



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

JULIA REGIS VIEIRA

A representação feminina no *coming of age* brasileiro *Meu nome é Bagdá*

Pelotas/RS

2021

JULIA REGIS VIEIRA

A representação feminina no *coming of age* brasileiro *Meu nome é Bagdá*

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Pelotas

2021

JULIA REGIS VIEIRA

A representação feminina no *coming of age* brasileiro *Meu nome é Bagdá*

Artigo científico apresentado como requisito
parcial para a obtenção do grau de Bacharel em
Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da
Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em treze de julho de dois mil e vinte e um.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula Cruz Penkala Dias

Prof^ª. Dr^ª. Ivonete Medianeira Pinto

AGRADECIMENTOS

Quatro anos, que se tornaram cinco, em meio à uma pandemia mundial. Aparecendo nos livros de história como apenas mais um acontecimento. A arte salva, a arte resiste, a arte foi o que me manteve sã durante esses cinco anos e mudou minha concepção de mundo. Obrigada ensino público e gratuito, pela oportunidade de gozar de um aprendizado tão intenso e completo.

Agradeço aos meus professores pelos ensinamentos, pela visão de mundo compartilhada. Vivian Herzog e Guilherme da Rosa, por seu conforto e confiança. Meu orientador, Roberto Cotta, que me deu o impulso necessário, minando minhas inseguranças, para que eu escrevesse sobre o que eu amo. E ao corpo docente, presente em meu coração, minha sincera gratidão.

Minha família, que tanta fé coloca em mim, desde pequena me impelindo para voos mais altos e mais longe. Minha mãe, Zélia, cuja presença me trouxe ao mundo e me permitiu ser. Meu pai, Adésio, normalmente fala de como seu pai foi e segue sendo seu herói. Pois pai, você é o meu. Você é a pessoa para quem sempre posso voltar, meu porto seguro, meu primeiro e incondicional amor.

Como não ouvir as risadas de meus amigos, os quais encontrei nesse ambiente e com quem dividi tanto. Falo com carinho da minha jornada com Victória, Luana. Minha certeza mais longínqua, Isadora, que desde os treze anos foi minha companheira e os braços abertos que me acolhem. Julia Leite, que serviu de trilha e de imagem para esses anos e que me ajudou de modo imensurável em todos os planos possíveis.

Hoje, confio na potência do cinema e do audiovisual brasileiro, sabendo em sua essência os caminhos pelos quais lutamos diariamente e nos tornamos seres políticos, seres de resistência. Sempre fui fã daquele sentimento avassalador que não te deixa pensar direito e treme as palmas das mãos. Encontrei ele fazendo cinema.

“Levantando, bem pouco a pouco. Construindo um novo final.”

RESUMO

Este artigo analisa a representação da jovem mulher no longa-metragem brasileiro *Meu nome é Bagdá* (2020), de Caru Alves de Souza. Através das características estéticas e narrativas propostas pelo filme, examinam-se os ritos de passagem enfrentados pela protagonista. Para tal propósito, confronta-se a imagem feminina no cinema e suas reconfigurações no âmbito contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Coming of age; Filme de amadurecimento; Adolescência; Representação feminina, *Meu nome é Bagdá*.

ABSTRACT

This article analyzes the representation of the young woman's character in the brazilian feature film *My Name Is Baghdad* (2020), by Caru Alves de Souza. The rites of passage faced by the protagonist are examined through the film's proposed aesthetic and narrative characteristics. For this purpose, confronts the female image in cinema and its reconfigurations in the contemporary context.

KEYWORDS: Coming of age; Maturity narratives; Adolescence; Female representation, *My Name Is Baghdad*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Frame de *Meu nome é Bagdá*21

Figura 2: Frame de *Meu nome é Bagdá*.....21

Figura 3: Frame de *Meu nome é Bagdá*.....23

Figura 4: Frame de *Meu nome é Bagdá*.....23

Figura 5: Frame de *Meu nome é Bagdá*.....24

Figura 6: Frame de *Meu nome é Bagdá*24

Figura 7: Frame de *Meu nome é Bagdá*24

Figura 8: Frame de *Meu nome é Bagdá*24

Figura 9: Frame de *Meu nome é Bagdá*28

Figura 10: Frame de *Meu nome é Bagdá*28

SUMÁRIO

1. Introdução.....	8
2. As narrativas de juventude.....	9
3. A representatividade feminina no cinema.....	16
4. O amadurecimento de <i>Bagdá</i>	20
4.1. O corpo.....	21
4.2. A família.....	23
4.3. A violência.....	24
4.4 A classe social.....	26
4.5 A amizade.....	27
5. Considerações finais.....	28
6. Referências.....	29

1. Introdução

O *coming of age* ou filme de amadurecimento é um gênero cinematográfico que aborda em suas narrativas os ritos de passagem da juventude à vida adulta. Ao longo da história, na maioria das vezes, sua representação esteve atrelada às vivências desfrutadas por personagens masculinos. Seja em Hollywood ou em cinematografias mais independentes e/ou autorais, são diversos os filmes que tratam das experiências de jovens homens.

Nesse sentido, podem ser citadas obras como *Os incompreendidos* (François Truffaut, 1959), *Os goonies* (Richard Donner, 1985), *Curtindo a vida adoidado* (John Hughes, 1986), *Conta comigo* (Rob Reiner, 1986), *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) e *Moonlight* (Barry Jenkins, 2017). Porém, é menor o contingente de filmes com protagonistas mulheres, ainda que se destaquem obras como *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1997), *Conversa suave* (Joyce Chopra, 1985) ou os premiados filmes de Céline Sciamma: *Garotas* (2014), *Lírios d'água* (2017) e *Retrato de uma jovem em chamas* (2019).

Este artigo visa analisar a representação da jovem protagonista do filme de *coming of age* brasileiro contemporâneo *Meu nome é Bagdá*. A pesquisa busca contribuir com um campo de estudos que possui escassez bibliográfica em língua portuguesa, embora o volume de filmes de amadurecimento venha se tornado cada vez maior no país. Nos últimos anos, por exemplo, foram lançadas obras destacadas como *Califórnia* (Marina Person, 2015), *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015), *A mulher do pai* (Cristiane Oliveira, 2016), *Sem seu sangue* (Alice Furtado, 2019) e *Irmã* (Luciana Mazeto e Vinícius Lopes, 2020), dentre outras.

Parte-se do pressuposto de que a inserção de mais mulheres na direção de filmes tem proporcionado uma pluralidade na forma de representar jovens personagens no cinema brasileiro. Além disso, a inclusão feminina tem permitido um maior grau de representatividade de protagonistas mulheres.

O recorte para a personagem jovem feminina leva em consideração a problematização do papel histórico legado à mulher pelo sistema patriarcal. De forma geral, a mulher existe nas narrativas como submissa, objetificada e fruto de um imaginário predominantemente masculino. Esse aspecto levanta questões de construção social de um passado e um presente misóginos. Portanto, a presente investigação tenta examinar os modos como a produção cinematográfica brasileira se modificou nos últimos dez anos, criando um apêndice de representação feminina cada vez mais correlata com a sociedade. Por isso, o artigo questiona

como o cinema brasileiro contemporâneo representa a emancipação feminina através da narrativa sobre ritos de amadurecimento.

A análise histórica e comportamental apresenta um paralelo entre como os jovens têm sua educação moldada e quais as categorias utilizadas para a criação de personagens e suas histórias: relações familiares, relações pessoais, autodescobertas, descobertas sexuais, capacidade de lidar com mudanças, adaptação a novos ambientes, atravessamento de raça e de gênero etc. A protagonista de *Meu nome é Bagdá* não foge à regra. Movida pelas experiências afetivas das mulheres com quem convive, ela enfrenta os riscos da urbanidade em um cenário permeado por prédios e pistas de skate em São Paulo.

