

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

JÉSSICA VIEIRA HARTMANN

A PERSONAGEM ADOLESCENTE EM *CINCO GRAÇAS*

Niterói
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

JÉSSICA VIEIRA HARTMANN

A PERSONAGEM ADOLESCENTE EM *CINCO GRAÇAS*

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como pré-requisito para obtenção do Grau de Bacharel.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliany Salvatierra Machado

Niterói
2017

JÉSSICA VIEIRA HARTMANN

A PERSONAGEM ADOLESCENTE EM *CINCO GRAÇAS*

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como pré-requisito para obtenção do Grau de Bacharel.

Aprovada em 13 de julho de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Ana Lucia Silva Enne
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dr^ª. Karla Holanda de Araújo
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dr^ª. Eliany Salvatierra Machado
Universidade Federal Fluminense

Niterói
2017

AGRADECIMENTOS

Ao Felipe Tuller por todas as horas e dias dedicadas a me acolher, ouvir e ajudar.

Aos meus pais por todo apoio e confiança e por terem me ajudado a conciliar de forma tão saudável os estudos e o trabalho durante os últimos períodos de graduação.

À Carolina Aleixo, que dividiu comigo suas inquietações e permitiu que eu dividisse as minhas com ela, me ouvindo e mostrando vídeos fofos de crianças dançando sempre que era necessário.

À Luana Farias, Fabrício Basílio e Luciano Carneiro que me incentivaram muito nessa caminhada.

À Eliany Salvatierra Machado por todas as trocas ao longo da graduação e por ter aceitado me orientar e feito isso de forma tão doce.

RESUMO

Esta monografia tem como foco a investigação acerca da representação da personagem adolescente mulher no filme *Cinco Graças* (2015). Este trabalho apresentará, primeiramente, uma leitura geral sobre o conceito de juventude e adolescência e de suas transmutações ao longo da história, para depois se debruçar sobre as representações do sujeito adolescente no cinema contemporâneo. Pretende-se examinar, portanto, os caminhos e estruturas utilizados por Deniz Gamze Ergüven ao retratar a adolescência feminina inscrita em uma organização social patriarcal e seus esforços em direção ao rompimento com padrões que identificam a adolescência como fenômeno homogêneo e que apresentam a personagem mulher com ser passivo, relegando-a ao silêncio, à ausência e à marginalidade na construção da narrativa.

Palavras-chave: adolescência, olhar-tato, mulher.

ABSTRACT

This monograph focuses on the research about the representation of the teenage woman character in the film *Mustang* (2015). This paper will first present a general reading on the concept of youth and adolescence and its transmutations throughout history, later will be studied the representations of the adolescent subject in contemporary cinema. It is intended to examine, therefore, the paths and structures used by Deniz Gamze Ergüven in the sense of portraying the female adolescence enrolled in a patriarchal social organization and her efforts towards the rupture with standards that identify adolescence as a homogeneous phenomenon and that present the woman character as passive, relegating her to silence, absence and marginality in the construction of the narrative.

Keywords: adolescence, tact-gaze, woman.

SUMÁRIO

Introdução.....	08
1. Breve histórico da compreensão da adolescência no ocidente.....	10
2. A adolescência no cinema contemporâneo.....	21
3. A adolescente em <i>Cinco Graças</i>.....	30
Considerações finais.....	44
Bibliografia.....	46
Filmografia.....	49

INTRODUÇÃO

A presente monografia tem como meta analisar a representação da personagem adolescente no filme *Cinco Graças* (2015). Primeiramente, a monografia fará um levantamento do conceito de adolescência e de suas transmutações ao longo da história para em seguida demonstrar como tal fenômeno vem sendo retratado pelo cinema contemporâneo. Feito isso, a análise avançará no sentido de complexificar o retrato do sujeito adolescente, somando a este a faceta feminina das personagens representadas no filme analisado.

O capítulo 1 se concentrará em demonstrar brevemente como o conceito de adolescência foi formulado ao longo da história, procurando delimitar exatamente o sentido deste conceito comparado ao conceito de juventude. Este capítulo será importante por fornecer as bases para a análise do longa, uma vez que este se debruça sobre a importância dos marcadores sociais na formação do sujeito adolescente.

No capítulo 2, será realizada uma investigação acerca da representação do adolescente no cinema contemporâneo tomando por base os estudos de Luiz Carlos Oliveira Jr., autor que se dedica a estudar como a linguagem cinematográfica atua no sentido de retratar o adolescente, assimilando-o à própria identidade fílmica. Aqui, será realizada uma tentativa de dar conta dos principais conceitos para uma análise mais ampla de filmes que destacam este tipo de personagem. Ainda neste capítulo, será discutida a importância da formulação de um discurso crítico e politicamente posicionado sobre determinado tema.

Por sua vez, no capítulo 3, será realizada a análise do filme *Cinco Graças*, procurando destacar o que há de específico na representação da adolescente contida no longa. Para isso, será importante também examinar a dimensão feminina das personagens. Partindo da investigação realizada por Clarissa Pínkola Estés acerca da representação do arquétipo da “mulher selvagem” nos contos de fadas e folclores e dos estudos de algumas autoras da teoria feminista cinematográfica sobre a representação da mulher no cinema, será analisado como *Cinco Graças* constrói a identidade adolescente e feminina na estrutura do filme.

O propósito deste trabalho será, portanto, procurar compreender como Deniz Gamze Ergüven se coloca frente aos padrões estéticos, narrativos e também sociais envolvidos na representação da adolescente em seu longa de estreia. Assim sendo, esta monografia buscará

levantar conceitos essenciais para confirmar a hipótese de que Ergüven propõe uma ruptura no padrão de representação deste tipo de figura no cinema.

1. Breve histórico da compreensão da adolescência no ocidente

Primeiramente, faz-se necessário, para o desenvolvimento desta dissertação, esclarecer uma diferença entre o conceito de juventude e o de adolescência. Compreende-se, aqui, juventude como uma ideia concebida e percebida de forma mais ampla e mais fortemente marcada pelo cruzamento de fatores sociais, políticos e culturais. Embora o conceito de juventude seja comumente utilizado por estudiosos em pesquisas que abordam os fenômenos sociais no que tange à adolescência, a juventude é uma categoria social não atrelada a uma faixa etária determinada. Este trabalho parte do princípio de que a juventude não existe na natureza, logo trata-se de um significado construído historicamente (temporal e espacialmente).

Nesse sentido, Dayrell afirma que não podemos definir um único conceito de juventude, mas, sim, juventudes. O autor afirma que aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais fazem com que tenhamos, em cada localidade, um tipo de juventude. Ou seja, ser jovem hoje tem relação com vários fatores, multicausais e fragmentados como o tempo em que vivemos. (MOREIRA; ROSÁRIO; SANTOS. 2011, p. 458)

Já a adolescência seria delineada mais pelas transformações corporais e biológicas ocasionadas pela puberdade, que compreende alterações hormonais, comportamentais e emocionais, entretanto não se propõe neste trabalho ignorar ou mesmo desvalorizar o papel das significações sociais e políticas em torno desta fase na formação do sujeito e muito menos considerar esta categoria biológica como sendo fixa e independente dos processos histórico, pois trata-se de um conceito que, tal qual o primeiro, é atravessado por critérios sociológicos e culturais.

As transformações do corpo ocorridas na puberdade impõem ao sujeito a construção de uma nova imagem corporal. Essas modificações solicitam um trabalho psíquico de significação dessa inusitada condição. Trata-se da adolescência, que, diferente da puberdade, é fenômeno cultural e consiste no processo no qual se adquirem as características psicológicas e sociais da condição adulta. A adolescência é marcada, principalmente, por mudanças externas advindas da puberdade e ocasionam implicações internas. (MOREIRA; ROSÁRIO; SANTOS. 2011, p. 458)

Na Idade Média, a infância era entendida como uma fase rápida e insignificante da vida. Considerava-se a dependência de cuidados da mãe como único fator que separava esta

etapa da vida adulta, logo, quando a criança se tornava capaz de realizar tarefas essenciais para a sobrevivência independentemente da mãe ou de qualquer outro adulto responsável, ela ingressava diretamente no universo adulto e adquiria assim todas as responsabilidades e expectativas referentes a este universo. Portanto não se acreditava em particularidades da infância: “As pinturas medievais traduzem essas crenças e sentimentos; as crianças são representadas como adultos em miniatura, sem nenhuma diferença de traços ou expressões” (GROSSMAN, 2010, p. 48).

Por sua vez, na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, as questões individuais ganham força. Com a crescente responsabilidade do Estado pelo espaço público e pelos regulamentos que visavam manter a ordem na sociedade, associada a uma maior democratização da alfabetização e da cultura da leitura e, ainda, aliando tudo isto ao surgimento das novas religiões ocidentais que pleiteavam devoções mais íntimas, a visão do homem sobre si próprio começou a ser alterada. Agora, ele possuía mais tempo para se dedicar a sua vida particular, para desenvolver o gosto pelo acúmulo de informações, conhecimentos, pela solidão e pelo “voltar-se para dentro de si”. Com isso, a dedicação à família também é modificada, visto que o ambiente familiar passa a ser considerado o lugar do desenvolvimento de afeto mais do que de concentração econômica e de poder.

Neste momento histórico, torna-se claro o processo de declínio das ideias de destino e predestinação social e elucida-se a ascensão da ideia de projeto de vida. Pois, uma vez que o indivíduo – aquele que tem direito de se moldar conforme suas próprias escolhas, diferentemente, por exemplo, do nobre ou servo da Idade Média que eram obrigados a assumir um tal cargo por predestinação – começa a se consolidar na sociedade, surge a noção de que é necessário assumir uma conduta deliberada orientada para um fim (ENNE, 2010, p. 22). Este conceito de projeto acaba por se conectar a ideia de metamorfose, na qual o indivíduo pode-se transformar, sair do que seria o seu estado natural e único e se desenvolver de acordo com seus próprios objetivos, porém não sem excluir a influência das coerções sociais neste processo. Vale evocar o fato de que é também nesse período, que tanto o Estado quanto a Igreja responsabilizam-se mais fortemente pelo sistema educativo dedicado a indivíduos entre 10 e 25 anos de idade.

A condição juvenil, como afirmou Groppo, é uma experiência social própria do advento da modernidade. A consolidação do sistema escolar, juntamente com as transformações na estrutura familiar burguesa, desenvolveu na sociedade europeia

dos séculos XVIII e XIX a noção de existência de uma fase intermediária entre a infância e a vida adulta, ou, melhor dizendo, a formação individual e subjetiva passou a ser concebida como um processo dividido em diversas etapas de desenvolvimento biológico e mental. (BUENO, 2008, p. 42)

Como Zuleika Bueno aponta no trecho acima, no século XVIII, com o desenvolvimento do Iluminismo, a educação passou a ser considerada como a principal base fundamentadora para o desenvolvimento do indivíduo. Entretanto as mulheres eram excluídas da escolarização formal e “estabeleceu-se o costume de enviar as meninas às instituições religiosas com objetivo de inculcar-lhes, tão somente, instrução devota e ‘savoir faire’ doméstico” (REIS; ZIONI, 1993, p. 474) e elas passavam da primeira comunhão (em geral ainda na infância) diretamente para a fase adulta através do casamento, enquanto os homens possuíam um intervalo de tempo maior entre a infância e a fase adulta, que se estendia da comunhão até a finalização do bacharelado ou o ingresso no serviço militar (GROSSMAN, 2010, p. 48).

Já no século XIX, houve a resignificação do papel social da mulher e também das crianças devido ao processo de industrialização. A infância passou a ser encarada como momento essencial para a formação do indivíduo e determinante para o que viria a ser sua vida adulta. Esta mudança na compreensão da infância se deu de forma lenta e elitista, já que:

Teríamos até mesmo razão em perguntar se nesse ponto não houve uma regressão durante a primeira metade do século XIX, sob a influência da demanda de mão-de-obra infantil na indústria têxtil. O trabalho das crianças conservou uma característica da sociedade medieval: a precocidade da passagem para a idade adulta. Toda a complexidade da vida foi modificada pelas diferenças do tratamento escolar da criança burguesa e da criança do povo. (AIRÈS, 1986, p. 279)

Se o papel social da família já havia sido reformulado como lugar do desenvolvimento do afeto, com a nova maneira de encarar a infância isso se torna mais evidente, uma vez que a família burguesa passa a concentrar seus esforços em investimentos para o futuro das crianças através, além do afeto, da educação.

