

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE: CLÍNICA E CULTURA

BRUNA RABELLO DE MORAES

Adolescência: do impossível a escrever à escritura do impossível

Porto Alegre

2019

BRUNA RABELLO DE MORAES

Adolescência: do impossível a escrever à escritura do impossível

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura

Área de concentração: Psicanálise, Clínica e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann

Porto Alegre

2019

Nome: Rabello de Moraes, Bruna.

Título: Adolescência: do impossível a escrever à escritura do impossível.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura

Aprovada em: 10/05/2019

Banca examinadora

Prof. Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann
(Orientador)

Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa
(Universidade Anhembi Morumbi)

Prof. Dr. Luciano Assis Mattuella
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Roselene Ricachenevsky Gurski
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

AGRADECIMENTOS

Neste momento em que uma jornada vai chegando ao fim, ao olharmos para o caminho que percorremos, podemos perceber quantas pessoas foram importantes nesse percurso. A essas pessoas que têm sua presença impressa nas páginas deste trabalho, meus agradecimentos:

À Amadeu Weinmann, orientador que sempre acolheu com muito afinho, paciência e senso prático os questionamentos que deram origem a esta dissertação. O processo de escrita, algumas vezes se assemelha a um salto no desconhecido. Mesmo que planejem onde queremos chegar, a escrita parece ganhar vida própria tomando caminhos que não havíamos imaginado. Por me ajudar a ter coragem e paciência para desbravar esses novos caminhos, meu agradecimento.

Ao meu grupo de pesquisa, que incansavelmente contribuiu para o andamento deste trabalho: Camila Terra, Emylle Savi, Fernando Basso, Gustavo Mano, Maria Lúcia Macari e Fernando Mascarello, à quem também agradeço pelas contribuições fundamentais na banca de qualificação.

À Roselene Gurski por ter acompanhado este trabalho desde o seu início, sempre contribuindo com afeto e apostando nas possibilidades da escrita.

Aos professores membros da banca, por aceitarem este convite: Laura Loguercio Cánepa, Luciano Mattuella e Roselene Gurski.

À minha família pela herança de amor que possibilita que a vida seja um lindo processo de criação.

Aos meus pais, Rosane Rabello de Moraes e Amauri Gomes de Moraes, por todo o amor transmitido, que com muito carinho e aposta inscreveram em mim o desejo de sempre ir mais além, tendo-os como ponto de referência ao desbravar novas aventuras na vida.

À Alice Sippert, encontro especial que o mestrado me proporcionou. Com quem tenho a felicidade de compartilhar a vida e o amor pela psicanálise. Por ter contribuído intensamente na construção deste trabalho, me inspirando e me ajudando a percorrer novos caminhos teóricos e criativos no processo da escrita.

A todos meus amigos que me acompanharam ao longo dessa jornada. Em especial à Vanessa Ruffatto Gregoviski e Lucas Hlavac, por terem me acolhido em Porto Alegre e à Waleska Maffei, pelas conversas sobre cinema e por ter me apresentado o filme *Grave* no momento em que eu estava formulando minhas questões iniciais de pesquisa.

RESUMO

Moraes, B. R. (2019). *Adolescência: do impossível a escrever à escritura do impossível*. Dissertação de mestrado, Instituto de psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Partindo de três filmes lançados no ano de 2016 (*Grave*, *Demônio de neon* e *Mate-me por favor*), este trabalho assume como proposta estabelecer um debate sobre o atual da adolescência. Verificamos que o conceito de adolescência possui diversas configurações ao longo da história. Não há um sentido atribuído de forma invariável: toda significação subsumida pelo conceito está condicionada à cultura que o produz. A partir dessa premissa, investigamos os motivos de encontrarmos em nossa época uma compulsão em tamponar com explicações teóricas qualquer estranhamento promovido pelos sujeitos alcunhados como adolescentes. Observamos que esses sujeitos existem como produtores de uma forma de inquietação que impele os membros de uma cultura num movimento de proliferar e sedimentar crenças. A fim de enfrentar esse problema, tomamos os relatos produzidos pela pesquisadora sobre as três películas supracitadas como a elaboração secundária de sonhos recorrentes. Analisando as repetições decantadas desse exercício, definimos algumas categorias: captura do sujeito na sua própria imagem especular, canibalismo, gozo erótico mórbido, protagonistas mulheres e interrupções abruptas. Além disso, a análise dos gêneros a que pertencem as películas em questão – *teenpicture* e horror – nos revelou uma intrigante equivalência cultural entre adolescentes e monstros. Por fim, enlaçamos esses elementos com o intuito de formular uma pergunta: a proliferação de discursos sobre a adolescência consistiria em um esforço, sempre fracassado, de nomear o inominável?

Palavras-chave: Adolescência. Atual. Cinema. Escritura. Horror. Psicanálise. *Teenpictures*.

ABSTRACT

Moraes, B. R. *From the impossible to write to the scripture of impossible*. Masters dissertation, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Taking three movies released in 2016 (*Raw*, *The neon demon* and *Kill me please*) as resource, this research assumes as proposal to establish a debate about the *actual* of adolescence. We understand that the concept of adolescence changes a lot throughout history: there is no absolute meaning connected to the concept. We notice that the so called teenagers exists as promoters of disruptive effects, disturbing some beliefs already established. As response, every culture, using its own theoretical material, produces its own idea of adolescence. Taking this premise as truth, we try to understand what produces this compulsive attempt to create something like a final meaning to adolescence. For face this problem, we take the movie reports written by the researcher as an secondary elaboration of recurring dreams. Analyzing some recurring elements in this reports, we defined this categories: capture of the subject in his own specular image, cannibalism, morbid-erotic *jouissance*, female protagonists and non-predictable interruptions. We also analyzed the movie genres that subsume the three films: *teenpicture* and horror. This revealed an interesting cultural equivalence between teenagers and monsters. At last, we rearranged all this elements in order to build a question: would be the proliferation of meanings related to adolescence an effort, always doomed to failure, to nominate the impossible to nominate?

Keywords: Adolescence. Actual. Cinema. Scripture. Horror. Psychoanalysis. Teenpictures.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 ADOLESCÊNCIA COMO ENIGMA	12
2.1 Adolescências	12
2.2 Adolescência e história	13
2.2.1 Adolescência e os rituais de iniciação	13
2.2.2 Marcas iniciais	15
2.2.3 Juventude temida	18
2.2.4 Metáfora da mudança social	20
2.2.5 Subcultura adolescente	23
2.3 Adolescência e Psicanálise	28
2.3.1 Da puberdade à adolescência	28
2.3.2 O despertar: Real, Imaginário e Simbólico	30
2.4 O atual da adolescência	34
3 ADOLESCÊNCIA EM CENA	36
3.1 O que nos convoca a trabalhar	36
3.2 Olhar, olhar ainda e escrever apesar de tudo	37
3.2.1 Grave	37
3.2.2 Demônio de neon	41
3.2.3 Mate-me por favor	44
3.3 Quando adolescência e horror acontecem no cinema	47
3.3.1 Surgimento do horror como gênero	48
3.3.2 Desenvolvimento do cinema de horror	56
3.3.3 Teenpictures	59
3.3.4 Teenage monsters	63
3.4 Ensaio de uma dança macabra	65
4 O REAL NA TELA	66
4.1 Sobre o que nos olha	68
4.2 “Espelho, espelho meu”: quem sou eu?	75
4.3 Decifra-me, ou te devoro	80
4.4 Feminino que insiste	85
4.5 Gozo erótico mórbido: entre a vida e a morte	89
4.6 Interrupções, aberturas e deslocamentos	93
4.7 Só depois	96

5 TEMPO DE SILENCIAR	98
REFERÊNCIAS	104
FILMOGRAFIA	111

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação é fruto de dois anos de pesquisa realizada no PPG em Psicanálise: Clínica e Cultura da UFRGS. Neste trabalho, debruçamo-nos sobre nosso tema seguindo uma proposta nômade: navegamos pelo universo conceitual utilizado, trilhando nosso rumo no decorrer da própria escrita. Apostamos que este esforço de caminhar sem definir uma linha de chegada pode fornecer-nos pistas referentes às questões que movimentam o desejo de pesquisar. Neste exercício, tentamos escutar os “acordes dissonantes da contemporaneidade” (Chnaiderman, 2005, p. 41).

Nossas perguntas iniciais emergiram assim. Fomos fígados pelo tema.

No ano de 2016 – imediatamente anterior ao ingresso da pesquisadora no programa de mestrado – acompanhamos uma intensificação dos debates sobre a adolescência. Notícias sobre situações em que jovens colocavam suas vidas em risco, conectadas a insinuações referentes ao aumento da violência, tiveram sua presença intensificada nas redes sociais, noticiários e debates. Desafios como o “Jogo da asfixia¹”, “Baleia azul²”, casos de *bullying* e suicídio serviram como catalisadores das mais variadas falas e reflexões sobre os “jovens de hoje em dia”. Estas reportagens e artigos possuíam um ponto em comum: os adolescentes, protagonistas destas pautas, seguidamente eram descritos como imprevisíveis, estranhos e loucos. Todos tinham algo a dizer: pais, médicos, psicólogos, pedagogos e qualquer autoproclamado especialista. Cada pessoa, dentro daquilo que entendia como seu campo de conhecimento, parecia possuir uma teoria própria - uma “causa” ou motivo capaz de explicar o porquê dos adolescentes se comportarem de uma forma “estranha”. As hipóteses eram muitas e versavam desde a “perda dos valores familiares” até a “banalização da violência pelos jogos de vídeo game” ou “o perigo da internet e de seriados televisivos” (Bresser, 2017). Estranhamente, os adolescentes eram os menos escutados. Suas vozes ficaram abafadas. Porém, ante a todos que se ocupavam de edificar um imaginário de uma adolescência inerentemente perigosa e problemática, os jovens continuavam sustentando sua posição de enigma. Deparando-nos com esse contexto, fomos atravessados pelas seguintes interrogações: o que essa proliferação discursiva sobre a adolescência recobriria? Por que a necessidade de permanentemente produzir

¹ O jogo de asfixia se refere a interromper intencionalmente a distribuição de oxigênio no cérebro, com o objetivo de induzir um desmaio, euforia e vertigens.

² No desafio da Baleia azul, adolescentes são convidados para grupos fechados no *Facebook* e *Whatsapp* para participar de um jogo que consiste em cumprir 50 desafios pré-estabelecidos por curadores. A sequência de desafios conclui com o suicídio do participante.

e impor “verdades” sobre esses sujeitos? Por que precisamos tanto falar sobre adolescência? Porque seria tão difícil escutar os adolescentes?

Instigados por esse fenômeno, em nosso primeiro capítulo abordamos o desenvolvimento do conceito de adolescência. Nesta direção, daremos ênfase às repetições específicas dentro das diversas teorias que moldaram o conceito como hoje o conhecemos. Seguindo as ideias elaboradas por Freud, propomos estabelecer uma baliza teórica: não iremos falar sobre a adolescência atual, mas buscar pistas sobre o atual da adolescência. Isto é: nossa atenção estará dirigida àquilo que não encontra um registro em nosso sistema de representações e, por isso, o desorganiza.

Neste esforço, pretendemos utilizar um importante recurso para auxiliar-nos: o cinema. Dedicaremos nosso segundo capítulo a ele.

No mesmo ano em que verificamos uma intensificação das discussões referente aos adolescentes, tivemos nosso olhar capturado por três filmes: *Grave*, de Julia Ducournau; *Demônio de Neon*, de Nicolas Winding Refn; e *Mate-me por favor*, de Anita Rocha da Silveira. As três películas, lançadas em 2016, têm como protagonistas adolescentes imersos em tramas horríficas. Neles, encontramos quase uma caricatura daquele mesmo adolescente retratado no mundo jornalístico: criaturas que cometem atos estranhos, cercadas por uma aura de mistério no que tange a suas motivações e que incessantemente provocam questões e interpelam aqueles que assistem essas películas.

Partindo da concepção de que as produções cinematográficas podem captar as singularidades de seu tempo, anunciando algo que está no horizonte e para o qual ainda não teríamos representação, acreditamos que esses três filmes podem nos oferecer pistas sobre algo da adolescência que estaria além da possibilidade de apreensão das várias teorias que contornam esse conceito. Ou seja: partimos da premissa de que todas as três produções trazem em si a possibilidade de esburacar em ato determinadas concepções consolidadas sobre o adolescente.

Jacques Aumont (2008), em seu texto *Pode um filme ser um ato de teoria?*, defende que todo o filme é um ato; um ato poético que, em sua qualidade de ato de invenção, de pensamento e de criação pode evocar, imitar ou se aproximar da teoria. Sob esse prisma, o cinema torna-se uma produção que nos conduz a um ponto de vista distinto com relação ao saber sobre a subjetividade. Estando a potência do ato poético na ação de rearranjar significações outrora sedimentadas, desejamos expandir os limites impostos pelos sentidos edificados no que tange à adolescência. Para isso, entendemos como necessário pensar o cinema como possuidor de uma linguagem singular, passível de ser escutada sob a ética psicanalítica.

Analisar o cinema dessa forma implica priorizar não a narrativa, mas as “operações – repetições, variações, alternâncias, etc. – por meio das quais os signos fílmicos remetem-se uns aos outros, suscitando efeitos de sentido” (Weinnman, 2017, p. 19). Assim, propomos assistir aos filmes como um “sonho recorrente”. Nossos relatos têm como finalidade serem análogos a uma “elaboração secundária”. Deste exercício, algumas categorias transversais decantaram: a presença de um gozo erótico mórbido, canibalismo, ênfase na dimensão especular, interrupções não anunciadas e a presença de protagonistas mulheres. Todas serão abordadas no terceiro capítulo deste escrito. Além disso, o enlace entre os gêneros cinematográficos *teenpicture* e horror, que encontramos nos filmes em questão, nos permitiu propor uma estranha equivalência entre adolescente e monstro.

Instigados pelos efeitos de estranhamento e abjeção que esses filmes provocam no espectador, buscamos inspiração em Didi-Huberman (2006). Para o autor, diante de algumas imagens, necessitamos de coragem para olhar e um esforço para escrever. Este esforço, condição indispensável ao trabalho de contornar com palavras o indizível, convoca à criação de novas maneiras de falar e pensar: “escrever sobre imagens, é inicialmente escrever. É articular o que parece inicialmente como uma experiência do inarticulável apesar de tudo. É escrever o inarticulável mesmo, ou a partir dele, preservando-o, e sabendo escrever que se o preserva” (p. 28).

Lacan (1964/1988) também se refere a isso. Para o psicanalista francês, estar diante de uma imagem nunca é uma operação unidirecional: vemos o que nos olha. Seguindo essa linha, é de especial pertinência questionarmo-nos sobre quem acreditamos ser no instante em que olhamos uma imagem. Nela, encontramos sempre o caráter de uma perda que nos concerne e, por isso, nos persegue: ver é sempre uma operação que implica o sujeito; fendida, inquieta e aberta (Didi-Huberman, 2012).

Pesquisar sob este paradigma permite que sejamos atravessados pelo objeto sobre o qual nos debruçamos. Não estamos buscando, como pesquisadores, um distanciamento daquilo que pesquisamos. Muito pelo contrário. Entendemo-nos como também atravessados, subjetivados e constituídos por esse objeto.

Encontramos, também, no fundador da psicanálise algumas pistas sobre este entendimento proposto pelos teóricos franceses. Freud (1914/1980), nos parágrafos iniciais de seu texto *Moisés de Michelangelo*, deixa sobressair o aspecto afetivo suscitado por seu encontro com a estátua do renascentista italiano. Colocando em segundo plano o aspecto técnico formal de seu texto, escreve: “sou incapaz de apreciar corretamente muitos dos métodos utilizados e

dos efeitos obtidos com arte [...] não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito” (p. 253). O autor coloca em relevo a comoção, o assombro, aquilo que parece exceder a compreensão intelectual do fenômeno artístico, reconhecendo “[...] ser esse estado de perplexidade intelectual condição necessária para que uma obra de arte atinja seus maiores efeitos” (p. 254).

Partindo destes pressupostos, encontramos na escrita ensaística inventada por Montaigne – que escreveu o primeiro ensaio por volta de 1571 (Aguiar, 2010) – uma forma possível. Adorno, em seu texto *O ensaio como forma*, de 1953, afirma que o ensaio abala a ilusão que se presta à defesa do *status quo*, tensionando uma compreensão de mundo simples e lógica, negligenciando uma certeza irreduzível e renunciando ao ideal dessa certeza. Logo, não almejamos estabelecer uma construção fechada - dedutiva ou indutiva. Temos como premissa a impossibilidade de conhecer os sentidos que cada leitor encontrará sob os conceitos. O ensaio se ocupa dos pontos cegos dos objetos e pensa em fragmentos. Sua unidade é somente encontrada ao ser buscada nas fraturas. Não se toma como meta aplainar uma realidade supostamente homogênea. “A lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível” (Adorno, 2003, p. 45).

Segundo Pereira (2006), o ensaio psicanalítico busca desenhar as margens do real; tenta escrever as margens do buraco que o simbólico contorna. Partindo da articulação entre psicanálise e literatura, o autor relaciona a indicação ao fragmento presente no ensaio à ideia de resto e de objeto-causa do desejo presentes em Lacan: “saber no lugar da verdade implica pensar que não há saber suficiente para fazer com que a verdade seja total” (p. 55). Uma verdade será sempre um semi-dizer. “Aqui, a letra, em sua conceituação psicanalítica, toma importância, pois nos abre a possibilidade de tentar escrever uma experiência contando com a impossibilidade de sua totalização, uma vez que as diferenças são irreduzíveis” (p. 55-56). Esse limite à simbolização é resistência aos procedimentos hermenêuticos de interpretação, daí a afirmação de que “o escrito, isto não serve à compreensão” (Lacan, 1972-73/1985, p. 15).

Assim, nossa pesquisa teve como objetivo “articular o que parece inicialmente como uma experiência do inarticulável apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2006, p. 28). Nos propomos, com isso, a uma tentativa de transformar o impossível a escrever da adolescência em uma espécie de escritura do impossível. Dito de outro modo, procuramos assinalar os contornos do problema, a fim de que se sobressaia a pergunta: será que haveria, nas várias produções de

sentido sobre a adolescência, uma tentação, sempre fracassada, de nomear o inominável, a fim de domar os seus perigos?

2 ADOLESCÊNCIA COMO ENIGMA

2.1 Adolescências

Nós costumávamos brincar de faz de conta,
 dávamos um ao outro nomes diferentes
 Nós iríamos construir um foguete
 e então nós voaríamos para bem longe
 Costumávamos sonhar com o espaço sideral,
 mas agora eles estão rindo na nossa cara
 Dizendo: Acorde, você precisa ganhar dinheiro³
 (Stressed out, Twenty one pilots, 2015).

Ao nos interrogarmos sobre o conceito de adolescência, é importante partirmos do pressuposto de que a maturação social dos sujeitos irá depender das definições culturais, havendo muitos caminhos para alcançá-la: “muitas sociedades ignoram os ritos de iniciação à idade adulta. A noção de adolescência não é sempre identificada. [...] a puberdade não é necessariamente o momento dessa identificação” (Le Breton, 2017, p. 26). Sendo assim, o que definimos como adolescência não está presente em todas as sociedades e, quando está, pode construir-se de várias maneiras. Não nos referimos à uma adolescência universal, que se mantenha a mesma, independentemente das peculiaridades de cada tempo e lugar, mas, sim, às adolescências: as várias adolescências que vão sendo construídas pela cultura.

A questão “o que é ser adolescente?” é um enigma que “não cessa de não se escrever” (Lacan, 1972-73/1985, p. 127). Cada sociedade formula suas respostas para esse enigma, construindo, assim, sentidos que servirão como anteparo para o Real que o adolescente encarna. Dessa forma, a adolescência torna-se um paradigma para as questões de cada tempo. Conforme Passerini (1996), o debate sobre os jovens muitas vezes representa um dos temas por meio dos quais uma sociedade pode refletir sobre si mesma. Le Breton (2017) compartilha esse ponto de vista e refere-se à adolescência como uma questão que atravessa o tempo e o espaço, estando atravessada por significados múltiplos, sob a égide das transformações sociais.

Em suas elaborações sobre o que é o contemporâneo, Agamben (2009) afirma que contemporâneo seria aquele que, ao dividir e interpolar o tempo, o transforma e o coloca em relação com outros tempos, lendo a história de modo inédito e a citando segundo uma exigência a qual não pode responder. “É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a

³ Todas as traduções de obras publicadas em língua estrangeira são de minha responsabilidade.

capacidade de responder às trevas do agora” (p. 72). A partir dessas considerações, pensamos ser importante fazer uma revisão sobre a construção do conceito de adolescência, debruçando-nos sob uma diversidade de posições com relação a essa questão ao longo do tempo.

Pretendemos com isso sustentar que, ao falarmos em adolescência contemporânea, nos referimos não à adolescência atual, mas ao atual da adolescência, partindo da forma como o atual é concebido nas elaborações freudianas sobre as neuroses atuais: “aquilo que não encontra registro em nosso sistema de representações e, por esse motivo, o desorganiza” (Weinmann, 2016, p. 11). Se, por um lado, adolescência atual diz respeito a algo inscrito, historicamente, que leva em consideração a existência de um passado e um futuro, por outro, o atual da adolescência refere-se a uma insistência permanente de impressões que não inscrevem em uma narrativa. Nas palavras de Agamben (2009): “o contemporâneo que se pode entrever na temporalidade do presente é sempre retorno que não cessa de se repetir, portanto nunca funda uma origem” (p. 19).

2.2 Adolescência e história

Nessa seção, iremos apresentar uma revisão bibliográfica sobre a história do conceito de adolescência. Nosso objetivo, com isso, é ressaltar que a adolescência é uma construção da cultura que vai transformando-se em consonância com as transformações sócio-históricas. Nesse sentido, o que se enuncia sobre a adolescência reflete as questões de cada tempo. Foi possível observarmos algumas repetições que insistem nos discursos em torno da adolescência: a ideia de uma juventude temida, a adolescência como metáfora da mudança social e a adolescência como uma subcultura. É interessante notarmos como essas construções estabelecem um distanciamento entre o adolescente e a sociedade, estabelecendo para esses sujeitos um lugar marginal, *outsider* ou revolucionário.

2.2.1 Adolescência e os rituais de iniciação

O homem ocidental passou a deparar-se com a existência de outras culturas a partir do século XVI. Na segunda metade do século XIX, esses povos foram considerados “primitivos”, devido a uma ótica evolucionista, e atraíram o olhar dos antropólogos que buscavam pistas sobre as origens da organização social humana. No século XX, tornou-se possível uma nova percepção e a ênfase das pesquisas passou a ser a detecção de particularidades próprias a essas

culturas, com o objetivo de encontrar explicações para fenômenos das sociedades contemporâneas (Coutinho, 2009).

Conforme afirma Gurski (2008), “as diferentes condições da experiência e de sua transmissão que outras culturas ofertam aos seus jovens ajudam-nos [...] a problematizar as práticas de inscrição e transmissão atuais” (p. 66). Ao observar outras civilizações, os antropólogos verificaram que certos comportamentos, relacionados à adolescência na cultura ocidental moderna, não estavam presentes em outros contextos socioculturais. Isso possibilita pensarmos que tais manifestações dependem do meio social e não são específicos de um determinado momento cronológico da vida.

Nas comunidades tradicionais, havia a ritualização de momentos cruciais no ciclo de vida que tinham a eficácia de normatizar “cada um frente a comunidade e o estranho de cada um à representação de si que lhe fosse satisfatória” (Ruffino, 1995, p. 42). Segundo Coutinho (2009), os rituais de iniciação simbolizam a entrada no mundo da sexualidade genital, implicando a separação da mãe e a aquisição de um novo lugar na sociedade. Em seu texto *Totem e tabu*, Freud (1913/2014) refere-se a alguns ritos relacionados ao tabu do incesto, que ocorrem quando o jovem entra na puberdade. Na ilha de Leper, por exemplo, ao atingir certa idade, o garoto deixa a casa da mãe e muda-se para um local denominado *clube*, no qual passa a dormir e se alimentar, não podendo mais encontrar-se com sua irmã e nem sequer pronunciar o nome dela. Esse impedimento tem início na puberdade e é mantido por toda a vida. Entre os Akambas, na África Oriental britânica, as jovens devem evitar seu pai entre a época da puberdade e seu casamento: “por trás de todas essas proibições parece haver uma teoria, como se fossem necessárias porque certas coisas e pessoas detêm uma força perigosa que se transmite pelo contato com elas, quase como um contágio” (p. 30). Para o fundador da psicanálise, essa força seria inerente a todos aqueles que são algo especial, a tudo o que é inquietante e a todas as condições excepcionais, estando, entre elas, a puberdade.

Le Breton (2017) define o rito de passagem como uma cirurgia do sentido, na qual haveria uma transformação do corpo para mudar a existência, sendo a dor um vetor de metamorfose pessoal e as marcas, signos de um novo status: “a resistência à dor, a indiferenciação ao medo testemunham o controle que os iniciantes exercem sobre si, o seu domínio diante dos acontecimentos inesperados do mundo” (p. 29). As cerimônias dos rituais de iniciação são muito ricas de significação, “[...] podendo ter caráter puramente festivo ou envolver um quadro verdadeiramente terrorífico, com provas perigosas, agressões físicas ou mesmo determinadas cirurgias rituais” (Coutinho, 2009, p. 21). Em algumas sociedades,

haveriam iniciações específicas para homens e mulheres, baseadas no que é socialmente esperado deles. Os ritos podem se estender por ciclos mais ou menos longos. Algumas sociedades aborígenes, por exemplo, os instituem em 12 anos e, na maioria das vezes, a mudança de *status* do iniciado é completada por transformações corporais. Segundo Coutinho (2009), os ritos de passagem em geral relacionam-se a uma revelação de saber dos mais velhos para aqueles que irão ter acesso às responsabilidades sociais. Essas práticas normalmente têm um fundamento mítico, relacionado à origem do grupo social. Quando alguma mudança advém, ela ocorre lentamente e sem questionar os fundamentos do laço social: “o que os antigos conheceram é o que os jovens de hoje vivem e seus filhos viverão mais tarde” (Le Breton, 2017, p. 31).

Para Ruffino (1995) a diversidade ou ausência de rituais que possibilitem um enquadramento do Real da puberdade no laço social faz pensarmos que o adolescer irá se apresentar à subjetividade moderna sob uma dupla face. Por um lado, como “uma instituição historicamente constituída que caracteriza a modernidade e se materializa na subjetividade de cada um ao tempo de seu final de infância.” (p. 42). Por outro, como uma operação psíquica posta em marcha por não haver mais um trabalho social de mediação.

2.2.2 Marcas iniciais

Na juventude, ninguém sabe que é jovem. Ficará sabendo mais tarde, ao envelhecer: saberá que foi sem ter sabido quando era. Pois a juventude é uma invenção de velhos. Inversamente ao real, que desaparece quando o nomeamos, a juventude, ao contrário, só existe pelas palavras que a evocam. Em si, só é concebível quando não existe mais, em negativo, a título de ausência (Rey, 1989/1990, p. 154).

O conceito de adolescência aparece tardiamente na cultura ocidental, no início do século XX. Porém, antes que se possa fazer referência a um sujeito adolescente é possível observarmos algumas marcas iniciais que vão delineando a diferença entre gerações e inaugurando esse novo lugar ou “sentimento” (Le Breton, 2017) no laço social. Há algumas controvérsias a respeito do aparecimento histórico do conceito. Para Coutinho (2009), elas podem ser atribuídas à complexidade semântica do termo que, por se referir a aspectos psicológicos e sociais, é influenciado pelas transformações de nossa civilização. Outra questão constante entre os autores é que alguns consideram a juventude como uma categoria social e a adolescência como uma operação psíquica. Com relação a isso, retomamos nossa referência anterior à afirmação

de Ruffino (1995): a adolescência seria um fenômeno de dupla face, com o social e o psíquico constituindo duas faces da mesma moeda. Ao surgir como conceito, a adolescência incorpora discursos da cultura relacionados à juventude e os dois conceitos passam a articular-se diretamente, ou seja, as construções sobre a juventude delineiam o que é ser adolescente e as construções sobre a adolescência participam da definição do que é ser jovem.

Na Idade Média, tanto a infância quanto a adolescência não eram reconhecidas: “a quase absoluta ausência de objetos pessoais coincidia com a inexistência de códigos vestimentares diferentes para cada faixa etária, e mesmo o conhecimento da idade individual, era algo bastante raro” (Coutinho, 2009, p. 31). Segundo Levisky (2004), no período de transição para a vida adulta as maiores preocupações da comunidade eram a castidade e o casamento. Esse período não aparentava ser de maiores preocupações: “os filhos de artesãos seguiriam artesãos, os pertencentes à aristocracia feudal se encaminhavam para a vida militar ou religiosa e o camponês seguiria camponês” (p. 129). Para o autor, alguns comportamentos como o *adoubement*⁴, a *tonsura*⁵ e a *investidura*⁶ podem ser considerados ritos de passagem. Através deles, os jovens podiam viver o mito do herói – enfrentando desafios, empenhando-se com coragem, sendo impulsivos, ousados e transgressores.

Nos séculos XVI e XVII, os jovens das comunidades rurais eram vistos como tendo a posse de plena capacidade para o trabalho e para a guerra. Tal juventude correspondia a um modo de vida comunitário e regido por normas consuetudinárias (Weinmann, 2012). As expressões do latim *adolescens*⁷ e *adults* aparecem de maneira significativa em torno do século XVI, quando o sentimento de diferença entre as idades começa a surgir nos meios sociais privilegiados. Segundo Le Breton (2017), um dos sinais do surgimento do sentimento da adolescência foi a publicação de *Emílio*, escrito por Rousseau entre 1759 e 1762. Rousseau colocou “em evidência a particularidade desse período da existência que sucede à infância e prepara a entrada na idade do homem” (p. 41). Para o autor, o sentimento de diferença com relação aos mais velhos teria sido inaugurado para os jovens de condições abastada pela obra de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1777).

⁴ Cerimônia realizada para a entrada na cavalaria.

⁵ Cerimônia religiosa em que o bispo dá um corte no cabelo do ordinando ao conferir-lhe o primeiro grau de Ordem no clero.

⁶ Cerimônia na qual o senhor investia o vassalo com um feudo, dando um símbolo da terra ou do cargo transmitido em troca de um juramento de fidelidade.

⁷ Particípio do presente de *adolescere*, de onde vem a palavra adolescência que significa crescer (Coutinho, 2009).