O corpo de desenvolvimento deste artigo é composto por três seções. A primeira apresenta um percurso histórico do *coming of age* no cinema. A segunda traz um olhar sobre a representatividade feminina. A terceira analisa o filme *Meu nome é Bagdá*, a partir de cinco categorias que perpassam as vivências de sua protagonista (o corpo, a família, a violência, a classe social e a amizade), identificadas através dos aspectos narrativos e estéticos da obra.

2. As narrativas de juventude

Os filmes de amadurecimento tendem a abordar uma série de convenções narrativas baseadas na representação dos protagonistas adolescentes e seus conflitos, normalmente geracionais, adeptos a uma fuga de normas preestabelecidas. A busca por identidade própria assegura um rico campo de análises de comportamentos sociais e problemáticas pessoais atravessadas por vivências coletivas, relacionamentos familiares e o efervescer da sexualidade.

O ato de observar e analisar adolescentes é vinculado à tradição literária, através dos romances de formação. As relações entre o *coming of age* cinematográfico e o gênero literário *bildungsroman* possuem o objeto de interesse: o personagem em transformação lidando com a chegada da maturidade. O aspecto central desse tipo de narrativa é a formação do personagem e o seu desenvolvimento interno e social.

Bakhtin (1997) pontua as diferenças entre o romance tradicional e o de formação. O tradicional conta com uma figura heroica estabelecida e complexa, que permanece estática e move-se de acordo com as mudanças do mundo externo. O autor refere-se a esse herói como uma grandeza constante. Já no romance de formação, “a imagem do herói já não é uma

unidade estática, mas, pelo contrário, uma unidade dinâmica.” (Ibid., p. 238), que está em construção pessoal e interior, sendo um elemento mutável e variável.

As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. Pode-se chamar este tipo de romance, numa acepção muito ampla, de romance de formação do homem. (BAKHTIN, 1997, p.238)

Nesse sentido, o romance de formação é uma construção literária que aborda personagens jovens diante de um rito de passagem para a vida adulta. Na acepção de Mass (2007), o termo *bildungsroman* foi criado em 1810 pelo professor de filologia clássica alemão Karl Morgenstern, em uma conferência na Universidade de Dorpat. *Bildung* significa formação e *roman* pode ser traduzido como romance. Tal expressão foi utilizada por Morgenstern para descrever a primeira obra de romance de formação que se tem notícia: *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, de J.W. von Goethe (1795).

O romance de formação surge da burguesia como um produto que prova a importância da instrução acadêmica e conhecimentos que ultrapassam os limites do ensino voltado apenas para o trabalho. As obras de *bildungsroman* servem “como instituição social, como um mecanismo de legitimação de uma burguesia incipiente, que quis ver refletidos seus ideais em um veículo literário (o romance)” (MASS, 2000, p. 17).

O privilégio do tempo e da autoanálise, trazidos pela burguesia e seu capital em escolas e universidades, fez com que o investimento na prática de educação auxiliasse no retardamento de entrada no mercado de trabalho, criando um novo fenômeno para a época: a existência do jovem.

A ‘juventude’, que então era a adolescência, iria tornar-se um tema literário, e uma preocupação dos moralistas e dos políticos. Começou-se a desejar saber seriamente o que pensava a juventude, e surgiram pesquisas sobre ela, como as de Massis ou de Henriot. A juventude apareceu como depositária de valores novos, capazes de reavivar uma sociedade velha e esclerosada. (ARIÉS, 1981, p. 35 - grifo nosso)

Entretanto, mesmo a juventude existindo como algo positivo, há um tempo limite para o fim do amadurecimento, e ele deve obrigatoriamente ser concluído com êxito. Após a identidade pessoal ser firmada, a sociedade passa, utópicamente, a aceitar a liberdade individual do sujeito.

Tipicamente, a história de amadurecimento segue um padrão: em seu início o personagem é introduzido como jovem e imaturo. Eis que surge um problema que atravessa o mundo comum do personagem. Então, o personagem luta para superar tal desafio. Esse conflito o obriga a fazer uma escolha difícil, que o leva ao clímax narrativo. Nesta parte, o

sujeito se encontra mais maduro e centrado. O *coming of age* é normalmente associado com a literatura de ficção, a autobiografia e o drama teatral. É válido mencionar que os domínios da experiência social servem como um motivo condutor da formação juvenil, bem como os encontros com o prazer e os perigos da vida moderna.

A percepção hegemônica de Hollywood, viabilizada através de produções focadas em personagens adultos, começou a se modificar nos anos 1950. Após a Segunda Guerra Mundial, o cinema americano perdeu uma grande parte de seu público para a televisão, acontecendo um fenômeno de temática cinematográfica chamado *juvenilization*. Segundo Thomas Doherty (2002), “Essa mudança na estratégia de marketing e na produção deu início a uma ‘juvenilização’ progressiva do conteúdo dos filmes e do público que hoje é a realidade operada pela American Motion Picture Business.” (p. 02). Basicamente, o resultado disso foi a presença mais assídua de personagens jovens e filmes com temáticas infanto-juvenis, mirando um público *teenager*, como escape de audiência (PASSERINI, 1996).

O cinema é utilizado como língua para diálogo e identificação com os movimentos juvenis que aconteciam na época, criando consigo uma categoria própria, com certa reprodução repetitiva de linguagem, narrativas e conteúdos. Os anos 1950 trazem a era do *rock’n’roll* e da rebeldia, em que os jovens se debatem contra a moral conservadora, de restrição sexual, modelos tradicionais de gênero, religião e ética trabalhista. O jovem é representado através desse discurso de contracultura política.

Juventude transviada (1955), de Nicholas Ray, é em sua essência um apelo por tolerância familiar e social. Envolto em série de problemas, o protagonista Jim Stark (James Dean) é apresentado como o motivo pelo qual seus pais se mudam tanto de cidade. Vindo de uma família de classe média, ele lida com a sensação de não pertencimento à sociedade em que vive, o que o leva a procurar sua própria identidade em brigas recorrentes com outros personagens. A temática da obra não se restringe às angústias cotidianas de Stark, mas seu papel histórico. O filme expõe a primeira geração *teen* e seu espírito revolucionário interpretado como delinquência.

No Brasil, o dialeto *rock’n’roll* chega a partir de 1956, inclusive com grande aceitação por ser trilha sonora de filmes como *Juventude transviada*, que tiveram suas músicas regravadas por cantores brasileiros. Naquele ano, esse ritmo chegaria até o Brasil através do filme *Ao balanço das horas*, cuja trilha era nada menos que a música *Rock Around the Clock*, interpretada por Bill Haley e seus cometas. A juventude então criou uma relação intercultural global, cuja tônica comum eram os jovens que não se sujeitavam a uma sociedade hipócrita.

O Brasil segue a moda internacional de criação de cultura jovem e essa presença se torna constante nos filmes da produtora Atlântida, nas comédias de chanchada. Tendo a Atlântida uma ligação direta com o cinema americano, retratando o jovem influenciado pelo ideal estadunidense. Em *Colégio de brotos* (1956), dirigido por Carlos Manga, um colégio tem a rotina abalada por conta de um caso da aluna com o professor e o roubo de uma valiosa coleção de moedas. Em *Esse milhão é meu* (1959), do mesmo diretor, os adolescentes impedem que um funcionário público que ganha um prêmio em dinheiro seja roubado. Ambas as obras servem para ilustrar a presença secundária do jovem no cinema.

O cinema popular da jovem guarda produzia uma relação de identificação leve com o público, numa espécie de tradução das aventuras americanas nos filmes brasileiros, sem necessariamente engajarem numa vertente política. Com o movimento da Jovem Guarda e do Tropicalismo, influenciados pelo cinema americano juvenil em confluência com a música rock e pop, os artistas Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa também despontam no cinema, em produções como: *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968) e *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora* (1970), ambos de Roberto Farias. Esses filmes ditam o início de uma indústria comercial de filmes no Brasil.