Não se possuía o conceito do que hoje chamamos adolescência, embora os indivíduos começassem a se organizar em grupos de jovens, que funcionariam como sociedades temporárias, formadas no âmbito das vilas e dos bairros. Essas novas formas de socialização eram destinadas exclusivamente ao público masculino. Em linhas gerais, parece que a ideia do que hoje chamamos adolescência, pressentida a partir do século XVIII, está associada às novas maneiras de viver no grupo social onde o indivíduo está inserido. Com a industrialização e a instituição de

sistemas educacionais obrigatórios, ela pode, finalmente, ser mais observada. Pode-se, então, dizer que a adolescência foi conhecida primeiro pelos educadores. (SCHOEN-FERREIRA; AZNAR-FARIAS, 2010, p. 230)

Enquanto a infância – esse período em que há uma dependência mais óbvia dos cuidados de um adulto – começava a ser encarada como fase privilegiada e mágica da vida, a adolescência era reconhecida como um período preocupante, não só para o próprio indivíduo adolescente e para sua família, como também para toda a sociedade.

O processo de percepção e compreensão da adolescência começa identificando-a como um período da vida que oferece riscos constantes para o indivíduo e para a sociedade, uma “zona de turbulência e contestação” (GROSSMAN, 2010, p. 48), que demanda cuidados e atenção principalmente de médicos e educadores, que a partir do século XIX desenvolveram diversos estudos sobre tal fase. Havia estudos que identificavam os adolescentes como “vagabundos naturais”, indivíduos instáveis e inconsequentes, prontos para explodir a qualquer momento expondo seu desdém por obstáculos e perigos, e também estudos que universalizaram esta etapa da vida e a consideraram inevitável, imutável e independente da ação do tempo e do espaço, controlada somente pela hereditariedade (GROSSMAN, 2010, p. 48). Por conseguinte, a família patriarcal burguesa centrou-se na educação e vigia de seus filhos e foi definida a necessidade de criar instituições que visavam o amparo e vigilância dos adolescentes.

A incessante vigilância sobre este grupo por parte de suas famílias e de outras instituições sociais estimulou a sensação de distanciamento e incompreensão e despertou, nos adolescentes, a necessidade de obtenção de privacidade e independência. A amizade e a inclusão em grupos de interesses afins ganharam um papel extremamente significativo para a construção de identidade do sujeito adolescente. Além disso, por efeito desse sentimento de isolamento, houve também a intensificação da cultura dos diários íntimos, onde escreviam sobre o que pensavam, sentiam, faziam, porém ninguém além do próprio autor tinha permissão de ler e entrar em seu universo pessoal, garantindo assim a sua privacidade e intimidade livres de julgamentos.

Neste contexto histórico, no qual se apresenta um cenário de industrialização crescente e de expansão do capitalismo, observa-se a necessidade pela padronização dos hábitos e dos gestos, das manifestações corporais como um todo, para atender aos interesses da produção industrial. Além disso, por influência do movimento iluminista, a preocupação

com a higiene e o medo das doenças consolida-se na sociedade ocidental. O corpo humano passa, então, a ser alvo de cuidados contínuos e a ser considerado como um corpo produtor, precisando ser mantido saudável e “em forma” para, assim, melhor produzir. Conseqüentemente, os símbolos da juventude – beleza, agilidade, força, disposição, energia – começam a ser cristalizados e desejados por indivíduos de diferentes idades – a juventude é, então, transformada em um objeto de consumo.

Os adolescentes ideais têm corpos que reconhecemos como parecidos com os nossos em suas formas e seus gozos, prazeres iguais aos nossos e, ao mesmo tempo, graças à mágica da infância estendida até eles, são ou deveriam ser felizes numa hipotética suspensão das obrigações, das dificuldades e das responsabilidades da vida adulta. Eles são adultos de férias, sem lei. (CALLIGARIS, 2000, p. 69)

No século XX, consolida-se a noção de que não há uma ruptura bruta entre a infância e a idade adulta, uma vez que é percebida a importância da puberdade sobre a formação do indivíduo e seu processo de maturação subjetivo e social. Tal concepção de quebra é substituída pela percepção da existência de uma fase de transição vinculada a transformações e descobertas do próprio corpo e do seu lugar como indivíduo na sociedade, ou seja, a adolescência. Edgar Morin defende que a adolescência seria “a idade da busca individual da iniciação, a passagem atormentada e de uma infância que ainda não acabou e uma maturidade que ainda não foi assumida, uma pré-sociabilidade (aprendizagem, estudos) e uma socialização (trabalho, direitos civis)” (MORIN, 2002, p. 153). Não sendo mais considerado completamente criança, o adolescente começa a ser encarado como um ser sobre o qual os adultos podem não só se comparar, mas se identificar e se projetar, ainda mais quando a busca pela juventude está inserida tão fortemente na sociedade e o adolescente representa com maior facilidade esse status juvenil.

Essa subida universal dos jovens nas hierarquias corresponde à desvalorização universal da velhice. A velhice deixou de ser não só experiência operante – os anciãos de 1914-1918 não podem ensinar coisa alguma aos combatentes da Resistência, estes, por sua vez, não se fazem mais ouvidos pelos jovens de 1960 – como também não podem aderir aos valores que se impõem cada vez mais: o amor, o jogo, o presente. (MORIN, 2002, p. 148)

Por sua vez, o século passado foi marcado pelas grandes guerras, por cenas de sofrimento e revoltas. Durante a Primeira Guerra Mundial, homens ainda adolescentes foram

enviados para a frente de batalhas, houve um número enorme de mortes de adolescentes e jovens que estavam no início da vida adulta. No período entre-guerras, ocorreu a expansão dos regimes autoritários e totalitários que trabalhavam publicitariamente a figura do adolescente e do jovem de modo a explorar a potência de seus corpos e utilizá-los para simbolizar a força da nação, sendo eles seu principal instrumento nas batalhas e na disseminação de ideais.

Assim, a adolescência, figura do Século XIX e do início do Século XX, teve na escola e no exército seus elementos concretos de formação. De maneira mais precisa, foi através da observação das experiências dessas duas instituições que a sociedade moderna pôde compor uma nova realidade psicológica, a adolescência. Dessas instituições – do exército e da escola – as mulheres estiveram, durante muito tempo, excluídas. Na atividade castrense, as mulheres somente se incorporaram, mutiladas, na imaginação épica dos homens, através das fabulações amazônicas, ou, então, na realidade emblemática de uma virgem salvadora, incapaz, contudo, de escapar ao estigma feminino da feiticeira: Joana D'Arc. Na guerra e no exército moderno, a elas foi permitido uma participação auxiliar nos corpos médicos. (REIS; ZIONI, 1993, p. 474)

Os horrores da Segunda Guerra Mundial promoveram um tempo de caos e reconsideração de valores, mudando paradigmas não só da infância e adolescência, mas da instituição familiar como um todo. Com o declínio da figura paterna e a emancipação da mulher – pois com os maridos e filhos em guerra, era preciso, mais que nunca, que as mulheres trabalhassem para se sustentar e sustentar outros membros da família –, a família passou a se nortear pelo casal de adultos responsáveis e não só pelo pai. Após a Segunda Guerra Mundial e a comoção causada pelas atrocidades ocorridas durante esses anos, generalizou-se uma ideia de que era necessário, mais do que nunca, salvaguardar os adolescentes. Nesta época, grande parte dos operários entra na classe média e dissemina-se a ideia de que seus filhos têm o direito de “viver o que eles não viveram”, de aproveitar um pouco mais da juventude com menos responsabilidades, pois o fantasma das guerras, ainda tão próximas, diminuiu a preocupação com o futuro e fortaleceu a noção de que o presente seria o mais valioso dos tempos. Foi entre as décadas em 1950 e 1960 que o sujeito jovem entrou em cena como importante ator social – o jovem seria aquele que está em moratória social, ou seja, aquele que tem a responsabilidade de “pagar sua dívida social” suspensa. É no pós-guerra que a juventude se consolida como estilo de vida.

Segundo Kehl (2004), a “cultura jovem” se inicia nos anos de 1950, principalmente, nos Estados Unidos da América, a grande nação que venceu a guerra, o país dos sonhos e da prosperidade. Os jovens gozam de condições privilegiadas de consumo e experiências; não é mais necessário se casar e ser velho para ter visibilidade. O jovem é o mais visível dos seres porque é o símbolo da nova era que aposta na intensidade das vivências atuais. O sonho moderno de a razão possibilitar o progresso e a felicidade como “Bem coletivo” foi destruído pelas duas grandes guerras mundiais, pois a era da razão produziu a mais ampla e eficiente destruição. (MOREIRA; ROSÁRIO; SANTOS, 2011, p. 470)

Os conceitos de modernidade e de juventude se mesclam e, como condição de vida, aquilo que é moderno se contrapõe à tradição. Recusa-se, então, o que é velho não só no sentido de tradicional, conservador ou antigo, mas também a própria noção de envelhecimento. O espírito do “moderno” se dá na premissa de que aquilo que é novo precisa se estabelecer através de transformações ou revoluções. Ser jovem é uma condição ambígua entre ser irresponsável ao mesmo tempo em que se é o principal agente encarregado pela transformação social e pelas reformulações daquilo que é considerado tradicional.

No século XIX mais restrita e cosmopolita, no século XX tal condição não ficou limitada a grupos ou países isolados, perpassando de forma dinâmica e heterogênea as estruturas sociais e avançando pelo globo. Sobretudo a partir da década de 1950, podemos constatar numa escala mundial a existência dos jovens como novos agentes políticos e culturais, organizados formal ou informalmente em diferentes grupos oriundos das classes médias urbanas, das classes trabalhadoras e rurais. A vivência da juventude havia se expandido e diversificado em variadas microssociedades relativamente autônomas da vida adulta. (BUENO, 2008, p. 43)

Considerando as guerras, genocídios, ou seja, os eventos drásticos ocorridos na primeira metade do século XX como o estopim para se repensar o conceito de civilização e a soberania da razão, os adolescentes e jovens das décadas de 1950 e, principalmente, de 1960 estabelecem um novo estilo de vida e de fazer política. Desacreditados com a violência e com o avanço da ciência que propiciou a criação de bombas nucleares, as contraculturas afloraram e estes jovens optaram por um método de contestação pacífico em resposta às barbáries promovidas pelo Estado e pelas Forças Armadas. Com as contraculturas, fica mais evidente o desejo de substituir o velho pelo novo por praticamente todo o ocidente e oriente. O movimento hippie ganha força juntamente com a sua filosofia do *drop out*: a cidade é trocada pelo campo, a família pela comunidade, a ciência pelo misticismo e psicodelia; enquanto nas universidades, inicia-se um processo de politização “anti-ciências burguesas”.

No final da década de 1960, os estudantes eram um forte núcleo da luta contra os regimes opressores, tornando os jovens protagonistas na dinâmica social. Foi neste contexto que os jovens decidiram que não iriam apenas atuar na esfera política, em lutas diretas contra os regimes vigentes, mas que se dedicariam, igualmente, a desconstruir algumas das hipocrisias cristalizadas nas condutas domésticas e familiares da geração de seus pais e das gerações anteriores. Durante esse processo, a adolescência passou a terminar mais cedo, uma vez que esses indivíduos acreditavam que deveriam diminuir ou acabar com as relações de dependência que mantinham com seus pais, porém a cultura da juventude se fortalece ainda mais.

Isso porque, na adolescência, o sujeito não é mais tão dependente dos pais de sua infância. O adolescente torna-se questionador devido ao afrouxamento desses modelos identificatórios. Isso quer dizer que, ao crescer, a criança começa a enxergar a insuficiência dos pais, e a identificação cega com os progenitores começa a vacilar. Isso é imperativo para a emancipação do sujeito. Será em virtude dessa constatação que o adolescente terá a possibilidade de separar-se dos pais da infância e encontrar seu próprio jeito de ser. (MOREIRA; ROSÁRIO; SANTOS. 2011, p. 459)

Neste contexto ocorre também um fortalecimento e expansão do movimento feminista, no qual as mulheres lutavam por direitos iguais aos dos homens. Tal qual o conjunto da juventude que reivindicava mudanças não só no âmbito da vida pública e política como também nos costumes da vida privada, a luta das mulheres era contra o patriarcado em todos os espaços de ação. Nesta década, o feminismo foi profundamente marcado pelas demandas da revolução sexual da juventude, sobretudo com a descoberta e popularização das pílulas anticoncepcionais. Tal invenção permitiu que as mulheres desligassem com maior segurança a conexão entre sexo e maternidade, mostrando-se como uma conquista já que possibilitava o exercício de repensar a própria relação com o corpo e o prazer. Além disso a possibilidade de manter uma vida sexual ativa desligada da reprodução, permitiu que as mulheres pudessem escolher postergar a maternidade, facilitando sua entrada e permanência no mercado de trabalho formal e permitindo que aumentassem seu grau de escolaridade. Com a ampliação das possibilidades de projetos de vida das mulheres, a família passou também por uma revolução, uma vez que o casamento deixou de ser um imperativo para a realização de seus planos e o divórcio começou a ser encarado como uma opção válida e digna. Tudo isso contribuiu para que a mulher deixasse de ser encarada apenas como uma das figuras de

administração da vida privada e familiar, agora elas estavam inseridas também na administração da vida pública.