A constituição da família nuclear burguesa, a partir de meados do século XVIII, cinde o social entre o público e o privado: “à privatização do espaço físico da casa de família, acompanhou-se uma privatização dos costumes e uma certa criação de estratégias de singularização, em oposição ao mundo público que parecia cada vez mais estranho e hostil” (Coutinho, 2009, p. 44). Referente a isso, Kehl (1998), afirma que a burguesia pode ser retratada como uma classe “dissipadora de heranças”, devido a sua condição de conquistadora de novas posições numa ordem já não mais regida pela tradição feudal. Os valores comunitários do Antigo Regime acabaram sendo substituídos por uma cultura na qual as determinações sobre o próprio destino centram-se no indivíduo. A autora relaciona um aumento da revolta contra a família no decorrer do século XIX a um duplo vínculo que liga o sujeito à teia familiar. A criança, que passa a ser vista como indivíduo, se vê desde cedo envolvida em um conflito entre a responsabilidade para com a continuação do que os pais construíram e a conquista da felicidade a partir do exercício da liberdade. Os jovens das classes sociais privilegiadas passam a ter seu período na escola ampliado, devido à continuação de seus estudos nas escolas de ensino médio. Essa “juventude disciplinar”, oriunda da família nuclear burguesa, do serviço militar obrigatório e do prolongamento da educação escolar é tratada com dureza e monitorada com vigilância. Segundo Weinmann (2012), nessas instituições disciplinares também havia revolta dos jovens, mas esta era tida como indisciplina e punida. Dessa forma,

[...] a esperança de fazer da vida uma ‘aventura pessoal’, versão romantizada dos delírios de ascensão social e autonomia que sustentam a ordem burguesa, entra em conflito com as exigências de filiação e disciplina familiar, sem as quais essa ordem também se vê ameaçada” (Kehl, 1998, p. 30).

Para Le Breton (2017), o surgimento da adolescência não é evidente. Ela teria nascido, discretamente, nas nossas sociedades, nos meios burgueses no decorrer do século XVIII, cristalizando-se ao longo do século XIX, com a instauração da escola obrigatória pelas leis Ferry. Já Philippe Ariès (1981), em *História social da criança e da família*, situa o aparecimento da adolescência no contexto da Revolução Francesa. O historiador relaciona o adolescente ao cadete, assim como a criança ao escolar. Concordamos com Weinmann (2012) de que é intrigante que Ariès (1981) vincule a emergência da infância e da adolescência a duas instituições disciplinares: a escola e o exército. Para o autor, frente aos que lhe são superiores, todo integrante dessas instituições rigidamente hierarquizadas é um infante. Trata-se, nesse momento, não da adolescência, mas de uma “juventude disciplinar”. Nela, o jovem permaneceria protegido pelo nome paterno que deveria respeitar, pois é este que responde frente

ao Outro social. Na perspectiva de Weinmann (2012), será a partir da crise das sociedades disciplinares que a adolescência explodirá como problema social e enigma cultural.

2.2.3 Juventude temida

Vão dar um trato no seu visual
 Com todas as mentiras nos livros
 Para transformá-lo num cidadão
 Pois eles dormem armados
 E ficam de olho em você, filho
 Assim podem ver tudo que você faz
 Pois as drogas nunca funcionam
 Eles lhe darão um sorriso cínico
 Porque eles têm métodos para mantê-lo limpo
 Vão arrancar as suas cabeças
 Triturar as suas aspirações
 Outra engrenagem na máquina assassina
 Dizem, "Me cago de medo de todos os adolescentes
 Eles estão pouco se lixando
 Desde que alguém sangue!"
 Então escureça suas roupas
 Ou faça uma pose violenta
 Talvez eles deixem você em paz, mas não a mim.
 (Teenagers, My Chemical Romance, 2006).

Na passagem para a sociedade industrial, especialistas como juristas, psicólogos e médicos começam a se preocupar com a criminalidade entre os jovens. Surge uma juventude temida. No século XIX, a sociedade francesa descobre a juventude como um universo de crise. A partir disso, a sociedade passa a lhe dar uma atenção mais intensa no que diz respeito à proteção e educação. Com a escola obrigatória, os jovens passaram a permanecer sob a tutela econômica dos pais (Le Breton, 2017). A fobia sexual passa a reinar e “a medicina traz sua caução inventando personagens chamados por uma longa posteridade de: mulheres histéricas, frígidas, homossexuais, perversos, masturbadores, etc., e figuras temíveis às pulsões deletérias para o laço social” (Le Breton, 2017, p. 60). Esse discurso da medicina não deixa os jovens de fora. Passa a haver uma inquietação de médicos e pedagogos frente à descoberta da sexualidade nos jovens, vendo esse momento de transição como algo perigoso e pleno de tentações, o que faz com que preconizem uma vigilância minuciosa para controlar essa “energia transbordante que assusta” (Le Breton, 2017, p. 60).

No final do século XIX, há um consenso sobre a ruptura dos jovens com o ambiente social e familiar. A partir dos anos 1880-1910, a delinquência juvenil passou a se mostrar mais radical, devido ao grande aumento da população urbana. Na falta de uma estrutura imposta pelos adultos, muitas crianças e adolescentes eram deixados à própria sorte e acabavam se

organizando em gangues. Os jovens *gangsters* passaram a oferecer as pautas preferidas para os jornais da cidade (Savage, 2009). Porém, os comentaristas não levaram em conta os impactos de seu sensacionalismo sobre os grupos que objetivavam: “o jovem era um assunto emocionante, mais ainda se associado ao crime e a hábitos estranhos e bárbaros. Aparecer na imprensa dava status” (Savage, 2009, p. 51).

No início do século XX, os jornais europeus começam a colocar em evidência os Apaches – termo que designa jovens com espírito contestador e que flertam com a delinquência –, atribuindo-lhes vários delitos. Os Apaches irão simbolizar o surgimento de uma juventude rebelde, no contexto de uma crise das disciplinas: “o ensino médio, as universidades, os estabelecimentos penitenciários, as oficinas são lugares intensos para uma juventude que se sente explorada e injustamente constrangida pela sua maneira de ser pelos mais velhos” (Le Breton, 2017, p. 63).

Durante a primeira Grande Guerra, houve um aumento da delinquência juvenil. No ano de 1915, o número de jovens com menos de 16 anos acusados de crimes subiu 33% nas principais cidades britânicas. Com os parentes envolvidos no esforço de guerra e as escolas frequentemente fechadas, os jovens começaram a viver entre pares, na maioria dos casos sem supervisão de adultos. Essa falta de controle, junto com as complicações da falta de alimentos e da agressão, sancionados pela declaração de guerra, propiciou o aumento dos comportamentos vistos como anormais (Savage, 2009). A Grande Guerra rompeu com a possibilidade de obediência automática que os mais velhos esperavam dos jovens: “obrigados prematuramente a enfrentar responsabilidades adultas, eles não iriam retornar ao estado invisível de antes. A guerra criou e brutalizou a nova sociedade de massa da juventude” (Savage, 2009, p. 186).

Esse momento coincide com a consolidação do discurso da psicologia da adolescência que aprofundaremos na seção seguinte. Segundo César (1999), a transgressão passa a ser concebida como uma característica própria dessa fase da vida e os transgressores adultos começam a ser considerados indivíduos imaturos ou adolescentes tardios. Ao fazer uma revisão sobre os textos de psicologia e educação produzidos na época, a autora observa que o risco da delinquência configurava uma possibilidade incorporada de maneira constitutiva à própria definição do conceito de adolescência:

A novidade introduzida pelo discurso da psicologia do desenvolvimento em relação ao antigo discurso filantrópico, que enxergava a delinquência juvenil como vinculada apenas às patologias sociais, foi o estabelecimento de uma ligação natural entre delinquência e adolescência (p. 3).

Dessa forma, a delinquência passa a ser abordada cada vez mais por uma perspectiva naturalizante, colocando o comportamento transgressor da adolescência no âmbito da natureza.

2.2.4 Metáfora da mudança social

A garotada finalmente está começando a assumir o controle
 Eles estão saindo às ruas, eles acenderam a chama
 E em breve estarão completamente no comando
 Imagine a sensação de uma ocupação adolescente
 Aos 13, eles estarão aprendendo
 Mas aos 14, eles estarão ardendo
 Mas existe alguma coisa no ar
 Que todos nós temos consciência
 Mas eles não se importam, não, não, não... Então
 Venha se juntar à revolução, dê-se uma constituição
 (Sweet, Teenage Rampage, 1974).

Passerini (1996) nos propõe uma reflexão acerca da juventude como metáfora da mudança social, a partir de dois momentos do século XX que tiveram a juventude como protagonista: a Itália fascista dos anos 1920 e os Estados Unidos da década de 1950. O primeiro seria determinante para a invenção da adolescência, pois retoma, em termos psicológicos e sociológicos, a ideia de juventude como “turbulência e renascimento, germe de nova riqueza para o futuro, força capaz de aniquilar a miséria do passado, prometendo uma regeneração tanto individual quanto coletiva” (p. 319). Em contrapartida, os anos dourados estadunidenses consistiriam na fase final desse conceito. Em ambos os casos, os adultos duvidavam que seria possível ver sua obra desenvolvida pelos sucessores naturais, o que resultou em uma crise de transmissão.

Os movimentos juvenis do início do século na Alemanha e Inglaterra colocaram em primeiro plano a relação entre juventude e valores nacional-patrióticos, assim como entre juventude e liberdade de toda a sociedade burguesa e da família, tendo os anos próximos à Primeira Guerra Mundial marcado um momento importante para a afirmação de um certo conceito de juventude. Segundo Passerini (1996), “essas duas atitudes confluíram no entusiasmo pela Primeira Guerra Mundial, que foi entendida como liberação pela ordem existente, de novas energias que retomavam as tradições abandonadas da terra pátria” (p. 321). Sendo assim, antes de serem objetos de poder do movimento fascista, os estudantes foram os sujeitos da agitação que o movimento instrumentalizou. O fascismo relançou um conjunto de características relacionadas à ideia de juventude, já presentes na cultura europeia e que conectavam juventude e guerra, sendo elas: “generosidade, sensibilidade inquieta e

antecipadora e, enfim, a morte heroica pela pátria” (p. 323). Nesse contexto, surge a imagem do *Duce*, relacionada a uma eterna juventude, onde seriam fundidas três determinações: jovem, macho e guerreiro.

O debate sobre os jovens teve seu período de intensidade máxima a partir de meados de 1928, quando Giuseppe Bottai, que na época era subsecretário do Ministério das Corporações, lançou em sua revista *Crítica fascista* o slogan provocativo “Confiar às gerações, todo o poder”. Porém, a questão dos jovens se prestava a suscitar outra, a renovação interna do fascismo.

Bottai e os seus colaboradores encontraram ocasião para formular críticas à atuação do regime fascista, em nome de ideais atribuídos aos jovens. Contribuíam assim para construir um mito da juventude, transformando-a num momento de luta política, enquanto os jovens eram usados como sujeitos simbólicos de uma tarefa essencial da sociedade inteira e do partido único (Passerini, 1996, p. 330).

Nesse período, a ideia de juventude não era relacionada ao ato de nascimento. Jovem era aquele que exprimia o espírito do fascismo, que tinha feito a revolução e enfeitava seus anos com uma eficaz maturidade fascista. O fato de o cinema da época tematizar só parcialmente a figura física do jovem pode indicar que a identificação do jovem com o corpo jovem, que será predominante no segundo pós guerra, estava ainda no começo. Segundo Passerini (1996), quem constituía a geração de Mussolini eram aqueles que não tinham participado da guerra, tendo se formado durante a era fascista e sendo impedidos de contraporem-se à geração precedente. “A obrigação de colocar-se não em antítese, mas em harmonia, tornava mais difícil a tarefa de inovação atribuída aos jovens” (p. 331).

Referente às críticas ao mito da juventude, Alessandro Pavolini afirmou que mitos eram mais necessários do que pão para um povo que se renovava e que, na realidade, não se dera aos jovens o grande espaço que se pretendia. Nesse sentido, para Passerini (1996) o jovem é metáfora e instrumento do fascismo, servindo para dar a sensação de “potência e força, de fatalidade e determinação histórica” (p. 350). O fascismo “[..] retoma o mito vitalista do jovem sagrado e sábio por instinto, capaz de obedecer e de combater, mas também de comandar e de governar, adaptando-o para justificar e animar um aparato de poder também ele jovem e com pretensões absolutas” (p. 350).

A partir dos anos 1950, na França, o surgimento de um sentimento de pertencimento a uma faixa etária, com características específicas, faz com que a adolescência adquira uma dimensão sociológica. Nos Estados Unidos, a geração *baby boom* será a primeira a confrontar as questões acerca de sua entrada na maturidade social e o sentido de sua existência, em um

contexto de circunstância sociais e culturais excepcionais. Estabelece-se uma ruptura entre as gerações, o saber dos mais velhos passa a ser questionado, prevalecendo o sentimento de proximidade entre os pares sobre o relacionamento entre gerações (Le Breton, 2017).

Hobsbawm (1995), ao falar sobre a Era de Ouro dos EUA - caracterizada por grande crescimento econômico dos países capitalistas, em um período que foi dos anos após o final da Segunda Guerra Mundial ao início dos anos 1970 –, afirma que, se havia uma crise na relação entre os sexos, indicada pela possibilidade do divórcio, por nascimentos ilegítimos e pelo aumento de famílias com apenas um dos pais, também havia uma profunda mudança nas relações entre as gerações, marcada pelo aumento de uma cultura juvenil específica: “a cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural [...] nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos” (p. 257). A descoberta de símbolos de identidade para a juventude foi facilitada pelo mercado independente, mas o que acentuou seus contornos foi o grande abismo histórico entre as gerações nascidas por volta de antes de 1925 e depois de 1950. Conforme afirma Hobsbawm (1995):

A maioria dos pais com filhos adolescentes passou a ter uma aguda consciência disso na década de 1960 e depois. Os jovens viviam em sociedades seccionadas de seu passado por revolução, como na China, Iugoslávia ou Egito; por conquista e ocupação, como na Alemanha e Japão; ou por libertação colonial. Eles não tinham lembrança de antes do dilúvio. A não ser talvez pela experiência partilhada de uma grande guerra nacional, como a que ligou velhos e jovens por algum tempo na Rússia ou na Grã-Bretanha, eles não tinham como entender o que seus pais velhos haviam vivido ou sentido — mesmo quando estes se dispunham a falar do passado, pois a maioria dos alemães, japoneses e franceses se mostravam relutantes em fazê-lo (p. 256).

Esse abismo foi alargado pela Era de Ouro, pois era complicado que jovens criados numa era de pleno emprego compreendessem a experiência da década de 1930, ou que a geração mais velha entendesse que para os jovens o emprego já não era mais um porto seguro, mas algo que podia ser conseguido e abandonado a qualquer hora (Hobsbawm, 1995). Dessa forma, a consolidação da adolescência nos anos 1950 se dá como uma metáfora para esse abismo entre gerações: aquilo que antes era compartilhado e transmitido entre gerações passa a ser compartilhado e criado entre pares. As gerações anteriores passam a ser menos um ponto de referência do que ser e mais um ponto de referência do que não ser.

Segundo Le Breton (2017), nos Estados Unidos dos anos 1950 surge a *beat generation*, que inaugura a afirmação de uma consciência própria e o abandono do *american way of life*. Em 1957, é publicado por J. Kerouac o livro *On the road*, grande referência literária dessa

geração. Esse movimento, que se radicaliza nos anos 1960, é cercado de “personagens de referência como Kerouac, Cassidy, Ginsberg ou Burroughs” (p. 75). Nos anos 1960, surge também o movimento *hippie*, afirmando os valores da não violência, do amor livre e do uso de drogas que permitissem a expansão da consciência. O autor afirma que nessa época ocorre um grande aumento no número de jovens fugindo de casa, cerca de 500 mil jovens, entre 14 e 17 anos.

Nesse mesmo período, na França, os confrontos entre grupos de jovens do meio operário passam a ser destaque nos jornais. Na Inglaterra, ocorrem motins no verão de 1958 com seus *Teddy boys* na origem. No último dia de dezembro do ano de 1956, em Estocolmo, milhares de jovens se reúnem e vandalizam várias ruas. Na Polônia, Dinamarca, Hungria, Holanda, Tchecoslováquia e União Soviética, estragos serão causados por grupos de jovens denominados *hooligans*. A instauração de uma rebelião da juventude em países muito diferentes, como Polônia, Tchecoslováquia, Alemanha, Itália, Espanha, Inglaterra, Estados Unidos e França, marca maio de 1968. Os jovens expressavam não só uma crítica sobre a universidade, mas a todas as condições de existência que os sufocam. “Maio de 1968 é visto como uma ‘revolta contra o pai’, segundo a fórmula de G. Mendel, uma vontade obstinada de romper com as rotinas, uma recusa a se tornar como os pais” (Le Breton, 2017, p. 79-80).

Para Hobsbawn (1995), nesse momento, ao encontrar expressão intelectual, ficou mais claro o caráter antinômico da nova cultura jovem, como nos cartazes em Paris, onde se dizia: “é proibido proibir”. A juventude, “um grupo com consciência própria que se estende da puberdade [...] até a metade da casa dos vinte, agora se tornava um agente social independente” (p. 253). Esses jovens, que rejeitavam o *status* de criança e mesmo de adolescentes, foram responsáveis pela radicalização política dos anos 1960, sendo liderados por membros de seu grupo de pares. Nos movimentos estudantis europeus, como na França e Itália nos anos de 1968-9, estudantes e operários, jovens e urbanos, fizeram vir abaixo os alicerces da sociedade disciplinar moderna.

2.2.5 Subcultura adolescente

As pessoas tentam nos colocar para baixo
 (Falando da minha geração)
 Só porque nos damos bem
 (Falando da minha geração)
 As coisas que eles fazem parecem terrivelmente frias
 (Falando da minha geração)
 Espero morrer antes de ficar velho

(Falando da minha geração)
 Minha geração
 Essa é a minha geração, baby
 Por que vocês todos não desaparecem
 (Falando da minha geração)
 E parem de tentar entender o que nós dizemos
 (Falando da minha geração)
 Não estou tentando causar nenhuma confusão
 (Falando da minha geração)
 Só estou falando sobre a minha geração
 (Falando da minha geração)
 (My generation, The Who, 1965).

A adolescência consolidou-se como categoria social no século XX. Segundo Coutinho (2009), devido ao prolongamento do tempo de escolarização e às mudanças no processo de entrada no mercado de trabalho – decorrentes do avanço da industrialização e ao crescimento das cidades –, houve um aumento no tempo de dependência dos jovens em relação à família. Dessa forma, “[...] estendeu-se o período entre o início da puberdade e o casamento, e os jovens passaram a deixar cada vez mais tarde o domicílio paterno” (p. 49). A sociedade passou a criar espaços de convivência exclusivos entre os jovens, como a escola ou movimentos organizados, o que acabou contribuindo para a concepção da adolescência como um grupo à parte. Na sociedade norte americana, logo após a segunda guerra mundial, o aumento da duração de estudos e formação profissional - num contexto de crescimento econômico, ampliação do consumo e luta social pelos direitos civis - criou uma enorme população adolescente (Le Breton, 2017).

Segundo Hobsbawn (1995), na Era de Ouro a novidade da cultura juvenil era tripla. A primeira é que a juventude passou a ser vista não mais como um estágio preparatório para a vida adulta, mas como um estágio final do desenvolvimento humano, como se a vida fosse “ladeira abaixo” depois dos trinta anos. A segunda novidade origina-se na primeira: a cultura juvenil tornou-se dominante nas economias de mercado desenvolvidas, em parte por representar uma massa concentrada de poder de compra, “em parte porque cada nova geração de adultos fora socializada como integrante de uma cultura juvenil autoconsciente, e trazia as marcas dessa experiência” (p. 254). Além disso, a grande velocidade da mudança tecnológica dava à juventude uma vantagem considerável sobre os grupos etários mais conservadores. A terceira característica foi seu internacionalismo: “o blue jeans e o rock se tornaram marcas da juventude ‘moderna’, das minorias destinadas a tornar-se majorias, em todo país onde eram oficialmente tolerados e em alguns onde não eram” (p. 254). O rock passa a revelar uma geração para si mesma, dando-lhe uma consciência de grupo e contornos positivos ao que era ser jovem.

Referente a isso, Ricardo Rodulfo (1997), em seu texto *Um novo ato psíquico: a inscrição ou a escrita do nós na adolescência*, afirma que a invenção do rock é um acontecimento histórico, no sentido de que foi a primeira vez na cena histórico-cultural do ocidente que os adolescentes irromperam com algo próprio, e não com algo aprendido do adulto. Para o autor, o rock n'roll seria “um verdadeiro acontecimento, tal como pensamos em psicanálise, algo que falta aos fatos, aos acontecimentos empíricos comuns. Enquanto tal é imprevisível, algo que não estava calculado. Poderíamos dizer que irrompe como real” (p. 273).

Nos anos 1950, nos Estados Unidos e na Europa, a adolescência passa a ser vivida como um período exaltante da vida, se erigindo como potência econômica e cultural e impondo seus gostos à sociedade, o que pode ser observado em uma série de obras culturais. Ocorre, então, uma espécie de “adolescentização da cultura”, na qual o adolescente é objeto de medo e inveja. Por um lado, dando forma aos sonhos de liberdade ou de evasão dos adultos e, por outro, a seus pesadelos de violência e desordem. Dessa forma, a adolescência passa a ser, simultaneamente, um ideal a ser vendido e algo a ser temido; o prisma pelo qual os adultos olham o adolescente e pelo qual os próprios jovens se contemplam (Calligaris, 2009). O ator James Dean, ícone dessa geração e que servirá de modelo de identificação para milhões de adolescentes, irá construir um mito do “homem criança”, viril e frágil ao mesmo tempo: o rebelde sem causa. O filme *Juventude transviada*, de 1955, dirigido por Nicholas Ray e protagonizado por James Dean, encontra-se no epicentro da emergência de uma nova cinematografia denominada *teenpics*. Segundo Weinmann (2012), tal produção fílmica confere visibilidade “ao entrelaçamento da morte de um corpo infantil e do enfraquecimento da imago paterna, em um contexto de crise das instituições disciplinares, na constituição da adolescência” (p. 387).

Nesse momento, a imagem social do jovem já havia sido diferenciada da dos adultos, havendo um processo de “adolescentização” do conteúdo e do público dos filmes. O *teenpic*, abreviatura de *teenpicture*, indica o filme destinado aos *teenagers*. Trata-se de uma produção que adota os adolescentes como protagonistas e tem seus problemas e inquietudes como núcleo de suas narrativas. Assim como o cinema, obras literárias como *O apanhador no campo de centeio* e *On the road* foram fundamentais no processo de composição da ideia de adolescência dos anos 1950 estadunidenses. O primeiro foi escrito por J.D. Salinger e lançado em 1951. Seu personagem principal é um jovem de 17 anos que passa um final de semana vagando pelas ruas de Nova Iorque, após ser reprovado no colégio interno no qual estudava. Durante esse tempo, revela sua profunda decepção com o mundo onde vive. O segundo foi escrito por Jack Kerouack, em 1951, e lançado em 1957. Considerado um dos principais expoentes da geração

beatnik dos Estados Unidos, foi grande influência para uma juventude que colocava a mochila nas costas e botava o “pé na estrada”.

Em um estudo de 1955, o sociólogo James Coleman trabalhava a ideia de “subcultura adolescente”, caracterizando a adolescência como uma cultura que partilharia de elementos das culturas dominantes, mas se distinguiria por uma simbologia própria. Coleman faz observações preocupadas, afirmando que os jovens falariam outra língua (Passerini, 1996). A ideia de juventude como uma camada social separada foi simbolizada pela figura do “herói cuja vida e juventude acabavam juntas” (Hobsbawm, 1995, p. 253). Figura representada na década de 1950 pelo ator James Dean e comum no rock, que se tornou a expressão cultural característica da juventude. Músicos considerados divindades populares, como Janis Joplin e Jimi Hendrix, morreram vítimas de um estilo de vida que resultava em uma morte precoce: “o que tornava simbólicas essas mortes era que a juventude por eles representada era transitória por definição. Ser ator pode ser uma carreira duradoura, mas não ser um *jeune premier*” (p. 253).

Na década de 1950, os jovens das classes mais altas começaram a aceitar a música, as roupas e a linguagem das classes baixas urbanas. O romance distópico *Laranja mecânica*, de Anthony Burgess – originalmente publicado em 1962 –, por exemplo, inspira-se na gíria dos jovens proletários londrinos. O rock é o exemplo mais espantoso: “em meados da década de 1950, subitamente irrompeu do gueto de catálogos de *‘Raça’* ou *‘Rhythm and blues’* das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens brancos” (Hobsbawm, 1995, p. 258).

Foram os americanos que realizaram os primeiros estudos teóricos sobre a adolescência, tendo como marco importante a publicação da obra *Adolescence* do psicólogo Stanly Hall em 1904. Passerini (1996) afirma: “segundo diversos intérpretes, o processo que conduz à codificação da adolescência como fase em si atingiu a maturação plena logo após a Segunda Guerra Mundial” (p. 352). Em 1945, é publicado um artigo de Elliot E. Cohen que usa o termo *teenager* como parte da linguagem corrente, mas apenas na década de 1950 o debate sobre o termo generalizou-se. É possível situar o maior alcance dos debates sobre os jovens entre os anos 1950 e 1964, ano em que ocorreu a revolta na Universidade de Berkeley e acentuou-se a *escalation* da guerra do Vietnã. Em 1950, a adolescência adquire “um estatuto legal e social, a ser disciplinado, regulamentado, protegido” (p. 353).

Passou-se a adotar uma terminologia que acentuava a estranheza dos adolescentes com relação à sociedade, usando-se palavras como “tribo” ou “subcultura”, por exemplo, para se referir aos jovens. Dessa forma, o jovem representava o “outro”, por excelência, posição

“particularmente significativa quanto aos conflitos sociais, tornando-o apto a transformar-se tanto no símbolo dos subprivilegiados quanto dos excessivamente privilegiados” (Passerini, 1996, p. 355). A discussão sobre a adolescência tinha algumas características fundamentais, que foram resumidas por Erikson em um debate organizado pela revista *Daedalus*, no final da década:

[...] ela era conduzida por pessoas pertencentes à “outra” geração, os que tinham entre quarenta e cinquenta anos; haviam sido evidenciados sobretudo as características de “alienação” da juventude, negligenciando o fato de ela abranger também jovens tranquilos, determinados, competentes; as mulheres tinham ficado praticamente fora do debate, seja como sujeitos, seja como objetos (Passerini, 1996, p. 357).

Segundo Passerini (1996), a veia subterrânea de angústia presente na sociedade norte-americana, que continha em si o terror da guerra nuclear, das tensões raciais e sexuais, exprimia-se obscuramente na questão dos adolescentes. Em 1954, o psicólogo norte-americano Frederic Werthan publicou o livro *Seduction of the innocence*, segundo o qual a cultura de massa teria um caráter nefasto na determinação do fenômeno da delinquência juvenil e criticava o descaso do governo americano com relação às evidências dessas influências negativas.

Ao longo dos debates sobre os jovens, o tema da sexualidade e diferenças entre os gêneros surgia com frequência. Passerini (1996) afirma que essa atenção ao gênero reintroduziu uma multidisciplinariedade com relação aos jovens que haviam sido nivelados e uniformizados por quase todo o debate. O feminino era uma questão relevante tanto no que diz respeito ao conflito entre os sexos quanto com relação à ideia de uma feminilização da imagem adolescente: “esta se teria afirmado num lento processo, desde o final do século até a década de 1950, até considerar todos os jovens vulneráveis, passivos, desajeitados, qualidades antes atribuídas só às mulheres” (p. 364). Segundo Savage (2009), o primeiro romance de Oscar Wilde, publicado em 1890 – *O retrato de Dorian Gray* –, participou da criação de uma nova definição para a juventude. Nele, o autor “redistribuiu os papéis do mito faustiano para a era moderna: neste caso, o acordo foi selado com a promessa da juventude eterna” (p. 43). O romance ajudou ainda mais a popularizar o estilo caracterizado por um mundo hermético que englobava “absinto, morfina, gurus barbudos, sessões espíritas, [...] e editoriais que proclamavam uma missão ‘para destruir a velha ordem e preparar os elementos embrionários da grande literatura nacional do século XX’” (p. 42).

A sexualidade se inscrevia numa grande contradição para as mulheres, pois, teoricamente, se abriam possibilidades ilimitadas, mas, na, realidade, as únicas possibilidades legítimas eram as de serem esposas e mães. Essa realidade é retratada de forma poética no filme

As horas (2002). Dirigido por Stephen Daldry, o filme, que é a adaptação do livro homônimo escrito por Michael Cunningham, narra a história de três mulheres de gerações diferentes, cujas vidas são entrelaçadas pelo romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. A personagem interpretada por Julianne Moore, Laura Brown, é uma típica americana dos anos 1950, com uma família e vida comum. Aparentemente sem conflitos, é casada com um homem que é o paradigma do sujeito da classe média norte-americana. A personagem sofre calada, pois na América pós-guerra, não há espaço para a tristeza. Ela tem tudo para ser feliz naquela sociedade onde impera o *american way of life*.

2.3 Adolescência e Psicanálise

Nessa seção iremos apresentar uma revisão sobre as construções da psicanálise referentes à adolescência que têm como marco inicial um artigo de Ernest Jones de 1922. É interessante observarmos que o momento de consolidação do conceito de adolescência é contemporâneo às primeiras publicações psicanalíticas de Freud. Mesmo assim, o pai da psicanálise faz referência apenas à puberdade em sua obra. A partir da articulação com a seção anterior que trilha um caminho pela história do surgimento da adolescência, é possível observarmos que a psicanálise é atravessada pelo contexto de sua produção e produz discursos que irão participar da construção do conceito de adolescência e da relação entre adolescência e a cultura.

