção de comédia romântica, por exemplo, tributária do cinema, e do stand up, dos sketches, presentes na era muda, e nos sitcoms.

As chamadas *canned laughs* (risadas enlatadas) reproduziam o clima do teatro na televisão, com enredos estruturados em forma de gags, piadas. Humor, comédia e comicidade são termos que trazem questões diferentes. A expressão “cômico” se refere a algo que causa riso e pode estar presente em qualquer filme de gênero, já a comédia pressupõe um conceito estético (NEALE, KRUTNIK, 2006, p. 18-21). Historicamente, esse conceito se opõe à tragédia, e pressupõe, por exemplo, um final feliz. Se certamente podemos situar *Grace and Frankie* predominantemente dentro da tradição cinematográfica do gênero da comédia de humor que não gira em torno de personagens fixos e piadas, mas tem um enredo, não podemos nos furtar ao fato de que ela introduz alguns elementos de sitcom, o que fez com que parcela da crítica dos Estados Unidos rejeitasse a categoria *comedy* para a série. Há uma narrativa combinada a episódios, ela não é apenas sequencial, como uma minissérie. Isso a torna uma obra cujo formato tende a ser mais televisivo para Neale e Krutnik (2006, p.195). Essa categorização, naturalmente, pressupõe a existência de uma grade de programação televisiva, o que não ocorre no *streaming*. *Grace and Frankie*, provavelmente por conta disso, recusa a ideia de “gancho” para o próximo episódio, afinal foi feita para ser assistida de forma encadeada, e até mesmo aleatoriamente, sem linearidade.

Ao optar por trabalhar uma comédia com esse formato, mais elegante e tradicional, a Netflix ousou novamente, uma vez que seu catálogo parece atender ao

que Carlón (2013) classifica como televisão de nichos, processo que se intensifica a partir do You Tube. Para essas plataformas, que vivem de assinatura, o que importa é a cultura audiovisual e, sem dúvida, o idioma, o que corresponde à ideia de uma região geocultural. Mas trata-se de um tipo de comédia que traz um tema de difícil assimilação, pois mesmo as pessoas da idade da protagonista podem eventualmente se chocar com a abordagem. No entanto, é indubitável que ela aposta em um público bastante específico. Por outro lado, comete essa ousadia embalada por um formato que nada tem de original, é bastante convencional.

Ao adotar uma estratégia e um formato de *broadcasting*, num processo similar ao que Carlón (2013) detecta no movimento do You Tube, estaria a Netflix abandonando as estratégias de *narrowcasting*? “Porque, temos de reconhecer, uma coisa são as *estratégias broadcast de amadores*, e outra as da tradicional e poderosa indústria do espetáculo e do entretenimento” (CARLÓN, 2013, p.7). Na verdade, plataformas como Netflix nunca se propuseram a reinventar o processo de produção, como ocorreu inicialmente com o You Tube, e sim o de circulação, o que acaba afetando até mesmo os formatos do audiovisual. Pois a ideia não seria a de ocupar o mesmo espaço da televisão a cabo e aberta, ou seja, existiria aí uma contestação implícita do lugar que ela ocupa. As plataformas de *streaming*, no entanto, são mais do que isso, elas podem ocupar o lugar do cinema, e não somente o da televisão. A ideia de assinar um catálogo remete a outro conceito de audiência, já que não se trata apenas de explorar nichos, o que o sistema a cabo também faz, mas de audiência multiplataforma, mensurada pelo número de assinantes do serviço. A Netflix não divulga dados de audiência e declara não se importar com eles. O fundamental aqui é a diversidade e a qualidade dos produtos do catálogo em troca de uma assinatura de valor módico.

Nesse contexto, uma pergunta torna-se recorrente: esses conteúdos produzidos para circulação via *streaming* poderiam ser denominados de televisivos? Por não haver exibição em emissoras televisivas de rede aberta ou fechada, eles seriam descaracterizados e/ou denominados de outra forma?

Conforme Arlindo Machado (2010), apesar de tantas transformações, os programas seguem alicerçados pelos núcleos de significação coerente, como modos estáveis de referência cultural a partir da noção de gêneros textuais (Bakhtin). Diante disso, devemos entendê-los como televisivos em sentido mais amplo. Dentre outros autores, Cecilia Lima *et al.* (2015) defendem que, mesmo não tendo sido veiculados em canais de televisão, as séries produzidas e veiculadas na Netflix devem ser entendidas como televisivas, como aliás já fazem tanto a crítica como o senso comum. Como observam esses autores, esses produtos devem ser percebidos como televisivos em virtude das recorrências textuais comuns a esse gênero, ainda que se considere a

possibilidade de assistir a temporadas e/ou a série completa de uma só vez, o que se convencionou chamar de “binge watching”.