No período que se estendeu da década de 1970 até 1990, aflorou-se o espírito do tempo pós-moderno, no qual a ideia de juventude regressa à ideia de irresponsabilidade e indiferença, mantendo seu espírito alegre e hedônico e libertando-se de vez da ideia de faixa etária. Entretanto o estilo de vida pós-moderno traz consigo problemas de afeto e demonstra-se ansioso, neurótico e acelerado. Facilita-se então a percepção que a juventude é uma zona historicamente ambígua. Ao mesmo tempo em que é valorizada – como o lugar do hedonismo e da transformação política –, é encarada com repúdio ou mesmo temor, por conta de sua característica irresponsável e irreverente quanto aos perigos e riscos da vida cotidiana. Exposto e explorado por eixos diversos entre si – esportes, moda, música, lazer, política, hiperconsumo, resistência –, ao mesmo tempo em que é esperado que o jovem seja irresponsável e irreverente, cobra-se dele o papel de rebelde, de motor da transformação social. Verifica-se também outra questão que comprova a ambiguidade a qual a juventude está exposta: como as gerações anteriores, o jovem pós-moderno compreendeu que o tempo presente é o que importa e todos os momentos devem ser vividos com a máxima intensidade que o status juvenil permite, entretanto o mercado de trabalho se torna cada vez mais impenetrável, mais anos de estudos e especializações são cobrados, a independência financeira é postergada e, com ela, os momentos que deveriam ser vividos intensamente. Consequentemente, observa-se um sentimento de mal-estar generalizado na cultura contemporânea, no qual quer-se viver o presente de aventuras e desafios ainda jovem, mas o futuro é apresentado como lugar que demanda extrema dedicação para ser alcançado.

Se não há consenso no meio acadêmico sobre como se referir ao contexto sociocultural atual, é acordo a marcante insegurança e a fragmentação que acompanham esse período de intensas e frequentes mudanças, que ocasionam o enfraquecimento das premissas, estruturas e instituições sólidas da modernidade. *O mal-estar da pós-modernidade* baseia-se numa comparação com a obra de Freud, *O mal-estar na civilização*. Se o mal-estar moderno provinha da coerção, da renúncia forçada à liberdade individual em nome de ideais coletivos de pureza, beleza e ordem, a escolha pós-moderna acarreta, por sua vez, outra boa dose de mal-estares — provenientes “de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais”. (HUCHE, 2013, p. 99)

Tal condição só aumenta no século XXI, já que há uma maior sensação de instabilidade e não só de adiamento de projetos, como também de não-satisfação dos desejos e

do prazer, uma vez que a cultura do consumo baseada em descarte e obsolescência, tal qual a cultura da “juventude eterna” prevalecem.

Quanto mais elevada é a ‘procura do consumidor’ (isto é, quanto mais eficaz a sedução do mercado), mais a sociedade de consumidores é segura e próspera. Todavia, simultaneamente, mais amplo e mais profundo é o hiato entre os que desejam e os que podem satisfazer seus desejos [...]. Os que não podem agir em conformidade com os desejos induzidos desta forma são diariamente regalados com o deslumbrante espetáculo dos que podem fazê-lo. [...]. Eles também aprendem que possuir e consumir determinados objetos, e adotar certos estilos de vida, é a condição necessária para a felicidade, talvez até para a dignidade humana (BAUMAN,¹ 1998 apud HUCHE, 2013, p. 98).

Para Joel Birman (BIRMAN, 2006), no século XXI, há um encurtamento da infância e um alongamento da adolescência. Pois nas classes subalternizadas economicamente, as crianças têm sua condição infantil encerrada muito cedo no sentido de que precisam trabalhar para sobreviver e passam pela adolescência biológica muitas vezes sem viverem o status juvenil principalmente por não terem direito à moratória social. São inscritas precocemente no universo adulto e delas se cobram responsabilidades e realização das expectativas referentes a esta fase. Já no que diz respeito às crianças das classes médias e das elites, cobra-se mais dedicação e maiores performances nas atividades educacionais, estimula-se a preocupação precoce com o ingresso nas universidades e com a inserção no mercado de trabalho formal. Consequentemente, tornam-se cada vez mais competitivas umas com as outras e as relações mais amistosas entre elas vão se esvaindo. A dificuldade de consolidar laços inicia-se então desde a infância, que agora tem como forte aliada a solidão: com ambos pais trabalhando fora de casa, menos ou nenhum irmão, o medo das ruas (decorrente do aumento da violência), essas crianças desde cedo preenchem o horário de lazer com o que as mídias tem a oferecer. Quando não supervisionados, a televisão, as redes sociais, os filmes e os jogos virtuais, colocam as crianças em contato com conteúdos para jovens e adultos, expondo-as a temas complexos sem nenhum tipo de filtro, limite, explicação ou oferta de contrapontos.

Unindo todos esses aspectos, observa-se uma condição que se apresenta para os indivíduos de todas as classes: a entrada precoce na adolescência. Entretanto, Birman afirma que o alongamento da adolescência no século XXI não se dá somente pela sua apressada

¹ BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

² A cena de sexo a que o autor se refere, trata-se na verdade da cena que retrata o estupro sofrido pela

iniciação, mas também pelo seu término, que é postergado principalmente no que tange às classes médias e às elites, já que unem-se aqui o medo das ruas e o adiamento da entrada no mercado de trabalho. O adolescente dessas classes costumam ter problemas para “se virar” e explorar o exterior, além de prolongar os estudos na esperança de que, com maior grau de escolaridade e especializações, mais portas irão se abrir e poderão, enfim, considerar-se independentes financeiros de seus pais. Entretanto o que se observa contemporaneamente é a falta de perspectiva no mercado de trabalho, seja de entrada, de estabilidade ou de valorização. Logo o jovem se ocupa em cargos desvalorizados, que muitas vezes não permitem nem a saída da casa dos pais, e se sentem injustiçados e impotentes, tornando-se seres fragilizados, até mesmo infantilizados, e com baixa capacidade de socialização. Embora isso também ocorra nas classes mais oprimidas economicamente, esses jovens embarcam no universo adulto sem tanta demora, pois com a necessidade de trabalhar desde novos, eles aprendem a adquirir autonomia e assumir responsabilidades, logo não têm como opção se resguardar dos perigos que as ruas simbolizam, tal qual não têm a possibilidade de prolongar estudos, participar de intercâmbios e etc, entrando no mercado de trabalho muito antes e conquistando sua independência financeira (mesmo que mantidos em classes subalternizadas) mais rapidamente.

Na pós-modernidade, a busca pelos laços comunitários se dá de forma paradoxal e conflitante, pois ao mesmo tempo que se deseja por visibilidade, reconhecimento, solidariedade e pertencimento, não se quer compromisso, nem permanência, solidificação dos laços, acúmulo de experiências e nem o envelhecimento. A dificuldade na criação de vínculos afetivos e na construção de memórias se tornam imperativas nesta sociedade veloz e líquida, logo aumenta-se a dificuldade na construção de identidades – tarefa maior da adolescência. Com o observado alongamento da adolescência, e, uma vez que a contemporaneidade é caracterizada por esta dissolução de certezas e por um estado de desamparo coletivo, esta etapa da vida se mostra como uma experiência complexa e plural, além de extremamente conectada à ansiedade, pois, independentemente das especificações decorrentes dos marcadores sociais em que o adolescente está incluído, o grande dilema é, como diz Maria Rita Kehl (2004), tentar descobrir como e por quê ingressar em um mundo adulto onde nenhum adulto quer viver.

2. A adolescência no cinema contemporâneo

Após analisados os conceitos de adolescência e juventude e realizadas as devidas diferenciações entre eles, pode-se concluir que o conceito de adolescência é importante para entender melhor as nuances dos filmes analisados, pois neles a adolescência, entendida como estágio de transição da infância para a vida adulta, é atravessada de forma que tudo – o passado, o futuro, as ações morais – é assentado como um peso, um problema a ser superado. Muitas vezes, a adolescência em si passa a ser percebida como condição a ser suplantada, não apenas vivida, e o adolescente passa a ocupar um lugar de suspensão e espera, porém no qual o movimento e a renovação não cessam.

Contornada por tantos paradoxos e tantas mudanças, faz-se necessário enxergar a adolescência não como um dado já conhecido e previsível, mas, segundo a análise do capítulo anterior, ou seja, como parte de uma experiência complexa a ser representada longe dos estereótipos e da homogeneização. Luiz Carlos Oliveira Jr., autor brasileiro importante para a compreensão do cinema contemporâneo, em “O Adolescente, este desconhecido” (2003) se propõe a estudar como a linguagem cinematográfica pode atuar na apreensão e representação do adolescente, assimilando ou não sua identidade à própria forma do filme:

O cinema, de uma forma geral, está acostumado a buscar a estaticidade de um resultado, e não a dinamicidade de um processo (Eisenstein chegou a dizê-lo já em 1929). O cerne da estrutura narrativa fílmica se ancora quase que invariavelmente a uma situação, ou re-situação que seja. Tal construção se aplica bem a narrativas que envolvem personagens adultos, ou mesmo crianças, onde é possível reconhecer estados psicológicos estáveis. Adolescentes, contudo, são corpos e mentes em franco processo de transformação. Reside aí uma das grandes dificuldades de se filmar o adolescente: como respeitar sua opacidade e como lidar com tamanha transitoriedade? No caso do cinema americano, classicamente pautado num universo dramaturgicamente fechado e esquematizado, a questão se complica: torna-se difícil manter a dramaturgia clássica em se tratando da adolescência – o risco de representá-la de maneira equivocada (desonesta, até) é enorme. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2003, s/p)

Ainda neste artigo, o autor aponta três importantes tipos de olhares que o cinema americano lança sobre esse período da vida. Apesar de não conceituá-los de forma objetiva, passando por eles apenas pontualmente, é possível realizar através deles uma esquematização interessante para tentar explicar algumas das diversas formas de representar o adolescente no cinema.

Baseando-se na leitura do artigo e nos exemplos dados pelo autor, é possível concluir que o primeiro olhar mencionado, “o olhar corrosivo”, apresenta a juventude através de um ponto de vista mais ácido, cruel e menos romantizado, dando voz a “mentes atormentadas” e a personagens que se sentem impotentes em relação a problemas da vida social. Este olhar, entretanto, vai na contramão das representações usuais da adolescência no cinema. É fácil lembrar de filmes em que o personagem adolescente consegue namorar a pessoa com quem sempre sonhou, passa para a faculdade com maestria, consegue se adaptar a uma nova escola, prova aos pais que é capaz de viver de forma minimamente independente, vive aventuras essenciais para seu amadurecimento com seus amigos, entre outros. Nesse conceito, portanto, emolduram-se filmes que fogem à representação do adolescente como indivíduo que está a todo momento sendo atravessado e “vencendo” ritos de passagem.

Bem-vindo à Casa de Bonecas (1995), de Todd Solondz, é mencionado no artigo como o primeiro notório filme a enxergar o adolescente através de tal olhar. Dawn é a personagem principal, uma menina pré-adolescente de onze anos e meio, negligenciada pela família e pela escola, que se sente deslocada e humilhada o tempo todo. Realizado em 1995, o filme veio como um contraponto aos grandes clássicos do cinema juvenil norte-americano dos anos 80. Nele os ritos de passagem são representados como uma impossibilidade para a jovem Dawn, já que ela não encontra reconhecimento, não pertence a nenhum grupo ou não se identifica com ninguém, não é considerada bonita nem mesmo pelos pais, não se enquadra aos padrões impostos de feminilidade, não tem nenhum talento aparente, não tira boas notas, não é aceita por ninguém. Dawn – que também significa “amanhecer” em inglês – é rejeitada por todos do início ao fim, todas as conquistas e superações dos jovens que eram exibidas nos clássicos dos anos 80, aqui são direitos apenas dos outros. Dawn nunca ultrapassa esse “não-lugar” a que pertence, ela é impotente perante a esse mundo de escárnio que a invisibiliza o tempo todo. Não há esperanças para que seus “ritos de passagem” sejam realizados:

Para esta personagem, sempre vista de soslaio pelos filmes de high-school, não existe a tal transformação, a tal auto-superação. No plano final ela olha pela janela do ônibus que a está levando para a Disney – viagem a que acaba aquiescendo, após muito relutar –, cantando a música que todas as outras crianças cantam. Mas ela não endossa o coro, seu canto é melancólico e retraído. O mundo (tanto o adulto quanto o jovem) não passaria a acolhê-la dali em diante – ela que teria de se conformar. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2003, s/p)

Por sua vez, o “olhar frontal” é entendido como o olhar através do qual o adolescente é afrontado, observa-se seus corpos e detalhes de seus corpos, porém tomando-os como seres insondáveis, ou seja, seres que são percebidos como incompreensíveis ou sobre os quais não há o que se entender ou investigar. Tal forma de percepção do adolescente pode ser entendida como uma consequência da ideia de que a adolescência é a fase da vida na qual o indivíduo está buscando formar sua identidade, logo trata-se de uma época em que se espera do jovem experiências diversas e até mesmo contraditórias, já que eles estariam apenas procurando se descobrir, descobrir também o que está ao seu redor e conhecer seu verdadeiro eu. É comum confundir essa busca por uma falta de personalidade, de convicções, de princípios e de senso crítico e, com isso, tomar os adolescente como seres “vazios”, egocêntricos e fúteis por natureza. Segundo o autor, no “olhar-frontal”, almeja-se preservar essa “vacuidade que lhes é própria” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2003, s/p), dessa maneira, não há aqui o desejo de se debruçar sobre o adolescente a fim de investigá-lo ou analisá-lo cuidado e atenção, pois não há nada a ser analisado, apenas exposto.