2.3.1 Da puberdade à adolescência

Não encontramos, em Freud, uma teorização sobre a adolescência. O fundador da psicanálise faz considerações a respeito das consequências psíquicas da puberdade, definida como o processo biológico da maturação sexual. Em vários de seus textos, refere-se à puberdade contrapondo à ideia corrente em sua época de que o sexual estaria ausente na infância. Esse período da vida é abordado de forma mais aprofundada no texto *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Segundo Weinmann (2012), o autor faz um “mapeamento do corpo infantil, que desconcerta seus contemporâneos. Emerge de tal obra um corpo erótico, que clama pela repetição de experiências prazerosas, mas também um corpo de inscrição, de registro em distintos sistemas de memória” (p. 383). Na terceira parte do texto, intitulada “As transformações da puberdade”, Freud (1905/1980) afirma que, com a puberdade, são

introduzidas mudanças que irão levar a vida sexual infantil à sua configuração definitiva. O autor enfatiza a reedição das fantasias incestuosas da infância no momento pubertário, no qual ocorreria a passagem para objetos não interditados. Esse processo irá relacionar-se ao abandono dos objetos onipotentes da infância, incluindo o eu ideal onipotente do narcisismo infantil, que deve agora articular-se ao ideal do eu, resultante da nova posição ocupada pelo jovem no laço social em relação aos ideais infantis configurados na esfera familiar.

A psicanálise talvez tenha começado a demonstrar seu interesse pela adolescência a partir de um artigo de E. Jones, de 1922, intitulado *Alguns problemas da adolescência*. Nesse artigo, Jones (1922) propõe que, além das mudanças físicas geradas pela puberdade e das modificações psíquicas que as acompanham – abordados por Freud, no terceiro dos *Três ensaios...* –, haveria um processo que resultaria na substituição da vida sexual da segunda infância (latência) pela vida sexual adulta, na qual se apresentariam três novos fatos: uma meta sexual nova, já não inibida; uma sexualidade voltada para o exterior, além de seu entorno imediato; e a presença de um desejo de amar que se impõe sobre o desejo de ser amado. Segundo o autor, a adolescência recapitularia e prolongaria a infância, possibilitando o reordenamento e o desenvolvimento do que se constituiu nesta. Esse trabalho foi seguido por produções de Bernfeld, Aichhorn e de Anna Freud, contribuindo para a consolidação da adolescência como conceito. Os trabalhos de Anna Freud na década de cinquenta influenciaram a escola americana, nas décadas de 1970 e 1980, com destaque para a ideia de “moratória social”, nas produções de Peter Bloss e Erickson, e para a concepção da “adolescência normal”, dos argentinos Aberastury e Knobel (Coutinho, 2009): “fica então cunhado o conceito de adolescência como uma etapa natural do desenvolvimento reconhecida socialmente, sempre através de uma visão normatizante e atenta ao caráter semi-patológico que [os jovens] apresentavam” (p. 52).

Das ideias citadas anteriormente, a de “moratória social” tem lugar de grande importância nas elaborações sobre adolescência. Segundo Erikson (1976):

As instituições sociais amparam o vigor e a distinção da identidade funcional nascente oferecendo aos que ainda estão aprendendo e experimentando um certo status da aprendizagem uma moratória caracterizada por obrigações definitivas e competições sancionadas, assim como por uma tolerância especial (p. 157).

Calligaris (2009) refere-se ao conceito de moratória como um momento da vida em que, depois de um longo período de preparação e maturação física, o jovem estaria supostamente pronto para fazer parte do mundo adulto, porém é-lhe imposta uma moratória. Ele deve esperar até que esteja pronto para ser socialmente reconhecido como adulto, ficando ainda um grande

tempo sob a tutela dos adultos “preparando-se para o sexo, o amor e o trabalho, sem produzir, ganhar ou amar” (p. 16). Na sociedade moderna, onde já não há rituais bem definidos que marquem a passagem para a vida adulta, o adolescente fica nesse não-lugar, tendo que decifrar por conta própria qual seria a maneira de concluir seu processo de transição. Além disso, com a idealização da adolescência e a forma que a adultez passa a ser retratada – como se a partir desse momento a vida fosse “ladeira abaixo” – podemos nos questionar por quais motivos os adolescentes iriam querer se tornar adultos. A percepção dos jovens sobre a vida adulta parece ser traduzida de forma interessante pelo personagem Renton, no início do filme *Trainspotting: sem limites* (1996):

Escolha viver, escolha um emprego, escolha uma carreira, uma família, escolha uma televisão enorme, escolha lavadoras, carros, CD players e abridores de latas elétricos. Escolha saúde, colesterol baixo e plano dentário. Escolha uma hipoteca e juros fixos. Escolha sua primeira casa. Escolha seus amigos. Escolha roupas esporte e malas combinando. Escolha um terno numa variedade de tecidos. Escolha fazer concertos em casa e pensar na vida domingo de manhã. Escolha sentar-se no sofá e ficar vendo game shows na TV, comendo porcaria. Escolha apodrecer no final, beber num bar que envergonha os filhos egoístas que pôs no mundo para substituí-lo. Escolha o seu futuro. Escolha viver. Mas por que eu iria querer isso? Escolhi não viver. Escolhi outra coisa. E os motivos? Não há motivos. Quem precisa de motivos quando tem heroína?

É interessante notarmos que o personagem denuncia em sua fala uma sociedade que, ao mesmo tempo em que demanda dos sujeitos que inventem a si mesmos e tenham liberdade de escolha, define o que deve ser escolhido.

2.3.2 O despertar: Real, Imaginário e Simbólico

Você grita enquanto dorme
 Talvez o preço tenha sido muito alto
 A sua consciência estará tranquila
 Se alguém testá-la?
 Você acorda prontamente
 Ao som de seus batimentos cardíacos
 Apenas um homem abaixo do céu
 Apenas dois ouvidos, apenas dois olhos
 Você navega além dos mares
 De pensamentos e memórias que se foram
 A infância acabou, suas fantasias
 Se unem à dura realidade
 E enquanto as velas içam
 Você descobre que seus olhos estão marejando
 E todos os medos nunca pronunciados
 Dizem que você deve fazer a escolha final
 (Childhood's end, Pink Floyd, 1972)

Talvez seja possível relacionar a adolescência, em psicanálise, com um movimento no qual o sujeito desperta do sonho em que é sonhado por seus pais e é convocado a sonhar seus próprios sonhos. Segundo Rassial (1999), na medida em que a imagem do corpo é imaginária, as transformações no corpo resultantes da puberdade fazem com que o próprio estatuto do imaginário seja sacudido. Enquanto que, para a criança, esse imaginário se orienta para um futuro, no qual o gozo estaria autorizado, o adolescente confronta-se com um presente decepcionante. Percebe, então, como na letra de Pink Floyd (1972), que é apenas um homem abaixo do céu e nada mais do que isso, os mares em que navega já são outros. O Real, como uma correnteza, o arrasta para além dos mares familiares, os caminhos já não são mais certos e, mesmo sem estar preparado, é preciso despertar do sonho alheio e içar velas.

Barros (1996) define o despertar como o Real de um gozo que rompe os recursos simbólicos construídos para lidar com ele. Essa ruptura, própria da sexualidade humana, deve-se à inexistência do objeto adequado à satisfação:

Este objeto, desde sempre perdido, determina que todo encontro sexual é sempre um reencontro, que todo objeto é sempre substituído. Mas a substituição só pode ser efetiva se o gozo adquire uma significação fálica, que dá aos objetos um valor que lhes possibilita responder pela falta, tentando recuperar o que ficou irremediavelmente perdido (p. 70).

Para a autora, esta forma de ligação entre o gozo e o sentido encobre a perda responsável pela inadequação do objeto. Quando algo no circuito da pulsão se satisfaz fora da ligação entre o gozo e o sentido – o que ocorre quando se encontra uma excitação, um gozo desconhecido no corpo que escapa à significação fálica – o véu se rompe e mostra que não há nada, que o objeto falta.

A puberdade constitui um momento em que o real atravessa o sujeito em sua dimensão emergente, o confrontando diretamente com o impossível. O impossível da relação sexual, quando a genitalidade abre a perspectiva somente de um gozo fálico, o qual não engloba o gozo Outro; o impossível de limites frente à abertura do espaço familiar na direção de um infinito espacial e temporal, relacionado à sequência das gerações; e o impossível da morte, ao deparar-se com a morte como algo inevitável (Rassial, 1999). Nesse momento, se faz necessário que o sujeito encontre uma representação para um conjunto de estímulos diferentes dos de outrora. A incidência do olhar do Outro sobre algumas mutações corporais, tais como o aumento dos seios, ou até mesmo a ocorrência de ereções involuntárias, impelem o sujeito a perguntar ao Outro o que poderia, ou qual objeto poderia satisfazer tais desejos estranhos. O Outro familiar, barrado pela interdição ao incesto, não mais pode oferecer-se ao infante como capaz de satisfazer este

pulsional emergente. Segundo Rassial (2005), “o Real em jogo na adolescência não é somente o da puberdade, mas também o que afeta a encarnação imaginária do Outro que são os pais, o que vai exigir um deslocamento” (p. 203).

Desta forma, assim como há a queda de uma onipotência do lado da criança, os pais também desocupam este lugar. A ilusão da infância desmorona. Em um só golpe, a castração instaura-se tanto no sujeito quanto em seu avesso, há uma “pane do Outro”. Essa impossibilidade de correspondência (que no mundo adulto irá se personificar na impossibilidade de um encontro perfeito no plano da fantasia) pode ser expressa no aforismo lacaniano “não há relação sexual”. O ato sexual, que até então se colocava como uma expectativa para o futuro, passa a ser atual, pois se torna possível. Esse adiamento protegia o sujeito das consequências da verificação da inexistência da relação sexual, a partir do encontro com o Outro sexo, em sua alteridade absoluta (Barros, 1996).

O sujeito é obrigado a procurar fora de casa uma resposta que suture a falta de saber encontrada junto aos pais. Segundo Rassial (1999), a ênfase na genitalidade fará com que o adolescente dê, ao Outro, a consistência imaginária do Outro sexo, através de múltiplos avatares: O Outro do Outro, os pais dos pais, ancestrais; arrebatamentos místicos e religiões; a visão da sociedade como uma entidade atraente e perturbadora, relacionando-se a uma aproximação da política e um engajamento utopista.

A operação adolescente necessita de novos significantes, ou, pelo menos, a tentativa de construí-los, o que tentaria reparar a inexistência da relação sexual então constatada, e uma nova lógica combinatória que, certamente, prolonga o fantasma infantil das teorias sexuais, mas engaja novos lugares de palavras, de objetos e de outros (p. 90).

Rassial (2005) afirma que a ordem dos significantes é abalada nos três níveis de seu fundamento. Com relação ao significante-mestre, a submissão da criança à ordem parental, que a sustenta por delegação, não basta mais para garantir sua identidade. O significante fálico não garante nenhuma relação válida com o Outro sexo. O Nome-do-pai já não é mais metaforicamente sustentado pela organização familiar e precisará ser validado como uma operação puramente lógica, destacada do pai da realidade, assim como de qualquer pai imaginário; poderão então se escrever, no plural, os nomes do pai. O adolescente muda de posição na cadeia de gerações, pois já não é mais o elo último, e destrona o pai de sua posição de primeiro elo da cadeia de significantes, tal como funda a organização familiar. Com isso, o

significante, em sua função mesmo de representar o sujeito, muda de valor e o simbólico é posto em questão. Relacionado a isto está a relação peculiar dos adolescentes com a língua.

Lacadée (2011) retoma o neologismo *lalangue*, criado por Lacan para nomear o substrato sobre o qual se elabora a língua comum, na qual o sujeito deve consentir em entrar, caso queira poder dirigir-se ao Outro. Segundo o autor, tomar posição na língua, mesmo que de forma incômoda e desrespeitosa ao Outro, frequentemente é a solução adotada por alguns adolescentes: “a linguagem confere a legitimidade de ser justamente porque é o veículo das duas identificações do *falasser*: a constituinte e a constituída” (p. 22).

Podemos ver essa tomada de posição na língua pelo jovem Holden, em *O apanhador no campo de centeio*. Holden vai desmontando as ambições e crenças das pessoas a sua volta. Ele procura os pontos onde o discurso do Outro (em suas mais diversas encarnações) é levado ao seu limite. A busca de quem o escute resulta em um constante desencontro, o que o deixa em uma posição de exterioridade com relação ao mundo em que habita. Como *outsider*, acaba colocando em questão a naturalidade de qualquer lugar que possamos ocupar. Segundo Lacadée (2011), o adolescente identificar-se-ia com um exilado que experimenta a dor de todos aqueles que se veem privados de sua língua – no caso, a língua da infância –, a qual sustentava a identificação constituinte de seu ser: “a identificação constituinte ocupa lugar essencial como o *ponto de onde*, que é tarefa de cada um construir para inventar sua própria solução” (p. 22). Nesse lugar, espera-se um ser que sabe o que fazer com o gozo e demonstre como conseguiu haver-se com ele.

O autor ressalta a importância desse *ponto de onde*, que lembra a função do ideal do eu, situando a distância do sujeito com relação à pulsão de morte. O ideal do eu é um conceito que se localiza na fronteira entre o individual e o coletivo, e que faz com que o sujeito possa constituir-se e reconhecer-se no laço social. Segundo Lacan (1938/2003), o ideal do eu seria esse *ponto de onde* que nos cabe saber instalar, pois a partir daí o sujeito pode tentar apostar na conversação e afastar-se do que faria “mancha negra” (o real insuportável, o indizível, a parte obscura do ser), em sua existência.

Às vezes, o insuportável exila o sujeito de seu sentimento de humanidade, salvo se o encontro com o Outro abrir esse *ponto de onde*, o tempo de um espaço a ser compreendido de outra maneira, à luz de um ‘sim’ referido à sua tomada de palavra, à sua parte de exceção, à sua enunciação sempre incomparável (Lacadée, 2011, p. 23).

Rosa (2002) afirma que, na adolescência, novas operações se processam para fazer valer outro discurso, além do discurso dos pais: “operações que possibilitam o pertencimento e o

reconhecimento do jovem como membro do grupo social e que dependem das formas, condições e estratégias oferecidas pelo grupo social” (p. 3). Referente a isso, a autora retoma a afirmação que Aulagnier faz em seu trabalho *A violência da interpretação*. Para Aulagnier (1979), o discurso social projeta sobre o *infans* a mesma antecipação que é própria do discurso parental. O lugar que o sujeito ocupará é pré-vestido pelo grupo com a esperança de que ele também transmita de forma idêntica o modelo sociocultural. Esses discursos possibilitarão que o sujeito encontre referências para que possa se projetar no futuro sem que o afastamento do primeiro suporte se traduza em uma perda total do suporte identificatório.

Nesse sentido, se, em Freud (1905/1980), a revolta dos jovens contra a autoridade parental sustenta-se na interdição do incesto – é para separar-se dos pais, que os jovens rebelam-se contra eles –, na leitura lacaniana a adolescência põe em questão os significantes parentais que delimitam o gozo, isto é, suspende os efeitos do Nome-do-Pai (Rassial, 1997). Nessa travessia, os adolescentes tangenciam a morte e, se dela escapam, é pela invenção de novos nomes do pai. Tal distinção não consiste, somente, em uma diferença teórica. Ela indica a passagem da juventude disciplinar do tempo de Freud para a juventude transgressiva de nosso século (Weinmann, 2012). É tal mutação no laço social que constitui o que entendemos como operação psíquica adolescente.

A partir disso, a questão da adolescência nos remete a uma discussão sobre o laço social, fazendo com que nos interroguemos sobre como se instala, na sociedade contemporânea, esse *ponto de onde* que possibilitaria ao adolescente sair de uma posição de “exilado”. Ou, nas palavras da música do Pink Floyd: quais continentes fariam borda aos mares desconhecidos aos quais o sujeito vê-se lançado?

2.4 O atual da adolescência

Como afirmamos no início desse capítulo, o atual pode ser definido como aquilo que não encontra registro em nosso sistema de representações e, por isso, o desorganiza. Por não encontrar registro, não se inscreve em uma historicidade e, por isso, é sempre atual. Ao fazermos uma revisão sobre a construção do conceito de adolescência, foi possível observarmos algumas repetições. As principais ideais que insistem nas teorias que vão delineando o conceito de adolescência ao longo da história são: uma juventude temida, a adolescência como metáfora da mudança social, como uma subcultura, como um momento de crise em que as transformações físicas da puberdade se impõem e exigem uma série de deslocamentos,

momento de exílio, de um não lugar que faz necessária a inscrição do sujeito no laço social; em suma, um momento que é, ao mesmo tempo, de espera e de impaciência. É interessante como algumas dessas características traduzem o confronto com o estranho e o disruptivo que a adolescência suscita na cultura.

Podemos associar essas construções com a constante tentativa de fechar sentidos sobre a adolescência, colocando um certo distanciamento e diferenciação desse sujeito em relação à cultura – sendo como fora da lei, como um agente símbolo de transformação cultural, ou como um grupo que constitui uma cultura à parte. A adolescência constrói-se como um adjetivo que qualifica muito mais que um período da vida relacionado a transformações físicas e entrada na vida adulta. Como um conceito viajante⁸, carrega em sua bagagem revolta, perigo, transformação, desafio, sofrimento, aposta, esperança, às vezes, a antecipação de um ponto final... Frente a todas as tentativas de fechamento de sentido, o adolescente estabelece com a língua uma relação de constante denúncia da ausência de sentido, rasgando o véu que esconde a inexistência do objeto. Dessa forma, se, por um lado, a cultura tenta impor esses vários sentidos para o adolescente, por outro, o adolescente, assim como a esfinge no mito de Édipo, continua desafiando: “decifra-me ou te devoro”.

⁸ A teórica e pesquisadora holandesa Mieke Bal (2009) utiliza esse termo para chamar atenção para o fato de que, como ferramentas de intersubjetividade, conceitos não são fixos, mas viajam entre diferentes disciplinas, períodos históricos, comunidades acadêmicas e geografias.

3 ADOLESCÊNCIA EM CENA

3.1 O que nos convoca a trabalhar

Inspirados na tese freudiana (1907/2014) de que a arte antecipa-se à psicanálise na compreensão das sutilezas da alma, pensamos que as produções cinematográficas podem captar as singularidades de seu tempo. Os três filmes que serão relatados nesse capítulo se destacam por suas sequências de cenas inquietantes e pelo fato de que, mesmo com diferenças – como seus países de origem ou narrativas –, têm várias semelhanças e repetições. *Grave*, *Demônio de Neon* e *Mate-me por favor* foram produzidos na França, Estados Unidos e Brasil, respectivamente, lançados em 2016 e suas protagonistas são adolescentes imersas em tramas terríficas. Propomos com eles uma reflexão sobre o atual da adolescência, pois, estando a potência do ato poético na ação de rearranjar um sentido outrora estabelecido, esperamos não criar, mas expandir os limites da própria teoria que oferece contornos ao adolescer contemporâneo.

Conforme observa Rivera (2008), “cinema e psicanálise são rigorosamente contemporâneos” (p. 11). No mesmo ano em que ocorre a publicação dos *Estudos sobre a histeria* (1895), os irmãos Lumière fazem as primeiras projeções públicas em Paris, tomadas como marco do surgimento do cinema. Referente a isso, Parente (2014) pontua que a subjetividade moderna se constitui atravessada por essas duas grandes criações, pois as novas técnicas teriam inaugurado dimensões inexistentes aos olhos naturais dos homens.

Benjamin (1936/2013) nos propõe uma reflexão interessante sobre esse tema. Para o autor, o cinema seria uma das formas de trazer para a consciência elementos que permaneceriam esquecidos ou desconhecidos sem ele: “o filme abriu uma brecha naquela antiga verdade hieraclítica segundo a qual os acordados têm seu mundo em comum e os dormentes têm cada um um mundo pra si” (p. 84). O autor recorre ao texto de Freud *Psicopatologia da vida cotidiana* para tentar esclarecer os efeitos do cinema na percepção humana. Argumenta que, se antes do advento da psicanálise, um lapso cometido ao longo de uma conversa era dificilmente notado, com a análise de atos falhos e chistes realizada por Freud este fato alterou-se. Um aprofundamento semelhante teria ocorrido com a amplitude da percepção ótica e acústica no cinema:

[...] torna-se apreensível que a natureza que fala à câmera é outra, distinta daquela que fala com o olho. Diferente, acima de tudo, pelo fato de, no lugar de um espaço ocupado conscientemente pelos homens, ela penetrar um que é ocupado inconscientemente. Se

por um lado é comum que notemos, mesmo que de modo grosseiro, o andar das pessoas, não sabemos nada de sua posição na fração de segundo de uma passada [...] Aqui entra em ação a câmera, com seus meios auxiliares – seu descer e subir, seu interromper e isolar, sua dilatação e compressão do ocorrido, seu ampliar e reduzir. Somente por meio dela chegamos a conhecer o inconsciente óptico, assim como conhecemos o inconsciente pulsional por meio da psicanálise. (Benjamin, 1936/2013, p. 84).

Nessas palavras de Benjamin (1936/2013), explicita-se a forma como o cinema nos conduz a um ponto de vista distinto com relação ao saber sobre a subjetividade. Se, por um lado, a psicanálise inicia com o corte da visão para posicionar em seu centro a fala do sujeito, por outro, a invenção do cinema talvez tenha sido responsável por uma reinvenção da visão – bem representada pela famosa cena em que um olho é cortado por uma lamina no filme *Um cão Andaluz* –, a partir da qual se passa a ter acesso a novas cenas, assim como Freud teve à Outra Cena com a psicanálise. Para Freud, interessa o que não se dá a ver, o que faz furo na imagem: “apagam-se as luzes da reciprocidade dos olhares para fazer valer o nível escópico da pulsão, lá onde jaz a inercia da fantasia fundamental e se desenrolam seus roteiros cinematográficos” (Quinet, 2004, p. 8).

De forma semelhante à Outra Cena que se constrói em análise, a partir de uma sucessão associativa de palavras, decompor o texto fílmico envolve “dissolver sua dimensão de espetáculo [...] e rearranjar seus significantes” (Weinmann, 2017, p. 19). Podemos relacionar isso às elaborações freudianas sobre a interpretação dos sonhos. Freud (1900/1980) diferencia o pensamento e o conteúdo do sonho como se fossem duas versões do mesmo assunto em duas linguagens diferentes. O conteúdo do sonho seria expresso numa escrita pictográfica, cujos caracteres têm de ser individualmente transpostos para a linguagem dos pensamentos do sonho. Nas palavras de Freud: “se tentássemos ler esses caracteres segundo seu valor pictórico, e não de acordo com sua relação simbólica, seríamos claramente induzidos ao erro” (p. 188). Dessa forma, consideramos os momentos em que assistimos aos filmes como um sonho recorrente e seus relatos como uma “elaboração secundária”, em que rearranjamos seus significantes.

3.2 Olhar, olhar ainda e escrever apesar de tudo

3.2.1 Grave

Grave (2016) é um filme francês, escrito e dirigido por Julia Ducournau. Ficou famoso por ser o filme que fez o público passar mal e desmaiar no Festival de Toronto, em 2016, e narra a incursão da jovem Justine na faculdade de veterinária, ao mesmo tempo em que mostra

o momento de transição da adolescência. Na faculdade, Justine é recebida por sua irmã mais velha, Alexia, e passa por uma sequência de trotes viscerais dos veteranos com os calouros, como banho de sangue e ter que comer carne crua. Aos poucos, Justine começa a despertar para as estranhezas em seu corpo.

O filme consegue mesclar, de forma crua, ritos de passagem, relacionados à transição de menina a mulher, com o desejo crescente por carne, o que abre possibilidade para várias interpretações. É interessante notar que o que mais choca em *Grave* não são as cenas explícitas que envolvem canibalismo, sendo o foco do filme o desenvolvimento da angústia vivida pelos personagens. Dessa forma, penso que não é possível dizer que o filme seja sobre canibalismo, mas sim um filme sobre transição e descoberta, vividas de uma forma crua, que talvez só o canibalismo possa representar.

Na primeira cena, aparece uma estrada vazia e calma, um caminho sem intercorrências, chegando a dar uma sensação de tranquilidade para quem assiste. Surge um carro, o caminho está livre e seu movimento flui até que, de repente, uma pessoa se atira na frente dele causando um acidente. Essa cena mostra muito bem a forma como o filme se desenvolve, como se Justine estivesse seguindo seu caminho e, subitamente, ele fosse interrompido por algo. O espectador é levado junto nesse “passeio” constantemente interrompido.

Grave oscila entre o humano e o animal. O filme se desenvolve no universo acadêmico de uma faculdade de veterinária e há, em vários momentos, principalmente os de maior angústia da protagonista, a alternância entre ela e algum animal. Em algumas cenas, o foco fica no olhar dos animais, um olhar que captura quem está assistindo, angustiante pela expressão semelhante que pode ter com o olhar humano. É interessante observar que, em distintos momentos, Justine demonstra um comportamento e lança um olhar que parecem de uma voracidade animal, enquanto que, nas cenas onde o foco está nos animais, o olhar deles se assemelha ao humano, como quando estão no lugar de pacientes, no hospital veterinário.

Justine é retratada como uma jovem aplicada, virginal e vegetariana, que ingressa na mesma faculdade onde estudaram seus pais e onde estuda sua irmã, a qual é sua veterana. No início do filme, Justine e seus pais, aparentemente, estão indo para a faculdade na qual ela irá morar e estudar. Eles estão almoçando e demonstram estar felizes, até o momento em que Justine encontra um pedaço de carne em sua comida e sua mãe fica furiosa com os donos do restaurante. Ao chegarem na faculdade, é estranho o fato de Alexia não ir encontrá-los e pode-se observar, ao longo do filme, que há apenas uma cena onde os quatro aparecem juntos.

O ambiente da faculdade acaba sendo bem diferente do esperado por Justine. Há muitas festas e trotes, desde sua primeira noite. Na construção do filme, os veteranos surgem como aquela pessoa que se atirou na frente do carro, na cena inicial, interrompendo a viagem na estrada calma e tranquila, sempre uniformizados com jalecos, escritos e desenhados, falando e cantando em coro e subjugando os calouros de alguma forma. O encontro de Justine com sua irmã se dá nesse novo mundo e a relação das duas vai se desenvolvendo de uma forma muito complicada de compreender. Como vários aspectos do filme, há uma sensação de cruzeza, algo que oscila entre a possibilidade de parceria e afeto, por um lado, e a destruição, por outro. Relação, essa, que resume bem como o filme escancara o estranho familiar.

O dia do trote parece ser o marco da entrada de Justine num novo mundo. Nesse dia, os calouros recebem um banho de sangue e são obrigados a comer carne crua. Justine afirma que não irá comer, pois é vegetariana, mas sua irmã surge e a obriga a comer. Pouco depois, ela começa a sentir uma coceira muito forte no corpo. Em uma cena, Justine está em sua cama, tentando dormir, mas não consegue, pois está com todo seu corpo coçando. Essa cena parece representar algo do corpo que se impõe à personagem, a marca do despertar de algo que transborda. Quando consegue dormir, surge a cena de um cavalo correndo preso em uma esteira, parecendo estar angustiado, dando a sensação de um instinto animal sem destino, de um desejo de fuga impossível. Assim como o cavalo está preso à esteira, Justine está presa a seu corpo.

Ao longo do filme, a vontade de Justine por carne vai surgindo e aumentando. Ela vai se intercalando com descobertas da personagem relacionadas à transição que vive, como seu desejo sexual. Tudo isso perpassado pela relação com sua irmã, a qual a introduz ao canibalismo, como quando a faz comer carne crua e mostra como conseguir carne humana (nesse momento, descobrimos que a pessoa que se atira na frente do carro no início do filme é Alexia), e a aspectos de sua sexualidade. É interessante observar uma mudança da relação de Justine com sua imagem em duas cenas onde ela está frente ao espelho. Na primeira, sua irmã a havia emprestado roupas de festa, ela as coloca por cima de suas roupas do dia-a-dia e se olha no espelho, estranhando sua imagem. Em outro momento do filme, ela aparece com as mesmas roupas, porém já parecendo se sentir confortável com elas. Nessa cena, Justine está escutando música e dançando na frente do espelho, de forma sexy, e beija sua imagem.

A narrativa de *Grave* vai intercalando momentos relacionados à sexualidade de Justine com cenas de canibalismo e cenas com foco em animais. A intensidade desses momentos e a voracidade de Justine vão evoluindo e saindo cada vez mais do controle. O filme parece

ultrapassar a personagem, capturando e convocando o espectador a participar do caos vivido por Justine, sendo esse talvez o motivo de pessoas terem passado mal assistindo ao filme.

A trama vai evoluindo de forma que, no final, se desenvolva o jogo entre a imagem do cadáver de um animal dissecado por Justine, em uma aula, e uma cena na qual ela está bêbada em uma festa, e sua irmã a leva para o necrotério e a provoca com a mão de um cadáver humano, como se Justine fosse um cachorro. Isso toca naquilo de extremo que há em comum entre o humano e o animal: a morte. Na sequência, ao ficar sabendo do ocorrido, Justine entra em uma briga com Alexia, na qual as duas acabam mordendo-se e arrancando pedaços uma da outra como em uma briga entre animais. Quando a briga é aplacada, é como se as duas recuperassem uma certa humanidade e irmandade, saindo do local abraçadas. Em seguida, Alexia cuida dos machucados de Justine.

A esse evento segue-se o ato final. Ao acordar no outro dia, Justine está ao lado de seu colega de quarto, pelo qual se sentia atraída, e descobre que o mesmo está morto, pois fora devorado por ela e sua irmã. Ela fica apavorada, em um primeiro momento, mas se segue a isso um momento de aparente calma, no qual vai dar banho em sua irmã para limpar o sangue. Essa cena se intercala com outra, na qual uma buzina, sinal que marca o final do período de trotes dos calouros, ressoa e vários estudantes saem de seus quartos, como se tivessem sido convocados a algo, mas com expressões inquietantes, demonstrando uma estranha calma. Essa cena gera uma sensação de êxtase após o caos, limite ao qual o filme leva o espectador. Alexia acaba sendo presa e, na cena final, como no início do filme, Justine está comendo com seus pais, momento no qual seu pai revela que ela e sua irmã são canibais, assim como sua mãe, dizendo que ela iria achar uma forma de lidar com isso. O papel de Alexia em iniciar Justine no canibalismo, relacionado a não haver quase nenhuma cena em que os quatro apareçam juntos, parece apontar Alexia como representante daquilo não dito entre Justine e seus pais – se o vegetarianismo está na cena, o canibalismo está na Outra cena, assim como Alexia. Esse final parece gerar um estranhamento pela forma como a narrativa é concluída, com os personagens agindo, de certa maneira, como se todo o caos no qual mergulhamos com Justine não tivesse acontecido ou simplesmente fizesse parte da transição adolescente. Essa naturalidade com a qual acaba sendo tratada toda a crueza da narrativa põe o espectador ainda mais em um encontro com o estranho.