Hollywood até o momento dava as regras a que seguiam o cinema mundial, um olhar padrão nas representações e linguagens. A tônica do cinema americano no final da era de ouro consistia de um molde mais infantilizado e estilizado da juventude, abastado de cores fortes e o intento de popularizar o jovem da época. Fugindo dos circuitos de filmes comerciais, surge outra perspectiva: a das vanguardas mundo afora que despontam na mesma década, onde o cinema representava o jovem porque sua juventude havia sido apagada.

Considera-se então, uma identidade forte dos autores, que buscam sua própria direção e linguagem, fazendo com que o retrato juvenil se tornasse mais cru e palpável, próximo do real. Filmes quase autobiográficos são criados, figuras como François Truffaut e Jean-Luc Godard surgem trazendo uma visão mais realista da perspectiva de representação juvenil no cinema.

Nesse viés, podemos citar o filme francês *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut. Acompanhamos Antoine Doinel de 14 anos, que rebela-se contra o autoritarismo escolar e a indiferença de sua mãe e padrasto. Cometendo delitos em busca de atenção e personalidade, Antoine é levado para um reformatório.

Vale pontuar que o cinema jovem brasileiro, assim como o povo, é multifacetado: “para que haja uma narrativa é preciso que haja um contador, investido de intencionalidade, isto é, de querer transmitir alguma coisa (uma certa representação da experiência do mundo) a

alguém” (CHARAUDEAU, 2009, p. 153). Assim como a linguagem se desenvolve e sofre mutações de acordo com seu contexto cultural, social, político e econômico, o mesmo acontece com a linguagem cinematográfica jovem brasileira.

A juventude é como um espelho retrovisor da sociedade. Mais do que comparar gerações é necessário comparar as sociedades que vivem os jovens de diferentes gerações. Ou seja, em cada tempo e lugar, fatores históricos, estruturais e conjunturais determinam as vulnerabilidades e as potencialidades das juventudes. (NOVAES, 2007, p. 2).

É importante frisar que a arte produzida após 1964 traz um mecanismo indispensável para entender a realidade pós ditadura. Os artistas da época criaram uma contra-linguagem que servia como contestação à censura. Além de renovar os materiais produzidos, a linguagem também foi renovada. Fugindo dos modos tradicionais de criação e da pressão de uma norma mundial, os jovens redescobriram a política, saindo dos macro para os microcampos (CASTELO BRANCO, 2007).

Surgem então, o Cinema Novo e o Cinema Marginal nos anos 1960. "À sua maneira, o cinema empenhado na década de 1960 foi inteiramente político, porque era política a parte essencial de sua poética e política era a essência mesma daquele tempo [...] propunha-se rupturas, não apenas no campo da ação política, mas no da linguagem empregada para expressá-la.” (ORICCHIO, 2003, p. 104).

Composto pela presença de jovens cineastas, o Cinema Novo se interessava pela visibilidade de identidades nacionais plurais, focando-se na representação de uma sociedade subdesenvolvida, pobre e regionalista, em que vigorasse o sentimento de brasilidade. A Revista Civilização Brasileira publica, em 1965, um dos mais importantes manifestos do cinema brasileiro, vindo de Glauber Rocha, intitulado "Uma Estética da Fome":

Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. (ROCHA, 2004, p. 63)

No caso, o Cinema Novo trazia a rebeldia jovem nos confrontos com a ditadura militar. Também formado por realizadores em começo de carreira, o Cinema Marginal mostrava uma narrativa urbana e satírica, sendo altamente censurado durante a ditadura, por ser associado a movimentos revolucionários e de guerrilha. Os realizadores do cinema marginal procuravam, através da estética e narrativa, a ressignificação do mundo e a confirmação e reafirmação do seu lugar urbano.

O centro da cidade é instituído antes de tudo pelos seus jovens, pelos adolescentes. Quando estes exprimem a sua imagem da cidade, sempre têm tendência a restringir, a concentrar, a condensar o centro; o centro é vivido como lugar de troca das atividades sociais, das atividades eróticas no sentido amplo do termo. Melhor ainda, o centro da cidade é sempre vivido como espaço onde agem e se encontram forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas. (BARTHES, 2001, p. 278)

O Cinema Marginal trazia o juvenil alegórico e urbano, onde a cidade pertencia simbolicamente ao jovem. Podemos entender a época dos movimentos citados como anos de redefinição de princípios e concepções tanto no campo da arte quanto no social.

Entre o cinema de vanguarda dos anos 1960 e o cinema jovem brasileiro dos anos 1980, com um perfil hegemonicamente masculino, emerge a cineasta Ana Carolina, que traz à tona a perspectiva feminina, especificamente a jovem mulher, de um modo diferente do habitual. Ana Carolina se impõe em um momento que pertencia aos homens, tendo sido a única mulher diretora formada na Escola Superior de Cinema São Luís. Em uma entrevista para o site “Mulheres do Cinema”, Carolina explicou como começou sua relação com o audiovisual: "Eu me apaixonei por um homem que queria fazer cinema e eu fui com ele fazer cinema, por amor. Só que depois eu percebi que não era amor por ele, era amor pelo cinema" (CAROLINA, 2017, online).

As representações das experiências femininas juvenis diante de um contexto de opressão contam com o exagero, o absurdo. Recusando a base lógica do cinema naturalista, seus filmes são normalmente caracterizados como filmes históricos (OLIVEIRA JR., 2006), onde os atores esbravejam estridentes e levam-se pelo absurdo de suas sequências. Seu cinema é marcado por personagens nervosos e estridentes, gestos excessivos, dramáticos, heróis com personalidades fortes, incompreendidos e desbocados, mimetizando a trajetória da própria autora. Assim, se instaura a base das narrativas de Ana Carolina, que desenvolve uma estética própria, destrinchando assuntos como família, sexo, estado, escola e igreja, sem tabus.

A triologia da condição feminina, composta por *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987), estabelece as questões de família, sexo e amor como a força motriz da mulher, os dois primeiros serão desenvolvidos, pois dialogam diretamente com a pesquisa. Em *Mar de rosas*, Betinha (Cristina Pereira) é uma jovem que viaja com os pais (Norma Bengell e Hugo Carvana), acompanhando suas brigas constantes, que conflui em uma briga e assassinato do pai. Sua mãe, então, foge com ela e acaba sendo perseguida. Durante a fuga, ocorre um acidente e elas são acolhidas por um casal de estranhos (Ary Fontoura e Myriam Muniz). Na casa deles, é onde ocorre a maioria dos conflitos. Ana Carolina coloca sob uma lupa as atitudes de pessoas comuns e os tabus e perversões que perpassam a mente deles.

“O homem é corajoso com o que vê, a mulher é corajosa com o que não vê” (trecho de um diálogo de *Das tripas coração*). Talvez *Das tripas coração* seja o filme que mais interesse a essa pesquisa. A narrativa se passa dentro de um colégio interno de freiras, onde um bando de alunas adolescentes, entre gritos e histerias, enfrenta o poder masculino e a ordem imposta pela instituição escolar. Elas acabam encenando uma gama de desejos proibidos de alunas, professoras, faxineiras, essencialmente as mulheres no filme.

O longa acontece a partir da visão imaginária de um homem, que se fantasia como objeto de desejo dessas mulheres, atuando como professor (Antônio Fagundes) nessa escola. A questão da disciplina e da formação está sempre presente. As mulheres são reprimidas porque elas são observadas por um ponto de vista masculino, implicada pelo protagonista.

Os filmes de Ana Carolina trazem em sua narrativa uma representação das violências físicas e simbólicas que perpassam o amadurecimento feminino. Existe um regulamento opressivo, uma doutrina que as mulheres supostamente devem obedecer. A cineasta manifesta em suas obras como é necessário resistir, e como subverter a ordem é um modo eficaz de fazê-lo. Portanto, o cinema de Ana Carolina dialoga de modo contundente com o objeto da pesquisa, uma vez que demonstra historicamente a transgressão de espaço feminino destinado, ou seja, entrega em tela personagens que desprezam o papel submisso concedido à mulher.