Para esta categoria, o autor analisa filmes do diretor Larry Clark, especialmente *Kids* (1995). Também de 1995, o longa metragem acompanha adolescentes da contracultura skatista americana dos anos 90 de forma a apontar, sem levar em consideração questões históricas ou sociais, a “zona de turbulência” que é característica da adolescência. O filme evoca os primeiros conceitos e pesquisas sobre este período da vida realizados no século XIX e estudados no capítulo anterior: “adolescentes como ‘vagabundos naturais’, indivíduos instáveis e incosequentes, prontos para explodir a qualquer momento expondo seu desdém por obstáculos e perigos”.

Em *Kids* há uma geração tão incosequente quanto – ou, mais ainda, suicida (seu final apocalíptico gira em torno de um ato de suicídio semi-inconsciente – a cena de sexo entre Casper, um “fantasma”, e a personagem adormecida de Chlôe Sevigny, que acaba de se descobrir portadora do HIV). À diferença de *Aos Treze*, entretanto, *Kids* não mostra o sexo e as drogas sob tamanho peso moral. Os adolescentes de *Kids*, assim como os de *Bully*, fazem sexo e usam drogas com total indiferença – a indiferença do pós-orgia, das ações integradas a uma correnteza que as carrega sem destino certo.² (OLIVEIRA JÚNIOR, 2003, s/p)

Os adolescentes aqui são tomados como indivíduos indiferentes a tudo que lhes cercam, o autor do artigo defende que “no máximo eles lutam para não virar estátua” e que

² A cena de sexo a que o autor se refere, trata-se na verdade da cena que retrata o estupro sofrido pela personagem de Chlôe Sevigny.

por isso o filme não poderia mostrar nada além desse movimento incessante, tornando-se assim “uma anatomia de superfície”. Como é característico desse tipo de representação, embora o diretor do filme demonstre um fascínio estético enorme pela adolescência e queira exibir de perto e de forma inusitada – levando até mesmo ao choque – seus corpos, seus pêlos, espinhas, suor, seu estilo de vida negado ou ignorado pelos adultos, ele retrata os adolescentes apenas como seres vazios, impulsivos, sem consciência, movidos unicamente pelo hedonismo descompromissado e inconsequente. O “olhar frontal”, dessa maneira, torna-se uma marca da distância entre aquele que representa e o representado no filme.

A confiança de Clark na verossimilhança de uma narrativa tipo documentário, ao jogar com os medos e a ansiedade do público e a afirmação da sexualidade e do hedonismo, como as forças impulsionadoras da agência entre os/as jovens urbanos, revela o conservadorismo ideológico que sustenta *Kids*. No discurso de Clark, a sexualidade adolescente se toma uma metáfora para a insinceridade, a crueza, a violência e a morte. O que falta nessa perspectiva é uma compreensão política da relação entre violência e sexualidade, as quais constituem uma experiência diária para aqueles que habitam lugares e espaços que promovem o sofrimento e a opressão. (GIROUX, 1996, p. 130)

Ao adotar esse “olhar frontal”, o diretor pode não realizar o mesmo tipo de julgamento moral feito por Catherine Hardwicke no citado *Aos Treze* (2003), como Luiz Carlos Oliveira Jr. defende em seu artigo, porém, ao não se propor o exercício de uma análise mais estrutural e, em contrapartida, realizar apenas um retrato reducionista e superficial de adolescentes sexualmente ativos, usuários de drogas e que se encontram longe da supervisão de adultos responsáveis, Larry Clark acaba por, também, lamentar e condenar essa juventude com o seu final apocalíptico e alarmante.

O que tal pensamento compartilha com as atuais tentativas da direita de demonizar a juventude é o pressuposto de que as pessoas jovens estão primariamente identificadas com seus corpos e, especialmente, com seus impulsos sexuais. Vistos/as como não possuindo qualquer capacidade crítica, os/as jovens são definidos/as primariamente por uma sexualidade que é vista como fora de controle, exigindo vigilância, restrição legal e outras formas de poder disciplinar. (GIROUX, 1996, p. 131)

Por sua vez, o “olhar-tato”, terceiro e último conceito abordado, seria aquele no qual há uma vontade de compreensão, mesmo que esta não se realize, que vem do envolvimento afetivo e da cumplicidade que a própria forma fílmica exerce com os personagens, conferindo assim a sensação de proximidade, de “toque”, apostando no engajamento sensorial e

sentimental mais do que no racional. O autor exemplifica tal conceito com *Elefante* (2003), de, diretor que “alimenta um desejo de ultrapassar o limite óptico do dispositivo cinematográfico e instaurar uma câmera-tato, um registro pelo olhar e pelo toque (carinhoso e acolhedor, mas sem ignorar uma dose de fetichismo)” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2003, s/p).

O autor compara o “olhar-tato” a uma leitura em braile, pois este modelo é caracterizado pela proximidade física entre a câmera e o personagem, como se para lê-lo fosse preciso quase tocá-lo. Embora o foco visual seja, portanto, restringido ao personagem que se acompanha em determinado plano, a percepção sonora, neste filme, é extremamente abrangente. Em *Elefante*, tais dados fortalecem a leitura de Luiz Carlos Oliveira Jr. que relaciona o título do filme a uma parábola budista: nela, um grupo de cegos deve, cada um, tatear uma parte de um elefante e tentar chegar a uma conclusão sobre o que aquele corpo é em sua totalidade, sendo todos incapazes de alcançar a resposta correta. Tendo sido baseado no massacre de Columbine e dadas as diversas conclusões tiradas pelas mídias ao longo dos anos sobre o trágico evento, Gus Van Sant representa tal episódio e suas diversas possibilidades de interpretação, porém sem se julgar capaz de arrematá-lo, logo o dispositivo cinematográfico assume praticamente a posição de um dos cegos: a baixa capacidade de exploração visual aliada a grandiosa percepção auricular e a necessidade do toque para reconhecimento e leitura, entretanto não há intenção de se concluir nada a respeito de seu objeto de estudo, apenas exibir sua magnitude, gravidade e complexidade.

Diferentemente do que ocorre em *Kids*, em *Elefante* não há o interesse em julgar ou condenar os adolescente que se segue. Se há um objeto bruto da realidade para ser observado, ele é exibido de forma a mostrar diferentes possibilidades de significação e interpretação, oferecendo ao espectador apenas suposições. Os planos não são encadeados de forma que uma relação de causa e consequência entre os eventos seja estabelecida, o que remete aos estudos da mobilização através do afeto e da estética/cinema de fluxo, tão caros para análise do cinema contemporâneo.

No cinema clássico, a *mise-en-scène* impunha a construção de uma narrativa que lapidasse o material a ser representado de forma a oferecer um significado que seria alcançado pela ligação racional entre planos e eventos. O entendimento do filme e das motivações de cada personagem se dava através da relação de causa e consequência articulada entre estes planos. No chamado “cinema de fluxo”, o plano ganha uma intensidade individual, torna-se mais importante a distensão da temporalidade e a sensação de envolvimento afetivo com a

narrativa. O narrador passar a ser um estimulador de sensações, um criador de ambientes, mais do que um contador de histórias. Portanto, não há tanto uma preocupação com a representação do mundo, mas a busca pela aventura do olhar, pelo encantamento contemplativo e pela afecção através do sensível.

Se a *mise en scène* clássica implicava ordenar o real, emprestar uma forma ao que é originalmente informe e caótico (o mundo das pulsões e dos sentimentos), fazer um pensamento ganhar corpo no movimento narrativo de um filme, a estética de fluxo, por sua vez, já trabalha prioritariamente com sensações puras, com atmosferas, com a hipnose da experiência bruta dos significantes materiais (a luz, as cores, o som, a duração, os corpos em movimento), com a possibilidade de o cinema poder ser encarado, acima de tudo, como uma intensificação do olhar para o mundo. A dramaturgia cênica é substituída pela simples apreensão de blocos de realidade justapostos numa montagem que está mais interessada em construir ritmos do que em amarrar significados. O importante não é fixar e definir as coisas, mas gerar fluidez, movimento, continuidade, colocar em circulação as matérias e as formas, as energias e as forças. A arquitetura do real se troca por uma criação de ambiência. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 9)

Ao discorrer sobre o “olhar-tato” e *Elefante*, Luiz Carlos Oliveira Jr. defende que “captar esse fluxo, ao invés de escolher um local de fixação do ponto de vista, pelo menos em se tratando de um episódio extremo como o do massacre em Columbine, até agora é o que se apresenta como a forma mais vigorosa de apreensão do jovem no cinema” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2003, s/p), pois uma vez que a adolescência é marcada pela transformação e transitoriedade, nada seria mais justo do que representá-la no cinema de forma a romper com a “estaticidade de um resultado”. Entretanto existem questões a serem levantadas sobre a supervalorização do sensorial e da fluidez incessante em detrimento de uma organização pautada na relação de causa e efeito que produz um sentido claro:

Essa crítica endereçada ao cinema de fluxo se assemelha à posição platoniana diante do pensamento mobilista de Heráclito. Segundo Platão, o fluxo heraclítico impede o exercício do pensamento, pois a admissão incondicional de que tudo se move nos coloca na mesma situação dos animais, que simplesmente reagem às sensações e não pensam. Quando Bouquet afirma, em tom de reprovação, que a meta final do cinema de fluxo é “mergulhar no movimento comum, ceder o pensamento pela sensação”, e que o *modus operandi* desse cinema exclui a dialética, preferindo a pura fluidez, a continuidade generalizada, o devir permanente, ele se aproxima de uma postura platônica. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 146)

Como reagir a algo tão impactante e perturbador como uma chacina de adolescentes dentro de uma escola? Como se julgar capaz de enxergar um sentido sobre um evento tão cheio de nuances e detalhes? E como remontar tal episódio de forma a respeitar sua

complexidade? Ao tentar romper com uma estrutura fílmica mais totalitária que ofereceria ao espectador um ponto de vista único, um sentido pronto e anterior a qualquer análise, toda uma rede de significados já relacionados cognitivamente entre si, alguns cineastas do cinema de fluxo, através da mobilização pelo afeto, muitas vezes recaem sobre um outro extremo: a neutralidade. Diante da complexidade do mundo, contemplar suas infinitas nuances torna-se a saída para muitos desses cineastas contemporâneos já descrentes com a potência positiva da fala e da elaboração de um discurso sobre os acontecimentos e as coisas.

O cinema é um dos espaços privilegiados para expressar que o corpo e o discurso, a sensação e a razão podem ser experimentados em compasso e não apenas se sobrepondo um ao outro. Manter o “olhar-tato” é extremamente importante, principalmente em se tratando de adolescentes, uma vez que esta forma de olhar, tão cara ao cinema de fluxo contemporâneo, rompe com a necessidade de simplificação dos acontecimentos e respeita a complexidade característica da vida e, especialmente, da adolescência. Porém tal engajamento através do sensível, da atuação do olhar-tato, pode tornar-se um problema, uma vez que assim se nega a produção de um discurso equivalente com a conclusão alcançada no capítulo anterior, que aponta para a percepção da adolescência como fenômeno determinado também por marcadores sociais, tais como classe, gênero e raça, que representam a realidade na qual estão inseridos os adolescentes retratados.