3.2.2 Demônio de neon

O filme *Demônio de neon*, do diretor dinamarquês Nicolas Winding Refn e que estreou em setembro de 2016, apesar de ter uma história linear e muito simples, tem um roteiro carregado de simbolismo e com uma construção estética que prende o olhar do espectador. Ele explora um universo cuja essência é a própria imagem, ou a imagem que se deseja transmitir às pessoas. Sua trama gira em torno de uma garota de 18 anos chamada Jesse. Ela procura o sucesso como modelo em Los Angeles e chama a atenção por ter uma beleza natural difícil de encontrar no mundo da moda. As portas se abrem rapidamente para Jesse, pelo fascínio quase mágico em seus contatos profissionais, o que gera a inveja da dupla Sarah e Gigi, já veteranas na profissão, e atrai o olhar da maquiadora Ruby, aparentemente sua única amiga, mas que na realidade tem uma atração mórbida pela protagonista.

Em *Demônio de neon*, podemos observar a transição de Jesse para a idade adulta, com o marco do início dessa transição se dando com sua chegada em Los Angeles e o contato com o mundo da moda. A protagonista inicia como uma menina inocente e, aos poucos, vai sendo marcada por olhares que a introduzem num novo lugar. A trama que, inicialmente, poderia ser de um conto de fadas, vai se desenvolvendo em direção ao que podemos descrever como terrorífico, pois a personagem parece ir ficando aprisionada ao olhar de todos que a cercam, o que culmina em sua destruição.

O filme tem como tema central a questão da imagem e do olhar. Em sua primeira cena, já vemos Jesse em uma sessão de fotos, na qual aparece morta e coberta de sangue. Essa cena retrata a relação que se dá, constantemente na trama, entre o olhar lançado sobre a protagonista, o belo e o mortífero. Em muitas cenas, há um jogo com o reflexo dos espelhos causando uma confusão entre o que seria reflexo ou não, introduzindo o espectador na confusão de imagens que vive Jesse e na impossibilidade de diferenciação com a imagem refletida. A estética de *The neon demon* lembra a montagem de um editorial de moda, o que gera um estranhamento, pois há uma indiferenciação persistente entre ficção e realidade. Uma cena no início do filme parece definir esse enfoque narrativo escolhido pelo diretor. Em uma noite, Jesse chega em seu quarto no motel onde está hospedada e encontra um puma, cena que tem um tom surreal. Nesse momento, há um deslocamento da narrativa do registro realista para o campo do fantástico.

Ao longo das cenas, observamos que quase todos os olhares que incidem sobre Jesse não a reconhecem como sujeito e a história vai se desenvolvendo a partir desses vários olhares. A única pessoa que a reconhece verdadeiramente é o fotógrafo em início de carreira, Dean, que

tira suas primeiras fotos e parece gostar dela, mas a quem Jesse acaba afastando. É difícil definir a protagonista sem ser a partir do que ela é para os outros personagens. Em alguns momentos, ela parece ser apenas uma boneca, que só tem existência a partir do que vão fazendo com ela. Nesse sentido, o espectador é convocado a participar, tendo seu olhar capturado e lançado sobre a personagem, numa tentativa constante de lhe conferir alguma unidade, mas sendo constantemente frustrado.

No começo do filme, Jesse conhece a maquiadora Ruby, que a convida para ir a uma festa. Nessa festa, Jesse tem o primeiro encontro com as modelos veteranas, Sarah e Gigi. Na cena em que conversam, há um jogo de imagens de campo e contracampo, com o reflexo das modelos no espelho. Antes de Jesse chegar, elas conversam sobre maquiagem e Ruby afirma que dizem que mulheres gostam de comprar batom com nome de comida ou sexo. Quando Jesse entra no banheiro, Ruby questiona se Jesse é comida ou sexo, ao que Gigi responde que Jesse é sobremesa, por ser muito doce. Sarah e Gigi já demonstram certa hostilidade em relação à protagonista e a questionam sobre sua presença no mundo da moda.

Conforme a trama vai se desenvolvendo, pode-se observar que Jesse vai sendo cada vez mais marcada pelos olhares que incidem sobre ela. Nos testes para modelo, onde é admirada e tem sua beleza glorificada; na agência, onde é vista como a modelo mais promissora; na concorrência com as modelos veteranas, que a invejam como alguém que naturalmente corresponde à demanda da indústria da moda; no olhar do fotógrafo com quem trabalha pela agência, que a vê como seu objeto de trabalho; na relação que tem com a maquiadora Ruby, que nutre uma atração mórbida pela protagonista; e na atração perversa que o gerente do motel parece sentir por ela. Dean parece ser a única pessoa que a vê além de sua aparência, afirmando em um diálogo, na primeira vez em que saem juntos, que ela deve ter muitos outros talentos além de ser bonita, após Jesse afirmar que não sabia fazer nada além do que dizia respeito a sua aparência. Nessa mesma cena, a protagonista tem uma fala interessante, onde conta que vê a lua como um grande olho e que, quando era criança, perguntava para a lua se ela podia vê-la.

Na evolução da narrativa, vamos observando a inveja crescente de Sarah e Gigi. Ao mesmo tempo, descobrimos que não é bem uma relação de amizade e cuidado que Ruby nutre por Jesse, como o que se dá a entender no início do filme. A maquiadora incita o ódio das outras modelos por ela. Em determinada cena, revela-se que Ruby também é maquiadora de cadáveres, ligando as modelos a um corpo sem vida que só reflete uma imagem. Referente a isso, é interessante que, ao decompormos a palavra “cadáver”, em português, nos deparemos com “cada ver”. Jesse vai assumindo cada vez mais a imagem oferecida pelas pessoas que a cercam.

Em um momento do filme, quando ela vai desfilar, ao entrar na passarela nota-se uma mudança completa em sua expressão e um jogo com o espelho. Ao ver sua imagem no espelho, a beija. Parece haver uma colagem de Jesse com seu reflexo no espelho; não resta nada, além de sua imagem especular.

A partir desse momento, a trama ganha um nível a mais de tensão e fica mais intensa a alternância de cenas que geram confusão entre fantasia e realidade. Em uma dessas situações, após um jantar com o homem que a havia contratado para o desfile, as modelos veteranas e Dean, Jesse resolve afastar-se do jovem que parecia ser a única pessoa que ainda fazia ligação com algo de não mortífero. Após essa cena, a protagonista retorna para seu quarto no motel e assistimos a uma cena de admiração pela própria imagem no espelho. Jesse acaba dormindo, ao que se segue uma cena onde alguém, que parece ser o gerente do hotel, põe uma faca em sua boca. Nisso, a protagonista acorda assustada pelo que parece ter sido um pesadelo e começa a ouvir barulhos semelhantes aos de uma menina sendo abusada. Não é possível identificar se o acontecimento é imaginação de Jesse ou realidade diegética. Com isso, ela fica muito assustada e liga para Ruby, a quem acreditava poder recorrer num momento de necessidade. Ruby a recebe em sua casa, porém logo demonstra suas segundas intenções ao tentar fazer sexo com Jesse, o que faz com que as duas briguem.

Na sequência, já em outro dia, há uma cena na qual descobrimos que Ruby pratica necrofilia. A maquiadora faz sexo com o cadáver de uma mulher enquanto fantasia com Jesse, o que nos dá pistas do fim trágico que espera a personagem. Voltamos à casa de Ruby, onde Jesse se maquia, se veste e admira sua imagem no espelho, cena interessante que constrói um ponto de ligação com a cena anterior: enquanto Ruby fantasia, Jesse se fantasia. Após se arrumar, Jesse sai andando pela casa com uma expressão melancólica. Ao voltar para casa, Ruby encontra Jesse na beira da piscina e a protagonista fala que, quando era criança, sua mãe costumava dizer que ela era perigosa, afirmando em seguida que sua mãe estava certa e que ela é perigosa. Tem início uma das cenas com mais ação do filme, quando descobrimos que havia um plano das modelos veteranas, Sarah e Gigi, e da maquiadora Ruby de matar Jesse. Elas começam a persegui-la, até que conseguem encurralá-la e empurrá-la na piscina vazia. Nesse momento, o filme parece fazer referência ao mito de Narciso; porém, enquanto o herói grego morre afogado, a queda de Jesse é no vazio, no que nos parece uma alusão às fragilidades narcísicas da protagonista.

Após matá-la, as modelos mais velhas comem o corpo de Jesse, em um ritual antropofágico, uma tentativa de incorporar a sua beleza, mas também uma forma de

sacralização da beleza e juventude da protagonista. Em seguida, há uma cena de Ruby em uma banheira se banhando no sangue de Jesse. Na cena final do filme, Sarah e Gigi estão em uma produção de moda para serem fotografadas. Gigi começa a se sentir mal e vai ao banheiro, onde vomita um olho de Jesse. Apavorada e afirmando que Jesse ainda estaria viva dentro dela, se mata fincando uma tesoura em sua barriga. Nisso, Sarah, que presencia a cena, pega o olho que está no chão e o devora. Essa cena consiste em uma metáfora do que o filme parece fazer com o olhar do espectador, devorando-o nesse jogo de cenas que denuncia a linha tênue que separa contos de fadas e filmes de horror.

3.2.3 Mate-me por favor

O filme *Mate-me por favor*, escrito e dirigido por Anita Rocha da Silveira e que estreou em setembro de 2016, mantém o espectador em clima de suspense ao longo de toda sua narrativa, ao mesmo tempo em que desenvolve seus personagens de forma profunda. Tem como trama central uma série de assassinatos que ocorrem na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, e a forma como algumas jovens da região vivenciam essa sequência de acontecimentos, que as coloca frente à morte. Porém, vai além, sendo um filme sobre o momento de transição da adolescência e o confronto com a sexualidade e a morte que se impõe às adolescentes.

Ao longo do filme, observamos que cada personagem vai tendo que encontrar sua forma particular de lidar com as novas situações com as quais se confrontam. A protagonista é Bia, uma garota de 15 anos que mora com seu irmão e, junto com suas amigas, fica perturbada com a série de assassinatos que acontecem na região onde mora, vivendo uma mistura de perturbação e fascínio com a iminência da morte.

É curioso notar que não há quase nenhum destaque para os adultos, estando o foco completamente nos jovens e em suas descobertas – aparentemente, o único adulto no filme é o irmão de Bia. De certa forma, o filme provoca o espectador a se questionar onde estariam os adultos. A trama se constrói num universo de jovens, onde até o culto religioso, que normalmente faz referência à autoridade, a algo superior, ocorre de uma forma horizontal, sendo que a jovem que coordena o culto mantém uma linguagem adolescente, utilizando gírias, músicas como o funk e um comportamento mais sensual.

A cena de abertura de *Mate-me por favor* já nos mostra que há uma problemática em sua trama que vai além da série de assassinatos. A imagem é focada no rosto de uma menina que havia saído para uma festa, ou para algum outro lugar de noite, para se divertir. Ela aparenta

estar triste e desanimada, mostrando que há um sofrimento ali antes mesmo do confronto com a morte. Cansada, resolve voltar para casa a pé e logo percebe que está sendo seguida. De repente, ela é atacada pelo assassino, a imagem some, restando apenas seu grito, no momento em que aparece o nome do filme. Dessa forma, *Mate-me por favor* já parte de uma interrupção, como se fosse o desenrolar do que pode ser vivido e criado a partir desse caminho interrompido que a adolescência põe em cena. Na sequência, surge uma cena na qual a protagonista, Bia, está olhando para o horizonte, como aparecerá algumas outras vezes. Assim como na primeira cena, acompanhamos a protagonista de costas como se a estivéssemos seguindo. O olhar de Bia para o horizonte parece um contraste, colocando em relação a possibilidade do fim repentino com o infinito do horizonte, retomando, de certa forma, o paradigma da morte, que, ao mesmo tempo em que é uma interrupção, é promessa do infinito.

Um aspecto muito interessante do filme é o fato de seu desenvolvimento ter como plano de fundo o cotidiano das jovens, colocando o espectador como um observador desse cotidiano. Há uma alternância nas cenas das vivências das adolescentes, que são retratadas em alguns momentos mais infantis, como em uma cena em que Bia e suas amigas se divertem com brincadeiras, e os momentos onde estão descobrindo sua sexualidade e se confrontando com a realidade da morte. As cenas constroem-se de forma que sua intensidade se dê a partir das sutilezas e particularidades de cada personagem. O filme coloca o espectador frente a alguns momentos de felicidade e diversão, paralelos a momentos de grande angústia e sofrimento, relacionados a amizades, competição, aparência, relacionamentos amorosos, descoberta da sexualidade e à morte. Nesse sentido, a narrativa consegue transmitir, de maneira intensa, os sentimentos dos personagens e convocar o espectador a participar e ser surpreendido pelo constante contraste entre felicidade e tragédia que pode ser o despertar da adolescência.

Logo no início do filme, já observamos Bia e suas amigas conversando, mobilizadas pela notícia do assassinato de uma jovem. Curiosas e com certo fascínio, vão até o local onde o corpo foi encontrado. Percebemos a necessidade constante de irem criando várias teorias sobre quem poderia ser o assassino e até sobre a possibilidade de vida após a morte, o que parece ser uma tentativa de construir uma narrativa que ajude a dar um sentido para os acontecimentos. Num determinado dia, ao fazerem o caminho de costume, Bia e suas amigas encontram uma menina que foi esfaqueada, quase morta. Elas se mobilizam para pedir ajuda e Bia fica com a menina, deitando ao lado dela e a beijando na boca, parecendo se posicionar em espelho, diante da menina morta. Essa cena gera um estranhamento no espectador, pois Bia

demonstra certo fascínio pela menina que está morrendo, ou pela possibilidade de ver a morte tão de perto.

A partir desse momento, o interesse de Bia pelos assassinatos e seu flerte com a morte vão aumentando. Ela começa a ir até os locais onde os corpos foram encontrados, chegando a deitar num deles; sai andando sozinha de noite, mesmo com a possibilidade de ser assassinada; começa a ler as mensagens póstumas direcionadas às jovens mortas no *Facebook*; e vai ao enterro da menina que encontraram e que acabou falecendo. A jovem parece cada vez mais angustiada, agindo de forma agressiva com seus colegas e brigando com sua melhor amiga. Em uma cena, quando estão em uma aula de Educação Física, joga uma bola com força no rosto de uma colega. Em outra, Bia está beijando o menino com quem está ficando, em uma festa de quinze anos de uma colega, quando começa a apertar o pescoço dele, como se quisesse matá-lo – ele fica irritado e assustado, dizendo não querer mais nenhum contato com ela. Essas várias situações provocam no espectador um misto de tensão e estranhamento, esperando pelo pior e vendo a protagonista ir em busca desse pior.

Nesse momento, podemos pensar que a relação de fascínio que Bia estabelece com a morte poderia ser a busca de um gozo Outro, não delimitado pela castração, que sua identificação com as meninas mortas colocaria em cena. Em contrapartida, também poderia ser uma tentativa de busca de uma delimitação desse gozo, movida pela angústia diante da possibilidade de encontro com a morte. É interessante observarmos que, em algumas cenas, a identificação de Bia parece ser com as meninas mortas enquanto que em outras, como quando aperta o pescoço do menino com quem está ficando, parece ser com o assassino.

Em paralelo às vivências de Bia, vamos acompanhando as problemáticas vividas por outras jovens da escola, cada uma tentando criar suas próprias formas de lidar com a maneira como são mobilizadas pela série de assassinatos. Nisso, é interessante a construção das personagens, pois cada uma sofre de alguma maneira, mas sem se transformar em uma caricatura de sofrimento adolescente. Dessa forma, o filme consegue dar um passo além, no que diz respeito a produções que retratam a adolescência, mostrando sujeitos que se sobrepõem às dificuldades com que se confrontam, havendo a tentativa de resolução das questões colocadas e de criação de narrativas individuais e grupais para suas vivências.

Apesar de algumas pistas, o filme não deixa claro quem poderia ser o assassino, nem se conduz uma investigação, questão que fica como secundária em relação às vivências de Bia e suas amigas na trama. Em um determinado momento, há uma vigília em homenagem às meninas assassinadas. O irmão de Bia aparece com um pôster com a foto de uma menina que

aparentemente procura ao longo do filme todo. Quando ele está prendendo a foto da menina no mural onde estão as fotos das jovens mortas, ela aparece, o vê e sai correndo muito assustada. Essa cena gera a suspeita da possibilidade do irmão de Bia ser o assassino. Na sequência, vemos outra cena, na qual um homem está em cima de uma menina, não sendo possível definir muito bem se eles estão fazendo sexo ou se ele a está matando – ou ambos. A imagem se aproxima e vemos que ele a está sufocando, porém não conseguimos ver o rosto do assassino. Após esse momento, o foco da imagem direciona-se para o rosto da menina morta e, em seguida, muda para o rosto de Bia deitada. A manutenção do enquadre faz com que nos questionemos se a cena anterior foi real ou se seria uma fantasia erótica da protagonista. De qualquer maneira, não deixa dúvidas acerca da identificação de Bia com as meninas mortas.

Em uma das últimas cenas do filme, Bia sai caminhando e deita em um campo, lugar onde um corpo poderia ser encontrado, ficando lá como se estivesse morta. Ao amanhecer, o foco da imagem vai para o rosto de Bia acordando, gerando, no primeiro momento, dúvida sobre Bia estar viva ou morta. Na última cena, a câmera vai se afastando e pessoas começam a se levantar no campo e caminhar. Podemos nos questionar se essa seria a construção de uma cena que une a ideia de um caminho a ser seguido em direção ao horizonte com a de morte e interrupção, havendo a possibilidade desse caminho continuar de alguma forma, após ser interrompido. O filme termina sem a resolução dos assassinatos, deixando algo em aberto e mobilizando no espectador uma mistura de angústia com aceitação de não haver uma resposta. Porém, se, por um lado, o filme não revela o rosto do assassino, por outro, ele revela várias faces da morte. Como na adolescência, ficamos encarregados de criar nossa própria teoria sobre mais uns dos vários questionamentos frente aos quais somos lançados como sujeitos, ao longo das várias interrupções que marcam a nossa existência.

3.3 Quando adolescência e horror acontecem no cinema

Referente ao universo cinematográfico, observamos que os filmes relatados anteriormente possuem características que se relacionam, principalmente, aos seguintes gêneros: Horror e *Teenpictures*⁹. Partindo dessa premissa, nesse momento nos propomos a uma revisão sobre esses dois importantes gêneros cinematográficos que, mesmo tendo uma notável

⁹ A palavra *Teenpictures* é usualmente traduzida no Brasil como cinema juvenil ou filmes juvenis. Porém, optamos por não traduzi-la por ela ser a nomenclatura que define um gênero cinematográfico sobre o qual iremos nos debruçar ao longo de nossa escrita.

diferença temporal - com o horror consolidando-se como gênero ficcional no século XVIII e os *Teenpictures* surgindo no século XX – quando passam a coexistir, têm sua união frequente em diversas produções. Com relação a isso, Bueno (2005) observa: “os filmes juvenis desde muito cedo estabeleceram um relacionamento com o universo do horror” (p. 143).

3.3.1 Surgimento do horror como gênero

Jean Delumeau (2001), em sua obra *A história do medo no ocidente*, afirma que as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidas em um constante diálogo com o medo: “um complexo de sentimentos que, considerando-se as latitudes e as épocas, não pôde deixar de desempenhar um papel capital na história das sociedades humanas.” (p. 12). Porém, segundo Cánepa (2008), para que se constitua o horror é necessário que ao medo se alie outro sentimento: o de aversão. No que concerne a esse sentimento, a autora refere-se ao texto *Purity and danger* (Pureza e perigo) da antropóloga norte-americana Mary Douglas, de 1966, segundo o qual a aversão estaria relacionada ao nojo diante do que nos parece sujo, abjeto ou impuro. Pensar sobre essa impureza implicaria assimilar a noção contrária de pureza e, assim, observar fenômenos de poluição que podem representar perigo às estruturas de um sistema social.

Além dessa diferenciação proposta por Cánepa (2008) entre medo e horror, alguns autores (Carroll, 1999; Scheneider & Penner, 2017; Stephen King, 2012) propõem uma diferenciação entre o que poderia ser classificado como terror ou horror. Para King (2012), no terror haveria um tipo de apreensão do desconhecido, mas sem a presença de algo monstruoso, tudo ficando por conta da imaginação. Já no horror, haveria algo monstruoso que causa uma reação física negativa. Carroll (1999) constrói uma definição parecida, estabelecendo uma relação entre horror e fantástico. Segundo o autor, na Modernidade muitas histórias de horror tratam de situações de medo e abjeção protagonizadas por indivíduos com características monstruosas, mas não sobrenaturais. Schneider e Penner (2017) afirmam que o horror é o que viria depois do terror. O terror seria o suspense, o medo quando nos preocupamos com a possibilidade de algo terrível acontecer. Para os autores, enquanto que o terror é aquilo que está à espreita atrás da porta, o horror é o seu medo realizado, a promessa cumprida.

Stephen King (2012) relaciona o trabalho do horror, em seu nível mais potente, com o que denomina ser uma dança macabra. Nesse nível, o trabalho do horror se transforma em uma busca ritmada em movimento. Esta operação não estaria interessada no verniz civilizado que permeia nossas vidas, pois procura o lugar onde o espectador ou leitor viva no seu nível mais

primário – dançando através das peças que encaixamos e que esperamos expressar nosso caráter socialmente aceitável. Ele está em busca de outro lugar: “de um quartinho que algumas vezes lembra o covil secreto de um cavaleiro da era vitoriana, noutras a câmara de tortura da Inquisição espanhola... mas talvez, mais frequentemente e com maior sucesso, a simples e árida caverna de um homem da Idade da Pedra” (p. 14).

Segundo o teórico francês Gérard Lenne (1974), há sempre oposições fundamentais nas figuras que nos provocam horror, como morto/vivo, bestial/racional, humano/mecânico, natural/artificial. Podemos observar isso em vários exemplos de figuras tradicionalmente vistas como horríficas, tais como mortos vivos, lobisomens ou insetos humanos. Também há a incompletude categórica que ganha vida através da imagem de seres vivos sem olhos, braços, pernas ou pele, ou que estão num estado avançado de decomposição, e que podem causar repugnância e abjeção. Além dessa existência de oposições nas figuras monstruosas, Noel Carroll (1999), em seu texto *Filosofia do horror ou paradoxos do coração*, observa que há uma espacialização oferecida pelas histórias de monstros clássicas: os monstros provêm geralmente de lugares marginais, como esgotos, cemitérios e casas abandonadas. Nessa perspectiva, o que horroriza é o que fica fora das categorias sociais aceitas.

O curioso sobre as figuras monstruosas é que, ao lado do horror e da abjeção, caminha um certo fascínio e uma necessidade de criá-las e recriá-las ao longo dos séculos. Precisamos da ideia de monstruosidade, porque ela é a reafirmação da ordem que almejamos e, por isso, o que mais nos horroriza não é a aberração em si, seja ela física ou mental, mas a desordem que tais aberrações parecem implicar (King, 2012). Com sua simplicidade e repetição, as melodias das histórias de horror são melodias de ruptura e desintegração, ao mesmo tempo em que o extravasamento ritualizado dessas emoções parece trazer as coisas de volta a um estado mais estável e constitutivo.

Conforme afirma Carroll (1999), pode-se encontrar a imagética do horror em todas as épocas. No mundo ocidental antigo, temos a história do homem lobo, em *Satíricon*, de Petronio; a de Lycaon e Jupiter, em *As metamorfoses*, de Ovídio; e a de Aristômenes e Sócrates, em *O asno de ouro*, de Apuleio. As *danças macabras*¹⁰ da Idade Média e as descrições do inferno,

¹⁰ Termo que se refere a um gênero iconográfico e literário da Baixa Idade Média, que representa uma certa concepção da existência humana manifesta na iconografia e literatura do período. Segundo Schmitt (2017), os temas macabros tiveram sua plena expansão pela Europa, principalmente a partir do surto da Peste Negra, iniciado em 1348. A arte medieval é invadida por inúmeras imagens e textos que “devassam o corpo, insistindo em seu aspecto de deterioração – por vezes dando especial ênfase à podridão e à repugnância desse processo” (p. 235). As *danças macabras* podem ser definidas como “obras poéticas e imagéticas em diversos suportes, apresentam um

como a de *A visão de San Pablo*, *A visão de Tundale* e o *Juízo final*, de Cranach, assim como o imortal *Inferno*, de Dante, também constituem exemplos de figuras e incidentes que foram importantes para o gênero de horror. As figuras interpretadas como fontes de horror vão sofrendo mudanças ao longo da história e isso acaba refletindo também em suas definições, tanto como gênero literário quanto cinematográfico. Sua constante mutação faz com que o gênero, além de ser um dos mais prolíficos da indústria cinematográfica, seja particularmente hostil a definições (Cánepa, 2008). Pensamos que essa constante mutação demonstra a potência da ficção de horror, pois, se isso ocorre, é porque essas produções estão constantemente capturando o atual da cultura e, dessa forma, podem nos oferecer pistas sobre a subjetivação contemporânea.

O horror como gênero específico só começa a adquirir forma no século XVIII. Suas fontes mais próximas são o romance gótico inglês, o alemão *Schauer-romano* e o *Romano noir* (Carroll, 1999). Cánepa (2008) nos propõe uma divisão cronológica em três fases, para apresentarmos, resumidamente, um histórico da definição do horror: o horror gótico do século XVIII, o horror romântico do século XIX e o horror moderno do século XX.

Segundo Carroll (1999), o romance gótico considerado por muitos como inaugural é o *Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, escrito em 1765. Dentre os vários subgêneros do gótico, o gótico sobrenatural teve importância central para a evolução do gênero de horror. Nele, a existência e ação cruel de forças sobrenaturais se afirmaram. Os autores do gótico sobrenatural trabalham com sustos e seu efeito favorito é sacudir a mente do leitor, fazendo-a passar do ceticismo para a crença golpeada pelo horror.

Para Cánepa (2008), a ficção gótica tem grande importância para entendermos tanto o impulso inicial quanto inúmeros clichês da ficção de horror: “os dois principais elementos legados pelo romance gótico às histórias de horror foram a visão de um passado decadente (representado em certos espaços físicos ou personificado em figuras malignas) e a relação com o sobrenatural” (p. 30). Em histórias escritas por autores como Walpole (1717-1797), Redcliffe (1764-1823), Lewis (1775-1818), entre outros, diversas transgressões sociais traziam à tona um imaginário “violento, fantástico e pleno de significados políticos e ideológicos” (p. 28). Segundo a autora, essas transgressões (parricídio, sodomia, estupro, incesto...) eram praticadas contra vítimas inocentes por velhos aristocratas ou religiosos demoníacos em castelos e abadias

desfile de personagens mortos e vivos” (p. 236). Nelas, os mortos (mostrados como cadáveres em decomposição) conduzem a fila, cuja direção é o óbito.

decadentes e cercados de maldições antigas. Esse mesmo efeito de exagero aparecia nas representações da natureza. Esses cenários ameaçadores traziam aos romances góticos visões do sublime: “categoria estética muito discutida no período, e que consistia justamente na possibilidade de obter-se prazer estético a partir da disformidade, da irregularidade, da surpresa, da intensidade e da grandiosidade” (p. 28).

Uma grande quantidade de histórias fantásticas, que acabaram se desdobrando em narrativas mais precisamente de horror, derivaram do interesse dos românticos pelo sobrenatural e pelo decadente e sublime das novelas góticas. O Romantismo do início do século XIX foi marcado pelo famoso encontro (no verão de 1816, na Vila Diodati, em Genebra) dos poetas Lord Byron e Percy Shelley, com Mary Shelley (esposa de Percy) e John Polidori (médico particular de Byron). Nesse encontro, foi realizada uma aposta sobre quem escreveria a melhor história de fantasma. Essa aposta deu origem a duas histórias que estabeleceriam novos rumos para a ficção de horror: *Frankenstein: ou o moderno Prometeu*, de Mary Shelley (1797-1851), publicada em 1820, e *O Vampiro*, de John Polidori (1795-1821), publicada em 1819, sob a assinatura de Lord Byron (Cánepa, 2008).

Frankenstein seria a primeira produção de ficção-científica literária, ligando-a indelevelmente ao horror (Cánepa, 2008). A história traz elementos que vão do folclore judaico, como os *golems*¹¹, até as descobertas mais recentes da ciência da época. Em sua narrativa sobre um cientista que “dá à luz” (ironicamente, utilizando eletricidade) um monstro, na tentativa de criar um ser humano a partir dos pedaços de cadáveres, colocava em pauta questões como os perigos da ciência e do lugar de pretensão “Deus” que o homem almejava ao buscar “trazer para a luz” acontecimentos outrora tidos como sobrenaturais. O monstro de Frankenstein parece concatenar em seu ser os medos da cultura de sua época. Sua elevação ao *status* de clássico permite-nos supor que alguns de nossos anseios contemporâneos subsistem desde a época em que foi escrito. Literalmente, o monstro em questão é a união de vários pedaços do corpo humano que, separados, nos fazem sentir a angústia de, como afirma Didi-Huberman (1998), olhar aquilo que nos olha – o parcial da pulsão –, que faz com que sejamos lançados à questão de saber (não saber, na verdade) o que vem a ser nosso próprio corpo. E temos que concordar que é bem mais fácil fugir de um monstro do que dessa questão que nos interpela a todos desde nossas próprias tripas.

¹¹ Segundo a lenda judaica, Golem é um tipo de monstro autômato que teria sido criado por um velho e sábio rabino a partir do barro e recebido a vida por meio de uma palavra mágica, marcada em sua testa ou escrita num pedaço de pano ou papel enfiado em sua boca (Jeha & Nascimento, 2017).

Essa obra literária, que talvez seja o *Black mirror*¹² daquela época, é escrita no contexto do Iluminismo do fim do século XVIII e início do XIX. Cánepa (2008) afirma que o surgimento do gênero fantástico em geral, e do subgênero horror especificamente, coincide com o Iluminismo: “período em que a Razão foi elevada à condição de faculdade primordial, e o que quer que impedisse seu florescimento era denunciado” (p. 16). O pensamento Iluminista encarava o sobrenatural como fruto da imaginação ou superstição. Com relação a isso, Carroll (1999) observa que é tentador especular que haja alguma relação entre esses gêneros e a difusão da visão iluminista do mundo¹³.