A partir dos anos 1980, surgiram obras como *Menino do rio* (1982), e *Garota dourada* (1984), de Antônio Calmon; *O sonho não acabou* (1982), de Sérgio Rezende; *Bete balanço* (1984), de Lael Rodrigues; *Verdes anos* (1984), de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil; e *Feliz ano velho* (1987), de Roberto Gervitz. Segundo Bueno (2008), esses filmes abriram um espaço mais divertido e leve. São obras que conversam com o momento histórico do país, que vive o período chave do rock nacional e da tentativa de redemocratização, com Legião Urbana, Titãs e Barão Vermelho para embalar as trilhas. Mesmo que os anos 1980 sejam lembrados como uma cultura nostálgica, as mudanças sócio-históricas incluem o crescimento do consumo econômico, o aumento da renda familiar, a massiva urbanização, a expansão da educação e inovações tecnológicas.

Nos anos 1990, o país lida com outros modos de comunicação e produção visual, em filmes feitos com auxílio de leis de incentivo públicas, obras independentes que contavam com pouco dinheiro, ou longas-metragens produzidos pela Globo Filmes. Com os diferentes modos de produção, surge uma gama diversa de filmes e linguagens que englobam o público e a temática jovem. Dentre eles, destacam-se *Terra estrangeira* (1995) de Daniela Thomas e Walter Salles), *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, e *A ostra e o vento* (1997), de Walter Lima Jr.

Os anos 2000 chegam com um número mais expansivo de obras juvenis, como *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund, que trazia cunho político e social influenciado pela estética da fome, *Houve uma vez dois Verões* (2002), de Jorge Furtado, *Vida de menina* (2003), de Helena Solberg, *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, *Os famosos e os duendes da morte* (2009), de Esmir Filho, *As melhores coisas do mundo* (2010), de Laís Bodanzky, e *Antes que o mundo acabe* (2010), de Ana Luiza Azevedo. As temáticas plurais desses filmes criam uma reflexão dialógica com o período contemporâneo e abrem espaço para a consolidação de experiências juvenis no cinema brasileiro atual.

3. A representatividade feminina no cinema

O conceito de cinema de mulheres começou a se popularizar em 1970. Já existindo discussões sobre a imagem feminina nas telas, normalmente em Hollywood, as críticas a produção hegemonicamente masculinas e o reflexo na construção da personagem mulher dialogam diretamente com o movimento feminista, que desde 1960 se faz essencial para esta discussão. Não apenas questionando a criação da mulher em tela, mas sua participação ativa nessa concepção. Ou seja, o retrato infiel da realidade feminina nas artes também auxilia o imaginário social e serve de apoio para a manutenção da imagem idealizada e submissa da mulher perante o patriarcado, primeiramente invisibilizando e silenciando suas vozes. Sua imagem nas grandes telas foi determinante fator para normas de sexualidade, padrões de beleza, rotulação de pessoas e comportamentos.

O feminino foi construído sob o discurso masculino, em que uma relação de gênero e poder sempre existiu. Ao analisar-se historicamente essas interligações, identifica-se facilmente uma desigualdade na posição entre o homem e a mulher. É perceptível que os padrões antigos ainda são vigentes nas diferenças entre os sexos, perpetuando a desigualdade de suas condições (TARDIN e BARBOSA, 2015). Pierre Bourdieu (2010) explica que o cânone masculino é tomado como medida para todas as coisas, enquanto o feminino foi criado para servir de sustentação e apoio para o patriarcado. A mulher é criada e educada para servir ao homem, ser fruto do seu prazer e constituição de sua família. “Uma mulher intelectual é o flagelo de seu marido, de seus filhos, de seus amigos, de seus empregados, de todo o mundo” (ROUSSEAU, 2004, p. 491).

Ou seja, as mulheres que ousaram pensar, usar de sua intelectualidade e criar um senso crítico sobre a própria vida, tentando abrir espaço para si em funções historicamente masculinas, eram tidas como negacionistas da sua feminilidade. E se agissem como a cultura

pedia, perpetuava-se seu silenciamento, apoiando-se na ideia de que possuir um útero colocava-as numa posição de fragilidade e submissão.

O cinema clássico narrativo de Hollywood, que influenciou toda uma cultura feminina mundial, é o que cria uma higienização e invisibilização do artifício cinematográfico. Ou seja, ele tenta a todo custo tirar a atenção das técnicas utilizadas para manter o espectador atento, trazendo, em geral, histórias tradicionais maniqueístas. Nesse cinema, sempre houve um discurso patriarcal higienizado, em que a imagem da mulher também servia como artifício para a atração do público.

O trabalho de Mulvey (1983) auxilia a compreender o falocentrismo sob o qual moldou-se o cinema. A autora aborda a questão trazendo a noção de escopofilia, o prazer de olhar que Freud (1905), como sendo um instinto fundamental que torna pessoas em objetos, subjugando-as a um olhar controlador e curioso sobre a mulher nas telas de cinema. Nesse viés, é importante considerar que o feminismo foi essencial para compreender que o cinema clássico norte-americano não servia como um espelho da realidade, mas sim como uma realidade construída parcialmente sob um olhar masculino.

A mulher existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1983, p. 438).

Os movimentos sociais, especialmente o movimento feminista e suas bandeiras de libertação e participação feminina no mercado trabalho serviu como influência para as obras audiovisuais que ocorreram desde então. Pontos fundamentais na tentativa de conquista de igualdade entre homens e mulheres seguem sendo a mudança na representação midiática, artística e cultural, assim como a inserção nos níveis de hierarquia trabalhista.

A crítica feminista sobre a representação decaiu na linguagem cinematográfica para a definição do contra-cinema (KUHN, 1991), que serviu para o entendimento da ligação entre as obras culturais realizadas por mulheres e a intervenção feminista. Existia o questionamento de se as mulheres reproduziriam as características pré estabelecidas em suas obras, e provariam haver alguma diferença na ótica cinematográfica em filmes dirigidos por mulheres.

A direção feminina de um filme não o torna necessariamente feminista (KAPLAN, 1995). Entretanto, ao criar uma possibilidade de controle e ruptura do modelo hegemônico, cria-se um posicionamento político. A procura por espaço questiona a possibilidade de abordagem própria e as realizadoras analisam o problema de manifestação do feminino, onde as mulheres não dispõem de discurso, voz ativa ou lugar de fala. A crítica feminista analisa os

meios pelos quais as mulheres são subjugadas ao silêncio e à marginalidade na maioria dos textos culturais (KAPLAN, 1995, p. 27).

A ilusão feita a partir do desejo que os códigos cinematográficos criam (MULVEY, 1991) reforçam papéis hegemonicamente heterossexuais, hierárquicos de gênero e de invisibilização feminina. Quando filmes pensados e dirigidos por mulheres nascem como tentativa de subverter o papel normativo e as regras impostas, tanto no sentido político quanto estético, o discurso patriarcal vai sendo desconstruído, colocando em pauta o diálogo entre o filme produzido e as práticas sociais. A história das mulheres se estende à sua infância, seu trabalho, sua representação na mídia, sua criação intelectual, as violências sofridas, seus prazeres, sentimentos e identificações.

Sob a ótica brasileira, cineastas como Ana Carolina, Helena Solberg e Tereza Trautman criam sob duas violências simultâneas, as imposições patriarcais e a ditadura militar que vigorou entre 1964 e 1985. Já no cinema brasileiro contemporâneo, a criação e intensificação desse cinema encabeçado por mulheres projeta um espaço radical em questões políticas e sociais. Essa perspectiva cinematográfica, em geral, rejeita as formas clássicas como uma reação às normas históricas de representação no cinema. Nesse contexto, é importante dizer que o cinema feminista também pode ser considerado como uma prática radical, vanguardista, que “daria liberdade à investigação cinematográfica dentro de sua materialidade de espaço e tempo e, também, à investigação da audiência da dialética e do desprendimento passional” (MULVEY, 1975).