Em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (2012) aponta para as implicações políticas e sociais da obra de arte na condição de objeto reprodutível, logo amplamente difundível e politicamente direcionada. Através do surgimento do cinema, Walter Benjamin observa a transição da recepção da obra de arte enquanto experiência individual para uma experiência coletiva. O que já havia sido afirmado com o advento da fotografia, se confirma com o aparecimento do cinema: a recepção não pode mais ser somente contemplativa, ela deva ser crítica, uma vez que, como testemunho de um processo histórico, tais expressões artísticas possuem um significado político oculto e latente. Além da crítica na recepção, Benjamin aponta para necessidade de ser crítico na própria realização da obra e assinala também o perigo na investida de se estetizar puramente a política:

Fiat ars – pereat mundus, diz o fascismo. Como confessava Marinetti, ele deseja que a guerra proporcione satisfação artística a uma percepção sensível modificada pela técnica. Aí está, evidentemente, a mais perfeita forma de *l'art pour l'art*. A

humanidade, que na época de Homero era um espetáculo para os deuses do Olimpo, agora se transforma em um espetáculo para si mesma. Sua autoalienação chegou a um ponto que lhe permite vivenciar a própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. (BENJAMIN, 2012, p. 33)

Benjamin defende que o filme – através das máquinas de captura de imagem e áudio, de todo seu conjunto de acessórios, escolhas técnicas e da montagem – “amplia a visão sobre as coerções que regem o nosso cotidiano e é capaz de nos assegurar um campo de ação enorme e insuspeitável”. O autor então enfatiza a importância da politização da arte neste momento em que ela se tornou completamente difundível e internacionalizada, principalmente o cinema. Portanto, a preocupação do autor reside no reconhecimento da arte como potência de privilegiada manifestação e espelhamento das formas de percepção de uma determinada sociedade, responsável por acionar a sensibilidade e o pensamento crítico. Dessa maneira, faz-se necessário buscar um engajamento que ocorra de forma harmônica, se utilizando tanto da potência que a arte nos oferece no campo do sensível quanto do campo do racional, através de uma organização significativa dos eventos.

Dadas as vantagens e as problemáticas já citadas do "olhar tato" e, ao se considerar válido o estudo realizado por Benjamin, pode-se concluir que o posicionamento político e o senso crítico são indispensáveis na formulação e na recepção de uma obra de arte, uma vez que a contemplação e estetização pura dos acontecimentos se mostram impotentes e alienantes, transformando tudo e qualquer coisa em um espetáculo facilmente apropriável ideologicamente, o que se demonstra com a preocupação do autor com a “arte pela arte” e o uso desta pelo fascismo.

Voltando para a análise dos três olhares lançados sobre a adolescência no cinema, é possível observar que em cada um deles o adolescente é percebido como um indivíduo angustiado antes de tudo. É possível observar a representação das angústias e ambições da sociedade e a projeção de um ideal de mudança e de ameaça a valores sedimentados. Helena Wendel Abramo aponta para o fato de que a juventude pode ser observada como símbolo dos dilemas da sociedade contemporânea, principalmente os dilemas morais, já que ela representa “o desajuste à continuidade”:

A juventude só se torna objeto de atenção quando representa ameaça de ruptura com a continuidade social: ameaça para si própria ou para a sociedade. Seja porque o indivíduo jovem se desvia do seu caminho à integração social [...], seja porque um grupo ou movimento juvenil propõe ou produz transformações na ordem social ou

ainda porque uma geração ameaça romper com a transmissão da herança cultural. (ABRAMO,³ 2007 apud HUCHE, 2013, p. 94)

Cada uma das formas de se olhar para o adolescente analisadas neste texto – a dominante nos anos 80, na qual o adolescente é aquele com energia invejável que só se supera e ultrapassa ritos de passagem com facilidade; a do “olhar corrosivo”, no qual é exposto o universo de adolescentes que não conseguem vencer esses ritos, assumindo um “não-lugar” na sua maturação social; a do “olhar frontal”, onde há curiosidade por seus corpos em transformação ao mesmo tempo em que se estabelece distância; ou a do “olhar-tato”, onde o mais importante de tudo é a cumplicidade e a tentativa de ver como o adolescente vê através da aproximação física entre o dispositivo e o personagem representado – são imprescindíveis para entender a caminhada do cinema contemporâneo junto à adolescência.

Como o autor do artigo afirma, a forma mais vigorosa de apreensão do jovem no cinema até hoje parece estar nessa que capta o fluxo e complexidade inerentes ao adolescente, ou seja, no “olhar-tato”. No seguimento deste texto, será analisado um filme que se baseia nesse conceito, endossando a importância de se preocupar com a representação através da proximidade e cumplicidade aliada a um posicionamento crítico, não só expositivo, quanto às questões estruturais que cercam esse fenômeno plural que é a adolescência.

³ ABRAMO, H. W. “Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil”, in: CARRANO, P., FÁVERO, O., NOVAES, R.R., SPOSITO, M.P. (Orgs.). Juventude e contemporaneidade. Brasília: MEC/Unesco, 2007, p. 73-90.

3. A adolescente em *Cinco Graças*

Em estudos a respeito da vida de diversas espécies de animais selvagens em cativeiro, foi descoberto que, independente do carinho com que foram construídos os seus ambientes nos zoológicos, independente do amor, realmente verdadeiro, dos seus tratadores, muitas vezes os animais tornam-se incapazes de procriar, alteram-se seus apetites para o alimento e para o descanso, seu comportamento vital define até chegar à letargia, à irritabilidade ou à agressividade desmedida. Os zoólogos chamam esse comportamento no cativeiro de "depressão animal". Sempre que o animal é enjaulado, deterioram-se seus ciclos naturais de sono, de seleção do parceiro, do estro, dos cuidados consigo mesmo e dos cuidados com os filhotes, entre outros. À medida que se vão perdendo os ciclos naturais, segue-se o vazio. O vazio não é cheio, como no conceito budista do vazio sagrado, mas, sim, um vazio como o de se estar dentro de uma caixa vedada sem aberturas. (ESTÉS, 1999, p. 173)

Ainda durante os créditos iniciais, a voz de uma menina anuncia que “foi como se tudo houvesse mudado num piscar de olhos... Num minuto estávamos tranquilas e no seguinte, tudo mudou”. O nome do filme se torna visível: *Mustang*, palavra derivada do espanhol antigo que significa “sem dono, selvagem”, é nome dado a cavalos assilvestrados, ou seja, que vivem livremente (MERTEN, 2016). No longa, é realizada uma abordagem da adolescência conforme formulada nos capítulos anteriores, isto é, não apenas como estágio biológico, mas também como um fenômeno ultrapassado por fatores socioculturais, uma vez que se debruça sobre personagens adolescentes femininas inseridas em uma sociedade tradicionalmente patriarcal. Portanto, a análise será realizada a partir dos estudos de autoras da teoria feminista do cinema, que realizam uma leitura crítica da representação da mulher nas narrativas cinematográficas, unindo a estas a investigação realizada por Clarissa Pínkola Estés em *Mulheres que correm com lobos* (1995) acerca do o arquétipo da “Mulher selvagem” em diversos mitos, contos de fadas e folclores encontrados por todo o mundo e que podemos observar também em *Cinco Graças* (2015):

Todas nós temos anseio pelo que é selvagem. Existem poucos antídotos aceitos por nossa cultura para esse desejo ardente. Ensinaram-nos a ter vergonha desse tipo de aspiração. Deixamos crescer o cabelo e o usamos para esconder nossos sentimentos. No entanto, o espectro da Mulher Selvagem ainda nos espreita de dia e de noite. Não importa onde estejamos, a sombra que corre atrás de nós tem decididamente quatro patas. (ESTÉS, 1999, p. 6)

Assim que saímos da tela preta, vemos Lale, a dona da voz, abraçada com sua professora. Elas se despedem tristes e docemente, o período de férias está se iniciando e a professora está de mudança para Istambul. Lale é a mais nova das cinco jovens irmãs e é

através de seu ponto de vista e de sua memória que assistimos ao filme e acompanhamos a narrativa sobre o momento em que as cinco jovens adolescentes começam a ser percebidas como futuras mulheres adultas que ameaçam a ordem moral vigente na pequena cidade da Turquia em que vivem.

Ainda no começo do filme, antes de tudo ter mudado, as irmãs roubam maçãs de uma plantação para comer e para brincar. Lale, recém chegada à adolescência, coloca duas maçãs dentro da blusa simulando seios que ainda não foram desenvolvidos e provocando risadas nas irmãs mais velhas. A imagem da maçã roubada evoca a lembrança do “fruto proibido” do *Gênesis* e a analogia permanece naquilo que um homem armado aparece na plantação e expulsa as meninas dali por terem roubado suas frutas. Expulsas do paraíso, as irmãs andam para a casa alegremente e lá entram como um corpo só, caindo uma em cima da outra em meio a brincadeiras até que se levantam e assumem um semblante sério de preocupação ao ver algo ou alguém que está acima delas. Nos deparamos então com a avó, a figura materna do filme, no alto da escada encarando seriamente as netas e anunciando que irá castigar uma por uma, da mais velha para a mais nova. Sem maiores explicações a avó se tranca num quarto com cada uma das meninas para puní-las enquanto as outras batem na porta e gritam pela irmã que está sendo castigada, ao abrir a porta para pegar a terceira garota, a avó explica que todas as pessoas da aldeia em que moram estão falando dos atos obscenos e promíscuos que as netas realizaram naquela manhã enquanto brincavam na praia com amigos do sexo masculino da escola.

A partir desse momento as meninas passam a ser identificadas não mais como crianças inocentes, mas como corpos que já passaram pela puberdade e se tornaram desejáveis e desejanter. Estando inseridas num universo patriarcal que, tradicionalmente, rejeita a sexualidade feminina expressa antes do casamento heterossexual e de forma insubordinada, tal forma de percebê-las passa então a indicar que as irmãs oferecem uma ameaça a organização social corrente, remetendo ao potencial disruptivo do costume, que é característico do conceito de adolescência. Dessa maneira, um apelo tradicionalista cobra que essas jovens sejam disciplinadas e as duas primeiras forças castradoras são identificadas na figura materna – neste caso a Avó – que pune e regula e na vizinha, uma mulher idosa que denuncia as jovens para a família.

Essa manutenção da mulher "na linha" por parte de outras mulheres da mesma idade e mais velhas diminui as controvérsias e reforça a segurança para as mulheres que

precisam viver sob condições hostis. No entanto, em outras circunstâncias, essa atitude lança as mulheres em situações de total traição umas às outras, em termos psicológicos, isolando-as, portanto, de mais uma tradição matrilinear — a de contar com as mais velhas que defenderão as mais novas, que irão interferir, julgar, reunir-se em conselhos com quem quer que seja a fim de garantir uma sociedade equilibrada e direitos para todos. (ESTÉS, 1999, p. 365)

Ann Kaplan dedica um capítulo de seu livro “A mulher e o cinema” para falar sobre a representação da relação mãe-filha no cinema, especificamente, em dois filmes realizados por mulheres feministas da década de 70. A autora aponta para o fato de que o patriarcado relega a figura materna “ao silêncio, à ausência e à marginalidade” (KAPLAN, 1995) e que embora as feministas tenham sido sensíveis quanto ao fato de serem consideradas seres “castrados” e que tenham lutado para a desconstrução dessa forma de percepção, algumas dessas mulheres fizeram isso do ponto de vista de quem é unicamente filha e não também mulher, apresentando dificuldade em lidar com a figura materna e afastando a possibilidade de identificação e sensibilização com a mãe. Ann Kaplan acredita que a explicação para este problema está nos estudos da psicanálise e dos complexos edípianos:

Uma resposta possível é que, enquanto outros mitos patriarcais (tais como os que giram em torno das mulheres e do trabalho) eram óbvias distorções de capacidades que as mulheres demonstradamente possuíam, as mulheres eram elas mesmas incapazes de identificar-se com a maternidade. Combater os mitos da Maternidade significava confrontar-nos com nossas próprias lutas inconscientes com nossas mães. Apesar de essas lutas serem de fato muito diferentes daquelas que o homem tem de enfrentar, compartilhamos com os homens o problema de termos estado unidas à nossa mãe em nosso primeiro contato com a vida. Nossas próprias lutas com o complexo de Édipo são um obstáculo a qualquer fácil identificação com a opressão da mãe, embora sejamos capazes de nos identificar com a opressão feminina em muitas outras áreas. (KAPLAN, 1995, p. 243)

A autora defende que a luta pela libertação da mulher chegou a ser atrativa em um momento e para algumas pessoas justamente por oferecer uma separação da figura materna — essa que era vista como quem educaria os filhos e filhas de acordo com as normas patriarcais — e que, para que esse desejo deixasse de se fazer presente e a compreensão da mãe como mulher igualmente oprimida pelo patriarcado se estabelecesse, as pessoas interessadas em refletir sobre a opressão feminina e dedicadas a tentar reverter essa condição deveriam alcançar uma maturação psicossocial.