O Iluminismo valoriza a razão, ao passo que o romance de horror explora emoções, e mesmo emoções particularmente violentas do ponto de vista dos personagens de ficção. [...] enquanto um convertido ao Iluminismo defende uma concepção naturalista do mundo, o romance de horror pressupõe, dentro do âmbito da ficção, a existência do sobrenatural. Além disso, poder-se-ia dizer que, em contraposição à crença Iluminista no progresso, o romance de horror privilegia a regressão. [...] Ou seja, o romance de horror pode ser visto como retorno do reprimido do Iluminismo. (p. 79).

Além dos monstros, no Romantismo também emergia, com maior nitidez, a ideia de algo oculto capaz de se projetar para fora como espectro (ou algo análogo) que assombra o indivíduo. A representação de um homem essencialmente dividido aparece no cenário romântico em diferentes encarnações: “Ela pode assumir a forma do sócia e do duplo (do alemão *doppelgänger* – “aquele que caminha junto”), mas também a do pacto com forças anti-humanas e satânicas, personalizadas ou não no Diabo” (Cánepa, 2008, p. 33).

Nesse contexto ficcional, os dois escritores mais famosos do horror no século XIX foram o norte-americano Edgar Allan Poe e o alemão E.T.A. Hoffmann, que teve sua obra *O homem de areia* analisada por Freud em seu texto *O estranho*, de 1919, no qual se refere a E. T. A. Hoffmann como um inigualável mestre do inquietante na literatura. Na pintura, o horror teria Francisco Goya como seu mais ilustre representante. Ao ver seu país invadido pelo exército de Napoleão, em 1808, Goya mudou sua visão da racionalidade francesa e passou a interessar-se pelo irracionalismo e pela hipersensibilidade romântica. Exemplos de suas obras são *Saturno devorando seu filho*, de 1815 e *O colosso ou O gigante*, de 1818 (Cánepa, 2008).

¹² Série antológica criada em 2011 por Charlie Brooker que explora um mundo de alta tecnologia, onde as maiores inovações da humanidade e os instintos mais sombrios colidem. Utilizamos aqui a dupla faceta da expressão *black mirror*. Um espelho negro não reflete a luz tal como ela nele incide; sua principal faceta é apontar aquilo que há de desconhecido para aquele que mira o objeto.

¹³ Dolar (2018), ao se referir ao trabalho de Freud *O estranho*, afirma que os exemplos dados por Freud apontam uma localização do conceito em uma conjuntura histórica específica: “a ruptura histórica particular provocada pelo iluminismo” (p. 170). Segundo o autor, há uma dimensão do estranho que irá emergir com a Modernidade, pois, nas sociedades pré-modernas, o campo do sagrado e do intocável recobria amplamente a dimensão do estranho.

Segundo Cánepa (2008), em meados do século XIX o Romantismo começou a ser substituído por movimentos de caráter menos irracionalista. Movimentos como o Realismo e o Naturalismo deram elementos novos à ficção de horror: “o apelo cada vez maior ao grotesco, além de uma tendência a ambientar as histórias no dia-a-dia” (p. 36). Os vilões medievais e os monstros passaram a ser substituídos em parte por homens comuns. No final do século XIX, o horror é colocado pelos simbolistas – agora como nova reação pendular ao retorno do racionalismo no Realismo e no Naturalismo – como um dos elementos centrais de sua pauta, tendo como referência o irracionalismo romântico e absorvendo contribuições posteriores: “inspirado pelas ideias de Baudelaire e de outros artistas, o movimento se opunha à qualquer restrição estética, moral ou religiosa na arte que impedisse a experiência do ‘horror e do êxtase da vida’ (como escrevera Baudelaire em *As flores do mal*, em 1857)” (p. 36). No final desse século, a ficção de horror já era um gênero literário que podia percorrer vários braços da indústria cultural de maneira independente.

No início do século XX, a cultura de massas já havia absorvido as imagens e histórias de horror. Sendo veiculado por vários meios artísticos, o horror começou a se desdobrar em subgêneros e estilos específicos, distanciando-se de sua origem gótica. Podemos relacionar esse distanciamento às mudanças culturais do século XX, que teriam seu reflexo no imaginário social e nas artes. Neste século, ocorre uma massificação do horror e a incorporação de outros conceitos além do “sobrenatural” (Cánepa, 2008). Após várias manifestações de barbárie social e de grandes transformações nas relações de produção e consumo, alguns medos, como o risco da violência inesperada, o estranhamento do outro – que pode, a qualquer momento, se revelar como inimigo – e uma pressão cada vez maior pelo consumo passam a habitar os pesadelos da sociedade.

No primeiro capítulo de seu trabalho *Skin shows: gothic horror and the technology of monsters*, Judith Hallberstan (1995) nos aponta a diferença crucial entre o horror do século XIX e o horror que se desenvolveu ao longo do século XX. A autora sustenta o argumento de que os monstros do século XIX metaforizavam a ambiguidade da subjetividade moderna, neles ficava exposta a existência e a possibilidade de desequilíbrio entre os “lados de dentro e fora” do ser humano, seus aspetos feminino/masculino, corpo/mente, proletário/aristocrata, nativo/forasteiro, etc. Já no século XX, a monstruosidade encontra seu lugar no que pode ser chamado de “frenesi do visível” (p. 2), se tratando de uma experiência cada vez mais sensorial pautada na nova subjetividade da vida moderna urbana que, como observa Ben Singer (2004), implicou em um mundo marcadamente “mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do

que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes [...] o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial” (p. 94).

Singer (2004) observa que, no final do século XIX e início do XX, a imprensa, a literatura e os espetáculos mais populares faziam uma tematização distópica e constante de uma esfera pública radicalmente alterada. Na passagem para o novo século, haviam diversas ilustrações que tratavam especificamente das transformações da experiência de um estado pré-moderno de estabilidade para uma crise moderna de instabilidade e choque¹⁴. Segundo a autora, essa colisão entre duas ordens de experiência também figurou em diversas imagens que representavam colisões reais entre carroças (meio tradicional de transporte) e o bonde elétrico, seu substituto moderno. Essas figuras “comunicavam uma ansiedade com relação à periculosidade da vida na cidade moderna e também simbolizavam os tipos de choques e sobressaltos nervosos aos quais o indivíduo estava sujeito no novo ambiente urbano” (p. 101).

Havia um contexto cultural de construção do apetite do olhar pela realidade, fazendo com que o cinema fosse bem aceito pelo gosto popular e participasse da construção de uma cultura de massa. Rivera (2008) cita como exemplo a Paris do final do século XIX, que “estava tomada por vitrines de apresentação da vida ‘como ela é’, testemunhando (e construindo) uma busca popular por espetáculos de realismo extremo” (p. 13). Uma dessas “vitrines” era a exposição de cadáveres no necrotério de Paris, sob a justificativa de busca de identificação dos corpos encontrados pela cidade. Os cadáveres eram expostos e atraíam multidões.

Segundo Charney (2004), foi na Paris do século XIX que Walter Benjamin descobriu o projeto de desenvolvimento da experiência moderna. Para Benjamin, havia uma mudança na direção do momentâneo e do fragmentário que transformaram a natureza e a experiência do tempo, da arte e da história. Apesar de ter desenvolvido esse tema ao longo de toda a sua obra, o autor o explorou de forma mais intensa em seu *Trabalho das passagens* (trabalho que ficou inacabado com sua morte, em 1940). Benjamin (1982/2009) descreve suas *Passagens* como um evento progressivo, uma meditação flânerie, “na qual tudo o que é encontrado por acaso no caminho torna-se uma direção potencial que seus pensamentos podem tomar” (p. 391). A própria forma do *Trabalho das passagens* era fragmentada, procedendo não como um argumento linear, mas como uma série de observações, ideias e citações descontínuas. Charney (2004) afirma que esse método fragmentário foi associado por Benjamin à “montagem”, em alusão à montagem cinematográfica.

¹⁴ Um cartum de 1900, na *Life*, intitulado “Broadway – Passado e Presente”, por exemplo, contrastou uma cena pastoril com uma visão de um bonde aproximando-se rapidamente de pedestres apavorados (Singer, 2004).

É nesse contexto no século XX que, segundo Cánepa (2008), várias tendências do gênero de horror passaram a ser desenvolvidas na literatura e nos mais diversos meios de espetáculo, como o teatro, a televisão e o cinema:

Tais tendências podem ser descritas, de maneira muito genérica e resumida, como: a do horror sobrenatural, ligado principalmente às raízes góticas, mas também a uma série de contribuições derivadas das descobertas da arqueologia, da genética e da paleontologia; a do horror ligado à ficção científica, que discute o poder das máquinas (humanizadas ou não) e dos seres biologicamente modificados ou extra-terrestres; a do horror psicológico, baseado nas descobertas da psiquiatria e da psicanálise, que traz personagens mentalmente monstruosos e enigmáticos, que não têm poderes ou origens sobrenaturais, mas cometem atos violentos inexplicáveis; a do horror escatológico, voltado aos temas da violência física extrema e detalhada, não necessariamente causada por “agentes” sobrenaturais, mas ocorrida de maneira surpreendente e com resultados chocantes (p. 41).

Do horror sobrenatural no século XX, emergiram inúmeros monstros, saídos do imaginário europeu, assim como de contribuições africanas, americanas e asiáticas (Cánepa, 2008). A autora destaca dois nomes de escritores que se sobressaem pela quantidade de textos e por sua influência: os estadunidenses Howard Phillips Lovecraft e Stephen King. Lovecraft desenvolveu sua carreira na revista *Weird Tales*, considerada a primeira revista pulp¹⁵ dos Estados Unidos dedicada inteiramente ao horror, e tornou-se um dos escritores mais cultuados do século XX, após ter seus textos reunidos e publicados em conjunto após sua morte. O autor acreditava que somente o medo do desconhecido poderia trazer o horror verdadeiro. Em seu ensaio sobre o gênero horror, *O horror sobrenatural na literatura*, afirma que “a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido” (Lovecraft, 1987, p. 3). Entre as obras mais importantes de Lovecraft, encontram-se *O caso de Charles Dexter Ward* (1927), *Herbert West – reanimator* (1922) e *A chave de prata* (1926). Já Stephen King começou a publicar seus livros e contos na década de 1970. O autor tem mais de 50 best-sellers do gênero e as suas histórias, que são constantemente levadas ao cinema, aos quadrinhos e aos programas de televisão, dão conta de quase toda a gama de subgêneros de horror produzida no século XX. Alguns exemplos são: *A hora da zona morta* (1979), com relação à ficção científica; *Angústia* (1987), com os temas da psicopatia; *Creepshow* (1982), com a escatologia; *Carrie* (1971) e *Iluminado* (1977), fazendo parte do subgênero sobrenatural. Assim como Lovecraft, King também deu sua contribuição à teoria do

¹⁵ Nome dado, a partir do início da década de 1900, às revistas feitas com papel barato, fabricado a partir de polpa de celulose. Os pulps substituem publicações anteriores como *penny dreadfuls*, *folhetins* e *dime novels* (propor tradução para as expressões em inglês).

horror, em seu ensaio *Dança macabra* (1981), relacionando o gênero aos aspectos mais primitivos do inconsciente humano (Cánepa, 2008).

3.3.2 Desenvolvimento do cinema de horror

Nos primórdios da sétima arte, os irmãos Louis e Auguste Lumière, utilizando um cinematógrafo (máquina de filmar e projetar), deram o que pode ser considerado o primeiro susto no público do cinema. No dia 28 de dezembro de 1895, no subterrâneo do Grand Café, em Paris, os irmãos Lumière realizaram a primeira exibição pública e paga de cinema, na qual foram exibidos uma série de dez filmes. Dentre esses, estava a película responsável por chocar o público, devido ao estranhamento provocado pela confusão entre as imagens providas da realidade e as reproduzidas pelo dispositivo – *A chegada de um trem à estação Ciotat (L'arrivée d'un train em gare de La Ciotat)*. Portanto, o cinema começou com sustos, correria e cadeiras derrubadas na plateia. A partir de então, o homem da sétima arte tem explorado o reino desconfortável e fascinante do horror (Silva, 2013).

Segundo Nogueira (2010), por ser herdeiro de uma tradição literária que antecedeu o surgimento do cinema, o filme de horror encontrou um lugar privilegiado desde cedo na produção fílmica, o que pode ser observado em títulos fundamentais do Expressionismo Alemão, como *O gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene, e *Nosferatu*, de Friedrich Murnau (adaptação da obra *Drácula*, escrito por Bram Stoker). “As ambiências de trevas, penumbras e mistério tão caras a este gênero haveriam de encontrar na estilística do cinema alemão dos anos 1920 um contexto extremamente propício – e que se alargaria para o futuro do gênero em Hollywood” (p. 37).

Cánepa (2008) afirma que o cinema de horror, mesmo tendo sido um dos mais populares de Hollywood desde os anos 1930, foi, ao mesmo tempo, um dos mais desqualificados e passou à pauta das discussões sobre cinema de gênero apenas na década de 1980. Sua popularidade vinha de uma situação peculiar: “ela costumava ser restrita a aficionados, cujas opiniões e preferências acabavam sendo descartadas ou ignoradas pela maioria dos críticos” (p. 50). Uma mudança iria começar a ocorrer apenas na segunda metade dos anos 1970, quando o gênero passou a fazer parte do estudo de filmes de mais de uma dezena de autores. Jankovich (2001), na introdução de sua coletânea sobre horror, *The film reader*, relaciona esse interesse súbito pelo horror cinematográfico, no final dos anos 1970, a uma percepção do horror como um

gênero que é, ao mesmo tempo, comercial e subversivo, o que permitiria a observação de uma série de contradições na indústria cultural.

Atingir um consenso definitivo sobre os critérios e fronteiras que permitem identificar o gênero cinematográfico é algo complicado, pois sua delimitação está sujeita à constante mutação e hibridismo. No entanto, Nogueira (2010) pontua que podemos afirmar que um gênero cinematográfico é “uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas” (p. 3). No que diz respeito ao filme de horror, podemos começar apontando que o seu apelo e fascínio para o espectador, ironicamente, provém da incomodidade e do desconforto que provoca, como se o prazer fosse encontrado no próprio sofrimento. Como Stephen King (2012), Nogueira (2010) também acredita que se possa recuperar a categoria filosófica aristotélica de catarse para descrever essa experiência. A tipologia dos efeitos provocados por esse gênero cinematográfico pode ser bastante diversa, como o medo, o terror, a repulsa, o choque, o horror e a abjeção. Em alguns momentos, esses efeitos podem revelar-se quase insuportáveis e levar o espectador a diversas reações, como desviar o olhar, sentir náuseas, gritar ou abandonar a sala de cinema. Podemos citar como exemplo o que ocorreu na exibição do filme *Grave* no Festival de Toronto, em 2016, na qual algumas pessoas passaram mal.

Paralelamente à diversidade de efeitos, há os vários agentes do mal comumente encontrados nesse gênero, um grande repertório de figuras provenientes da tradição e da especulação literária ou popular: “dos lobisomens e vampiros aos zombies e aliens, dos demônios e fantasmas aos monstros e serial killers” (Nogueira, 2010, p. 37). Devido à grande variedade de situações e pretextos narrativos, o gênero de horror estende suas fronteiras das convenções que o caracterizam, de modo que fica fácil confundi-lo com outras categorias de filmes. Exemplos disso são a aproximação do gênero de horror com o fantástico (vampiros, aliens ou outros seres assustadores habitantes do mundo da fantasia), a ficção científica (com mutações genéticas que resultam em monstros ou zumbis), os filmes de ação (com suas perseguições e violência) ou o *thriller* (com o risco corrido pelos personagens e as consequentes angústia e ansiedade).

Segundo Carroll (1999), a marca característica do horror artístico (efeito estético provocado por obras de horror que pode desenvolver-se em diferentes meios e linguagens de expressão, entre eles o cinema) irá situar-se no seu lugar de recepção, ou seja, para ser classificada nessa categoria a obra deve provocar um determinado afeto no espectador,

especificamente o horror. Cánepa (2008) afirma que estabelecer uma definição própria de horror cinematográfico é uma tarefa árdua. Porém, é possível encontrar um denominador mais ou menos comum para definir o cinema de horror e que se encontra na intersecção dos seguintes critérios:

Do ponto de vista temático/estrutural, filmes que contem histórias nas quais um elemento monstruoso e/ou inexplicável no mundo natural causa perplexidade e medo aos personagens da ficção; Do ponto de vista iconográfico, filmes que se utilizam de imagens violentas e ao mesmo tempo misteriosas, trabalhando a imprevisibilidade, o corpo violentado, a monstruosidade e/ou os elementos grotescos e escatológicos; Do ponto de vista industrial e comercial, filmes que se assumem inteira ou parcialmente como “de horror”, ligando-se a valores como o medo, o choque causado pelas imagens de violência, o susto, o imponderável ou o sobrenatural como fontes de ameaça. (p. 51).

Jankovich (2002) afirma que muitos relatos que se propuseram a identificar as raízes do horror no cinema fazem referência aos filmes de Méliès e seus contemporâneos. Esses filmes, como *Viagem à lua*, de 1902, usam cenários fantásticos para mostrar truques de fotografia com frequência. Méliès – que originalmente era um mágico – foi um dos precursores de um cinema de fantasia que não procurava simplesmente documentar a “realidade”, mas usar as potencialidades do cinema para apresentar imagens que, de outro modo, estariam restritas à imaginação dos espectadores. O Expressionismo Alemão – próximo momento chave no desenvolvimento do filme de horror – também teve como central essa atenção ao mundo da imaginação. Entretanto, esse movimento não teria sigo, ainda segundo Jankovich (2002), concebido como forma de entretenimento popular, mas como uma tentativa de tornar o cinema respeitável para o público burguês e dar-lhe o *status* de arte. Sua característica principal era uma estética anti-realista, que buscava seus efeitos principalmente a partir da iluminação e da cenografia.

Segundo o autor, esse período foi seguido pelas produções de Hollywood da década de 1930. Os principais filmes foram produzidos pela Universal Pictures: *Frankenstein* (1931), de James Whale, *A noiva de Frankenstein* (1935) e *Drácula* (1931), de Tod Browning. Esses filmes teriam tido como inspiração algumas técnicas do Expressionismo Alemão e, apesar de serem constantemente associados a uma aproximação entre o horror e a tradição da literatura gótica, inicialmente eram produzidos e consumidos como versões cinematográficas de *hits* teatrais contemporâneos. Tendo monstros como sua preocupação central, essas películas estabeleceram as imagens de Drácula e Frankenstein hoje familiares. Cánepa (2008) afirma que foi nessa década que iniciou o processo que deu origem ao gênero de horror no cinema

americano. A popularidade das histórias e imagens de horror crescia a ponto de gerar uma indústria destinada a produzi-las para diversos meios de comunicação: “a face mais característica dessa indústria acabou sendo uma linhagem de filmes de horror que começou a ser produzida pela Universal numa categoria de mercado chamada de “Cinema B” (p. 56). Os filmes B costumavam obedecer a algumas características formais, como duração bem definida e ritmo ágil. Devido à grande rentabilidade dessas produções, alguns estúdios, como a Universal e a R.K.O, se especializaram nesse cinema de segunda linha.

Nas produções de Val Lewton pela RKO, na década de 1940, observam-se algumas semelhanças às produções dos anos 1930. Porém, elas se destacam por outra razão: apesar de seus elementos góticos, suas narrativas muitas vezes se localizam em um mundo reconhecivelmente moderno, questionando certezas das quais a sociedade dependeria. O horror não acontece mais em alguma terra do nunca, exótica, mas surge no cotidiano das pessoas. Um exemplo é o filme *Sangue de pantera* (1942), de Jacques Tourneur, que apresenta um conflito entre uma América racional moderna e um velho mundo tradicional e supersticioso.

Nos anos 1950, surgiram diversos monstros associados a uma América científica assombrada pela Guerra Fria. Os filmes dessa década frequentemente envolviam forças alienígenas invasoras, como nos filmes *O monstro do ártico* (1951), de Christian Nyby, e *Vampiros de almas* (1956), de Don Siegel, ou alguma horda de invasores criados pela própria ciência, como *O mundo em perigo* (1954), de Gordon Douglas, e *Tarântula* (1955), de Jack Arnold, nos quais animais que seriam normalmente inofensivos tornam-se gigantes, devido à radiação nuclear ou por experimentos científicos, e ameaçam destruir a humanidade. Em função da popularidade desses filmes entre os adolescentes, nos seus primeiros anos, a *American International Pictures* (AIP) produziu uma série de narrativas de invasão alienígena voltadas ao público adolescente (Jankovich, 2002).

3.3.3 Teenpictures

O cinema se configura de forma particularmente importante para a história do discurso sobre a juventude – e, no caso dos Estados Unidos dos anos 1950, privilegiada (Passerini, 1996). A partir de uma série de eventos ocorridos no universo da indústria cinematográfica, as salas de cinema foram constituindo-se cada vez mais como um espaço para os jovens. Santos (2014) nos propõe uma reflexão sobre o contexto em que a indústria cinematográfica americana direcionou sua atenção para os adolescentes. Na década de 1940, Hollywood havia se tornado

o centro de um dos mais importantes nichos industriais dos Estados Unidos. Segundo Quart e Auster (citado em Santos, 2014):

Os oito maiores estúdios [estavam] produzindo 99 por cento de todos os filmes apresentados na América do Norte e quase 60 por cento dos filmes exibidos na Europa. Além disso, havia quase 90 milhões de ingressos vendidos a cada semana nos EUA (p. 28).

Isso fazia com que a indústria cinematográfica fosse a sexta mais importante nos Estados Unidos, em 1945. Porém, no final da década de 1940 teve início uma série de elementos causadores de uma crise responsável por decretar o fim do rentável sistema hollywoodiano, anos mais tarde. Em 1947, a prática instituída, na qual os estúdios controlavam os diversos estágios da produção cinematográfica (produção, distribuição e exibição), foi considerada ilegal pela Suprema Corte dos Estados Unidos. Com isso, os grandes estúdios foram intimados a abrir mão da propriedade de suas cadeias de salas de exibição e de parte da distribuição dos filmes. Quando o prazo concedido pela ação chegou ao fim, em 1954, a medida judicial representou uma importante queda nos lucros obtidos pelos estúdios. Além disso, outras questões colocavam em risco a posição privilegiada do cinema no negócio do entretenimento: “se, por um lado, a indústria da Califórnia acabou por enfrentar os obstáculos políticos erguidos pela histeria anticomunista, a qual representou sérias limitações às possibilidades de produção teve, por outro lado, de lidar com o surgimento da forte concorrência televisiva” (Santos, 2014, p. 29). Junto com o grande aumento de bairros suburbanos que ficavam longe dos locais em que se situavam as salas de exibição, a televisão também foi responsável pelo esvaziamento dessas.

Esse contexto tornava necessário que medidas de renovação fossem tomadas para tentar reduzir o impacto negativo sobre a indústria cinematográfica. O surgimento do gênero *teen* ocorre em um movimento no qual os estúdios de Hollywood tiveram que absorver as demandas em formação na sociedade, operando transformações de gênero e temáticas em suas produções. A indústria cinematográfica volta suas atenções aos jovens, em uma atmosfera em que uma cultura representativa da juventude estava se materializando e que, devido à grande atenção social para a delinquência juvenil, tinha um grande potencial midiático. Podemos retomar aqui o que trabalhamos no capítulo anterior sobre desde cedo a adolescência ter sido associada a um comportamento delinquente que gerava temor e motivava as produções dos especialistas sobre o tema.

A partir disso, os anos 1950 foram marcados por uma série de filmes que refletiam um discurso social sobre a adolescência, ao mesmo tempo em que contribuía para a construção

da imagem do adolescente da época: “a cultura jovem [...] é absorvida pela indústria midiática do período em um processo de midiatização das demandas da juventude, sendo formulado um arquétipo juvenil que termina por ser integrado àquela cultura que motivou sua construção” (Santos, 2014, p. 8). Segundo Passerini (1996), nessa década começa a existir uma produção cinematográfica que, além de adotar os jovens e adolescentes como protagonistas e seus problemas como centrais na narrativa, dirige-se diretamente ao público *teenager*. Até a metade da década, ir ao cinema era um ritual para famílias e os filmes eram destinados a um público mais heterogêneo e multigeracional, justificando um controle maior sobre a moralidade das películas. Com a “adolescentização” do conteúdo dos filmes e do público, o cinema tornou-se um mediador juvenil, enquanto que os adultos passaram a consumir espetáculos televisivos e, algumas décadas mais tarde, videocassetes.

Diversos autores (Doherty, 2002; Le Breton, 2017; Santos, 2014; Passerini, 1996) fazem referência a alguns filmes que se destacaram no início da produção cinematográfica *teen*. Dentre eles, estão vários filmes de Kazan, como *Sindicato de ladrões* (1954), *Vidas amargas* (1955) e *Boneca de carne* (1956), *O selvagem* (1953), de L. Benedek, e *Juventude transviada* (1955), de N. Ray. Nesses filmes, alguns pontos que delineiam a adolescência daqueles anos capturam nosso olhar, principalmente no que diz respeito ao estilo das roupas, que explicita uma diferenciação em relação aos adultos, inconformidade com as posições sociais demandadas, conflitos geracionais e também transformações no que diz respeito aos lugares de homens e mulheres na sociedade.

Em *Sindicato de ladrões*, por exemplo, Marlon Brando e Eva Marie Sant encarnam o sonho adolescente da época: um rapaz jovem e arrogante, mas que é bom e vira o mundo que vê, com suas injustiças, de ponta cabeça, graças ao amor de uma moça. O jovem casal se destaca pela beleza e pelo contraste entre a donzela loura e religiosa e o malandro *blouson noir*¹⁶. O filme *Vidas amargas* é marcado por uma divisão nítida entre bons e maus: de um lado, o pai e o irmão de Cal (James Jean) e, do outro, Cal e sua mãe. Cal veste camiseta, pulôver e jeans (roupa que caracterizava os *teenagers* naqueles anos), em meio a homens vestindo terno e gravata e mulheres com chapéus e vestidos longos. O filme inicia com Cal procurando sua mãe que os havia abandonado, por não tolerar mais a vida conjugal. Ao encontrá-la, descobre que ela havia se tornado uma importante dona de um bordel. Cal é criticado por seu pai por nada

¹⁶ Grupos de jovens que surgiram na França nos anos de 1958 e 1959 e que, armados de correntes de bicicleta, atacavam pedestres e turistas ocasionando a prisão de dezenas de jovens. Devido a isso, o verão de 1959 foi qualificado pelo jornal *Le Monde* como “o verão dos *blousons noirs*” (Santos, 2014, p. 28).

lhe interessar e por rechaçar suas crenças. Após seu pai investir num negócio e acabar perdendo o dinheiro, Cal resolve recuperar o capital perdido, ele aposta no aumento do preço dos feijões, com o início da Segunda Guerra Mundial. Cal consegue o dinheiro, mas seu pai não o aceita ao saber que o lucro foi resultado da guerra. Sentindo que não teve seu espírito empreendedor apreciado por seu pai, Cal acaba revelando a profissão de sua mãe como vingança.

Já *Juventude Transviada* é provavelmente o filme dessa lista mais comentado até hoje. Estrelado por James Dean e lançado pouco antes de sua morte em um acidente de carro, no qual destruiu seu Porsche em uma encruzilhada californiana, o filme parece uma resposta aos debates da época sobre a delinquência, apontando comportamentos delinquentes como resultado de “genitores fracos, incapazes ou indiferentes” (Passerini, 1996, p. 370), de forma que acaba retratando uma causa para os rebeldes – no original inglês, esse filme recebeu o título *Rebel without a cause*. No filme, há uma separação entre o universo dos adultos e dos jovens, e são os atos de delinquência que acabam promovendo algum encontro entre eles. Os jovens se lançam (literalmente) de corpo e alma na questão sobre seu lugar no laço social e confrontam os adultos ao questionar o lugar deles também: “toda a sociedade foi chamada à ordem pelos adolescentes, que impõem suas regras: afeto, respeito, independência e direito de *going steady*” (Passerini, 1996, p. 372).

Mesmo tendo a figura de jovens rebeldes como central – e dirigindo mensagens significativas principalmente para os *teenagers* –, esses filmes ainda se dirigiam a públicos de várias gerações: “produzidos e lançados sob a perspectiva de ‘filmes adultos’; no entanto, atraíram a atenção de adolescentes e jovens, que imprimiram [*a posteriori*] a essas produções a classificação de filmes juvenis” (Bueno, 2005, p. 25). Porém, já havia filmes sendo produzidos exclusivamente para a exploração do mercado *teen*. Segundo Bueno (2005), eles eram mais voltados para a distração do que para a problematização da juventude. Essas produções, que envolviam ficção científica, seriados de ação e musicais de *rock’n’roll*, passaram a ser chamadas de *teenpictures*. Passerini (1996) afirma que esses filmes pareciam abomináveis e incompreensíveis para muitos adultos. O primeiro grande sucesso foi o filme *Ao balanço das horas* (1956), dirigido por Fred F. Sears e homônimo à canção de Bill Haley *Rock around the clock*, explorando o *rock’n’roll* como atrativo para a audiência *teen*. O filme foi sustentado apenas pelo mercado adolescente e não causou agitação apenas nos Estados Unidos, mas também na Inglaterra: “o aparecimento de um filme desse gênero numa sala do centro legitimava a subcultura adolescente, era uma ocasião para a demonstração pública de presença, identidade e solidariedade dos adolescentes” (p. 373).

Segundo Bueno (2005), nos anos 1950 os realizadores dos filmes B viram o declínio do cinema clássico – como “entretenimento universal” – como oportunidade para explorar um grande negócio. Enquanto dominaram os grandes estúdios, os Bs tiveram a função econômica de manter a indústria cinematográfica ativa no tempo entre uma e outra superprodução. Porém, as “funções” do cinema B mudaram significativamente com a transformação das produções dos estúdios em ascensão da televisão – que absorveram gêneros e formatos até então explorados pelas produções B. Sendo condenados pelo *mainstream*, os Bs passaram a se consolidar como produções autônomas, voltadas a um público pré-determinado. Dessa forma, o filme B associou-se à definição de *exploitation*.

A expressão *exploitation* passou a ser empregada de forma negativa em meados dos anos 1950 e, conforme afirma Doherty (2002), pode ser associada a três significados distintos e, por vezes, sobrepostos. O primeiro refere-se à divulgação e promoção para aproximar o público do filme; nesse sentido, o filme seria objeto de “exploração” da publicidade. A segunda definição associa-se à maneira pela qual o filme direciona-se à sua audiência: de forma passiva, como objeto de “exploração” e como um produto a ser anunciado e comercializado, e de forma ativa, como um agente que atende seu público-alvo, “explorando” um determinado público. Em seu terceiro sentido, significa um tipo particular de filme, realizado em torno de um assunto qualquer que pode ser considerado oportunista, bizarro ou sensacionalista.