Expatriar a estrutura clássica veio como uma dissecação imagética, mas outras questões foram sendo abarcadas pela crítica feminista. Dentre as principais, destacam-se o protagonismo das mulheres e sua participação no mercado de trabalho. Pode-se salientar que a presença feminina, embora cada vez mais constante no cinema, ainda está distante de um equilíbrio em matéria de representatividade. Isso pode ser refletido a partir da porcentagem de mulheres na direção de longas-metragens brasileiros atualmente.

Segundo o Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual da Agência Nacional de Cinema (Ancine), foi feita uma pesquisa para medir a participação feminina na produção audiovisual brasileira. Os dados correspondem aos filmes brasileiros lançados comercialmente de 2014 a 2018. Em 2014, os filmes dirigidos por mulheres correspondiam a 10% do total. No ano seguinte, houve um aumento para 15%. Já em 2016, o contingente de mulheres na direção subiu para 20%. Contudo, em 2017, houve uma queda, com números na casa dos 15%, demonstrando uma descontinuidade desse processo de inclusão. Em 2018, por

sua vez, houve uma nova elevação desse montante, com os filmes assinados por mulheres na faixa dos 22%.

Com base na participação de mulheres no mercado audiovisual, a presença masculina prevalece em ocupação e remuneração. E esta é a última informação até o momento em que este trabalho foi criado, sobre a presença feminina no cinema brasileiro atual.

Essa nova abordagem do cinema contemporâneo brasileiro, constantemente questionando as normas de poder e dominação, compreendendo os mais diversos atravessamentos, tais como raça, gênero, sexualidade, lugar geográfico e classe, recorta e sustenta os mecanismos de modernização cinematográfica. Portanto, no recorte proposto pelo trabalho, a presença do jovem multifacetado e da mulher em processo de emancipação unem-se criando o cenário de filmes de *coming of age* com a presença feminina jovem como protagonista e realizadora.

Isso pode ser descrito na história de Tatiana (ou Bagdá), que no cenário da periferia paulistana desprende-se do papel de menina delicada, usando cabelos curtos e roupas masculinas. Entretanto, é interessante analisar a subversão de papéis, porque mesmo Bagdá se apresentando de forma masculinizada, de acordo com as normas sociais, ela sofre as mesmas violações que afligem todas as mulheres.

Meu nome é Bagdá estreou na mostra Generation do Festival de Cinema de Berlim de 2020, que propõe retratar a realidade da condição de jovens ao redor do mundo. É interessante ponderar que o filme surgiu de uma adaptação do livro *Bagdá, o Skatista* (2009), de Toni Brandão, em que o protagonista é um skatista e vem da periferia de São Paulo. Tatiana era apenas a personagem secundária, prima do protagonista. Quando a realizadora do filme, Caru Alves de Souza chegou com sua pesquisa até a pista de skate da Praça Roosevelt, ela descobriu o nível de preconceito que as meninas skatistas sofrem para tentar habitar um pedaço daquele espaço. (SOUZA, 2020, online).

Baseando-se na presença de protagonistas de jovens mulheres, o filme teve sua história reciclada e abraçou a luta pelos direitos femininos. Dentre os numerosos filmes brasileiros no Festival de Berlim, o longa-metragem de Caru Alves de Souza recebeu o prêmio da Generation 14Plus, para jovens maiores de 14 anos.

Olhando pelo viés da mudança no gênero da protagonista, também é válido mencionar que as personagens principais do filme são majoritariamente mulheres. No elenco, estão Grace Orsato, Karina Bühr, Gilda Nomicce e Paulette Pink. A equipe técnica também possui ampla representação feminina, com destaque para a produção, que é assinada por Rafaella

Costa, Micaela Solé e a própria diretora. As direções de arte e fotografia são desempenhadas por mulheres, respectivamente, Marinês Mencio e Camila Cornelsen.

No longa, é possível analisar a noção de crítica às normas sociais e sexualidade, tentando ao máximo criar uma narrativa que naturalize o desmanche da hierarquia. Sendo algumas vezes direto demais, não abrindo espaço para interpretações ou suposições, é possível trazer *Meu nome é Bagdá* para um cenário extremamente atual, de movimentação e acessibilidade, em que textos longos sobre as provações femininas seriam postados nas redes sociais e assimilados de maneira parecida. A narrativa brinca com os jogos de tradição entre gêneros e aposta em uma abordagem que questiona os lugares demarcados para as mulheres.

4. O amadurecimento de *Bagdá*

Se existe uma quantidade maior de filmes de *coming of age* sendo produzidos no Brasil e em paralelo uma necessidade de reflexão sobre o cinema feito por mulheres, ambos convergem numa análise que prevê discussão sobre as temáticas presentes nesse gênero cinematográfico. O cinema feito por mulheres fala sobre a posse e liberdade sobre seu próprio corpo e assuntos que envolvem sua vida. Se para o jovem homem é um movimento de amadurecimento, para a jovem mulher é uma jornada de emancipação rumo à posse sobre si mesma. A visibilidade sobre o assunto é um ato importante para desfazer deveres sociais pré-definidos pela sociedade patriarcal.

Cinematograficamente, as questões de emancipação social representadas em tela são necessárias para um maior entendimento e compreensão dessas mulheres independentes, mas na maior parte dos filmes disponíveis, as protagonistas não são descritas de modo realístico, com uma profundidade social e psicológica. Em *Meu nome é Bagdá*, há uma desinibição com o protagonismo da mulher e os tabus que envolvem sua vivência.

Os primeiros planos do longa-metragem mostram uma sequência intercalada de momentos: Bagdá, vestida em roupas largas, tênis e boné, anda de *skate* pelos corredores de uma escola pública quase vazia (Figura 1). O plano, em câmera lenta, mostra a menina tentando se equilibrar. Intercalado na montagem, existem planos de uma festa, com luzes fortes, pessoas se beijando e Bagdá, que segura uma câmera de vídeo que mostra seu olhar subjetivo. Logo, a parte da festa começa a apresentar momentos em que ela é forçada a um beijo e toques sexuais contra os quais se esforça para escapar (Figura 2). De volta para a escola, Bagdá atira sua mochila por cima do muro e pula para o outro lado e com um marcador vermelho escreve no muro “Foda-se”. Ela escapa da escola e essa é a única vez

durante todos os momentos do filme em que se pode ver a personagem dentro de alguma instituição, seja escola ou trabalho.



Figura 1

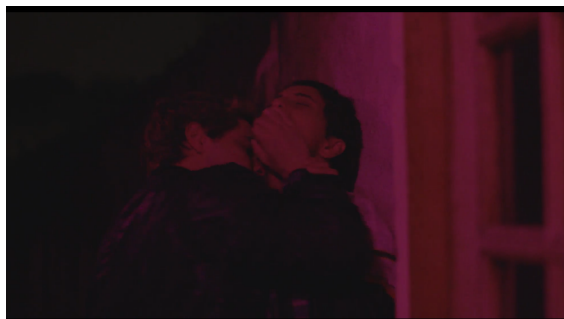


Figura 2

Já na abertura nota-se que a jovem tem personalidade forte e tenta subverter os papéis que lhe foram designados enquanto mulher. Como mencionado antes, o longa conta com uma construção narrativa objetiva em relação aos temas abordados.

4.1. O corpo

Nos estudos de Mulvey (1983), a autora explica sobre o corpo feminino representado em tela e potencializado em sua irrerealidade e idealização de uma beleza higienizada e plana sobre o olhar masculino. São referentes visuais pela homogeneização que opera a imagem da mulher. Não apenas os padrões físicos são impostos, mas também a ideia de submissão e fragilidade. Então, quando juntamos a imagem de uma jovem mulher com o cenário do *skate* brasileiro, temos uma subversão de padrões.