O problema se agrava pelo fato de que, paradoxalmente, o próprio atrativo do feminismo consistia em oferecer uma arena para uma separação da proximidade

opressiva com a mãe; o feminismo era em parte uma reação contra nossas mães, que tentaram inculcar em nós o “feminino” patriarcal. O feminismo era uma oportunidade de descobrirmos quem éramos e o que queríamos. Independente de, na realidade, sermos ou não mães, viemos para o feminismo como *filhas*, e falávamos a partir dessa posição. Não é, portanto, surpreendente que levássemos tanto tempo para chegarmos a uma posição em que pudéssemos nos identificar com a mãe e começássemos a ver as coisas a partir de sua posição. (KAPLAN, 1995, p. 243)

Seguindo essa linha de análise, não é de se espantar assistir a filmes, mesmo os realizados por mulheres e feministas, em que se omite a figura materna, relegando-a à marginalidade e à culpa por ter “atendido” às ordens do patriarcado. A autora ainda defende que essa omissão ocorra mais facilmente e até involuntariamente quando o filme é realizado apenas a partir do ponto de vista da personagem criança – essa que ainda não alcançou a maturidade psicossocial necessária para compreender e dar voz à mãe.

A análise da destrutividade da família nuclear para as mulheres resultou numa visão da mãe como um agente do sistema patriarcal, colaborando, em nossa socialização, para a passividade, a inferioridade e a marginalidade. Incapazes de apreciar os ônus e sacrifícios especiais que estão presentes na Maternidade *tal como é concebida no patriarcado* (isso é, que não são inerentes à maternidade) – e, acima de tudo, incapazes de apreciar a espantosa responsabilidade que é cuidar, em todos os sentidos, de outro ser humano (principalmente se não formos, nós mesmas, mães), não estávamos interessadas em analisar a mãe do seu ponto de vista. Éramos incapazes de ver que a mãe era tão vítima do patriarcado quanto nós mesmas, construída, como era, por toda uma série de discursos, inclusive o psicanalítico, o político e o econômico. (KAPLAN, 1995, p. 244)

Em *Cinco Graças*, tudo indica que a figura materna será novamente representada de tal forma, simplesmente como cúmplice de um sistema de opressão a mulheres. A Avó é, inclusive, a única personagem não nomeada no filme, entretanto há uma investida no sentido de romper com essa imagem estudada por Ann Kaplan. Isso fica evidente após os castigos das meninas e a apresentação da avó como figura repressora e autoritária: quando Erol, o tio das adolescentes, chega em casa dando ordens à mãe, acusando-a de ser culpada pelas atitudes inadequadas das sobrinhas e por sempre ter defendido que elas deveriam viver uma vida tranquila e livre, uma vez que eram apenas crianças ao seus olhos. Erol age de forma totalmente agressiva enquanto diz que a mãe deveria superar a morte dos pais das meninas, visto que já faz mais de uma década que morreram – aqui torna-se claro para o espectador que o papel maternal é de fato atribuído à avó no filme, sendo ela quem assumiu o papel de cuidadora das jovens. Nessa cena, o papel de cúmplice que a avó parecia exercer começa a ser

complexificado: ela clama por compreensão por parte de seu filho e repudia o fato dele acreditar nas fofocas feitas sobre as meninas, por mais que ela também tenha acreditado. Erol justifica sua posição ao dizer que elas não são mais crianças, que cresceram, logo precisam ser punidas e vigiadas.

Essa sequência começa com Lale olhando pela janela e vendo que um carro se aproxima pela estrada escura, a menina vai até a porta da sala e vê que seu tio já está dentro de casa e brigando com sua avó. Lale observa a cena e, por isso, nós observamos a cena. A partir daqui o filme estará em constante cumplicidade com Lale, a câmera estará frequentemente anunciando, através do “olhar-tato”, o que Lale vê e dedica sua atenção. Lale dedica atenção a Erol e ao seu caráter violento, enquanto as outras irmãs permanecem estáticas e assustadas ouvindo os gritos e ameaças que invadem a sala. Lale corre para junto de suas irmãs ao ver que o tio caminha em direção a sala, ele ordena que Lale e Nür, as duas mais novas, saiam da sala e agride as três irmãs mais velhas. Diante da violência física, as irmãs e avó se unem para tentar afastá-lo delas, mais um vez as irmãs parecem um corpo só, amontoadas e gritando juntas, impossível de distinguir vozes, braços e cabelos. A confusão não nos permite ter certeza sobre de quem é a mão que lança um tapa no rosto de Erol – este é um dado que não importa ao espectador, é uma manifestação de defesa de todas elas juntas.

A partir da apresentação do tio, os eventos vão se tornando cada vez mais abusivos: as três irmãs mais velhas são obrigadas a realizar exames médicos que comprovem sua virgindade, todos os objetos que propiciam a comunicação com o exterior ou que sejam considerados profanos são apreendidos, declarações de amor são apagadas, costura-se roupas iguais que cobrem todo o corpo para que elas usem em público, transformam a casa em uma “fábrica de esposas” – como denuncia Lale –, até que impedem por completo que as irmãs saíam de casa, transformando-a numa prisão.

A casa em que vivem permite uma aproximação com um ambiente comum nos contos de fadas: muito grande, em um terreno alto que possibilita observar, das janelas, a vista para o horizonte com sua estrada e seu belo e imenso mar, como as torres e castelos onde as princesas – frequentemente órfãs, como nessa narrativa – eram mantidas cativas, esperando a chegada do príncipe encantado para enfim conquistar sua liberdade. Tanto nos contos de fadas quanto no cinema, a imagem da casa conota o ambiente familiar, doméstico e de proteção tanto quanto o de esconderijo, cativo, o lugar onde se resguarda aquilo que se quer oculto.

Comumente a casa é representada como uma personagem em si. Anna Carolina de Azevedo Caramuru realiza um estudo sobre o espaço ficcional da casa em uma obra literária – *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca – e em um longa-metragem – *As Virgens Suicidas*, de Sofia Coppola, adaptação de outra obra literária escrita por Jeffrey Eugenides. Ambas produções dialogam em diversos aspectos com o filme aqui analisado: são narrativas que se baseiam na vida de cinco jovens irmãs que, ao alcançarem a adolescência e obterem a maturidade sexual do corpo, são mantidas cativas, especialmente por suas mães, dentro de suas próprias casas para assim preservá-las de explorarem suas próprias sexualidades e mantê-las castas, limpas, puras.

Pela casa de *As Virgens Suicidas* há quadros de paisagens bucólicas, calmas, como se aquelas paisagens devessem reger o andamento da casa. Em *Bernarda Alba* esse tipo de pintura também impera: “Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda”. Esses quadros reproduziam o tipo de vida/funcionamento que as matriarcas desejariam ter em suas casas: uma vida harmoniosa, pura, bucólica como as paisagens destes quadros. Um tipo de vida inverossímil para uma casa repleta de mulheres jovens, na idade de descobrirem-se, como indivíduos e seres sexuados. (CARAMURU, 2009, p. 1554)

Expostas apenas a limites e nenhuma possibilidade de escolha, o espaço da casa se torna, para cada um dos grupos de cinco irmãs, a representação da rejeição de sua autonomia e liberdade, da condenação do prazer e das descobertas sobre seus corpos, sobre o sexo. Há, nesse espaço, a compreensão do corpo como uma força negativa, uma ameaça a moral de determinada comunidade. Embora existam muitas semelhanças entre as três obras, *Cinco Graças* diferencia-se, como já foi dito, ao investir na compreensão da figura materna como vítima do mesmo sistema que oprime as “filhas” e ao enxergar na casa aberturas que permitem a fuga, com vida, daquele espaço repressor. Deniz Gamze Ergüven e Alice Winocour, as duas roteiristas de *Cinco Graças*, decidem, portanto, reelaborar essas narrativas de forma que se estabeleça movimentos de insistência, de luta e de prosseguir com esperança.

O dispositivo cinematográfico utilizado por Deniz, que é também a diretora do filme, enfatiza a separação do mundo feminino privado e do mundo masculino público. O universo feminino, doméstico e interno, figura como fonte de abusos e silenciamentos, enquanto o universo masculino, livre e externo, é símbolo de possibilidades e de um vasto horizonte de escolhas. O ambiente doméstico e familiar torna-se, então, metáfora da violência patriarcal e é neste espaço que as adolescentes devem ser disciplinadas, perseguidas, punidas e mantidas fora do alcance do olhar público até que se tornem adultas plenas, objetivo alcançando, nesta

cultura, através do casamento heterossexual. Constantemente a câmera capta as meninas olhando para fora da janela, tentando ver por cima dos muros, procurando saídas e demonstrando a vontade de romper com essa dicotomia.

É interessante notar que ocorre, nessas obras, um efeito que Laura Mulvey chamou de “prisão-ninho” (MULVEY,⁴ 1979 apud KAPLAN, 1995) ao falar sobre seu filme *Os enigmas da esfinge*. Em um determinado momento de *Cinco Graças*, quando a casa se transforma em uma “fábrica de esposas” e as irmãs são intensivamente educadas sobre os deveres do lar, Lale se encontra desinteressada e triste enquanto uma das senhoras a ensina a cozinhar, entretanto sua expressão facial e corporal muda completamente no momento em que a senhora diz que é daquela maneira que se faz gomas de mascar. Lale rapidamente assume uma postura de curiosidade e fascínio, ela sai correndo animada e orgulhosa levando as gomas que fez para as irmãs, que afirmam que aquelas são as melhores que já comeram em toda sua vida. Portanto, ao mesmo tempo em que a casa representa os limites da condição de ser mulher em uma cultura machista, é também nesse espaço que essas mulheres alcançam comunhão e que passam maior parte do tempo compartilhando experiências e saberes – no entanto, não é possível esquecer – principalmente pela montagem que intercala momentos de respiro e de claustrofobia – em nenhum momento que “o excesso de domesticação se assemelha a proibir que a essência vital saia dançando” (ESTÉS, 1999, p. 174).

O processo que transforma a casa em uma prisão de segurança máxima se dá de forma gradual. Ainda no começo desse processo, Lale olha da janela e vê uma pixação enorme com o desenho de um coração ao lado do nome de Sonay, a irmã mais velha, e da pergunta “você é minha?”. É a partir desse momento, da prova física de que as meninas são desejadas por homens da vila, que a casa se torna uma fábrica de esposas. Enquanto limpam as janelas da sala, Lale observa que Sonay está assumindo uma postura diferente, exibindo mais seu corpo, fazendo movimentos lentos enquanto assopra a janela. A irmã mais nova não compreende e vai até a janela, onde vê um homem jovem olhando para Sonay e se distanciando da casa, curiosa que é e confusa que está com as diferenças entre seus corpos, seus desejos e suas motivações, ela troca entre olhar para Sonay e seu pretendente. Lale não enxerga a sexualidade como algo obscuro, ela tem sobre tudo vontade de entender.

⁴ Suter e Flitterman (1979) "Textual riddles: woman as enigma or site of social meanings? An interview with Laura Mulvey", *Discourse*, nº 1, p. 111.

Ao falar desse momento do filme, é válido lembrar de uma entrevista que a diretora cedeu a *Vulture* (ERGÜVEN, 2016), na qual ela revela que passou por dificuldades durante a realização do filme com um operador de câmera homem. Deniz indica que houve uma dificuldade para que o operador de câmera se concentrasse em seu trabalho e mantivesse uma postura condizente com o discurso do filme e respeitosa com a atriz que interpreta Sonay nesta cena. A diretora conta que percebeu que, quando a menina começou a se insinuar para o namorado, o operador que estava posicionado atrás dela permaneceu com a câmera focando e deslizando lentamente em direção a “um determinado lugar”. É interessante ressaltar que as atrizes escolhidas para fazer o filme, além de serem donas de uma beleza totalmente dentro dos padrões ocidentais considerados ideais, eram menores de 18 anos – por exceção da atriz que interpreta a irmã do meio, Ece. Ela então sentiu a necessidade de interromper seu trabalho para lembrá-lo de que ele deveria estar utilizando o dispositivo para capturar o que seria a visão de Lale, a irmã mais nova de Sonay. Tal dado remete aos estudos, realizados por Mary Ann Doane, Laura Mulvey e Ann Kaplan por exemplo, sobre o “olhar masculino” no cinema. Esse olhar estaria presente de três formas:

O cinema dominante tira partido do ato de olhar, criando um prazer que neste sentido tem, em última análise, origens eróticas. O olhar está baseado em noções culturalmente definidas de diferença sexual. Há três tipos de olhar: (i) dentro do próprio texto do filme, homens olham para mulheres, que tornam-se objetos do olhar; (ii) o espectador, por sua vez, é levado a identificar-se com esse olhar masculino, e a objetificar a mulher que está na tela; e (iii) o “olhar” original da câmera entra em ação no exato momento da filmagem. (KAPLAN, 1995, p. 33)