Os *teenpics* podiam ser considerados filmes *exploitation* por corresponderem aos vários sentidos comentados anteriormente: eles eram explorados pela publicidade, voltando-se diretamente para o segmento juvenil do público cinematográfico e abordavam temas relacionados à sexualidade, violência, monstruosidades e assuntos controversos que envolviam a juventude dos anos 1950 e 1960. Esse novo gênero cinematográfico – *teenpicture* – causou grande impacto no mercado norte americano, transitando entre vários formatos que incluíam de musicais a filmes de horror, sempre articulados em torno de personagens jovens (Doherty, 2002).

3.3.4 Teenage monsters

Seguindo uma lógica *exploitation*, os *teenpics* estabeleceram desde cedo uma proximidade com o universo do horror, produzindo uma das vertentes do filme juvenil. Dessa forma, o universo dos colegiais e adolescentes norte-americanos foi combinado a vampiros, zumbis, múmias, lobisomens e outros monstros. Dentre as primeiras produções, pode-se citar

filmes de menor repercussão, como *Teenage zombies* (Zombies adolescentes, 1957), de Jerry Warren, e *Teenage monster* (Monstro adolescente, 1958), de Jacques R. Marquette, ou filmes de maior repercussão como *I was a teenage werewolf* (Eu era um lobisomem adolescente, 1957), de Gene Fowler Jr., e *I was a teenage Frankenstein* (Eu era um Frankenstein adolescente, 1957), de Herbert L. Strock, todos filmados pela AIP, sob o comando de Herman Cohen, um experiente produtor de *teenpics* da época (Bueno, 2005).

Em *I was a teenage werewolf*, um jovem colegial instável e com pavio curto se envolve numa série de brigas até que acaba sendo suspenso da escola. Isso faz com que ele comece a consultar um psiquiatra que vê o jovem como uma regressão a um estágio anterior do desenvolvimento humano. A partir disso, o psiquiatra resolve usar a hipnose para fazer com que ele regrida totalmente a um estado animal, deliberadamente tornando o problema pior em vez de tentar solucioná-lo. O sucesso do experimento vai além do que se poderia esperar, fazendo com que o jovem se transforme em um lobisomem. Pelos começam a crescer por todo seu rosto e presas enormes aparecem em sua boca. Ao analisar o filme, King (2012) afirma que o personagem principal transforma-se na personificação de tudo “o que você não deve fazer se quiser ser um bom rapaz” (p. 45).

Em *I was a teenage Frankenstein*, um cientista, assim como o Dr. Frankenstein criado por Shelley, decide construir uma criatura a partir de partes de cadáveres, mas, diferentemente da história original, os corpos usados como matéria prima da criatura são unicamente de adolescentes mortos. O cientista, como criador, coloca-se numa posição de controle sobre a criatura, que não pode ser vista pela sociedade devido à sua aparência monstruosa, enquanto que o jovem nascido do experimento científico deseja poder ter uma vida como os outros e ser livre. Cansado de esperar que se cumpra a promessa realizada pelo cientista de lhe dar um rosto normal, resolve fugir, o que resulta em uma série de situações dramáticas.

Ao fazermos, anteriormente, uma revisão sobre o desenvolvimento do horror como ficção, foi possível observarmos como os monstros e as tramas aterrorizantes foram se transformando, conforme o contexto de sua produção. A partir disso, é interessante que esse encontro entre adolescência e monstruosidade no cinema tenha ocorrido em um momento em que os debates sociais haviam colocado a posição do jovem como o “outro”, por excelência – como um monstro frente ao qual era necessário cautela e um certo distanciamento. Isso se enunciava na necessidade de adotar terminologias como “tribo” ou “subcultura” (Passerini, 1996), que acentuavam a estranheza do adolescente. Além disso, esses filmes retratam o caráter monstruoso que o corpo pode ter para o adolescente (e para o adulto, frente ao estranho familiar

da adolescência), no momento em que é invadido por mudanças estranhas e incontroláveis. Aludem a esse fenômeno a transformação em um lobisomem, ou a sensação do corpo ser a união de várias partes novas e desconhecidas, como no caso de Frankenstein.

3.4 Ensaio de uma dança macabra

Conforme afirmamos anteriormente, Stephen King, relaciona o trabalho do horror em seu nível mais potente com uma dança macabra, uma busca ritmada, em movimento – operação que procuraria o lugar onde o espectador vive no seu nível mais primário. Nesse sentido, podemos afirmar que os filmes *Grave*, *Demônio de Neon* e *Mate-me por favor*, relatados nesse capítulo, nos convidam (ou talvez nos empurrem) para essa dança. Observamos nos filmes a repetição de alguns temas: um jogo escópico frequentemente aprisionado em uma dimensão especular, canibalismo, a presença de um gozo erótico mórbido, protagonistas mulheres e interrupções não anunciadas.

No primeiro capítulo, foi possível observar como o imaginário acerca da adolescência vem sendo construído ao longo da história a partir de vários discursos. Nos chamou a atenção que as principais características que vão delineando o que é ser adolescente contribuem para uma imagem da adolescência como algo perigoso, marginal e estrangeiro – características que se assemelham às dos monstros em filmes de horror. Na década de 1950, essa aproximação entre adolescência e monstrosidade entra em cena nas telas do cinema em filmes nos quais os personagens principais são monstros adolescentes / adolescentes monstruosos. A partir disso, nos questionamos sobre quais pistas as repetições, que observamos nos filmes *Grave*, *Demônio de Neon* e *Mate-me por favor*, podem nos dar sobre o atual da adolescência.

4 O REAL NA TELA

No primeiro capítulo, assumimos que, para além das várias elaborações teóricas que consolidam um conceito de adolescência, haveria algo do atual da adolescência que desorganizaria nosso sistema de representações, por não encontrar registro. No capítulo anterior, assinalamos algumas repetições nos filmes analisados e, a partir de um estudo sobre os gêneros a que pertencem esses filmes – *teenpicture* e horror –, observamos a construção de uma equivalência entre adolescência e monstruoso. Inspirados pela tese freudiana de que a arte antecipa-se à psicanálise na compreensão das sutilezas da alma, partimos da ideia de que os filmes *Grave*, *Demônio de Neon* e *Mate-me por favor* podem nos oferecer pistas sobre a necessidade de uma incessante construção de sentidos acerca da adolescência. Sendo assim, este capítulo possui a seguinte questão como norte: o que esse trabalho de produção de sentidos acerca da adolescência visa recobrir?

Os conceitos de abjeto, estranho e êtimo, sobre os quais nos debruçaremos na primeira seção deste capítulo, servirão como base para pensarmos na potência do efeito que algumas imagens exercem sobre quem as vê. Os três conceitos, mantendo suas peculiaridades, fazem referência a algo muito íntimo e estranho, ao mesmo tempo. Podemos pensar com eles que algumas imagens colocariam em questão nossas fronteiras - entre o eu e o outro, interior e exterior, familiar e estranho -, ao revelarem algo que deveria estar oculto, abalando, assim, a ilusão narcísica de que há consistência no tecido que compõe a realidade. Partindo dessas premissas, entendemos que as repetições observadas nos filmes, ao possibilitarem aberturas de sentido, geram deslocamentos e interrogações. Assim, nos aventuramos a realizar ensaios sobre cada um dos temas que se repetem, em uma tentativa de delinear os pontos em que tocam o impossível.

Iniciamos nosso percurso debruçando-nos sobre a ênfase dada nos filmes à dimensão especular. É no olhar do Outro que o sujeito encontrará uma imagem unificada de si. Nesse momento inaugural, denominado por Lacan como estágio do espelho, o corpo até então fragmentado encontra sua unidade. O sujeito passa a reconhecer a existência de um “eu” que não está em continuidade com o mundo. É a existência desse “eu” que é posta em questão pelo estranho, ou, conforme afirmamos anteriormente, estranho é aquilo que coloca em questão as fronteiras entre o interior e exterior.

A próxima repetição que analisamos centra-se na presença de cenas de canibalismo. O canibalismo remete ao que há de mais cru na relação entre o sujeito e o Outro. Dito de forma

crua, todo sujeito se alimenta, em um primeiro momento de sua existência, do corpo daquele que o alimenta: “a vida é, no fundo, assimilação devoradora como tal” (Lacan, 1961/2010, p. 205). O tema do devoramento estaria situado à margem do desejo, é a presença da “goela aberta da vida” (p. 205). O canibalismo traz à luz as fantasias de devoração do sujeito, remetendo a um momento em que nada mais era do que um pedaço de carne que caiu do corpo materno.

O fato de todas as protagonistas dos filmes serem mulheres também foi um ponto que instigou nossa curiosidade. Nos dedicamos, então, a explorar a relação entre feminino e mortífero explicitada nos filmes. Iniciamos nossas elaborações retomando o trabalho de Freud (1913/2014) *O tema da escolha do cofrinho*, em que o autor percebe uma relação entre mulher e mudez, associando-a com a ideia de morte: “a psicanálise nos dirá que, nos sonhos, a mudez é uma representação da morte” (p. 233). Referente às elaborações de Lacan, retomamos a ideia de que as mulheres seriam não-todas inscritas na função fálica, propondo a existência de um gozo suplementar ao gozo fálico.

Outro ponto analisado figura-se na presença daquilo que nomeamos gozo erótico mórbido. Abordamos, dessa forma, a dimensão em que sexo e morte se interseccionam. Para Bataille (1957/1987), as duas instâncias possuiriam uma unidade profunda: o sentido do erotismo é a fusão, a supressão de limites, ficando a vida erótica inscrita nos domínios da violência. Segundo o autor, entre cada ser haveria um abismo que o separa do outro, acentuando a ideia de descontinuidade. Como seres descontínuos, estaríamos em uma busca constante por uma continuidade perdida. Nesse esforço, encontramos no sexo e na morte formas de aproximação. Essa busca remete a um momento mítico no qual havia uma continuidade total - possibilidade que, ao mesmo tempo que fascina, é ameaçadora e insuportável, pois um retorno a esse momento significaria a morte do desejo.

Por fim, nos debruçamos sobre a ideia de interrupções repentinas, frequentes nos três filmes. Ressaltamos o efeito de abertura que resulta na possibilidade de criação do novo. Em nossas elaborações, partimos da ideia de que a pulsão de morte teria, ao mesmo tempo, uma face destrutiva e criativa, e que o trauma “tanto quanto o pulsional, remete ao movimento e às possibilidades transformadoras do psiquismo” (Coutinho, 2004, p. 108). Nesse sentido, o mesmo vazio traumático pode ter um efeito destrutivo e catastrófico, e pode mobilizar a produção psíquica e criação do novo. O traumático se relaciona com desordem e morte, mas também com vida e criação.

Retomando o efeito comentado, em que borram-se as fronteiras entre o eu e o outro, França (2000) traz para nossa reflexão a ideia de “lapso de imagem” (p. 26), que se relacionaria

aos mecanismos inconscientes que operam uma falha no imaginário “causando a nudez da imagem” (p. 26). O imaginário falhado no “lapso de imagem” faria emergir um vazio angustiante pela ausência de forma, revelando o olhar como *objeto a*. Assim, o sujeito desejante “perde momentaneamente suas referências imagéticas e experimenta um confusão inquietante e estranho, que indica o surgimento de uma paixão discordante e destrutiva, intercessão entre imagem e real” (p. 26). A partir disso, pensamos que os efeitos gerados pelos filmes estariam relacionados a um “lapso de imagem”, lapso em que o Real invadiria a tela.

É importante pontuarmos que o conceito de Real recebeu várias conotações na teoria lacaniana, tendo se transformado ao longo da obra do autor. Segundo Chaves (2009), no início do pensamento de Lacan - no texto de 1936, *Para além do princípio da realidade*, e em outros desse período - o Real estava atrelado ao Imaginário, muito associado à ideia de realidade. Em um segundo momento, em meados dos anos 1950, passa a associar-se ao Simbólico, como aquilo que o Simbólico expulsa ao instaurar-se. E, por fim, a partir dos anos 1960, ele será definido como o que escapa ao Simbólico.

É a esse Real, que escapa à apreensão pelo Simbólico, como “aquilo que não cessa de não se escrever” (Lacan, 1972-73/1985, p. 127), que nos referimos neste trabalho. Real como aquilo que escapa ao recobrimento da tela e denuncia o vazio da imagem. Assim, neste capítulo, iremos realizar ensaios sobre os temas que se repetem em *Grave*, *Demônio de Neon* e *Mate-me por favor*, articulando-os ao conceito de Real. Pretendemos, com isso, refletir sobre a relação desses temas com o insuportável que as elaborações culturais sobre a adolescência visariam recobrir.

4.1 Sobre o que nos olha

A partir de uma sequência de cenas inesperadas e inquietantes, *Grave*, *Demônio de neon* e *Mate-me por favor* impulsionam o espectador a submergir em tramas horríficas que podem provocar sentimentos como medo, aversão e repulsa. Para além dessas sensações, as três películas, por colocarem em questão o tecido que oferece consistência àquilo que denominamos “realidade”, exigem do espectador uma reflexão: ante ao estranho na tela, o espectador é convocado a uma posição em que o olhar recupera sua potência (Sousa & Ferreira, 2010).

O conceito de abjeto pode auxiliar em nossa reflexão a respeito desse efeito. Para Kristeva (1980/2004), o abjeto estaria relacionado com aquilo que fragiliza nossas fronteiras,

colocando em questão nossos processos de subjetivação. O abjeto revela aquilo que opera nos bastidores do palco; ele põe luzes na Outra cena. Kristeva (1980/2004) define o abjeto como:

O surgimento maciço e abrupto de uma estranheza que, apesar de ter sido familiar para mim em uma vida oca e esquecida, me atormenta agora como radicalmente distinto, nojento. [...] Um "algo" que não reconheço como coisa. Um peso de “sem sentido” que não tem nada de insignificante e de alucinação, de uma realidade que, se eu reconhecer, me aniquila. O abjeto e a abjeção são aqui minhas barreiras. Esboços da minha cultura (p. 8).

A autora desenvolve seu conceito de abjeto a partir da distinção de dois momentos específicos da aquisição da linguagem no sujeito: o semiótico, que estaria associado ao corpo materno como fonte de ritmos e movimentos ainda desprovidos de significação, e o simbólico, que estaria ligado ao conflito edípico e à aquisição da linguagem, na qual a criança assumiria sua posição na ordem simbólica. É a estruturação a partir da linguagem que marca a instabilidade do sujeito, sua descentralização, sendo concebido como um “sujeito em processo” e não como uma unidade. Para Kristeva (1980/2004), a abjeção relaciona-se diretamente ao momento semiótico: “o abjeto nos confronta com nossa própria arqueologia pessoal, com nossas tentativas mais antigas de se diferenciar da entidade materna, antes mesmo de existirmos fora dela graças à autonomia da linguagem” (p. 22). A abjeção é uma operação psíquica pela qual irão se constituir as identidades subjetivas e de grupo, a partir da exclusão daquilo que ameaçaria as fronteiras individuais e sociais. Ao delimitar-se na fronteira entre o eu e o outro, o interior e o exterior, a morte e a vida, o abjeto preserva o que existia na arcaica relação pré-objeto.

Para Bataille (1957/1987), o campo do abjeto seria acessível somente ao ser percebido como fora do sistema que garante a consistência de uma realidade passível de ser compartilhada. Assim, o conceito conecta-se diretamente com noções ligadas ao proibido ou errado. As vivências de erotismo, contemplação da morte e horror, por exemplo, só se tornam possíveis a partir da transgressão de um pacto obedecido por todos os membros de um grupo: “o erotismo abre à morte. A morte abre à negação da duração individual. Poderíamos, sem a violência interior, assumir uma negação que nos leva ao limite de todo o possível?” (p. 18). Seguindo a lógica elaborada por Lacan em seu seminário *A ética da psicanálise* - em que algo somente se faz desejado por ser proibido -, Bataille (1957/1987) vincula o horror diretamente à negação e ao estranhamento frente ao desconhecido. O contato com aquilo que deveria ser proibido produziria tanto atração quanto repulsa. O abjeto nos expõe aos estados frágeis em que o homem aproxima-se dos territórios do animal (Kristeva, 1980/2004).

Dessa forma, com a abjeção, as sociedades primitivas marcaram uma zona precisa em sua cultura para separá-la do mundo ameaçador do animal ou da animalidade, imaginados como representantes do assassinato ou do sexo. *Grave* coloca em questão as fronteiras entre animal e humano. Logo após consumir pela primeira vez a carne dada por sua irmã, Justine dorme. Há um corte na cena. Um cavalo, preso em uma esteira, corre para lugar algum. A câmera foca seus olhos. Neles percebemos que sua prisão, imposta pelos humanos, não aniquila seu instinto de correr. Sentimos em seu cavalgar o desespero pela limitação artificial de um instinto natural. Estaria Justine também presa como o animal? Intercalando cenas em que o foco é o olhar dos animais com cenas em que Justine lança para a câmera olhares vorazes, o filme estabelece uma ligação que transmite ao espectador a intensidade de sua voracidade. Poderíamos nominar essa intensidade animal localizada em Justine como uma manifestação daquilo que Kristeva (1980/2004) conceitua como abjeto? Para a autora, o abjeto é radicalmente um excluído que nos lança onde o sentido desmorona:

Há, na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável. Está lá, bem perto, mas inassimilável. Isso solicita, inquieta, fascina o desejo que, no entanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se desvia. Enojado, ele rejeita. Um absoluto o protege do opróbrio, com orgulho a ele se fia e o guarda. Mas, ao mesmo tempo, mesmo assim, esse elã, esse espasmo, esse salto é lançado em direção de um outro lugar tão tentador quanto condenado. Incansavelmente, como um bumerangue indomável, um polo de atração e de repulsão coloca aquele no qual habita literalmente fora de si (p. 7).

Acompanhando o canibalismo pela ótica de Justine, percebemos, por vezes, uma noção de culpa ao gozar de algo que supostamente deveria lhe ser proibido (a carne humana). No final do filme, somos jogados em uma dimensão estranha: há a insinuação de que o canibalismo é compartilhado pela família da protagonista. A partir desse compartilhamento, percebemos a possibilidade de que algo proibido retorne à luz não somente sob o prisma de uma transgressão individual, mas de uma ação coletiva corriqueira. Comer a carne humana deixa o campo do oculto e passa a existir em outro campo. Ainda nesta cena de conclusão do filme, percebemos essa noção de compartilhamento quando o progenitor abre sua camisa e mostra para a filha seu corpo mutilado por mordidas - supostamente cometidas pela mãe da protagonista. Este compartilhamento do ato transgressor entre as personagens objetiva destituí-lo de uma posição monstruosa, da qual podemos nos afastar, sustentando uma barreira diante daquilo que há de mais íntimo em nós e nos assombra.

Esta dimensão de compartilhamento do ato transgressor também está presente em *Demônio de neon*. A cena em que Jesse é devorada pelas modelos veteranas não é promovida de forma isolada. O corpo de Jesse se transforma em objeto de um banquete, evocando a mesma sensação de compartilhamento presente ao testemunharmos a relação da família de Justine: um vínculo sedimentado na transgressão permite que os personagens transponham as barreiras entre o campo do proibido e oculto e o do exposto e compartilhado. Ao comerem Jesse, as modelos também são vistas comendo. Nesta construção, uma das máximas de Didi-Huberman (1998) é posta em cheque: “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (p. 29). Segundo o autor, no “ver” haveria um jogo existente entre o vazio e o volume. A visão sempre se choca com o volume dos corpos humanos, sendo esses os primeiros objetos de todo o conhecimento e visibilidade. Porém, também são coisas de onde sair e reentrar: “volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho” (p. 30).

A cisão do olhar, evocada por Didi-Huberman (1998), pode ser exemplificada no olhar de quem se acha face a face com um túmulo: por um lado, há a evidência de um volume, por outro, há aquilo que nos olha, não tendo nada de evidente, uma vez que se trata de uma espécie de esvaziamento que já não concerne ao mundo do artefato ou do simulacro, que diz respeito ao destino inevitável do corpo semelhante ao nosso: “esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar” (p. 37). Segundo o autor, diante da tumba surge a angústia de olhar o lugar que nos olha, de ser lançado à questão de saber (não saber, na verdade) o que vem a ser o nosso próprio corpo, no que concerne à sua capacidade de fazer volume e de se oferecer ao vazio.

A partir disso, Didi-Huberman (1998) afirma que haveria duas formas pelas quais se tenta suturar a angústia. Elas se dariam pelo exercício da tautologia ou da crença. A primeira refere-se a ater-se apenas ao que é visto, ao volume visível, em uma verdade rasa que serve como anteparo a uma verdade temível: “essa tumba que vejo não é senão o que vejo nela: um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento [...]” (p. 39). Já a segunda refere-se a querer superar imaginariamente o que vemos e o que nos olha, dirigindo-se para além da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos. Essa atitude também supõe um horror e uma denegação do cheio: “como se houvesse aí, nessa tumba, apenas um volume vazio e desencarnado, como se a vida – chamada então de alma – já tivesse abandonado esse lugar [...] demasiado inquietante em significar algo de inelutável” (p. 39). Apesar de diferentes, a atitude

da tautologia e a da crença mostram-se como uma “luva do avesso” (p. 40), ambas sonham com um olho puro, sem sujeito, recusando à imagem o seu poder de abertura, de onde ela se torna capaz de nos olhar. O abjeto mostra-se quando as imagens não têm anteparos, como se houvesse um rasgo nesse sonho de um olho puro, nos deixando expostos ao que nos olha no que vemos. Segundo Quinet (2004), a imagem como *Gestalt*, totalidade, irá mascarar a falta introduzida no falante pelo simbólico:

É a imagem que faz o Outro aparecer inteiro, a partir do ideal do eu, e faz o outro parecer semelhante e rival. Ela faz também aparecer o eu ideal como imagem do objeto do desejo. A imagem domina a aparência de nosso corpo, nosso eu, nossa imaginação e até mesmo nossos sonhos noturnos e diurnos. A imagem reina sobre as relações entre indivíduos no palco do mundo, e da mundanidade, em que, como num baile à fantasia, cada um se veste com sua persona. Por trás da máscara, não há nada. Brilha apenas o olhar: olhar-desejo; olhar da morte (p. 158).

Essa inexistência de algo por trás da máscara é denunciada pela figura do cadáver. Para Kristeva (1980/2004), o cadáver é manifestação privilegiada do abjeto: “ele é a poluição fundamental, pois se trata de um corpo sem alma” (p. 127).

No filme *Demônio de neon*, acompanhamos uma construção que vincula modelos a cadáveres. A personagem Ruby, figura central da trama, possui dois ofícios (constantemente postos em metonímia): maquiagem de cadáveres e modelos. Utilizando este recurso, o espectador experimenta os efeitos de confrontar-se com a Outra cena: os cadáveres adentram o palco do mundo. Maquiando corpos, Ruby objetiva mascarar o abjeto; maquiando o Real do “corpo sem alma”, transforma-o num vestígio do que outrora foi: um sujeito desejante. Este duplo ofício da personagem estabelece a ideia de que, por trás da máscara das modelos, também haveria um “corpo sem alma”; um corpo simultaneamente objeto (por estar à mercê do mundo da moda) e abjeto (pois se refere à poluição fundamental).

Em *Mate-me por favor*, encontramos estrutura semelhante. No filme brasileiro, também encontramos uma ligação entre vivo (objeto a ser perseguido pelo *stalker*) e morto (abjeto). Aproximadamente na metade da película, diversas fotos das adolescentes ainda vivas são dispostas na tela. Na sequência, sem definir um ponto de corte explícito, fotos dos cadáveres das meninas já mortas são exibidas ao espectador. Estabelece-se, assim, uma noção de continuidade entre a imagem maquiada para ser postada na rede social e as imagens dos corpos mortos.

A partir desses exemplos, podemos retomar a ideia de que o abjeto estaria delimitado na fronteira - entre vida e morte, eu e o outro, interior e exterior. Esta definição de abjeto remete-

nos diretamente às elaborações freudianas referentes ao estranho: “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (Freud, 1919/2014, p. 249).

Refletindo sobre as palavras *heimlich* e *unheimlich*, Freud (1919/2014) percebe que, em determinado momento, os significados dessas duas palavras coincidem: aquilo que seria familiar e estranho torna-se indistinguível. O estranho estaria relacionado à existência de um ponto em que a mais íntima interioridade coincide com o exterior, tornando-se ameaçadora. Há um retorno aos tempos primitivos da infância, quando o Outro estabelecia tudo e não havia sujeito que o interrogasse. Segundo Vegh (2013), esse retorno, visto como demoníaco, é o retorno do que o sujeito não governa: “compulsão à repetição, repetição do mesmo, de um mesmo gozo que como real aterroriza o sujeito ao qual ignora. Retorno como outro, no duplo, retorno como lugar incontrolável, onde o shifter não admite o sujeito e impera o Outro” (p. 47). No estranho, o incongruente soma-se com a realidade, havendo uma contradição do sentido esperado e revelando-se a resposta ausente. Para França (2000), o “não” do *unheimlich* é um ato afetivo e não de palavra, pois não haveria admissão intelectual, não há representação formulada: “é o reconhecimento afetivo, único possível, da falha estrutural, de que o simbólico não recobre o real e indica a privação de sentido diante da ausência de objeto” (p. 26).

Apesar da aproximação que fazemos entre os conceitos de abjeto e estranho, é importante pontuarmos a existência de diferenças entre eles. Em nossas articulações, partimos da ideia de que o estranho poderia ser definido como efeito estético resultante de um instante de coincidência entre interior e exterior - em que algo que deveria estar oculto vem à luz. Já o abjeto estaria relacionado a um objeto “[...] que eu não nomeio nem classifico logo de início, mas que me constitui enquanto um resíduo não identitário” (Lima & Vorcaro, 2017, p. 447). É o encontro com esse excluído - que, como resto sem-sentido, nos assombra - que colocaria em questão as fronteiras entre o interior e o exterior, fazendo emergir o *unheimlich* freudiano. Dessa forma, a abjeção surgiria como uma operação de exclusão daquilo que ameaça as fronteiras do sujeito. Podemos citar, como exemplo dessa operação de exclusão, a característica espacial de marginalidade dos monstros nas histórias clássicas de horror. A abjeção poderia ser definida, então, como a exclusão daquilo que viria a exercer o efeito de estranhamento, garantindo um certo distanciamento do que poria em risco as fronteiras que delimitam o mais íntimo e o exterior.

Ao analisar o texto *Das Unheimlich*, de Freud, Dolar (2018) retoma o termo êxtimo elaborado por Lacan. A dimensão do êxtimo borraria a linha traçada entre interior e exterior:

“o êxtimo é simultaneamente o núcleo íntimo e o corpo estranho, em uma palavra é *unheimlich*” (p. 169). Em seu seminário *A ética da psicanálise*, Lacan (1959-60/2008) utiliza pela primeira vez a ideia de êxtimo, conectando-o diretamente à Coisa (*das Ding*, termo utilizado por Freud, no *Projeto*): “esse lugar central, essa exterioridade íntima, essa extimidade” (p. 173). Lacan (1968-69/2008) irá referir-se ao êxtimo também em seu *Seminário 16: de um Outro ao outro*. Neste, o autor retoma suas elaborações de 1959-60, porém avança: propõe que a dialética do prazer, o que ela comporta de estimulação, simultaneamente buscada e evitada, implica a centralidade de uma zona proibida, na qual o prazer seria intenso demais:

Essa centralidade é o que designo como o campo do gozo, definindo-se o gozo em si como tudo o que decorre da distribuição do prazer no corpo. Essa distribuição, seu limite íntimo, é isso que condiciona o que, numa certa época, e com mais palavras e mais ilustrações, é claro, do que posso usar aqui, designei como o vacúolo - a proibição no centro que, em síntese, constitui o que nos é mais próximo, embora nos seja externo. Seria preciso criar a palavra êxtimo para designar aquilo de que se trata (p. 218).

Lacan (1968-69/2008) recorre ao neologismo êxtimo para falar do ponto vazio da estrutura. Ao situar o lugar do objeto *a*, afirma que “ele está num lugar que podemos designar pelo termo ‘êxtimo’, conjugando o íntimo com a exterioridade radical [...] o objeto *a* é êxtimo” (p. 241). Segundo Seganfredo e Chatelard (2014), a extimidade revela-se para o ser falante como o elemento do real que traz marcas do horror, fazendo com que seja difícil perceber a própria extimidade como algo que também é seu. Dessa forma, aquilo que se refere ao mais íntimo, ao mais familiar, é confrontado pelo sujeito com grande estranheza. É em torno de *das Ding* como estranho, radicalmente íntimo e exterior, que se orienta o desejo do sujeito:

Ele faz a prova de que alguma coisa, afinal, encontra-se justamente aí, que, até um certo ponto, pode servir. Servir a quê? — a nada mais do que a referenciar, em relação a esse mundo de anseios e de espera orientado em direção ao que servirá, quando for o caso, para atingir *das Ding*. Esse objeto estará aí quando todas as condições forem preenchidas, no final das contas — evidentemente, é claro que o que se trata de encontrar não pode ser reencontrado. É por sua natureza que o objeto é perdido como tal. Jamais ele será reencontrado. Alguma coisa está aí esperando algo melhor, ou esperando algo pior, mas esperando (p. 68).

É *das Ding* que o sujeito busca reencontrar, em um movimento regressivo a um estado mítico de plenitude. Lacan (1959-60/2008) também denomina *das Ding*, originalmente, como o fora-do-significado: “é em função desse fora-do-significado [...] que o sujeito conserva sua distância e constitui-se num mundo de relação, de afeto primário, anterior a todo recalque” (p. 70). *Das Ding* seria aquilo que cai da experiência do sujeito com o *Nebenmensch* – ou

experiência com o próximo. “O Ding é o elemento que é, originalmente, isolado pelo sujeito em sua experiência do *Nebenmensch* como sendo, por sua natureza, estranho” (Lacan, 1959-60/2008, p. 68).

Segundo o autor, tudo o que se desenvolve no nível da relação mãe-bebê, posteriormente passível de ser vivenciado pelo sujeito como estranho, não é senão um imenso desenvolvimento da coisa materna – mais precisamente, de um pedaço de seu corpo –, na medida em que ela ocupa o lugar dessa coisa, de *das Ding*. As elaborações de Kristeva (1980/2004) sobre o abjeto, as quais fizemos referência no início desta seção, seguem a mesma lógica. Para a autora, essa relação primordial entre a criança e a mãe estaria na origem da abjeção: a mãe seria a lembrança de um momento em que a criança nada mais era do que um pedaço dela.