No campo esportivo, a homogeneização de corpos opera através de visualidade mínima conferida às atletas, que culturalmente são consideradas masculinas. Sendo o *skate* um esporte de risco desenvolvido de modo urbano, por meio de espaços públicos como ruas, parques e praças, tanto a cidade quanto o esporte são de domínio majoritariamente masculino.

Meu nome é Bagdá é claro em expressar a visão da protagonista. Bagdá está constantemente segurando uma câmera e portando-se como pertencente ao lugar que ela se encontra. Na primeira cena, no cenário da pista de *skate*, vê-se vários meninos que regulam a idade da personagem, enquanto ela completa o grupo, filmando as manobras de *skate* dos garotos. Em paralelo uma outra garota está sentada na pista e ela é entregue na cena apenas como relação amorosa de Deco (William Costa), um dos meninos com quem Bagdá divide o círculo de amizade. Quando comentado sobre o interesse de Deco na garota e sua aparência

física, Bagdá deixa claro que não compactua com o pensamento e sai brava de perto dos garotos.

Bagdá: "Zuado hein gente, cês nem conhece a mina e a primeira coisa que cê fala é que ela é mó gata. A mina deve fazer mil coisa daora, deve... mano... cê nem tá ligado e a primeira coisa que cê fala é que ela é mó gata, só isso que cê tem pra falar?"

Deco: "Ta com ciúmes, Bagdá?"

Bagdá: "Que ciúmes, mano?"

Outro garoto: "Relaxa Bagdá, relaxa, isso foi só um elogio, mano"

Bagdá: "Que elogio mano? Os caraio, cês fica tratando a mina igual um pedaço de carne e acha que tá tudo bem..."

O *skate* é um território de embates que demanda disputas por visibilidade. A naturalização da personagem dentro desse grupo de meninos muito se faz pela sua imagem. Bagdá usa seu cabelo com um corte habitualmente considerado masculino e roupas sempre largas.

A naturalização das relações entre o feminino e o masculino pautadas na ordem do biológico expresso pela aparência e genitália cria o estado de hierarquia, às vezes não intencional, mas presente. É interessante analisar essa relação de dominação quando a menina presente na primeira cena, Vanessa (Nick Batista), começa a praticar o esporte, contando com o suporte de Bagdá. Vanessa é apresentada com aparência mais padrão, estilizada e com roupas que destaquem suas formas corporais, entretanto, não existe a sexualização relacionada aos trajes usados por ela.

Quando Bagdá e seu grupo visitam outra pista de *skate*, encontram mais meninas praticando o esporte. Vanessa e Bagdá começam uma conversa sobre o assunto e parecem se enturmar. Elas andam juntas e os recortes de seus corpos são focados durante as ações que praticam (Figuras 3 e 4).



Figura 3



Figura 4

Ao contrário da erotização dos corpos fragmentados proposta por Mulvey (1983) nas narrativas clássicas, os recortes demonstram a força dos corpos femininos e seu deslocamento.

4.2. A família

A família da protagonista é essencial para a composição do arco narrativo do filme. A cena que apresenta seus familiares e as posteriores mostram uma dinâmica que foi pré-estabelecida há tempos entre as personagens. A família de Bagdá é composta por sua irmã caçula Bia (Helena Luz), sua irmã Joseane (Marie Maymone) e sua mãe, Micheline (Karina Buhr). Além disso, sua avó também é mencionada, embora não apareça.

Não existe uma figura paterna nessa família, ao passo que se constrói uma camaradagem entre as mulheres, sem hierarquias impostas. Micheline negocia com as filhas que usem vestidos para visitar a avó. A mãe tenta coagir as meninas. Finalmente, Bagdá aparece usando o vestido por cima das roupas que já usava, Joseane usa uma saia curta e Bia coloca todas as roupas que consegue vestir. Micheline, então, desiste da visita com humor, e elas partem para o bar de uma amiga da família. Bagdá convive num entorno feminino, exceto no *skate*. Ela cultiva amizades em comum com sua mãe nos ambientes que ambas frequentam, em especial um bar e um salão de beleza.

O sistema de convivência de sua família é quase utópico, com uma dinâmica que funciona em tela. As idades distintas das irmãs e a personalidade de cada uma nunca é questionada. Independente da classe social ou das dificuldades familiares, Bia, de 10 anos, é instigada pelas irmãs a sonhar alto.

É importante frisar que Joseane e Bagdá também servem como figura materna de Bia. Elas fazem o café da manhã e a levam para escola. Esta cena abre questionamentos sobre a condição financeira de Bagdá. Desde o início, é deixado claro que ela mora numa zona periférica de São Paulo. A questão da alimentação é colocada em pauta: elas jantam bolinho

frito enrolado em alface, espécie de refeição improvisada no bar de Gladys (Gilda Nomacce). Pela manhã, acaba o gás e a torradeira quebra. Bagdá tenta fazer um café para Bia tomar antes de ir à escola. Então, ela enrola o pão em papel laminado e faz um queijo quente com um ferro de passar (Figuras 5 e 6).



Figura 5



Figura 6

Bagdá herda influências comportamentais familiares. De sua mãe, recebe o senso de justiça e desenvoltura para se expressar; de Joseane, o senso de proteção; e de Bia, o espírito infantil.

4.3. A violência

O cinema brasileiro tem como tema histórico a representação da desigualdade social. A reflexão crítica sobre filmes que trazem a pobreza, violência e opressão como assuntos principais são inúmeros, algo que tem se intensificado nos últimos anos. Mesmo que a representação da família de Bagdá se dê como acolhedora, vê-se que os outros momentos de sua vida não são brandos. É curioso enxergar o modo como a personagem reage às situações de intimidação: quando algum amigo é ofendido, Bagdá contra-ataca. Isto acontece quando filma Gilda (Paulette Pink) e Emílio (Emílio Serrano), que sofrem ataques homofóbicos. A protagonista reage de modo incisivo, confrontando os agressores. Já nas cenas de violência contra ela, hesita em se defender. Uma das cenas que causa impacto é a da revista policial. Dois policiais revistam o grupo de meninos com quem Bagdá convive. Quando chega a vez dela, não enfrenta os policiais (Figuras 7 e 8).

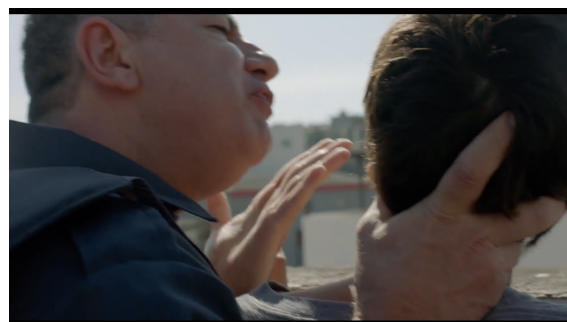


Figura 7

Policial 1: “E aí, cê é homem ou mulher?”

Bagdá: “Eu sou de menor.”

Policial 1: “Qual seu nome?”

Bagdá: “Bagdá.”

Policial 1: “Isso não é nome, qual seu nome?”

Bagdá: “Bagdá.”

Policial 1: “Dá o seu R.G, Dá o seu R.G... Tatiana... Tatiana, cê escutou? 17 anos, é mole? E aí, que que cê tá fazendo no meio desses moleques aqui?”

Bagdá: “Nada, são meus amigos.”

Policial 1: “Ah, são seus amigos? Tira o boné, deixa eu revistar, deixa eu ver... Tá dando pra esses caras todos, é isso mesmo?”

Bagdá: “Eles são meus amigos.”

Policial 1: “São seus amigos? Cadê seu namorado? Ou será que é namorada? Ein? Que que cê pensa que cê é? Cê tem merda na cabeça menina? Cê tem bosta na cabeça? Que que cê tá fazendo aqui?”