IMAGENS DO ENVELHECIMENTO E A INVISIBILIDADE FEMININA

Para investigar a questão das imagens do envelhecimento feminino nas produções audiovisuais, partimos da premissa da velhice como construção histórica e social (DEBERT, 2012). Não se pode esquecer, assim, que não se trata de um dado da natureza, mas sim de uma categoria produzida socialmente, cuja valoração também se transforma conforme o tempo e o contexto cultural. Nesse sentido, estudar a idosa e suas imagens na produção audiovisual é ter em conta que não há homogeneidade, pois existem maneiras distintas de viver o envelhecimento.

No entanto, há em comum entre essas diferentes formas a noção da invisibilidade feminina, principalmente no Brasil, onde o corpo (ou melhor, determinado modelo de corpo – jovem e magro) é considerado um capital, como analisou Goldenberg (2007). No mesmo sentido, Paula Sibilia (2012, p. 88) aponta o paradoxo da dificuldade de portar um corpo velho numa época que fortaleceu o direito à velhice. Se o corpo jovem é um capital, a perda da juventude está associada à perda desse capital, ou seja, da atratividade e da beleza. Assim, a chegada da velhice parece estar associada à invisibilidade quando se considera o contexto social brasileiro.

Os cenários privilegiados dos meios de comunicação audiovisuais evitam mostrar imagens de corpos velhos. As revistas de páginas brilhosas só publicam esse tipo de fotografias em raras ocasiões: quando se considera estritamente necessário e, mesmo nesses casos, contando sempre com o auxílio das ferramentas de edição de imagens [...]. (SIBILIA, 2012, p. 97)

Nesse sentido, Debert (2012) aponta a condição de dupla vulnerabilidade por que passa a idosa, sujeita, dessa forma, a dois tipos de preconceitos – como mulher e como velha. Considerando os idosos de modo geral, a autora constata que sua presença nos filmes é frequente, embora o protagonismo seja mais raro. Ao analisar as produções cinematográficas, ela observa que se por um lado, as categorias de idade contribuem para a definição de atores políticos e para a criação de mercados consumidores, por outro, verificamos um ofuscamento entre as fronteiras, de tal forma que a juventude passa a ser considerada um valor, um bem, dissociado de determinada faixa etária, podendo “ser conquistado em qualquer etapa da vida, através da adoção de formas de consumo e estilos de vida adequados” (DEBERT, 2005, p. 26).

Fica evidente que a invisibilidade da velhice tem no seu oposto a visibilidade – e, mais que isso, a valorização exacerbada – da juventude, valor ligado à alegria, atividade, otimismo, produtividade, enfim, uma atitude marcadamente proativa e realizadora, almejada por todos independentemente da idade.

Para além dos filmes e das telenovelas, sabe-se que a série *Grace and Frankie*, objeto de investigação nesse texto, tem público cativo, embora pequeno, no mundo: “Uma das primeiras surpresas da temporada de estreia foi ter sido um sucesso estrondoso em todas as faixas etárias. ‘Há pessoas que me dizem que a série é vista em dormitórios universitários, e de netos que assistem ao lado dos avós’, prossegue [Jane Fonda].” (Ana Rita GUERRA, 2016, *online*). Embora a Netflix não divulgue dados de audiência, o sucesso da série está associado ao talento e à garra de suas duas protagonistas e também produtoras, a militante e pacifista Jane Fonda – conhecida como *Hanoi Jane* na juventude – e sua velha colega de palco e profissão, a comediantes e homossexual assumida Lily Tomlin.