Não por acaso - como podemos acompanhar em *Grave, Demônio de neon e Mate-me por favor* -, elementos como corpos devorados, ruídos primitivos e fluidos corporais estão constantemente presentes nas histórias de horror. Cenas similares encontramos na própria relação mãe-bebê: fezes, vômitos, urina, sangue etc. são constantes no trato de qualquer criança recém nascida.

Lembramos que Kristeva (1980/2004) retoma o conceito de abjeto de Georges Bataille (1957/1987), propondo-o como algo inerente ao sujeito. Abjeção é aquilo que se produz de forma ameaçadora e não assimilável; algo que solicita, inquieta, fascina o desejo. Ao pensarmos no abjeto a partir das formulações lacanianas sobre *das Ding*, podemos propor que, se, por um lado, pode haver um fascínio frente à possibilidade de satisfação do desejo, por outro, a aproximação dessa possibilidade é ameaçadora e insuportável.

A aproximação dessa possibilidade de satisfação do desejo remete ao momento definido por Kristeva (1980/2004) como semiótico, em que a criança nada mais é do que uma continuidade do corpo materno. É a partir do olhar que se fundamentará uma separação inicial, em que o sujeito poderá tornar-se um ante o Outro. Lacan denomina esse momento inicial como estádio do espelho, tema que abordaremos na próxima seção.

4.2 “Espelho, espelho meu”: quem sou eu?

Jesse: Quando eu era criança, gostava de ficar no telhado à noite, eu achava que a lua era um grande olho.

Então, eu olhava para cima e dizia: “você está me vendo?”.

Eu ficava lá por horas. Às vezes, eu pegava no sono e sonhava.

Dean: Com o que?

Jesse: Com o que eu queria ser.

Dean: E o que era?

Jesse: Nunca consegui descobrir (Demônio de neon).

Lacan (1949/1998), em seu famoso texto *O estádio do espelho como formador da função do eu*, comenta que haveria a preexistência de um olhar que antecipa uma imagem unificada do sujeito. A função desse olhar (pertencente ao campo do invisível), atribuído como pertencente ao campo do Outro em sua inserção no circuito pulsional¹⁷, seria a de “estabelecer uma relação do organismo com sua realidade” (p. 100). Neste trabalho, Lacan utiliza o espelho físico como metáfora para conceitualizar o estádio do espelho como um momento inaugural, em que haveria uma “transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (p. 97). O corpo, até então fragmentado, encontra sua unidade a partir da imagem constituída no olhar do Outro. É com essa imagem que o sujeito irá se identificar – no sentido de reconhecer essa imagem como sua –, na constituição do eu. “É o eu ideal formado pela imagem do outro, i(a), que dará a unidade que constitui o eu. Esta prefiguração da unidade corporal é acompanhada de uma jubilação que corresponde à satisfação narcísica de saber-se um corpo” (Quinet, 2004, p. 161). Tal como dito anteriormente, esse momento de separação de um estado de alienação ao Outro é fundamental, quando abordamos noções como estranho e abjeto.

O sujeito passa a reconhecer a existência de um “eu” que não está em continuidade com o mundo e é a existência desse “eu” que é colocada em questão por aquilo que exerce o efeito de estranhamento. Referente a isso, Dunker (2013) afirma que o estádio do espelho é uma narrativa sobre separação. Ao se reconhecer no espelho, já é tarde demais. Existe uma cisão: “não consigo me reconhecer e, ao mesmo tempo, ser um comigo mesmo. Com o reconhecimento, eu já perdi o que se poderia chamar ‘ser eu mesmo’” (Graves, 1960, p. 356). Nesse momento de separação, o sujeito irá inserir-se em uma dimensão em que a “imagem ideal” que o Outro antecipa está perdida em sua consistência: “o Outro é, na verdade, o espelho no qual a criança se vê e se admira, ajustando sua imagem enquanto eu ideal às reações do Outro que vem no lugar de ideal do eu” (Quinet, 2004, p. 130).

Um dos conceitos que pode auxiliar-nos nesse entendimento sobre o ideal do Eu é desenvolvido pelo próprio Freud no texto sobre o *unheimlich*: o duplo. Ao falar sobre a inquietante estranheza provocada pela imagem do duplo, Dolar (2018) afirma que a duplicação

¹⁷ Segundo Quinet (2004), “o ‘dar-a-ver’ do desejo é o correlato de se fazer olhar da pulsão. A estratégia do sujeito será a de atribuir o olhar como objeto ao Outro, para satisfazer seu dar a ver” (p. 109).

cortaria uma parte que seria a mais valiosa de um ser, o imediato “ser eu mesmo” da *jouissance*. Segundo o autor, é isso que Lacan adiciona, posteriormente, à sua teoria inicial do estágio do espelho: “o objeto a, que é precisamente a parte da perda que não se pode ver no espelho, a parte do sujeito que não possui reflexo no espelho, o não especular” (p. 182). Nesse sentido, o duplo seria “aquela imagem espelhada na qual o objeto a está incluso”. Lacan (1964/1988) usa o olhar como melhor representação desse objeto faltante: “em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido - é isso que se chama o olhar” (p. 74).

Essa esquizo entre a visão e o olhar irá reordenar os fenômenos visuais e instaurar uma nova articulação entre imaginário e real. Segundo Quinet (2004), “no campo visual, o real e o imaginário se declinam respectivamente em escópico e especular: o olhar é a modalidade objetual do real da pulsão escópica e o espelho é a base do imaginário, mundo de Narciso” (p. 158). O autor afirma que o olhar seria a causa do sujeito escópico que, no campo visual, é sujeito de desejo. Porém, para isso, o sujeito deve consentir em se apagar diante do objeto olhar. O sujeito como falta-a-ser irá procurar um ancoramento que possa dar-lhe um “ser”, seja de significante, seja de gozo:

Por um lado, ele procura uma representação no significante a partir da identificação (S1), isto é, do traço unário que é a marca que ele carrega do Outro do significante e, por outro lado, no objeto a, que é o que ele tem de mais particular, onde busca ancorar seu ser de gozo. A análise nos mostra que o sujeito não encontra nenhum significante que sirva para designá-lo, mas tão-somente para representá-lo para um outro significante do Outro, experimentando-se, para seu alívio, como desalienado do Outro e por isso mesmo desidentificado de qualquer imperativo que lhe ordene ser isto ou aquilo (p. 82).

“A imagem reina, mas não governa” (Quinet, 2004, p.158). É o significante que irá estruturar para cada sujeito a forma da imagem que mascara e envolve o real do olhar. O sujeito, em Lacan (1953/1998), será “o que o significante representa, e este não pode representar nada senão para um outro significante” (p. 849). Por não possuir uma identidade, o sujeito necessita se amparar em algo situado fora de si mesmo, modelando-se à imagem de um pequeno outro, semelhante e rival. Isso possibilitará que o sujeito extraia uma certa orientação para sua conduta, tendo o outro como ponto de apoio para saber como deve agir, pensar e sentir. Segundo Lustosa (2006), destituído de uma unidade que o defina por completo, o sujeito irá se escorar em algo que supõe ser mais consistente do que ele, na imagem de um outro que aparenta uma unidade que lhe falta e, por isso, o fascina: “a fascinação é absolutamente essencial para o fenômeno da

constituição do eu. É na qualidade de fascinada que a diversidade descoordenada, incoerente, da despedaçagem primitiva adquire sua unidade” (Lacan, 1954-55/1985, p. 70).

Referente a isso, podemos lembrar do fascínio que a protagonista de *Demônio de neon* exerce sobre as outras personagens. Sua imagem possui traços almejados pelas outras modelos, que fazem inúmeras intervenções físicas em busca de uma imagem semelhante à de Jesse, imagem desejada pelas agências de modelos. Nas palavras de Jesse: “mulheres matariam para parecer assim. Elas tiram e põem e injetam. Elas se matam de fome desejando, rezando para que um dia pareçam uma versão de segunda de mim”.

Em *Mate-me por favor*, também podemos observar estrutura semelhante. A protagonista do filme parece fascinada pela imagem das jovens assassinadas. Durante um momento específico da narrativa, Bia vai até o local onde as meninas mortas foram encontradas. Deslocando seu corpo de forma a mimetizar a posição dos cadáveres, a jovem deita-se e, de olhos fechados, entrega-se aos próprios devaneios. O fascínio de Bia teria movimentado esta ação? O avesso dessa cena também ocorre: em outro tempo da película, Bia parece tentar imitar o *serial killer*. Durante uma cena erótica com seu companheiro, a adolescente aperta com as mãos em garra o pescoço do namorado. A protagonista, porém, diferentemente do assassino, interrompe a ação pouco antes de seu alvo perder a consciência.

No filme *Grave*, a protagonista Justine constrói sua imagem tomando sua irmã Alexia como modelo, demonstrando por diversas vezes o desejo de tornar sua imagem semelhante a dela. A partir do momento em que ingressa na faculdade de veterinária, Justine é guiada por Alexia em várias experiências de iniciação: no trote realizado para os calouros na faculdade, quando Alexia a persuade a abandonar seu vegetarianismo e comer carne crua como todos os outros; em seu contato com o canibalismo, quando a ensina como provocar acidentes de trânsito para conseguir carne humana; e com relação à sexualidade feminina, emprestando suas roupas para que Justine se vista de forma sexy e a ensinando rituais femininos como fazer a sobrancelha e se depilar. Além do fascínio, observamos em *Grave* a presença de certa rivalidade entre as irmãs. Uma tensão entre Justine e Alexia se faz constante ao longo do filme e alcança seu ápice em uma cena na qual as duas brigam como animais, mordendo-se e arrancando pedaços uma da outra.

A partir das observações anteriores sobre os filmes, podemos notar que há uma diferença entre a protagonista de *Demônio de neon* e as protagonistas de *Grave* e *Mate-me por favor*: Jesse é quem exerce o fascínio sob as outras personagens do filme, enquanto que Justine e Bia se fascinam e se identificam com outras pessoas ao seu redor.

Em *Demônio de neon*, a partir de um determinado momento do filme, há uma espécie de “captura” da personagem na dimensão especular. Na cena, divisora de águas no filme, Jesse está prestes a entrar na passarela para desfilarmos. Nela, observamos um jogo de imagens entre a personagem e o espelho, que deixa difícil para o espectador discernir se a imagem que está vendo é a de Jesse ou de seu reflexo. Nesse jogo entre planos de uma mesma cena, acompanhamos Jesse com uma expressão de fascínio pela sua própria imagem. O tom do que ocorrerá nesta cena já é dado na cena de abertura do filme, quando acompanhamos Jesse em um ensaio fotográfico no qual aparece morta. A partir da concepção de que a produção de um editorial de moda aponta para um ideal, nesse caso o ideal conduziria à produção de um cadáver. Referente a isso, podemos lembrar o que elaboramos na primeira seção: o cadáver, como algo inanimado e ausente de desejo, remeteria ao momento mítico anterior à constituição de um circuito pulsional, em que haveria uma ausência total de tensão; o mais pulsional do pulsional – a tendência a restaurar um estado anterior (pulsão de morte) – reinaria soberano. Jesse assemelha-se a um cadáver, ao ficar à mercê da vontade do fotógrafo que a manipula.

Agamben (2009) refere-se à moda como um exemplo do que chamamos de contemporaneidade. Para o autor, o que define a moda é que ela introduz no tempo uma descontinuidade, dividindo-o entre atualidade e inatualidade, estar ou não estar na moda. Apesar da possibilidade de percebermos se estamos ou não na moda, ao tentarmos objetivá-la, fixando-a no tempo cronológico, ela se revela inapreensível. Para Agamben (2009), as únicas pessoas que estariam sempre e apenas na moda são as *manequins* que, no entanto, jamais estarão nela verdadeiramente, pois “o estar na moda da ‘maneira’ ou de ‘jeito’ dependerá do fato de que pessoas de carne e osso, diferente das manequins – essas vítimas sacrificiais de um Deus sem rosto -, o reconheçam como tal e dela façam a própria veste” (p. 67).

A trama de *Demônio de neon* busca suprimir a distância entre a personagem principal e a imagem devolvida por ela pelo reflexo localizado nos olhos de suas colegas veteranas. Posto que, ao fim do filme, ela morre em uma piscina vazia, impossível não associarmos isso com o mito de Narciso, que morre afogado após ser convocado por sua imagem perfeita refletida na água de um lago. Mas, se Narciso morreu afogado em sua imagem, Jesse morre empurrada numa piscina vazia. Um abismo, igual ao da esfinge, quando Édipo decifra seu enigma. Não há mais enigma. Jesse é empurrada para o vazio, não há mais chão, nem onde se segurar, a personagem realiza um mergulho na “goela aberta da vida” e, após morrer, é devorada pelas outras modelos, no que parece um ritual para incorporar sua beleza.

Rosa (2010) afirma que o “se fazer devorar” faz existir e dá consistência ao Outro: “e não se trata de um Outro qualquer, o sujeito constrói o seu grande Outro sob medida, e ele surge aí com essa face medonha de Outro devorador” (p. 163). A dimensão do desejo é uma dimensão interrogativa, em movimento. No final do filme, na cena em que Jesse, posicionada na beira da piscina, fala com Ruby e conclui que ela é perigosa, assim como sua mãe se referia a ela, observamos que já não há espaço para interrogações. Segundo Quinet (2003), a apreensão do desejo do Outro se daria não no que a mãe diz, mas nos intervalos do seu dizer, entre um significante e outro, situando-o como enigmático e que pode ser apenas suposto. “Ele o apreende como pergunta: “ela está me dizendo isso, me pedindo para fazer aquilo, mas afinal de contas, o que ela quer?” [...] O sujeito vai constituir, então, as suas respostas sobre o que é o desejo do Outro em relação a ele” (p. 101). É nessas respostas sobre o que é o desejo do Outro que se constituirão os ideais do sujeito: “o desejo está sempre vinculado à identificação simbólica constituída pela instância do Ideal do eu, que na verdade é o Ideal do Outro [(I (A))” (p. 104).

Dando sequência à ideia de que o “se fazer devorar” faz existir e dá consistência ao Outro, na próxima seção iremos nos debruçar sobre o tema do canibalismo e suas vicissitudes.

4.3 Decifra-me, ou te devoro

Justine: Com quem está a Quicky?

Le Père: Vão sacrificá-la, se já não o fizeram

Justine: Por que, ela não a atacou, isso é cruel

Le Père: Eles precisam. Um animal que provou carne humana não é seguro. Se gostar do gosto, morderá de novo (Grave).

O canibalismo remete ao que há de mais cru na relação entre o sujeito e o Outro. “Decifra-me, ou te devoro”, diz a esfinge. Rosa (2010) afirma que, com seu imperativo, a esfinge torna-se uma figura assustadora, presença angustiante do gozo do Outro. Porém, ela também é uma figura questionadora que, com sua pergunta, formula uma demanda. “Trata-se aí de um significante que se propõe, ele mesmo, como opaco, constituindo a posição do enigma como tal. Temos aí a forma mais primordial da demanda do Outro” (Lacan, 1962-63/2005, p. 73).

Segundo Rosa (2010), a demanda pode se manifestar também como demanda ao Outro. Podemos retomar aqui a cena, que relatamos na seção anterior, em que Jesse conclui que ela é perigosa – pois era assim que sua mãe se referia a ela –, reduzindo-se à condição de signo.

Presenciamos, aí, um modo de ser que já não suscita perguntas. Nessa cena, evidencia-se a posição de objeto oral na qual Jesse oferece seu corpo ao gozo do Outro. Se a demanda relaciona-se, no nível inconsciente, com a inconsistência do Outro, nesse caso a inconsistência não aparece. A partir disso, podemos pensar que a angústia de ser devorado adviria de uma condição de proximidade extrema entre o sujeito e o Outro, em que o Outro adquire grande consistência. Podemos relacionar a abjeção promovida por cenas de canibalismo – como as que acompanhamos em *Grave*, quando Justine e sua irmã brigam arrancando pedaços uma da outra, ou quando as duas devoram o colega de quarto de Justine; e em *Demônio de neon*, quando Jesse é devorada pelas modelos veteranas e a maquiadora - a essa proximidade extrema entre o sujeito e o Outro. No canibalismo, as fronteiras entre o eu e o outro são colocadas em questão: estabelece-se uma continuidade entre quem devora e quem é devorado.

Ao tomar a pulsão oral na sua dimensão de demanda dirigida ao Outro, Lacan (1960-61/2010) afirma que há uma hiância no confronto entre a demanda do sujeito de ser alimentado e a demanda no campo do Outro, de que ele se deixe alimentar:

É disso que se trata cada vez que explode o menor conflito nesta relação entre a criança e a mãe, que parece ser feita para se fechar de maneira estritamente complementar. O que existe que responda melhor, aparentemente, à demanda de ser alimentado do que a de deixar-se alimentar? Sabemos, no entanto, que é no próprio modo de confronto entre as duas demandas que jaz este ínfimo gap, esta hiância, este rasgão, onde se insinua de uma maneira normal a discordância, o fracasso pré-formado do encontro. Este fracasso consiste, justamente, em não ser encontro de tendências, mas encontro de demandas. No primeiro conflito que explode na relação de alimentação, no encontro da demanda de ser alimentado com a demanda de se deixar alimentar, manifesta-se que esta demanda é transbordada por um desejo - que ela não poderia ser satisfeita sem que esse desejo se saciasse ali (p. 252).

Referente a isso, Lacan (1960-61/2010) afirma que a ambivalência própria a toda demanda decorre de que, em toda demanda, é igualmente implicado que o sujeito não quer que ela seja satisfeita para que possa, assim, salvaguardar o desejo. O autor cita como exemplo a recusa que ocorre na anorexia em satisfazer a demanda. Em vez de responder à demanda de se deixar alimentar com sua demanda de ser alimentado ao ter fome, o sujeito anoréxico não se deixa alimentar, recusando de alguma forma “desaparecer como desejo pelo fato de ser satisfeito como demanda - que a extinção ou o esmagamento da demanda na satisfação não se poderia produzir sem matar o desejo” (p. 252).

A anorexia também evidencia a disparidade entre instinto e pulsão, no momento em que o sujeito recusa o alimento para comer nada. Lacan (1956-57/1995) ressalta que o comer nada é diferente de uma negação da atividade: “esta ausência saboreada como tal, ela [a anoréxica]

a emprega diante daquilo que tem à sua frente, a saber, a mãe de quem depende. Graças a este nada, ela faz a mãe depender dela” (p. 188). Ruffino (2004b), ao falar a respeito de transtornos da oralidade, afirma que eles apontam para a dificuldade na constituição da imagem de si, do nascimento do eu, de todo o comer e lançar metafórico implicado nas relações entre o eu e o não-eu: “a superação do duplo pelo ideal de eu é a tarefa por excelência da organização oral” (p. 53). Dessa forma, os transtornos da oralidade podem ser referidos a certo impedimento na eficácia da oralidade que adentra, por meio dos processos de identificação, à situação especular que até então é regida pela ordem escópica. A demanda oral teria outro sentido, além da satisfação da fome. “Ela é demanda sexual” (p. 253).

Para Lacan (1960-61/2010), na primeira formulação freudiana está mascarado que alimentar-se está ligado à boa vontade do Outro. Porém, não é apenas “do pão da boa vontade do Outro” (p. 253) que o sujeito primitivo se alimenta, mas do corpo daquele que o alimenta: “a relação sexual é aquilo pelo qual a relação com o Outro desemboca numa união de corpos. E a união mais radical é a da absorção original, onde desponta, na mira, o horizonte do canibalismo, que caracteriza a fase oral como aquilo que ela é na teoria analítica” (p. 253).

Freud (1905/2014), em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, afirma que uma das primeiras manifestações da sexualidade estaria relacionada à oralidade. Nesse texto, o autor desenvolve a premissa de que a sexualidade humana vai muito além de um instinto sexual, como o presente nos animais. Além disso, ela estaria presente desde a infância, rompendo com a ideia de uma sexualidade dependente da maturação biológica, na puberdade. A partir disso, podemos pensar que, em um primeiro momento, é em uma das funções que servem à preservação da vida que a atividade sexual irá se apoiar, tornando-se, porém, relativamente autônoma dela. É nessa fronteira entre o psíquico e o somático que Freud (1915/2014) irá situar a pulsão, definida como “representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida de exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo” (p. 127). A pulsão causa uma constante pressão no psiquismo em busca de alcançar uma satisfação. Sendo o corpo a fonte da pulsão, torna-se impossível escapar, “o sujeito sempre terá que tomar alguma posição diante dessa exigência constante de satisfação” (Pena & Calanzas, 2015, p. 186). O objeto que satisfaria totalmente a pulsão nunca será encontrado pelo sujeito, pois ele “é o que há de mais variável numa pulsão e, originalmente, não está ligado a ela” (Freud, 1915/2014, p. 128).

Em suas elaborações sobre a pulsão, Lacan (1964/1988) conclui que aquilo a que atribui-se o *status* de objeto da pulsão seria apenas a presença de um vazio ocupável por

qualquer objeto investido pelo sujeito. Dessa forma, é a submissão da pulsão à articulação significante que dará as coordenadas que apontarão para o objeto eleito, o qual opera como miragem da satisfação pulsional. Isso faz com que a eleição do objeto seja suscetível aos efeitos dessa articulação; sendo assim, variável e inapreensível em sua totalidade. No *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, o autor afirma que a pulsão só obtém alguma satisfação ao contornar o objeto *a*, fazendo com que o seu alvo seja sempre o retorno ao circuito. Lacan (1964/1988) utiliza como exemplo a pulsão oral: “o objeto *a* minúsculo não é a origem da pulsão oral. Ele não é introduzido a título de alimento primitivo, é introduzido pelo fato de que nenhum alimento jamais satisfará a pulsão oral, senão contornando-se o objeto eternamente faltante” (p. 170). Dessa forma, sempre haverá um resto a satisfazer, fazendo com que a pulsão seja uma força constante e implacável. Referente a isso, é interessante retomarmos o diálogo de *Grave*, entre Justine e seu pai, que abre essa seção. Nele, Justine questiona sobre com quem estaria o cachorro (que levou a culpa por comer o dedo de Alexia), ao que seu pai responde que ele seria sacrificado, pois um animal que provou carne humana é perigoso; se gostar, morderá novamente. Parece que se projeta, sobre o animal, o tabu que é o canibalismo para o ser humano. Diferentemente do animal que se alimenta por seu instinto de sobrevivência, o ser humano, atravessado pela pulsão, torna-se insaciável.

Lacan (1964/1988), ao retomar as elaborações de Freud sobre as pulsões e seus destinos, indica que Freud utiliza o recurso das vozes gramaticais para escrever a atividade e a passividade das pulsões. Dessa forma, teríamos as vozes ativa, passiva e reflexiva. A pulsão oral, por exemplo, seria formulada nos termos devorar, ser devorado e devorar-se. Com isso, o que muda é o ponto no qual incide a ação do verbo, não há mudança referente ao objeto ou ao outro. Lacan introduz uma pequena nuance nas elaborações freudianas. Para ele, sempre haverá uma atividade em jogo na pulsão; isso faz com que, em vez de “se devorar”, entre em cena o “se fazer devorar”: “a atividade da pulsão se concentra nesse se fazer, e é reportando-o ao campo das outras pulsões que poderemos talvez ter alguma luz” (p. 184).

Para Freud (1921/2014), a primeira modalidade de laço afetivo com o Outro é a identificação primária, canibalesca, que coloca em pauta a noção de incorporação. Ruffino (2004) observa que, no estágio do espelho, no início do processo, ocorre um impulso canibalístico do *infans* em relação ao seu duplo especular – objeto de desejo da mãe e, por isso, um rival. O que é devorado é um traço do pai presente no corpo materno, traço que é a identificação primordial de um sujeito. Lacan (1964/2006) afirma que a incorporação se daria em um tempo mítico, no qual não haveria ninguém para saber que ela se produz...

[...] que a opacidade dessa incorporação seja essencial - e da mesma forma, em todo esse mito que se serve, que se apoia na articulação referida etimologicamente na refeição canibalesca - está inteiramente aí, no ponto inaugural do surgimento da estrutura inconsciente (p. 182).

Segundo o autor, a primeira forma da libido seria a pulsão oral, por onde se opera a incorporação:

E o que é essa incorporação, se sua referência mítica, etnográfica, nos é dada no fato que para aqueles que consomem a vítima primordial, o pai desmembrado é alguma coisa que se aponta sem se poder nomear? Ou, mais exatamente, que não se pode nomear senão no nível de termos velados como aquele do ser, que é o ser do Outro, a essência de uma potência primordial que, aqui, em vez de ser consumida, é assimilada, que a forma sob a qual se apresenta o ser do corpo é a de ser o que se nutre daquilo que, no corpo, se apresenta como o mais inapreensível do ser, que nos reenvia sempre à essência ausente do corpo: que, dessa face da existência de uma espécie animal como bissexuada, enquanto que isto está ligado à morte, nos isola como, vivendo no corpo, precisamente isso que não morre. Isso que faz com que o corpo, antes de ser o que morre e o que passa pelos filetes da reprodução sexuada, seja alguma coisa que subsiste numa devoração fundamental que vai do ser ao ser (p. 183).

Para pensarmos o canibalismo, precisamos retomar a organização libidinal oral na teoria psicanalítica, na medida em que o sujeito primitivo tem de se alimentar do corpo daquele que o alimenta: “a vida é, no fundo, assimilação devoradora como tal” (Lacan, 1961/2010, p. 205). Na fase oral, o tema do devoramento estaria situado à margem do desejo, é a presença da “goela aberta da vida” (p. 205). Figuras como a esfinge, o vampiro e o canibal seriam formas de apresentação da lógica fantasmática em jogo no “se fazer devorar”. Em *Grave*, encontramos esse mesmo caráter de alimentar-se do corpo do outro na compulsão insaciável a qual Justine é submetida após provar carne humana pela primeira vez.

Da pulsão oral, irão derivar as fantasias de devoração, é o “se fazer papar” pelo Outro (Lacan, 1964/1988, p. 191). Para a criança, é como se o seio materno fizesse parte dela própria. Porém, este não deixa de estar “chapado” (p. 191) no corpo da mãe. Dessa forma, na amamentação, a criança sugaria algo do organismo materno. Trata-se de um canibalismo fusional, ao mesmo tempo ativo e passivo (Lacan, 1938/1984). Pena e Calanzas (2015) afirmam que tais fantasias de devoração também nos remetem ao primeiro tempo lógico do Édipo, em que “a criança se depara com uma mãe onipotente, devoradora e insaciável” (p. 189). No *Seminário IV: a relação de objeto*, Lacan (1956-57/1995) define essa mãe como a boca de um crocodilo prestes a se fechar sobre a criança: “aí está o grande perigo que nos é revelado por suas fantasias, ser devorado” (p. 199). Referente a isso, Madeira, Robert e Kupermann (2015) afirmam que, para Lacan, o falo seria o bastão de pedra que impede a bocarra de se fechar e o

nome-do-pai seria o “significante que vem lhe atribuir sentido e inaugurar a alteridade. Ele não apenas barra a angústia de devoração, como também permite à criança a costura de um tecido fantasmático em que ela representa a assunção da própria voracidade” (p. 83).

O canibalismo traz à luz as fantasias de devoração do sujeito, sendo abjeto por remeter a um momento em que o sujeito era apenas um pedaço de carne no corpo materno. Talvez possamos relacionar a isso o fato de a representação imagética do feminino ser moldada culturalmente em relação a um desejo insaciável e perigoso. Na próxima seção, iremos explorar a relação do feminino com algo que pode vir a ser mortífero.

4.4 Feminino que insiste

O silêncio. Era como se estivesse ali à espera não há alguns minutos mas alguns anos. Muitos anos. A duração de uma vida. Quando ela apanhou as pontas do véu que lhe descia até os ombros, ele teve o sentimento de que estava chegando ao fim. [...] O véu foi subindo devagar, tão devagar, difícil o gesto. E tão fácil. Atirou-o para trás num movimento suave mas firme. Miguel encarou-a. “Que estranho. Lembrei-me de tantas! Mas justamente *nela* eu não tinha pensado...” (Ligia Fagundes Telles, 1981/2000, p. 7).

No conto *O noivo*, de Ligia Fagundes Telles, um homem chamado Miguel acorda certo dia e é avisado de que aquele é o dia de seu casamento. Ele é pego de surpresa, pois não lembrava que iria se casar, muito menos com quem. Miguel começa a tentar lembrar quem seria sua noiva, porém só vai chegando à conclusão de quem não seria. Isso faz com que o leitor fique com a impressão de que algo sempre escapa à apreensão do personagem, em suas tentativas de lembrar de algo, dando o tom de que há algo impensável ali. Ao não positivar em nenhum momento quem seria a mulher com quem Miguel irá se casar, o texto consegue transmitir algo do inapreensível do feminino e o leitor sente os efeitos da tentativa de captura de algo que sempre escapa. Mesmo ao seu final, não ficamos com nenhuma certeza de que o que deduzimos sobre quem é a noiva, realmente é. A autora nos oferece apenas algumas pistas sobre o local, as pessoas e, finalmente, sobre o encontro de Miguel com sua noiva. São alguns detalhes que possibilitam ao leitor imaginar que talvez o casamento de Miguel seja, na verdade, um velório e a noiva, a morte que, ao levantar seu véu, captura Miguel no olhar “da morte que o olha com seus olhos de betume” (Lacan, 1966/1998, p. 304).

De forma bem menos sutil da que podemos observar no conto *O noivo*, as protagonistas de *Grave*, *Demônio de neon* e *Mate-me por favor* se aproximam da morte sem anteparos,

levantando o véu que recobriria a ausência de sentido. Desvelam que isso que escapa, que se mostra inapreensível, se choca com um limite irremediável, do impossível, expresso na forma da figura do cadáver que pode até ser maquiado, como afirmamos na primeira seção, mas que continua sendo apenas um corpo, do qual resta o silêncio. Escolhemos não iniciar essa seção com um diálogo dos filmes, como fizemos nas outras, pois não conseguimos encontrar nenhum que fosse capaz de transmitir esse algo do feminino que sempre transborda, escapa à qualquer forma de apreensão.