Sabendo que a adolescência, tal qual a juventude, é um fenômeno plural e complexo, optar por abordá-la juntamente a seus marcadores sociais faz-se necessário. Há aqui, neste filme, a problemática do recorte de gênero unida à condição de adolescente, sendo assim infrutífera a análise da representação da adolescência no filme sem especificar que trata-se de da representação da adolescência feminina. Voltando ao segundo capítulo, pode-se perceber que há, em *Cinco Graças*, a presença do “olhar corrosivo”, no qual a personagem adolescente mulher assume um não-lugar e se mostra impotente em relação às opressões que sofre, entretanto sobressai-se a presença do “olhar-tato”, este que busca alcançar a perspectiva da adolescente através da aproximação física e cumplicidade. Entretanto, aos olhares destinados aos adolescentes no cinema contemporâneo e estudados anteriormente, é necessário somar o “olhar masculino”, analisado pela teoria feminista do cinema, no qual a mulher é construída

como objeto passivo do olhar que reflete as necessidades patriarcais. Mary Ann Doanne indica que o campo da ação é rejeitado à personagem feminina: enquanto o personagem homem habita o filme e tem controle da ação, a personagem mulher é apenas mais um aparato cinematográfico e habita apenas a superfície da imagem:

Os aspectos imobilizantes ou transfixantes do espetáculo constituídos pela mulher funcionam contra o andamento da narrativa. Enquanto os recursos do aparato cinematográfico — incluindo enquadramento, iluminação, movimento de câmera e ângulo — são trazidos para sustentar o alinhamento da mulher com a superfície da imagem, o personagem masculino pode habitar e ativamente controlar suas próprias profundidades ilusórias, seu espaço tridimensional construído. (DOANE, 1987, p. 5, tradução minha)

Em *Cinco Graças* pretende-se observar a questão da adolescência feminina de dentro, através do olhar ativo, que dita a narrativa, da personagem de Lale, ao mesmo tempo em que se observa as outras quatro irmãs de fora, através da visão de Lale, que as analisa com curiosidade e desejo de compreensão de suas particularidades. Como já foi mencionado, as irmãs são diversas vezes apresentadas como um só organismo, aparecem amontoadas enquanto se divertem, se defendem ou simplesmente permanecem em tédio. Por mais que às vezes pareçam ser parte de uma massa homogênea e guardar apenas na pouca discrepância de idade a diferença entre cada uma, Deniz evoca as particularidades de cada uma das irmãs sutilmente ao longo da narrativa: por mais unidas que sejam, cada uma reagirá às situações às quais estão submetidas de um jeito. Diferentemente do que ocorre no “olhar masculino”, o que conduz o filme são perspectivas e inquietações femininas, não o medo e as fantasias do homem.

Realizando novamente uma comparação com *As Virgens Suicidas* (1999), filme no qual as personagens femininas adolescentes são objetos passivos a serem olhadas por um grupo de cinco adolescentes homens e a serem domadas por uma mãe super protetora e opressora, vale ressaltar que todas as adolescentes optam pela mesma solução: o suicídio, como o título denuncia. No início do longa de Sofia Coppola, Cecilia Lisbon, a irmã mais nova, tenta se matar pela primeira vez enquanto veste um vestido de renda branco e segura uma imagem da Virgem Maria, remetendo a ideia de pureza cristã. Ao ser questionada por um médico sobre os motivos de tentar suicídio sendo tão nova e tendo vivido tão pouco ainda, a menina responde que o médico não a entenderia, uma vez que ele nunca foi uma menina de treze anos de idade. Além de perceber o ser mulher como uma clausura em si, contaminadas

pela privação até de expressarem suas subjetividades e pela posição de objetos e oprimidas reconhecida tanto no ambiente externo quanto interno da casa, a única saída para as meninas Lisbon é deixar de ser.

A mulher faminta resiste a muitos períodos de privação. Ela pode planejar escapar e, não obstante, considerar alto demais o preço da fuga, acreditando que ela lhe exigirá muita libido, muita energia. A mulher pode também se sentir despreparada sob outros aspectos, como por exemplo em termos espirituais, econômicos ou da sua própria formação. Infelizmente, a perda do tesouro e a recordação de longas temporadas de privação podem nos levar a racionalizar que os excessos são desejáveis. E é claro que é um imenso alívio e prazer conseguir finalmente apreciar uma sensação... qualquer sensação. (ESTÉS, 1999, p. 172)

Em *Cinco Graças*, intercala-se sequências de tédio – permeadas por uma sensação de suspensão do tempo, através de longos planos sem movimentos de câmera e sem movimentação bruscas das meninas, que se encontram deitadas dentro da casa, estudando, se abraçando, olhando pelas janelas –, com sequências de enfrentamento, nas quais as meninas questionam seus respectivos castradores, encontram-se inquietas e inconformadas – a câmera aqui acompanha a agitação das personagens e os planos se intercalam mais rapidamente – e com sequências de respiro selvagem, não domesticado, nas quais as meninas fogem e vivem aventuras, se divertem, aprendem novas habilidades (como dirigir) e experimentam a liberdade. No longa de Deniz, a privação extrema desperta diversos tipos de reações nas adolescentes.

Por sua vez, em *As Virgens Suicidas*, o ambiente de tédio e anestesia é predominante na representação do cotidiano das irmãs Lisbon. Antes de pôr fim a própria vida, Lux experimenta um período de expressão sexual, entretanto isso não ocorre de forma saudável. Pela perspectiva dos meninos que a observam de um telescópio enquanto conversam sobre o fato dela estar recebendo diversos homens em seu telhado para atuarem como seus parceiros sexuais, pode-se ver Lux, após um desses encontros, sentada no telhado, com olheiras profundas, enquanto fuma um cigarro e olha para lugar nenhum como se estivesse em suspensão, num estado de apatia e desinteresse.

Observa-se um comportamento semelhante com a personagem Ece, em *Cinco Graças*. Ao ter seu casamento arranjado contra sua vontade e com um homem desconhecido, Ece coloca-se a comer compulsiva e mecanicamente os docinhos ritualisticamente servidos nos encontros realizados para negociar os casamentos de cada uma das irmãs com homens

escolhidos pelos adultos da família. Esta marca do excesso é mencionada por Estes. Para ela, este comportamento reflete uma busca por um significado que lhe foi negada:

A aniquilação através de excessos, ou seja, os comportamentos exagerados, é a reação da mulher que está faminta por uma vida que tenha significado e faça sentido para ela. Quando uma mulher passou longos períodos sem seus ciclos ou sem suprir suas necessidades criativas, ela começa a se exceder — seja no que for —: álcool, drogas, raiva, espiritualidade, opressão generalizada, promiscuidade, gravidezes, estudo, criação, controle, instrução, organização, forma física, comidas pouco saudáveis, para citar apenas algumas áreas em que os excessos são comuns. Quando a mulher age assim, ela está procurando compensar a perda dos ciclos regulares de expressão de si mesma, expressão da alma, da satisfação da alma. (ESTÉS, 1999, p. 172)

É neste momento, ao colocar o primeiro docinho na boca, que a voz *over* de Lale diz que Ece começou a agir perigosamente. Ece não apenas começa a comer os docinhos compulsivamente, como também aproveita um passeio de carro com Lale, Nür e o tio Erol até a cidade para fazer sexo com um homem desconhecido no estacionamento de uma rua movimentada, como se não existisse o perigo de ser descoberta e severamente castigada por Erol ou como se isso simplesmente não importasse mais para ela. Num outro dia, durante um almoço em casa, uma voz *off*, não é possível saber se vem da televisão ou do rádio, diz como as mulheres devem agir, criticando as meninas que simplesmente riem em público ou não ficam com os rostos vermelhos ao serem olhadas na rua, afirmando que as meninas devem se manter castas até o casamento. Lale, Nür e Ece riem e reviram os olhos para a voz descorporificada, chamando atenção da Avó, que se demonstra preocupada e de Erol, impaciente. Ece brinca fazendo gestos obscenos com a mão discretamente para Lale e Nür, entretanto, ao observar que as meninas riem e se divertem, Erol expulsa Ece da mesa. Ela pega o seu prato e se levanta, saindo de quatro e poucos segundos depois ouve-se um tiro. Esse recurso da voz *off* que invade a casa é utilizado diversas vezes ao longa da narrativa, afirmando que meninas devem se manter puras, esposas devem ser submissas ao seu marido e aos seus pais e atentando para o perigo do feminismo, que vem se alastrando entre as jovens, as futuras mulheres. Evidencia-se, dessa maneira, que esse discurso asfixiante para meninas e mulheres é também dominante da mídia, através de entrevistas, debates, novelas e filmes.

Cinco Graças opta por apresentar diversas reações possíveis para uma mesma problemática. Ece comete suicídio, Sonay convence a Avó de deixá-la casar com seu namorado, Selma casa-se infeliz com um homem que conhece apenas de vista, Lale e Nür

fogem juntas para Istambul quando a atmosfera atinge o nível mais claustrofóbico possível. Em duas cenas diferentes, Lale observa seu tio entrar durante a noite no quarto em que as irmãs dormem e, na segunda, confirma-se a suspeita de que Erol abusava sexualmente de Nür. A câmera não nos mostra nada além da silhueta de Erol entrando no quarto, mas ouve-se, discretamente, respiros diferenciados, ofegantes e assustados. Aqui, a utilização do “olhar-tato” se mostra muito eficaz e necessária, uma vez que a convivência da câmera com a visão de Lale exhibe de forma tão cuidadosa o que poderia se transformar inclusive em uma fetichização de estupro – o que ocorreria mais facilmente através da utilização “olhar frontal”, por exemplo. Tudo ocorre de forma tão discreta e distante que é possível acreditar que não houve abuso nenhum, até que Erol sai, ouve-se a voz *off* da Avó questionando-o sobre o que estava fazendo no quarto e afirmando que ele deve parar de entrar no quarto das meninas e acompanhamos Lale andando no escuro até a cama de Nür, que encontra-se esfregando o lençol da cama. Ann Kaplan, ao falar sobre a onda de filmes que contavam com cenas de estupro na década de 70, esclarece que:

A reação masculina é querer "dá-lo a ela", o mais dolorosamente possível e de preferência a força, primeiro para puni-la por tal (suposto) desejo, segundo para asseverar o controle sobre a sexualidade dela e finalmente para provar a "masculinidade" pela habilidade de dominar com o falo. (KAPLAN, 1995, p. 23)

Lale e Nür, como são muito novas, não iriam casar logo, portanto são pegadas de surpresa quando a avó diz que Nür deve se tornar esposa de alguém. Em um dado momento do longa, antes do suicídio de Ece, quando a casa já está cheia de grades e trancas, a Avó diz que as meninas precisam respirar, que é impossível respirar dentro daquela casa. A Avó demonstra então entender a casa como fonte do sofrimento e marca da violência que as meninas sofrem, acelerando o casamento de Nür para retirá-la logo daquele espaço opressor que a agride de tantas formas.

Além do espaço da casa e da construção da família, o filme permite mais aproximações com os contos de fadas: Nür recebe uma caixinha com os docinhos tradicionais, ao colocá-lo na boca e dar a primeira mordida de maneira automática, a menina como que desperta de um transe, cospe a comida e afirma que ela e Lale precisam fugir, afastando o prato com os docinhos envenenados que separaram as irmãs, que foram responsáveis pelo casamento de Selma com um homem que a humilhava e não confiava em sua palavra e pelo suicídio de Ece. Em um outro momento, Lale estuda sozinha em casa quando entra pela

janela um vento que faz as folhas do caderninho, no qual anotou o novo endereço de sua professora, voarem para cima de seu livro e atrapalhando sua leitura. Esse é o caderninho que dá esperanças a Lale de encontrar um lugar benéfico, onde ela possa se recuperar e ser livre. Os talismãs são conhecidos por lembrarem ao dono de sua própria força e ajudá-lo a entrar em contato com ela: “são lembretes do que é sentido, mas não visto; do que existe, mas não é de evidência imediata” (ESTÉS, 1999, p. 69).

Mesmo inseridas num universo que as aprisiona e conduzem-nas “ao silêncio, à ausência e à marginalidade” (KAPLAN, 1995), objetivando reprimir qualquer iniciativa e ação (entendida como território do homem) que partissem de seus desejos – o que seria por si só um ato subversivo –, o discurso fílmico dá a elas o poder da fala, do ponto de vista e da centralidade. Ao estudar a presença da voz da mulher no cinema, Anneke Smelick diz que:

Contrária à mais frequente desencarnação da voz masculina no cinema, a voz feminina é restrita ao campo do corpo. Isso contribui para mantê-la longe do diálogo. A voz da mulher raramente alcança uma posição relevante em linguagem, significado ou poder e consequentemente é reduzida a gritos, murmúrios ou silêncio no cinema dominante. (SMELICK, 2015)

Lale narra o filme no que volta ao passado e relembra o início de sua adolescência com suas irmãs, apreendendo, através do poder investigativo de seus olhos sempre atentos, os males que as cercam tanto quanto a resistência apresentada por todas as irmãs e suas consequentes aventuras, como quando fogem de casa para ficar com seus namorados ou para assistir a uma partida de futebol em um estádio lotado apenas por mulheres, uma vez que os homens, por terem se comportado violentamente, foram impedidos de assistir ao jogo.