Por outro lado, a série nos convida a um olhar mais aprofundado sobre a questão da mulher, através da trajetória de Grace e Frankie. Em sua obra “Os deslocamentos do Feminino”, Maria Rita Kehl (1998) parte do princípio que a modernidade inaugura o sujeito neurótico. E nas pesquisas de Freud, é a mulher, e mais especificamente, as pacientes histéricas, que vão fornecer subsídios para a discussão do sujeito neurótico, permitindo ao pai da psicanálise perceber o movimento de “querer ser um outro”, de desejar o que não lhe pertence, uma vida mais liberal. Kehl percorre essa trajetória conduzida pelo romance de Flaubert, *Madame Bovary*, ficção na qual pela primeira vez aflora sem culpas esse sentimento que é feminino, mas também de classe. Freud, naturalmente, via como o maior problema da mulher sua dificuldade de sublimação, pois como homem de seu tempo, não conseguia compreender essa condição como decorrente da falta de liberdade imposta por padrões sociais opressivos. A neurose é a resposta possível aos intensos conflitos sociais trazidos por estas mudanças comportamentais, econômicas, políticas.

Grace e Frankie, curiosamente, saem de outro lugar. Ao contrário de suas atrizes-protagonistas, elas aparentemente vivem uma “vidinha” pequeno-burguesa sem grandes questionamentos durante 40 anos. Mesmo a hippie Frankie parece muito cômoda em seu papel de dona de casa, enquanto Grace, empresária do ramo de cosméticos, deixa seu negócio para a filha Briana, e não se atreve a questionar um casamento que já havia acabado há muito tempo. E são os maridos que tomam a decisão de romper com elas, deixando-as com tempo livre para repensar suas identidades femininas numa fase da vida em que as pessoas entendem que não há mais nada de

novo a ser vivido, especialmente pelas mulheres.

Curiosamente, os homens deixam um matrimônio heterossexual de fachada para reproduzir o mesmo padrão de casal de classe média convencional do qual se livraram, o que se evidencia na cena em que Robert chama as filhas para discutir detalhes de decoração da cerimônia que ele quer que seja “perfeita”. Robert e Grace representam o casal de classe média estadunidense modelo, preocupados com a etiqueta e com as aparências, com as relações sociais. Durante o velório de um amigo comum, Robert se vê impactado pela presença da elegante Grace, símbolo do status que ele perdeu ao assumir sua relação com Sol, que não dá a mínima para esse tipo de convenção e se veste de modo desleixado. Desta forma, quem assume o papel de representar os tais anseios fora de lugar na série são os homens, e não as mulheres. Mas na verdade, nada mais natural, uma vez que, para Lacan (*apud* Kehl, 1998), desejar ser esse outro e aceitar a castração, no sentido psicanalítico, é essencial para desenvolver qualquer tipo de vínculo:

É condição de nossa humanidade, que Lacan não nos deixa esquecer ao representar todo sujeito como barrado. Exatamente porque a castração – no homem, na mulher, no Outro – está na base de todos os laços em que investimos e em toda fala que dirigimos a alguém, ela é a condição de toda relação de análise – começando pelo próprio analista, já que a castração no Outro (cujo saber o analista encarna no início de uma análise) é condição da castração no sujeito. Por outro lado, exatamente pela mesma razão, o falo, simbolizável a partir de qualquer objeto ao qual uma cultura atribua valor, não pertence a sujeito nenhum, mas está ao alcance de todos. (KEHL, 1998, p. 235)

CIGARROS, LUBRIFICANTE DE INHAME E VIBRADOR: A SEXUALIDADE (IN)VISÍVEL

Destacamos a seguir algumas cenas do episódio 3 - “O jantar”, da primeira temporada, em que o tema principal é um jantar organizado pelo novo casal gay para seus filhos. Embora marcado por boas intenções dos pais, o evento mostra-se bastante constrangedor. No entanto, nosso foco de análise situa-se primeiramente na cena em que Grace, desnorteada com o fim do casamento e buscando se refazer, tenta retomar sua carreira de empresária de produtos de beleza na corporação que havia passado para sua filha Briana. Percebendo mudanças na decoração do escritório, inclusive com cadeiras bastante baixas que dificultam para sentar e levantar – o que deixa claro que as pessoas mais velhas não são bem-vindas ali –, Grace anuncia que gostaria de voltar a trabalhar na empresa. Mas Briana, mostrando dados de crescimento da corporação, não se anima com a proposta.

Grace: Eu adoraria voltar a trabalhar aqui. Você continuaria sendo a CEO mas seria uma progressão natural para nós duas, não acha?

Briana: Sim. Mas você se aposentou. Nós fizemos uma festa. [...]

Grace: Seria um problema?

Briana: Bem, não sei. Nós tomamos uma direção diferente, e isso exigiu capital. Não sei se tenho dinheiro para contratar outra pessoa.