Bagdá: “To andando de skate.”

Policial 1: “Andando de skate, com mais esses moleques, só no meio dos moleques, só tem você de mulher aqui? Se fosse minha filha eu ia enfiar a mão na sua cara até você virar mulher de verdade, mas já que você gosta de tá no meio de moleque, de se vestir igual moleque, vai ser revistada igual moleque, vira aí.

Bagdá: “Você não pode me revistar.”

Policial 1: “Que ‘não pode’, não pode o caralho, cê tá pensando o quê menina? Eu vou te enfiar a mão na tua cara, abre as pernas.”

Bagdá mantém o diálogo de maneira defensiva, entretanto com os olhos marejados. O policial fala de modo depreciativo e, ao final do diálogo, revista seu corpo. Porém, a

Figura 8

personagem não pode reagir. São levantadas questões da fragilidade do corpo periférico e do corpo feminino frente às autoridades.

4.4 A classe social

A narrativa de *Meu nome é Bagdá* subdivide os temas sociais mencionados no capítulo anterior, abordando assuntos como problemáticas de gênero, lugar geográfico, classe social, passando pelo abuso de autoridade e homofobia. Como pano de fundo desenrola-se a periferia de São Paulo, a relação maternal entre irmãs e as questões financeiras, que jogam em pauta uma pergunta: onde Bagdá se insere no contexto capitalista neoliberal em que vive?

A constituição do jovem na contemporaneidade superficialmente baseia-se no consumo midiático para que exista força de trabalho que suporte esse consumo. A mídia passa a ter um poder modelador em que seus apelos invadem a esfera social e redesenham novos modos de juventude.

Se a disciplina, hierarquia e divisão de tarefas ensinadas na escola estabelecem o lugar de cada corpo nas relações sociais, há um controle pré-estabelecido sobre o jovem. As únicas ocasiões em que a personagem de Bagdá é ligada diretamente ao ambiente escolar constam na primeira cena. Ela é apresentada pulando o muro da escola. Ao levar sua irmã mais nova ao colégio, esta pede para que Bagdá a acompanhe, mas a protagonista prefere escapar para andar de *skate*.

Bagdá aparenta compreender as demandas de organização em que se insere, mas não faz parte dela ativamente, nem demonstra ambição em se tornar uma skatista profissional ou qualquer outra aspiração no campo do trabalho. O único momento em que o futuro profissional da personagem é mencionado ocorre em uma cena na qual Bagdá, seu amigo Deco e a mãe dele estão caminhando na rua.

Bagdá: “Mas e aí, a procura por trampo lá, como que foi?”

Deco: “Ah, me ligaram, fui lá, fiz a entrevista mas não deu nada, não.”

Mãe do Deco: “Eu não sei por que que vocês não vão trabalhar na fábrica, gente.”

Deco: “Eu não quero ser um nada na vida não, mãe.”

“Ah, eu então quer dizer que eu sou um nada?”

Deco: “Você é tudo, você é incrível, só que eles não te valorizam, entendeu? Olha aí, cê fez uma peça mó daora pro skate e não tem o devido valor.”

Bagdá: “Mas eu acho muito foda mano, eu tramparia lá na metalúrgica. Cê é louco, cê constrói os bagulho do nada, assim ó, o bagulho nem existe e você faz.”

Deco: “É, mas se eu soubesse fazer, eu faria pra... pra vender pra ser dono da fábrica, tu tem que ter visão tá ligado?”

Bagdá: “Ah, capitalista ele.”

Deco: “Ah, eu quero conquistar o mundo.”

Bagdá termina o diálogo com a seguinte frase: “trabalhar pra conquistar o mundo que eu gosto.”. A jovem não aspira uma mudança de vida radical. Ela imprime a sensação de pertencimento ao local onde vive e demonstra satisfação com o seu cotidiano.

4.5 A amizade

Tradicionalmente (e de modo traduzido para as telas de cinema), as jovens mulheres tendem a partir de uma valorização de relações heterossexuais que as conduzam a um laço amoroso. Entretanto, com as narrativas modernas, essa motivação tem diminuído. Já a representação positiva de amizade tem ganhado destaque nos últimos anos.

Há uma progressão narrativa concentrada na dinâmica entre os personagens. Neste artigo, entende-se o *coming of age* como uma forma de impacto das ligações de afeto como um dos fatores que impulsionam o processo de maturidade. Ou seja, pessoas que podem compartilhar a vida e se abrem para relações intensas que não pareçam institucionalizadas. Ao contrário, envolvem uma companhia agradável, partilha e confiança.

Bagdá tem uma relação de amizade com os colegas do *skate* e expressa um pertencimento ao seu lugar de origem. Contudo, durante um diálogo com outras skatistas, ela conversa sobre a existência do machismo enraizado nas interações com os garotos.

A amizade entre meninos e meninas contém suas particularidades, não num sentido qualitativo, mas analítico. Homens tendem a formar grupos amplos e com abertura para novas pessoas. Já as mulheres tendem a criar relações não hierarquizadas e recíprocas. O *plot twist* na vida da personagem acontece quando ela começa a se questionar sobre o pertencimento ao lado dos homens.

Enquanto existem vantagens e desvantagens sociais, dependendo do seu gênero, raça ou sexualidade, a relação de Bagdá, Vanessa, Giulia (Giulia Del Bel), Luh (Luh Barreto),

Inara (Inara Cristina), Beatriz (Beatriz Nunes) e Ramos (Beatriz Ramos), auxilia a personagem principal a ultrapassar um limite já falado: a confiança como um auto-defesa.

Partindo para a situação que gera o conflito da jovem, analisa-se a cena seguinte. Bagdá vai a uma festa visando encontrar-se com seus amigos. À revelia, sua irmã Joseane a acompanha. Durante a festa, Joseane passa mal e Bagdá a ajuda. Enquanto isso, a protagonista enfrenta o assédio de Clever, que tenta beijá-la à força.

Nas cenas seguintes, Bagdá é vista na companhia de Vanessa e das outras meninas. Quando o grupo de garotos surge, ela demonstra decepção, afastando-se dos jovens. Ela avisa que vai embora, mas as garotas não deixam e pretendem enfrentar Clever. Elas tentam fazer com que ele se retrate, mas ele chama Bagdá de louca. Ela finalmente o enfrenta. (Figuras 9 e 10).

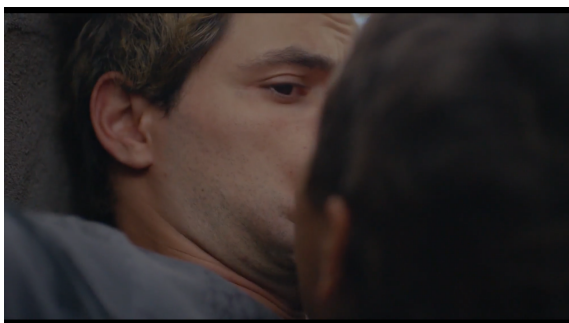


Figura 9



Figura 10

5. Considerações finais

A pesquisa analisou a representação feminina nos filmes de *coming of age* brasileiros contemporâneos, com foco no longa-metragem *Meu nome é Bagdá*. O referencial teórico sobre o assunto mostrou-se escasso em língua portuguesa, o que contrasta com a crescente produção prática. Nesse sentido, a análise de uma obra específica pode auxiliar o desdobramento de novos estudos acerca do tema, abarcando sua diversidade no contexto examinado.

Num primeiro momento, fez-se necessária a conceituação do *coming of age* e suas origens literárias como um possível reflexo no cinema, apresentando um apanhado histórico sobre as principais obras do gênero, bem como a construção de suas premissas narrativas e representacionais. A representação juvenil através do cinema abre uma gama de possibilidades temáticas que perpassam classe, raça e sexualidade. Dentre elas, há a

importância da figura feminina como uma forma de reivindicação de características particulares para o desenvolvimento desse gênero cinematográfico.