Em uma das suas fugas que Lale realiza, ela descobre através de seu amigo Yasin, que não conseguirá ir a pé para Istambul e que, além disso, ela não seria bem vista chegando à cidade grande com os pés sujos e usando chinelos gastos. Antes da fuga final, enquanto Nür se organiza para sair e garante que Erol esteja longe de alcançá-las, Lale faz questão de colocar em sua mochila, juntamente com o caderninho, uma fotografia das cinco irmãs abraçadas e um sapatinho vermelho novo e brilhante, seus novos talismãs.

Longe de casa, Lale se permite descansar o olhar e fecha os olhos, o plano seguinte mostra Sonay, Selma e Ece felizes a caminho do jogo de futebol, lembrança que lhe oferece sustento e calma. Ao acordar, Ela e Nür olham pela janela do ônibus e observam a chegada em Istambul. *Cinco Graças* dedica-se a explorar os efeitos de algumas das dificuldades que as

mulheres enfrentam atualmente em uma sociedade machista e que enfrentaram também no passado. O microcosmo da casa onde as irmãs moram representa a violência patriarcal a qual as mulheres estão submetidas: a privação do espaço público e da exploração livre de suas sexualidades; o cerceamento à educação escolar e à socialização; e a violência doméstica e sexual. Entretanto, atrela-se a essa posição social, o fato de serem adolescentes: vale ressaltar que toda a violência presente no filme é iniciada após a perda do feminino infantil, ou seja, considerado inocente. Embora a adolescência, como foi estudado no primeiro capítulo, seja identificada como fase instável e inconsequente por muitos, principalmente no início do século XX, legitimando assim a vigilância e cobrança excessiva sobre esses atores sociais, *Cinco Graças* destaca o fenômeno da adolescência como lugar no qual o sentimento de ambiguidade e de passagem impera: o mundo infantil e o adulto; o passado e o futuro; o tradicional e o novo. Sobre tal movimento de passagem e rompimento e pensando no arquétipo da “mulher selvagem”, Clarissa Pínkola Estés diz que:

O progresso da adolescência até a jovem idade adulta, da mulher casada para novamente solteira, da meia-idade para a velhice, a transposição do limite da velhice, partindo com feridas mas com um sistema de valores renovado — isso é a morte e a ressurreição. Abandonar um relacionamento ou o lar dos nossos pais, deixar para trás valores ultrapassados, assumir nossa própria identidade e, às vezes, penetrar na profundidade da selva simplesmente porque precisamos, tudo isso constitui a ventura da descida. (ESTÉS, 1999, p. 306)

O longa metragem reúne diversas figuras repressivas que tem por objetivo punir a perda da condição infantil das adolescentes retratadas. Entretanto, o esforço de Deniz Gamze Ergüven em romper com essas barreiras se dá através da utilização do “olhar-tato” e do distanciamento do “olhar masculino”, uma vez que escolhe focar nas inquietações e motivações dessas personagens através da perspectiva de uma menina – recém chegada à adolescência e indignada com a posição na qual se encontram submetidas por serem mulheres – que observa tudo tão de perto, com curiosidade e vontade de compreensão. Além disso, o filme escolhe representá-las como pessoas fortes e dispostas a resistir e lutar, até onde é possível, pela sua liberdade e superação. A casa é uma metáfora da violência patriarcal que aprisiona a figura feminina e tenta domesticá-la, retirar dela o espírito da “mulher selvagem”, dos mustangues. Deniz Gamze Ergüven além de constatar que o feminino selvagem não deve ser contido, conclui que deve-se lutar por ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio deste trabalho final tentei demonstrar como *Cinco Graças*, de Deniz Gamze Ergüven, aborda a questão da adolescência feminina inscrita em um sistema patriarcal de dominação masculina. Para tanto, procurei dividir a análise em três etapas.

Primeiramente, mostrou-se necessário realizar um estudo dos conceitos de adolescência e juventude, com o objetivo de entender se a adolescência tal qual a juventude seria um fenômeno cultural não atrelado a uma faixa-etária. Diferentemente da juventude, foi entendido que a adolescência existe na natureza, sendo determinada por fatores biológicos e transformações corporais claras. Entretanto, apesar de estar associada a uma faixa-etária específica, concluiu-se que a adolescência é também fruto de processos históricos, sendo os marcadores sociais, políticos e culturais determinantes para a formação do sujeito adolescente.

Num segundo momento, foi realizada uma análise da representação da adolescência no cinema contemporâneo com base dos estudos de Luiz Carlos Oliveira Jr., autor que elencou três formas de se olhar para o adolescente. De tais formas, o “olhar-tato” se destacou por oferecer uma maior vontade de compreensão dos personagens retratados, dando valor a sua perspectiva e mantendo, sobretudo, uma relação de cumplicidade. Ainda no segundo capítulo, refletiu-se sobre a importância de se estabelecer um posicionamento crítico quanto às questões estruturais que cercam a adolescência, uma vez que trata-se de um fenômeno biopsicossocial não-homogêneo.

Como apenas a análise da representação do adolescente seria insuficiente para uma análise que tocasse o todo da obra, foi necessário introduzir uma bagagem conceitual que desse conta da dimensão feminina de *Cinco Graças*. Para tanto, ao longo do terceiro capítulo, foram levantados os conceitos de “mulher selvagem” e de “olhar masculino”, baseados nos estudos de Clarissa Pinkola Estés e de Ann Kaplan e Mary Ann Doane, respectivamente. Ergüven se utiliza do arquétipo da “mulher selvagem”, para expressar a desaprovação da ideia da mulher como ser que deve ser contido, e do “olhar-tato” para evidenciar o cuidado com a representação da complexidade existente no conceito de adolescência e com o retrato da figura feminina, dando a ela o poder do ponto de vista e colocando-a em uma posição central e ativa na narrativa.

Portanto, a posição defendida neste trabalho é a de que os esforços de Ergüven caminharam no sentido de, através da apropriação de fórmulas estruturais já conhecidas,

desafiar antigos conceitos já sedimentados tanto no imaginário social quanto na construção da narrativa cinematográfica em relação à figura da adolescente mulher. Ergüven revela, através dos planos, tais conceitos e submetendo-os à narração de Lale trata de denunciá-los, expor as controvérsias existentes e até mesmo, em alguns momentos, ridicularizá-los. As adolescentes são representadas em suas mais diversas facetas, cada qual lidando de sua maneira com a situação: se conformando, aproveitando para ficar com seu amado, se afastando, se reservando e se rebelando. A câmera as observa com cuidado para não torná-las apenas objetos do prazer visual – o que não foi realizado facilmente, como visto no último capítulo –, entretanto não é como se o filme se distanciasse da representação da beleza feminina jovem e ideal. A escolha somente por atrizes extremamente bonitas e inseridas nos padrões de beleza nos remete ao que disse Mary Ann Doane (1987) sobre a mulher existir no cinema como aparato cinematográfico utilizado para formular a superfície da imagem, tal qual a iluminação e o enquadramento. A virtude está em, apesar dos problemas, colocá-las no campo da ação, evitando que se tornem objetos passivos do “olhar masculino”, refletindo assim a indignação e resistência das cinco adolescentes inseridas em um sistema patriarcal.

É costumeiro nos depararmos com personagens adolescentes femininas hipersexualizadas, extremamente estereotipadas, mal desenvolvidas e que existem na narrativa somente em função dos desejos e medos do personagem masculino. Acredito que isso seja um reflexo da participação minoritária de mulheres nos processos de realização de obras cinematográficas, logo identifico *Cinco Graças* como um filme relevante não apenas por ser um projeto idealizado por mulheres, mas também por apresentar uma tentativa de superar esse tipo de representação deficiente da personagem adolescente feminina. *Cinco Graças* é um filme que explora diferentes formas de atuação dessa figura, demonstrando como elas se apropriam de suas próprias existências, de escolherem seus próprios caminhos. Dessa maneira, o primeiro longa de Ergüven busca, através da representatividade, abrir um espaço reflexivo privilegiado para expandir limites e construir novos e mais potentes retratos da adolescente feminina.

BIBLIOGRAFIA

ARIÈS, P. História social da criança e da família. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BENJAMIN, Walter et al. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica in Benjamin e a obra de arte. Editora Contraponto, 2012.

BIRMAN, J. Tatuando Desamparo: a juventude na atualidade In: Rezende Cardoso, M. (Org.). *Adolescentes*. São Paulo: Escuta, 2006, p. 25-43.

BUENO, Z. P. As harmonias padronizadas da juventude: a produção de um cinema juvenil. *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo vol. 5, n. 13, p. 41 - 69, jul. 2008.

CALLIGARIS, C. *A Adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARAMURU, Anna Carolina de A. “A Tirania da Castidade: Uma leitura comparativa de A Casa de Bernarda Alba e As Virgens Suicidas”. In: XIII, Congresso de Lingüística e Filologia, 2009, Rio de Janeiro. Livro de resumos e programação, 2009.

DOANE, Mary A. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Indiana: Indiana University Press, 1987.

ENNE, A. L. Juventude como espírito do tempo, faixa etária e estilo de vida: processos constitutivos de uma categoria-chave da modernidade. *Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, v. 7, n. 20, p. 13 – 35, novembro 2010.

ERGÜVEN, Deniz Gamze. Mustang Filmmaker Deniz Gamze Ergüven on Women in Film and Her Oscar-Nominated Feminist Escape Movie: depoimento. Entrevista concedida a Lindsay Zoladz. Disponível em: <<http://www.vulture.com/2016/02/conversation-mustang-director-denize-gamze-erguven.html>>. Acesso em: 23 de jun. 2017.

ESTÉS, Clarissa P. *Mulheres que correm com lobos: Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GIROUX, H. O filme Kids e a política de demonização da juventude. *Educação & Realidade*, UFRGS, v. 21, n.1, p. 123 - 136, 1996.

GROSSMAN, E. A construção do conceito de adolescência no Ocidente. *Adolescência & Saúde*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 3, p. 47 – 51, julho 2010.

HUCHE, M. *Representações de juventude e felicidade no cinema nacional*. 2013. 144 p. Dissertação (Comunicação e Cultura, PPGCOM) – UFRJ/ECO, Rio de Janeiro.

KAPLAN, Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. A mulher no cinema segundo, Ann Kaplan: depoimento. *Contracampo*, n. 7, 2002. Entrevista concedida a Denise Lopes.

KEHL, M. R. A juventude como sintoma da cultura. In: NOVAES, R. e VANNUCHI, P. (Orgs.). *Juventude e sociedade. Trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

MERTEN, Luis Carlos, Filme ‘Cinco Graças’; vai da indignação à resistência: Longa testemunha as condições da mulher na Turquia. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, Fev 2016. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,filme-cinco-gracas-vai-da-indignacao-a-resistencia,10000016898/>. Acesso em: 23 de jun. 2017.

MOREIRA, J. O. ; ROSARIO, A. B. ; SANTOS, A. P. Juventude e adolescência: considerações preliminares. *Psico* (PUCRS. Impresso), v. 42, p. 457-464, dez. 2011.

MORIN, E. Juventude. In: . *Cultura de Massas no Século XX*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. v. 1, cap. 16, p. 147 – 157.

OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. *A Mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Papyrus Editora, 2013.

_____. "O adolescente, este desconhecido". *Contracampo*, volume 56, 2003. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/56/adolescentesteedesconhecido.htm>>. Acesso em 30 de jun. 2017.

REIS, A. O. A.; ZIONI, F. O lugar do feminino na construção do conceito de adolescência. *Revista Saúde Pública*, São Paulo, v. 27, n. 6, p. 472 – 477, setembro 1993.

SCHOEN-FERREIRA, T. H.; AZNAR-FARIAS, M. Adolescência através dos Séculos. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 227 – 234, abril 2010.

SMELICK, Anneke. Teoria do Cinema Feminista: Parte II. *Revista USINA*, edição 17, abr. 2015.

FILMOGRAFIA

As Virgens Suicidas, Sofia Coppola, Estados Unidos, 1999.

Aos Treze, Catherine Hardwicke, Estados Unidos, 2003.

Bem-vindo à Casa de Bonecas, Todd Solondz, Estados Unidos, 1995.

Cinco Graças, Deniz Gamze Ergüven, Alemanha, Catar, França, Turquia , 2015.

Elefante, Gus Van Sant, Estados Unidos, 2003.

Kids, Larry Clark, Estados Unidos, 1995.