Grace: O que quis dizer com uma direção diferente?

Briana: Puxa... Quis dizer mais... relevante.

Grace: Está dizendo que sou irrelevante? Porque isso seria interessante, dado que meu rosto está na maldita caixa.

Briana: Eu sei. Mas só até o outono.

Grace (olha a nova embalagem, surpresa): Você substituiu meu rosto por uma planta?

Briana: Sim. Sabe, queremos atingir uma clientela mais jovem, e ela é urbana, é ativa e ela reage melhor a uma planta do que a um rosto.

Grace: Eu fui apagada.

Briana: Sinto muito, mamãe. Eu devia ter contado.

Grace: É o que eu sei fazer.

Briana: Sim, mamãe. Eu sei! Porque se estiver aqui, ninguém me verá. Você tem uma grande presença. Sua sombra é enorme. Eu nunca poderia sair de baixo dela. Se você voltasse, eu seria completamente invisível. Você não entende o que é isso.

Grace: Acho que estou começando a entender.

Essa rejeição tem como pano de fundo uma disputa entre as duas mulheres. Pelo desenrolar da trama, fica claro que Grace, quando jovem, era uma mãe ausente que priorizava o trabalho bem-sucedido e respeitado em detrimento da maior participação na vida das filhas. A (in)visibilidade aqui está associada a presença de uma delas: quando juntas, Grace “roubaria a cena”, não deixando a filha vivenciar suas experiências e destacar-se como empresária.

No entanto, não deixa de ser emblemática a exclusão da imagem do rosto de Grace das embalagens com o objetivo de conquistar um público mais “jovem, urbano e ativo”. Apesar de muito bem para sua idade, Grace representaria um corpo velho, um rosto que traz marcas e que por isso, com o seu afastamento da direção da empresa, não deveria estar presente nas embalagens. Representaria, assim, pouco capital, conforme a análise de Goldenberg (2007), razão pela qual teria sido apagado a fim de marcar uma nova fase na corporação.

Em outra cena, mais para o final do episódio, Grace e Frankie estão aguardando atendimento no caixa do supermercado para comprar cigarros, mas o funcionário as ignora, apesar dos seus chamados insistentes. Depois dos chamados, o vendedor parece ter visto as clientes e se dirige à caixa registradora, mas percebemos então que ele veio atender não as duas senhoras, mas sim uma jovem que acabara de chegar.

Figura 1 - Cena do episódio.
Vendedor atende à jovem



Fonte: Printscreen de frames da série.
Disponível em: <www.netflix.com>

Figura 2 - Grace grita histérica
para receber atenção



Fonte: Printscreen de frames da série.
Disponível em: <www.netflix.com>

Depois de chamar insistentemente o funcionário, enquanto ele atende a cliente jovem com sorrisos e gracejos, Grace tem um surto, grita e esbraveja, chamando a atenção dos funcionários e dos clientes da loja: “Que tipo de animal trata as pessoas dessa forma? Você não me viu? Eu não existo? Acha que está certo nos ignorar? Só porque ela [Frankie, que está ao seu lado] tem cabelo grisalho? E eu não me pareço com ela [a jovem]?”

Levada por Frankie para o carro, Grace tenta se desculpar.

Grace: Certo. Faltou elegância e eu sinto muito. Mas eu me recuso a ser irrelevante.

Frankie (fumando): Tudo bem. Aprendi algo. Nós temos um superpoder. Grace (surpresa, percebendo que Frankie está com os cigarros): Você os roubou?

Frankie: Se não está me vendo, não pode me deter. Pise fundo, meu bem! Quer ir ao Citibank?

A reação histérica de Grace é extremamente emblemática dessa invisibilidade, uma reação à discriminação. Kehl (1998) menciona a questão da “salvação” das mulheres pela histeria, valendo-se de Dostoiévski em *Os Irmãos Karamazov*, de quem toma a sugestão para concluir que essa manifestação é a expressão possível para uma mulher submetida às restrições e aos ideais de feminilidade daquele tempo, e representam o profundo desacordo dessas mulheres com os valores vigentes. Tal qual a reação histérica de Grace no supermercado ao ser ignorada pelo atendente, e num contexto histórico diferente, o sujeito histórico Grace recusa o seu modelo de subjetivação, e faz uso dessa rejeição para obter o que deseja.