O filme estabelece uma ruptura relacionada à representação do jovem como uma massa amorfa e da mulher como uma idealização erótica associada ao patriarcado. Neste estudo, percebeu-se que a protagonista de *Meu nome é Bagdá* representa uma mulher empoderada, com autonomia nas decisões que envolvem seu dia a dia.

Meu nome é Bagdá atende aos pré-requisitos levantados pela pesquisa, destacando-se por ser inequívoco e narrar suas situações de modo frontal, atendendo a um público sedento por críticas sociais e personagens independentes. Os resultados da análise trazem uma maneira de repensar o papel da jovem mulher e sua representação no cinema. Bagdá, protagonista do filme, traz uma série de características que ressaltam a emancipação feminina, tais como a prática esportiva radical, o enfrentamento à violência social, o impacto familiar na sua formação e sua relação com os aspectos socioeconômicos que atravessam suas vivências.

De modo geral, a história do cinema representou a mulher como uma figura passiva, além de criar padrões físicos e comportamentais idealizados que a sociedade vem moldando ao longo dos anos. É também papel do cinema oferecer um retrato crítico da mulher adolescente, possibilitando que o imaginário coletivo dissipe as normas preestabelecidas e compreenda as várias camadas existentes na formação juvenil feminina.

Quanto à participação da mulher na direção cinematográfica, pode-se constatar a existência de olhares variados que partem de experiências subjetivas. Em *Meu nome é Bagdá*, Caru Alves de Souza constrói uma perspectiva de representação singular, que envolve questões sociais de modo compreensível.

O cinema como arte, linguagem e comunicação cria espaço de expressão e autonomia, o que permite contemplar várias classes, reciclar pensamentos e romper normas. Diante desse pressuposto, faz-se cada vez mais necessária a representação jovem feminina, sobretudo visando à desconstrução do olhar patriarcal e à busca de características particulares que atendam às experiências subjetivas vividas por mulheres no Brasil e no mundo.

6. Referências

LIVROS

ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.278.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 9ª ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2010.

BUENO, Zuleika de Paula. **As harmonias padronizadas da juventude: a produção de um cinema juvenil brasileiro**. Comunicação, Mídia e Consumo. V. 5, n. 13, p.41-69. São Paulo, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

DOHERTY, THOMAS. **Teenagers and teenpics - the juvenilization of American movies in the 1950**. Filadélfia: Temple University Press, 2002.

FREUD, Sigmund. (1905) **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Edição Standard Brasileira das obras completas, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GOETHE, J. W. **Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Trad. Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

KUHN, Annette. **Cine de mujeres: feminismo y cine**. Madrid: Editora Cátedra, 1991.

MASS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O Cânone Mínimo: O Bildungsroman na História da Literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PASSERINI, Luisa. **A juventude, metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950**. In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude. (Orgs.). História dos Jovens: A Época Contemporânea. Trad. Paulo Neves, Nilson Moulin, Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROUSSEAU, J.J. **Emílio ou Da Educação**. p. 491. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

JORNAIS/REVISTAS

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Táticas caminantes: cinema marginal e flânscias juvenis pela cidade**. Revista Brasileira de História. Nº 53. p. 179. São Paulo, junho de 2007.

NOVAES, Regina. **Juventude e Sociedade: jogos de espelhos. Sentimentos, percepções e demandas por direitos e políticas públicas.** Revista Sociologia Especial – Ciência e Vida. São Paulo, outubro de 2007.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da Fome.** Revista Civilização Brasileira. Nº 3. Rio de Janeiro, julho de 1965.

WEBSITES

CAROLINA, Ana. Ana Carolina. Mulheres do Cinema Brasileiro. Disponível em: https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/215/Ana-Carolina. Último acesso em: 10 maio 2021.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. Mar de Rosas. Contracampo: Revista de Cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/86/dvdmarderosas.htm>. Último acesso em: 10 maio 2021.

SOUZA, Caru Alves. Brasileiro ‘Meu nome é Bagdá’ é premiado na Generation 14Plus. O Tempo. Disponível em: <https://cemporcentoskate.com.br/editorial/meu-nome-e-bagda/>. Último acesso em 12 maio 2021.

TARDIN, Elaine Borges; BARBOSA, Murilo Tebaldi; LEAL, Polliana da Costa Alberone. Mulher, trabalho e a conquista do espaço público: reflexões sobre a evolução feminina no Brasil. Revista Transformar, 2015. Disponível em: <http://www.fsj.edu.br/transformar/index.php/transformar/article/view/34>. Último acesso em: 11 maio 2021.

FILMES

A MULHER DO PAI. Cristiane Oliveira. Brasil-Uruguai, 2016.

A OSTRÁ E O VENTO. Walter Lima Jr. Brasil, 1997.

ANTES QUE O MUNDO ACABE. Ana Luiza Azevedo. Brasil, 2010.

AO BALANÇO DAS HORAS. Fred F. Sears. Estados Unidos, 1956.

AS MELHORES COISAS DO MUNDO. Laís Bodanzky. Brasil, 2010.

BETE BALANÇO. Lael Rodrigues. Brasil, 1984.

BOYHOOD. Richard Linklater. Estados Unidos, 2014.

CALIFÓRNIA. Marina Person. Brasil, 2015.

CIDADE DE DEUS. Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil, 2002.

COLÉGIO DE BROTOS. Carlos Manga. Brasil, 1956.

CONVERSA SUAVE. Joyce Chopra. Estados Unidos-Reino Unido. 1985.

CURTINDO A VIDA ADOIDADO. John Hughes. Estados Unidos, 1986.

DAS TRIPAS CORAÇÃO. Ana Carolina. Brasil, 1982.

ESSE MILHÃO É MEU. Carlos Manga. Brasil, 1959.

FELIZ ANO VELHO. Roberto Gervitz. Brasil, 1987.

GAROTA DOURADA. Antônio Calmon. Brasil, 1984.

GAROTAS. Céline Sciamma. França, 2014.

HOUVE UMA VEZ DOIS VERÕES. Jorge Furtado. Brasil, 2002.

IRMÃ. Luciana Mazeto e Vinícius Lopes. Brasil, 2020.

JUVENTUDE TRANSVIADA. Nicholas Ray. Estados Unidos, 1955.

LÍRIOS D'ÁGUA. Céline Sciamma. França, 2007.

MAR DE ROSAS. Ana Carolina. Brasil, 1977.

MATE-ME, POR FAVOR. Anita Rocha da Silveira. Brasil, 2015.

MEU NOME É BAGDÁ. Caru Alves. Brasil, 2020, digital.

MENINO DO RIO. Antônio Calmon. Brasil, 1982.

MOONLIGHT. Barry Jenkins. Estados Unidos, 2017.

O CÉU DE SUELY. Karim Aïnouz. Brasil, 2006.

O SONHO NÃO ACABOU. Sérgio Rezende. Brasil, 1982.

OS FAMOSOS E OS DUENDES DA MORTE. Esmir Filho. Brasil, 2009.

OS GOONIES. Steven Spielberg. Estados Unidos, 1985.

OS INCOMPREENDIDOS. François Truffaut. Brasil, 1959.

RETRATO DE UMA JOVEM EM CHAMAS. Céline Sciamma. França, 2019.

ROBERTO CARLOS EM RITMO DE AVENTURA. Roberto Farias. Brasil, 1968.

ROBERTO CARLOS A 300 QUILOMETROS POR HORA. Roberto Farias. Brasil, 1970.

SEM SEU SANGUE. Alice Furtado. Brasil, 2019.

SONHO DE VALSA. Ana Carolina. Brasil, 1987.

TERRA ESTRANGEIRA. Daniela Thomas e Walter Salles. Brasil, 1995.

UM CÉU DE ESTRELAS. Tata Amaral. Brasil, 1996.

VERDES ANOS. Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil. Brasil, 1984.

VIDA DE MENINA. Helena Solberg. Brasil, 2003.