O enunciado “eu me recuso a ser irrelevante” traz o intertexto fazendo referência à cena anterior – com a filha Briana – na qual seu trabalho é recusado e sua imagem, apagada. Na narrativa, a temporalidade é importante: a cena do supermercado

ocorre posteriormente à da empresa e faz menção a esta. Ofendida por ser dispensada na empresa que fundou e tornou um sucesso, Grace retoma a questão de se sentir irrelevante e decide não passar despercebida (invisível) no supermercado. Ao gritar, sua presença torna-se o foco das atenções e sai da invisibilidade, embora de uma forma socialmente reprovável.

A situação é ironizada por Frankie, que aproveitando da invisibilidade, furta o cigarro pelo qual elas queriam pagar: “Se não está me vendo, não pode me deter”, ela enuncia, sugerindo que ao passarem despercebidas, elas poderiam até mesmo roubar um banco. Entre humor e conflitos geracionais, a invisibilidade da velhice é marcada.

Nas últimas décadas, as imagens associadas à velhice passaram por diversas transformações, e novas possibilidades de nomeação, cuidado, sociabilidade e lazer foram apresentadas à sociedade, dando à velhice maior visibilidade. Entretanto, as mudanças sociais são lentas e difíceis de consolidar no seio da sociedade. Muitos aspectos que colocam a velhice como “invisível” na sociedade ainda estão presentes, seja de forma objetiva e política, como no cuidado do Estado; seja na forma mais individual, como no cuidado das famílias com seus velhos. (Fernanda CARMAGNANIS, 2016, p. 236)

A invisibilidade também abrange outro tema do cotidiano dos idosos: a sexualidade. Nas teleficções seriadas nacionais, por exemplo, é mais comum encontrar idosos e idosas num tratamento nitidamente assexuado e dedicado à família, sendo raro ver o tratamento desse assunto, como aconteceu, por exemplo, na telenovela *Babilônia* (Globo, 2015), que apresentou em horário nobre a homossexualidade feminina na terceira idade com as personagens Estela (Nathália Timberg) e Teresa (Fernanda Montenegro). O tema também foi trabalhado no quarto episódio da série televisiva *Os Experientes* (Globo, 2015), com a história de Francisa (Selma Egrei), personagem que, depois de viúva, tem um romance homoafetivo e reinventa sua vida.

A sexualidade das idosas parece, aos poucos, tornar-se mais visível nos *media* como resultado de um processo contínuo. Nas últimas décadas, uma reconfiguração de valores e costumes tem tomado forma a partir da dissociação entre sexo e reprodução, reforçando a importância do prazer nos relacionamentos, de forma que “quanto mais o tempo de vida se converte em um referencial interno e quanto mais a autoidentidade é assumida como um esforço reflexivamente organizado, mais a sexualidade se converte em uma propriedade do indivíduo” (GIDDENS, 1993, p. 193).

No bojo dessas mudanças sociais, a maior longevidade, associada a ganhos de saúde e qualidade de vida, contribui para a ampliação do tempo de vida sexual entre os mais velhos, incluindo o prolongamento da atividade sexual feminina para além

dos cinquenta anos. Nesse quadro, Bozon (2004) registra que a menopausa deixa de ser considerada o limite para as mulheres, como era recorrente durante os anos 1960. Além disso, evidencia-se uma maior satisfação dos idosos com sua vida sexual, associada à autonomia e a um crescente recuo dos preconceitos tradicionais contra a sexualidade na velhice, apesar da imposição pelo modelo do corpo perfeito, que atinge principalmente as mulheres.

Não é mais a idade ou o status conjugal que determina a vida sexual, mas fatores difusos que exigem do indivíduo um exercício constante da reflexividade nesse domínio. Essa mudança tem consequências diretas sobre a forma como a sexualidade é vivida e compreendida nos dias de hoje. (ALVES, 2005, p. 30)

Voltando à série *Grace and Frankie*, o episódio 9 da temporada 1 (“O convite”) tem o sexo como tema. Grace tenta convencer a filha Briana a experimentar e comercializar o lubrificante íntimo natural que Frankie fabrica em casa a partir do inhame. Trata-se de uma enunciação que coloca o assunto em evidência de forma informativa (com dados sobre dor na relação sexual) e que expõe o problema do uso de produtos químicos.

Grace: Sabia que 84% das mulheres após a menopausa acham o sexo dolorido?

Briana: Por que está dizendo essas palavras?

Grace: Porque acho que a presidente de uma companhia de produtos de beleza talvez esteja interessada em um produto que suas clientes precisam.

Briana: Mãe, queremos atrair as mais jovens.

Grace: Você está perdendo um enorme mercado. Sabe o que colocam nos lubrificantes? Parabeno. Glicerina. Silicone. Isso aqui é totalmente natural, verdadeiramente orgânico. Direto da fazenda para a vagina. As mulheres estão colocando químicas horríveis em seus corpos, e o problema é que não há ninguém falando sobre isso.

Briana: Não, mamãe. O problema é você falando sobre isso. Vamos, Cuspe [cachorro]. Vamos deixar essas senhoras sujas.

Os enunciados “menopausa”, “sexo dolorido” e “Direto da fazenda para a vagina” colocam em primeiro plano a sexualidade das mulheres mais velhas com realismo, sem incidir na exagerada positividade da velhice ativa e ligada à juventude. No entanto, como acontece usualmente em assuntos considerados tabus, a enunciação traz brechas que evidenciam os preconceitos com o tema: ouvir a mãe falar de sexo parece constrangedor para Briana, que se refere a elas como “senhoras sujas”, apesar de ser liberada sexualmente. A inicial rejeição desse mercado (“queremos atrair as mais

jovens”) por essa personagem é deixada de lado quando ela apresenta o produto na sua empresa e propõe que os colegas experimentem. Com o sucesso, a receita passa a ser cogitada como produto dentro da empresa de cosméticos.

Já na terceira temporada, Grace e Frankie lançam um produto considerado inovador: um vibrador adaptado para a terceira idade, o que, na enunciação das protagonistas, significa mais maleável para evitar dor no pulso (artrite etc.) e com características especiais para a morfologia da vagina das idosas. A empreitada revela-se muito mais difícil em razão do tabu a respeito do tema. Como exemplo, no episódio 3 da terceira temporada (“O grupo de discussão”), elas organizam um grupo focal para testar o protótipo do vibrador. No entanto, o encontro revela-se um fiasco quando elas descobrem que as pessoas convidadas são religiosas e muito conservadoras. Desistem do teste, fogem do evento, quando uma delas enuncia: “Vamos sair daqui antes que nos amarrem às cadeiras e nos forcem a ver filmes pornô!”. No entanto, uma das convidadas leva o vibrador, testa e dá um feedback muito positivo. Logo, com a ajuda de artigos e críticas na internet, a empresa dos vibradores começa a fazer sucesso com as vendas on-line. Os pedidos aumentam rapidamente e elas ficam sobrecarregadas de trabalho.

Além disso, nos deparamos com outra questão paradoxal: embora mais atirada nos encontros pela internet, Grace é recatada e só consegue fazer sexo no escuro. Em outro momento, ao começar a namorar com Guy (Craig Nelson), antigo amigo do seu ex-marido, ela se submete a atividades e alimentos que não suporta e finge gostar de tudo apenas para satisfazê-lo. “O que é real, Grace? Quem é você?”, pergunta Frankie, trazendo a reflexão sobre o que Giddens (1993) denomina de relacionamento confluyente, em que se torna fundamental o conhecimento das necessidades do outro para se chegar à real intimidade.

Já Frankie tem menos dificuldade de discutir e fazer amor, mas não consegue se separar efetivamente de seu ex Sol, como demonstra a cena em que ela tem um ataque histérico diante de um terremoto e seu amado corre a salvá-la. Consequentemente, ela demora a assumir o envolvimento com outros homens. E aqui é perceptível que os personagens foram pensados para atingir as mulheres mais maduras que se limitaram ao papel esperado dentro de um casamento convencional, em que pese serem personalidades que amadureceram em períodos mais libertários da história dos Estados Unidos. Grace simboliza claramente a mulher de classe média que sempre valorizou o casamento tradicional e uma carreira de executiva, enquanto Frankie certamente expressa a geração hippie de seu país naquele momento histórico da década de 1960, até mesmo no modelo de família multirracial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A invisibilidade da velhice real, até pouco tempo atrás bastante evidenciada nas produções ficcionais seriadas, parece estar aos poucos perdendo sua força peremptória. Os conflitos, problemas e reflexões da velhice estão chegando a essas narrativas em meio a um cenário de valorização da velhice ativa e com ares juvenis, mas marcado ainda pela dupla invisibilidade que reveste as idosas (como velha e como mulher), numa sociedade que consagra o corpo jovem como modelo e capital (GOLDENBERG, 2007).

As duas temporadas da série *Grace and Frankie*, disponíveis via *streaming* pelo Netflix, tratam de temas variados do universo feminino na terceira idade, abordando os conflitos geracionais, o sexo na velhice, a relação com ex-maridos, filhos e netos, a reinvenção de identidades, dentre outros temas. Mas talvez o que mais chame atenção seja a incomum visibilidade da velhice – e mais que isso, trabalhar a própria invisibilidade da velhice na narrativa – e a atração do tema por públicos de gerações variadas, e não somente por pessoas mais velhas.

Ao mesmo tempo que rompe com um padrão de grade televisiva ao propor protagonistas septuagenários, a série dialoga com um público que não necessariamente foi vanguarda no passado, e traz um toque de conservadorismo, de apego aos valores familiares estadunidenses, mas também ocidentais, voltados para as camadas médias urbanas

A redescoberta da vida num período em que ela deveria estar chegando ao final, paradoxalmente, revela um desdobramento possível para o gênero comédia no formato ficção seriada via *streaming*, que flerta com a comédia de comportamento, com o sitcom, como convém a uma narrativa complexa (Mittell, 2015) e repleta de hibridações, que potencializam sua capacidade de atingir diferentes públicos, de mesclar o público e o privado, diferentes classes sociais, faixas etárias. A (in)vibilidade da sexualidade feminina na terceira idade delineada pela trajetória de Gracie e Frankie se desloca do âmbito doméstico para conquistar a sociedade e, portanto, requer novas formas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Andréa Moraes. “Família, sexualidade e velhice feminina”.

In: HEILBORN, Maria Luiza *et al.* (org.). **Sexualidade, família e ethos religioso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. p. 19-38.

BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Rio de

Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004.

CARLÓN, Mario. Contrato de fundação, poder e mediação: notícias do front sobre a invasão do YouTube, ocupação dos bárbaros. **MATRIZES**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 107-126, jan./jun. 2013.

CARMAGNANIS, Fernanda. "Jovens há mais tempo". In: GOLDENBERG, Miriam (org.). **Velho é lindo!** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 219-244.

DEBERT, Guita Grin. **A reinvenção da velhice**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012.

DEBERT, Guita Grin. A vida adulta e a velhice no cinema. In: GUSMÃO, N. M. M. (org.). **Cinedebate: cinema, velhice e cultura**. Campinas, SP: Alínea, 2005, p. 23-44.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: UNESP, 1993.

GOLDENBERG, Miriam (Org.). **O corpo como capital**. Estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2007. p. 13.

GUERRA, Ana Rita. "Grace and Frankie" obrigou Jane Fonda a ter aulas. **Diário de Notícias**. Porto (Portugal), 12 maio 2016. Disponível em: <http://www.dn.pt/media/interior/grace-and-frankie-obrigou-jane-fonda-a-ter-aulas-5169811.html>. Acesso em: 02 jul. 2016.

KEHL, Maria Rita. **Os deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. São Paulo: Editora Imago. 1998

LIMA, Cecília Almeida; MOREIRA, Diego Gouveia e CALAZANS, Janaina Costa. Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do fluxo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 237-256, jul./dez. 2015.

MACHADO, Arlindo. Modos de pensar a televisão. **Revista Cult**, São Paulo, n. 115, 2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/modos-de-pensar-a-televisao/>. Acesso em: 02 jul. 2016.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo**: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. New York: Routledge, 2000.

NEALE, Steve, KRUTNIK, Frank. **Popular Film and**

Television Comedy. New York: Routledge, 2006.

SIBILIA, Paula. O corpo velho como uma imagem com falhas. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo.** São Paulo, v. 9, n. 2, p. 83-114, nov. 2012.

STANLEY, Alessandra. In *Grace and Frankie* on Netflix, Comedy enters a New Age. Review, Television, **The New York Times**, New York, may 7 2015. Disponível em: http://www.nytimes.com/2015/05/08/arts/television/review-in-grace-and-frankie-on-netflix-new-wrinkles-in-comedy.html?_r=0. Acesso em: 02 jul. 2016.

UOL, Da redação. “Temos de constranger os estúdios por sexismo”, diz Jane Fonda em Sundance. Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2015/01/27/temos-que-constranger-os-estudios-por-sexismo-diz-jane-fonda-em-sundance.htm>. Acesso em 05 jul. 2016.