Freud (1913/2014), em seu texto *O tema da escolha do cofrinho*, ilustra a articulação entre a morte e a mulher, a partir de uma série literária e mitológica. Partindo do texto *O mercador de Veneza* (1596-98), de Shakespeare, sobre Bassânio, um homem que deve escolher, entre três cofres (de ouro, prata e chumbo), o que contém o retrato de sua amada, a fim de com ela poder se casar. Ao escolher o cofre de chumbo, o pretendente obtém o consentimento do pai para o casamento. A partir disso, Freud tenta compreender por que o terceiro cofre, de chumbo, seria o substituto simbólico da mulher amada, em detrimento dos outros dois. Para isso, busca explicação em outro texto shakespeariano, *Rei Lear* (1605), em que o Rei acaba sucumbindo à desgraça ao não escolher como herdeira de seu reino sua terceira filha, Cordélia, mesmo que ela fosse a melhor opção. Esse terceiro elemento, representado pela terceira filha, sugeriria que haveriam três opções sobre as quais a escolha deveria se realizar: a mais bela, a mais sábia ou a “mais excelsa”. Essas características – encontradas com frequência em contos e mitos – chamam a atenção de Freud por apresentarem um traço singular, ilustrado exemplarmente por Cordélia que, “indistinguível como o chumbo, permanece muda, ama e cala”. Freud (1913/2014) compara a “teimosa e reticente” Cordélia ao chumbo, ao retomar a breve fala de Bassânio, durante a escolha do cofrinho: “tua singeleza me toca mais do que a natureza rumorosa dos outros dois, Ouro e prata são ‘sonoros’; o chumbo é mudo, como Cordélia realmente, que ‘ama e silencia’” (p. 233).

Ao perceber a relação existente entre mulher e mudez, Freud (1913/2014) afirma que “a psicanálise nos dirá que, nos sonhos, a mudez é uma representação da morte” (p. 233). A terceira mulher designaria, então, “a própria Morte, a deusa da Morte”. A partir dessas elaborações, Freud irá estabelecer uma equivalência entre a morte e a maternidade – essencial na sua apreensão do feminino:

Pode-se dizer que são representados nele os três laços inevitáveis que o homem tem com a mulher: com a genitora, a companheira e a destruidora; ou as três formas que assume para ele a imagem da mãe, no curso da vida: a própria mãe, a amada, por ele

escolhida segundo a imagem daquela, e enfim a mãe Terra, que de novo o acolhe em seu seio. Mas é em vão que o velho ambiciona o amor da mulher, tal como primeiramente recebeu da mãe; apenas a terceira das criaturas do Destino, a silenciosa deusa da morte, o tomará em seus braços (p. 240).

Seguindo o caminho que Freud toma em suas elaborações, podemos nos aventurar a pensar uma aproximação entre a mulher e a morte na peça *O despertar da primavera*, para a qual Lacan escreve o prefácio. No final da peça, acompanhamos uma cena em que Melchior vai ao cemitério, após a morte de Wendla (morta após uma tentativa de aborto realizada pela Madre Schmidt), por quem estava apaixonado e que esperava um filho seu. No cemitério, ele reencontra Moritz, seu amigo que havia se suicidado. Sobre Moritz, Lacan (1974/2003) afirma o seguinte: “Moritz, em nosso drama, consegue excetuar-se [...] e nisso Melchior o qualifica de menina. E tem toda razão: a menina é apenas uma e quer continuar assim” (p. 558). Para Lacan, um homem se faz “O homem” ao se situar a partir de “Um-entre-outros” (p. 558), por entrar entre seus semelhantes. Ao excetuar-se disso, Moritz exclui-se no para-além: “é só ali que ele se conta: não por acaso, dentre os mortos, como excluídos do real” (p. 558). Há um diálogo em que Moritz tenta convencer Melchior a juntar-se a ele, apontando as vantagens de estar morto. Após algum tempo de discussão, surge o Homem para convencer Melchior a não se juntar a Moritz. Melchior precisa decidir entre o Homem e a morte.

Em suas elaborações sobre o feminino, Lacan retoma as construções de Freud acerca do primado do falo como o representante da diferença entre os sexos no inconsciente, postulando, assim, a inexistência de um significante d’A mulher. As fórmulas da sexuação teorizadas por Lacan (1972-73/1985), no seminário *Mais, ainda*, não correspondem à divisão entre homens e mulheres – em um sentido biológico –, mas à partilha entre parte feminina e masculina do ser falante: “Lacan formulou a partilha dos sexos não a partir do atributo peniano que dividiria os seres em portadores ou privados do pênis, mas a partir da função fálica [...] Esta corresponde tanto à castração simbólica quanto ao gozo fálico” (Quinet, 2012, p. 27). Como significante, o falo refere-se à inscrição do desejo “no lugar da hiância entre Nome e Coisa” (Poli, 2007, p. 283). Segundo Poli (2007), falo e castração seriam termos correlativos: “numa construção rápida diríamos que a castração é a inscrição da falta que é significada pelo falo. Verso e reverso — Real e Simbólico — da mesma operação que tem a feminilidade e a masculinidade como efeitos de sentido” (p. 283).

Enquanto a masculinidade corresponderia ao universal, ao Um, a feminilidade corresponderia ao que está além do significante e não admite nenhuma universalidade. Para Lacan (1972-73/1985), as mulheres seriam não-todas inscritas na função fálica, o que não as

coloca em uma posição de não castradas. O autor ressalta que não é porque a mulher é não-toda na função fálica que ela deixe de estar nela de todo: “ela está lá à toda, mas há algo a mais” (p. 100). A partir disso, propõe a existência de um gozo suplementar ao gozo fálico: “é justamente pelo fato de que, por ser não-toda, ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar” (p. 99). Segundo Poli (2007), Lacan denomina gozo fálico a busca pelo sentido, cuja expressão subjetiva seria o amor que, conforme Freud já indicara, visa à unidade e pauta-se na miragem do fazer Um. Ele também corresponde ao narcisismo: “a constituição de uma unidade egóica comporta essa ilusão de completude com o Outro” (p. 55).

Ao retomar as fórmulas da sexualização elaboradas por Lacan, Quinet (2012) afirma que, do lado dos homens, encontramos a função universal do falo: “todos os seres deste lado estão inscritos na função fálica” (p. 27). Porém, é necessária uma proposição que negue essa proposição universal para que ela possa ser verdadeira, uma exceção que confirme a regra: “assim, Lacan postula um universal afirmativo [...] conjugado com um particular negativo, ou seja, a existência de UM [...] que se oponha a ele” (p. 27). Dessa forma, se a castração simbólica é a regra para todos os homens, seria necessário a existência de uma exceção, que diga não à função fálica. É a função do Pai – encontrada na figura do pai da horda primitiva de *Totem e tabu* – que irá sustentar esse “pelo-menos-um” fora da castração do lado masculino. Esse Pai gozador proibia o gozo fálico de todos os seus filhos. “Uma vez morto, o pai é substituído pelo totem que o representa, denotando a função simbólica da Lei que delimita um conjunto que é a sua horda, a tribo que se sustenta em seu significante totêmico” (p. 28). Quinet (2012) sugere que é essa exceção que será a borda que limita esse conjunto, esse universal. Diferentemente do lado masculino, do lado feminino não haveria o conjunto das mulheres, pois não há exceção que funde um universal de todas as mulheres.

Da mesma forma, se não há um universal, também não há uma exceção. Onde: A mulher, como universal feminino, não existe. Isso não quer dizer que elas não tenham relação com o falo, ao contrário, porque não há mulher que não esteja em relação com a função fálica (p. 27).

Surge daí o aforismo lacaniano “A mulher não existe” e, se a mulher não existe, as mulheres, portanto, se contam uma a uma. Ao falar de sua experiência clínica, Jimenez (1995) afirma que são as mulheres que mais denunciam o fato de

[...] não sermos, como queremos achar, donos de nossas vidas e de nossas palavras, mas joguetes de um Outro (inconsciente) que nos leva com seu poder demoníaco, a

repetir as situações das que mais queremos fugir, os momentos mais aterradores de nossas vidas (p. 24).

Talvez não seja sem motivos que os filmes mais famosos que trazem possessões demoníacas em seus enredos tenham como protagonistas mulheres. Alguns exemplos são *O exorcismo de Emily Rose* (2005), *Invocação do mal 2* (2016) e *A freira* (2018). Outra questão interessante é que os *teenpictures* clássicos do século XX – como *Juventude Transviada*, *Laranja mecânica* e *Kids* – têm protagonistas homens. A partir do final do século XX, grande parte dos *teenpictures* passa a ter protagonistas mulheres, exemplos disso são filmes como *O exorcista* (1973), de Willian Friedkin; *Carrie, a estranha* (1976), de Brian de Palma; *Aos treze* (2003), de Catherine Hardwicke; e o seriado *13 reasons why* (2017), de Brian Yorkey. Partindo da ideia de que o cinema conseguiria captar sutilezas de seu tempo, talvez possamos nos arriscar a relacionar essa mudança às transformações culturais referentes ao lugar das mulheres na sociedade, que deixou de ser exclusivamente o doméstico. Ao se revoltarem contra um destino de “domesticação”, as mulheres contemporâneas passaram a ser vistas como rebeldes perigosas, por encarnarem o que não cessa de não se escrever, assim como os adolescentes.

Podemos lembrar, aqui, o que elaboramos sobre a ideia de abjeto como aquilo que é excluído por denunciar o sem-sentido, remetendo o sujeito a um momento mítico em que não haveria diferença entre ele e o outro, e que faria referência ao corpo materno. Em *Grave*, *Demônio de neon* e *Mate-me por favor*, podemos observar que as protagonistas imergem em tramas mortíferas que, como fissuras na imagem, nos confrontam com a crueza do Real e com a ausência de sentido, o mais estranho e íntimo de cada um. Do fascínio de Bia com a morte, em *Mate-me por favor*, à voracidade insaciável de Justine, em *Grave*, e ao olho que resta de Jesse, após ela ser devorada – que, por não ser digerido, é vomitado –, em *Demônio de neon*, percorremos um caminho de restos não digeríveis, inassimiláveis.

Ao nos basearmos na ideia de Jimenez (1995) de que as mulheres ocupariam, com mais frequência, um lugar de denúncia, podemos pensar que elas também denunciam, com seu gozo suplementar, a proximidade existente entre o sexo e a morte. Na próxima seção, iremos abordar de que forma essas duas dimensões, sexo e morte, encontram pontos de convergência.

4.5 Gozo erótico mórbido: entre a vida e a morte

Bia: Sabe o que o Pedro me disse? Que eu pareço com uma das garotas.

Mariana: Que garotas?

Bia: Uma das mortas.
 Mariana: Que doente, não parece nada.
 Bia: Pareço sim, olha.
 Mariana: É, parece um pouco. Os olhos (Mate-me por favor).

Em sua obra *O erotismo*, Bataille (1957/1987) afirma que o sentido do erotismo é a fusão, a supressão de limites, ficando a vida erótica inscrita nos domínios da violência, pois sexo e morte possuiriam uma unidade profunda. O autor destaca as noções de continuidade e descontinuidade dos seres e a tensão existente entre elas. Entre cada ser haveria um abismo que o separa do outro, acentuando a ideia de descontinuidade: “esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença” (p. 11). Encontramos elaboração semelhante na obra de Lacan. A ideia de que o mal-entendido não é um acidente, mas algo estrutural e intrínseco a toda tentativa de comunicação, perpassa toda a obra do autor: “pois que lhes ensino que o próprio fundamento do discurso inter-humano é o mal-entendido” (Lacan, 1955-56/1988, p. 188). Em nossa existência como seres descontínuos, estaríamos em uma busca constante por uma continuidade perdida. Segundo Bataille (1957/1987), haveria algumas formas de nos aproximarmos da experiência de continuidade, entre essas formas estariam o erotismo, a morte, a reprodução e a violência, mostrando como esses elementos são intimamente relacionados.

A partir de estudos antropológicos, Bataille (1957/1987) faz uma análise do horror que diversas culturas têm dos cadáveres, que se apresentariam como resultado último da violência e que teriam ao redor de si uma aura de contaminação. Como toda interdição, a transgressão das proibições referentes à morte nos fascina, fazendo com que haja grande ambiguidade nos sentimentos relacionados a ela – o que pode ser observado nos vários tabus que envolvem a morte. A grande produção literária e cinematográfica que apresenta as mais diversas faces da morte em suas tramas, seja através dos monstros, fantasmas, assassinos, etc., também refletem o enorme fascínio que a morte exerce sobre o ser humano. Outro exemplo interessante é o efeito de estranhamento provocado pelo fenômeno do duplo que assombra o sujeito como marca de uma continuidade perdida.

Para nós, seres descontínuos, a morte teria o sentido de continuidade do ser: “este abismo é profundo, e não vejo como suprimi-lo. Somente podemos, em comum, sentir a sua vertigem. Ele nos pode fascinar. Este abismo, num sentido, é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante” (p. 11). Afinal, grande parte dos mitos construídos em torno da morte fazem

referência à existência de um espaço perfeito, em que todas as necessidades seriam atendidas e toda tensão seria aliviada, ou de uma condição infernal de insatisfação permanente (algo mais próximo da nossa condição em vida). A partir disso, o autor também tece considerações sobre a relação existente entre a morte e a reprodução, pois “a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo sua continuidade, isto é, ela está intimamente ligada à morte” (p. 11). Segundo Jung (citado por Spielrein, 1912/2014, p. 230; não por acaso, um trabalho intitulado *A destruição como origem do devir*), nossos descendentes seriam o prenúncio de nossa própria morte, pois, “com o surgimento da geração seguinte, a anterior ultrapassa seu ápice”. Para Jung, o medo diante do destino erótico seria totalmente compreensível.

Podemos relacionar a ideia de Bataille (1957/1987) sobre a busca de uma continuidade ao conceito de *das Ding*, trabalhado na primeira seção, criado por Freud e retomado por Lacan, como essa possibilidade mítica de uma continuidade para sempre perdida pelo sujeito, a qual ele busca reestabelecer. Segundo Coutinho Jorge (2010), em *A ética da psicanálise* Lacan irá salientar o aspecto de ligação entre a pulsão de morte e a criação ao falar sobre a criação *exnihilo*, oriunda do nada. Ao mesmo tempo em que teria uma tendência ao zero absoluto de tensão, a pulsão de morte seria promotora da criação de algo radicalmente novo. Nas palavras de Lacan (1959-60/2008), a respeito das elaborações freudianas sobre a pulsão de morte: “efetivamente, é exigível que, nesse ponto do pensamento de Freud, o que está em questão seja articulado como pulsão de destruição, uma vez que ela põe em causa tudo o que existe. Mas ela é igualmente vontade de criação a partir de nada, vontade de recomeçar” (p. 259-260). Referente a isso, Coutinho Jorge (2010) afirma que *das Ding*, a Coisa, é o que a pulsão pede, o objeto da pulsão de morte seria *das Ding*. “Freud chamou a isso de morte, isso que a pulsão, em última análise demanda. [...] Lacan deu um outro nome à morte, que nós incorporamos ao vocabulário psicanalítico: gozo” (p. 137).

Ao refletir sobre as passagens da descontinuidade à continuidade dos seres e a significação desses estados para nós, Bataille (1957/1987) conclui que a separação do ser da descontinuidade é sempre mais violenta. Nesse sentido, a morte representaria o mais violento para nós, pois nos confronta com o fato de que “a individualidade descontínua que está em nós de repente vai acabar” (p. 13). Para o autor, o domínio do erotismo seria, essencialmente, o domínio da violência, da violação, pois traz à tona a possibilidade de uma continuidade entre os seres.

Só a violência pode, assim, fazer tudo vir à tona, a violência e a inominável desordem que lhe está ligada! Sem uma violação do ser constituído — que se constitui na

descontinuidade — não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto. Encontramos nas passagens desordenadas dos animálculos engajados na reprodução não só o fundo de violência que nos sufoca no erotismo dos corpos, mas também a revelação do sentido íntimo dessa violência. O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio? (pp. 13-14).

Referente às elaborações de Bataille (1957/1987) sobre continuidade e descontinuidade entre os seres, podemos lembrar a articulação proposta por Lacan (1960-61/2010) entre relação sexual e canibalismo: “a relação sexual é aquilo pelo qual a relação com o Outro desemboca numa união de corpos. E a união mais radical é a da absorção original, onde desponta, na mira, o horizonte do canibalismo” (p. 253). A partir dessa referência ao canibalismo, podemos perceber a existência de uma linha tênue que separa a possibilidade da união – da continuidade com o outro – da destruição do outro ou de si. Vemos nos três filmes relatados no capítulo anterior a dissolução dessa linha tênue.

Em *Grave*, Justine, após o despertar de uma voracidade insaciável por carne, acaba devorando seu colega de quarto com quem teve suas primeiras experiências sexuais. Em uma cena no final do filme, Justine acorda em uma cama de casal e, ao olhar para o lado, percebe que seu colega de quarto está morto. Quando levanta o cobertor, descobre que ele havia sido devorado por ela e sua irmã: o canibalismo implícito na união de corpos no sexo, que deveria permanecer oculto, vem à luz.

Em *Mate-me por favor*, acompanhamos o flerte da personagem principal, Bia, com a morte, que exerce um fascínio sobre ela. As cenas iniciais do filme já se constroem de forma a gerar certa confusão para o espectador entre os gritos de uma das meninas sendo assassinada e os gritos de Bia ao ter um orgasmo; difícil não lembrarmos de como os franceses chamam o ápice erótico: *la petite mort*, a pequena morte, em português.

Já em *Demônio de neon*, se desenvolve uma construção que vai aproximando Jesse a um cadáver, principalmente a partir do olhar da maquiadora Ruby, que tem uma atração mórbida pela personagem principal. O ápice, ou talvez o momento mais cru do filme, é quando Ruby faz sexo com um cadáver enquanto fantasia com Jesse. Cena que coloca em questão o impossível da relação sexual. O cadáver usado por Ruby não fantasia, não tem desejo. Temos, aí, a denúncia de um desencontro radical. Intercalando-se com essa cena, também acompanhamos Jesse olhando-se em um espelho, parecendo em júbilo com aquilo que o espelho devolve a ela: sua imagem.

A teoria lacaniana nos revela a impossibilidade de encontrarmos a unidade perdida e a completude na relação amorosa e genital entre os sexos. Nas palavras de Julien (1991/1997):

[...] o gozo que um tem do corpo do outro não é aquele que o outro tem do corpo do um. [...] Certamente, a conjunção genital o faz crer ao menos, pontualmente. Mas é só crença. Não há ato sexual unindo dois gozos em um. Uma separação permanece entre o corpo do outro cujo eu gozo e o gozo que o outro obtém do meu corpo. Esta separação abre a rara possibilidade de se colocar a questão: goza-se de quem, gozando? (p. 96).

Em uma busca de continuidade frente ao abismo que separa eu e outro, encontramos somente a morte – como o que faz referência a algo do impossível, do Real como aquilo que não cessa de não se escrever. Poli (2007) refere-se à morte como uma das expressões do encontro/desencontro entre os sexos. Por não termos nenhuma experiência dela, a morte também seria uma crença. O único registro que temos da morte é o da perda do outro, mas, “nesse sentido de perda, a morte é antes uma fantasia de união, atinente ao amor” (p. 289). A autora nos lembra que há, no entanto, uma força que nos conduz ao aniquilamento. Força essa que é denominada por Freud de pulsão de morte. Os caminhos da pulsão de morte não apontam para a produção de sentido, mas para um retorno: “a pregnância do estado primitivo de objetualização, de alienação absoluta ao Outro. É, pois, do gozo do Outro que se trata na pulsão de morte, posto que ao sujeito cabe apenas fazer-se objeto” (p. 289). O mítico gozo do Outro é imaginarização do que seria o gozo se houvesse relação sexual: “o que suporia então a existência de um Outro completo, consistente, não esburacado pelo real da impossibilidade” (Cevasco, 2013, p. 105). A busca por uma continuidade entre o eu e o outro remete a um momento mítico, no qual não havia nenhuma tensão. Possibilidade que, ao mesmo tempo que fascina, é ameaçadora e insuportável, pois um retorno a esse momento mítico de continuidade total significaria a morte do desejo.

4.6 Interrupções, aberturas e deslocamentos

Um carro segue seu caminho em uma estrada silenciosa, em direção ao horizonte. Como espectadores dessa cena, somos embalados pelo conforto da continuidade, da previsibilidade do caminho a ser seguido. Quando já estamos entregues à tranquilidade do momento, repentinamente alguém sai correndo de fora da estrada e atira-se na frente do carro, interrompendo seu caminho. Somos pegos de surpresa, o sentimento que antes era de plenitude, agora é de desconforto e interrogação. Essa cena da abertura de *Grave* faz com que os sofás de nossas casas pareçam menos confortáveis, provoca nossa ação, tornando-nos participantes da trama. O caminho, antes certo, transforma-se em uma série de questões sobre o que poderá vir a seguir.

Para Ruffino (2004a), a estética contemporânea teria introduzido uma prática de descompletagem na composição, que provocaria a ação do espectador, tornando-o participante. O autor relaciona o efeito dessa descompletagem estética à técnica lacaniana em psicanálise e sua proposta em converter o analisando em analisante. Quando uma música, por exemplo, apresenta-se como algo que contém uma falta, em vez de apresentar-se como uma composição perfeita e cumprida, “ela convoca o sujeito que escuta para uma tentativa de recompletagem do mundo, conduzindo-o à recriação do mundo – e não só do mundo sonoro – pelo engajamento de seu ato e assinatura” (p. 177). As composições artísticas vão além de nossa consciência e escapam à representação. Além de pertencerem ao campo do sensível, também “dão forma e manejam o que em nós há de real” (p. 177). Dessa maneira, as composições gerariam um efeito no sujeito, colocando em questão o conforto gerado por uma fé na plenitude – e a conseqüente aquietação, que dela decorre – e provocando, com isso, um trabalho psíquico do sujeito.

Haveria uma tendência em sustentarmos a crença na existência de algum tipo de plenitude em nossa vida. Tendência essa trabalhada por Freud, em seu texto *Mal-estar da civilização*. Logo no início do texto, ao falar sobre o “sentimento oceânico”, o psicanalista refere-o a um sentimento de vinculação indissolúvel e comunhão com todo o mundo exterior que remeteria a um momento mítico, no qual não haveria nenhuma fonte de desprazer. A busca por um sentido sólido que nos defina e nos dê alguma segurança sobre quem somos também estaria relacionada à crença na possibilidade de alcançarmos algum tipo de plenitude. Nas palavras de Ruffino (2004a):

A fetichização da realidade [...] desmente a falta percebida no Outro sempre que a plenitude de seu corpo nos convém como recurso e instrumento; a idealização de nossas boas intenções nos é tão cara que, mesmo ali onde nosso ato falha ou nem se apresenta, elas acabam passando, aos nossos olhos, por mais verdadeiras que a verdade da realidade; e a onipotência de nosso narcisismo nos dispensa de contarmos as grandezas negativas de nossa aritmética. É o trabalho da ilusão que remenda, por nós e para nós, a camisola do universo – uni?, uno? – de forma a nos doutrinar ao credo da nossa plenitude. Assim, a ilusão reverte o real tornando o mundo da nossa representação nada mais do que a sua inversão especular (p. 194).

Se ficamos presos a uma lógica que entende a plenitude como uma miragem possível de ser alcançada, corremos o risco de uma estagnação que pode vir a ser mortífera. Referente a isso, podemos pensar nas conseqüências para o sujeito de um ambiente social marcado por relações em que o efeito polissêmico dos significantes é reduzido ao sentido biunívoco ligado ao signo. Quando o Outro adquire grande consistência – ficando o sujeito à mercê, como objeto

do gozo do Outro –, reina um discurso em que já não há possibilidade de deslocamento, nem espaço para a multiplicação de sentidos.

Segundo Neto e Okamoto (2018), situações em que há excesso de ligação – o pleno efeito do trabalho de Eros – também poriam em risco a vida. Referente a isso, Luiz Claudio Figueiredo (1999), em seu livro *Palavras cruzadas entre Freud e Ferenczi*, nos lembra da complexidade existente nas relações entre *Eros* e *Tanatos*. Para o autor, uma leitura rápida poderia simplesmente fixar uma oposição entre pulsão de vida e pulsão de morte. Porém, os dois polos participam dos dois lados das tarefas e problemas civilizatórios: “os excessos libidinosos e os excessos destrutivos colocam permanentemente a cultura em cheque, mas, de outro lado, há dimensões e usos da libido e da agressão indispensáveis para a construção e para a manutenção das obras da cultura” (p. 32). Cada um dos polos é sempre algo que se diferencia e se opõe a si mesmo. Podemos pensar, então, que na pulsão de morte temos uma força destrutiva e criativa: “o desligamento, o assassinato impetrado sobre aquilo que deve morrer porque impede a vida livre de dominação, é uma das faces ou função da pulsão de morte, face esta que Nathalie Zaltzman nomeou ‘pulsão anarquista’” (Neto & Okamoto, 2018, p. 47). A pulsão anarquista seria a face da pulsão de morte que defende a vida como uma defesa radical do singular, como uma resistência contra “o domínio unificador, ilusoriamente idílico, dulcificante e nivelante do amor ideológico [...] o movimento anarquista surge quando toda forma de vida desmorona, ele extrai sua força da pulsão de morte e a remete contra ela e sua destruição” (Zaltzman, 1994, p. 66).

Ao nos debruçarmos sobre o conceito de pulsão de morte, é importante retomarmos as elaborações de Freud sobre o trauma. A teorização de Freud sobre o trauma deu origem à noção de *só depois*, a qual ganhou consistência na sua Carta 52 a Fliess. Nela, a noção temporal de *nachtraglich*, traduzida frequentemente como *só depois*, passa a designar um processo de reorganização no qual inscrições mnêmicas – inócuas, num primeiro momento – adquirem significação traumática para o sujeito num tempo posterior (Freud, 1894/1986). Com esse termo, Freud indica sua concepção própria de temporalidade e causalidade psíquica, na qual o passado é reescrito, permanentemente, e onde as diversas versões de um acontecimento podem coexistir sem contradizer-se. Em *O ego e o id*, Freud (1923/1980) refere-se ao trauma como uma expressão da pulsão desvinculada de representações, a energia desligada que trabalha no sentido da desagregação do ser.

Em *Além do princípio do prazer*, Freud (1920/2014) – a partir da tomada em consideração de fenômenos clínicos que não se deixavam reduzir à repetição de uma satisfação

libidinal, como o *fort da* e os sonhos das vítimas de neuroses traumáticas – alude à compulsão à repetição como “mais elementar e mais pulsional do que o princípio de prazer, o qual ela suplanta” (p. 135). A pulsão de morte seria, portanto, a tendência fundamental de tudo o que existe a retornar a um estado anterior, ou seja, a um estado de não ser.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que algo pode ter o efeito de interrupção, também pode ter o efeito de abertura de sentido, criação de algo novo. Depois do acidente que interrompe o caminho do carro na primeira cena de *Grave*, já não podemos mais confiar na chegada do carro a seu destino; porém, abrem-se inúmeras possibilidades sobre o que poderá acontecer no filme, já não temos o que esperar, resta-nos formular novas hipóteses. *Só depois* poderemos estabelecer uma narrativa dos acontecimentos. Cenas como essa de *Grave* indicam que:

[...] no mundo não há ausência total de sistema e nem sistema fechado, o mundo humano é um sistema não-todo e o que ali falta nos convoca. O que ali falta sempre faltará, mas, após cada mobilização a que atendemos, a falta seguirá faltando de modo diferente, pois ao sujeito uma coisa é possível: introduzir a diferença na identidade não-toda do que lhe é apresentado” (Ruffino, 2004a, p. 194).

Se, em uma frase, mudamos uma vírgula de lugar, se colocamos um ponto final em um momento ou outro, podemos ir acompanhando sua transformação: “a pontuação colocada fixa o sentido, sua mudança o transforma ou o transtorna e, errada, equivale a alterá-lo” (Lacan, 1953/1998, p. 315). Um único ponto pode ressignificar tudo e é nisso que apostamos. Nossa existência é marcada por irrupções e interrupções que vão dando ritmo às nossas histórias e narrativas. Elas vão dando o tom de uma dança que pode ser macabra, como vimos no capítulo anterior, ao mesmo tempo em que transformadora e criadora.

4.7 Só depois

No início desse capítulo, nos questionamos sobre o que o incessante trabalho de produção de sentidos sobre a adolescência visaria recobrir. Observamos em nossa cultura uma grande “vontade de saber” sobre a adolescência, a partir da qual se formulariam inúmeras teorias sobre os jovens. Concluimos, no capítulo *Adolescência como enigma*, que essas teorias contribuem para uma ideia de adolescência como algo perigoso e temido, que deve ser mantido distante. Poderíamos relacionar essas construções com a possibilidade de o adolescente

denunciar – assim como os efeitos provocados pelos filmes que analisamos nesse capítulo – o ponto em que a produção de sentidos encontra o limite do indizível?

Conforme as elaborações lacanianas sobre o Real, algo sempre insiste em não se escrever, escapando à apreensão pelo Simbólico. Fazendo uma analogia com o cinema, há algo que sempre escapa ao recobrimento da tela, desvelando o vazio por trás da imagem, o furo nela através do qual o olhar nos fere. Assim, será que haveria, nessas várias produções de sentido sobre a adolescência, uma tentação, sempre fracassada, de nomear o inominável, a fim de conjurar os seus perigos?

Referente a essa pergunta, talvez o silêncio seja a melhor resposta, pois a possibilidade de emudecer, isto é, “a suspensão voluntária da palavra, do gesto, do traço – a produção de uma hiância no tempo e no espaço, equivale ao deixar-se afetar pelas circunstâncias que perfazem o solo de experiência no qual um sujeito emerge” (Poli, 2008, p. 303).

5 TEMPO DE SILENCIAR

A escrita deste trabalho teve sua origem em questionamentos e inquietações impulsionadas por inúmeras produções discursivas contemporâneas sobre a adolescência. Conforme afirmamos anteriormente, no ano de 2016 vários meios de comunicação passaram a divulgar notícias sobre situações que colocavam a vida de jovens em risco. Mobilizadas por esses eventos, surgiram várias falas empenhadas na tentativa de explicar o comportamento dos “jovens de hoje-em-dia”. Todos pareciam ter algum saber para compartilhar e muito facilmente autorizavam-se a proferir suas certezas a qualquer ouvido disponível. Porém, em meio às inúmeras teorias que emergiram nos debates, quase não escutamos as vozes dos adolescentes. Ante esse contexto, surgiram as seguintes interrogações: o que esses discursos sobre o adolescente recobririam? Porque seria tão difícil escutar os adolescentes? Por que a necessidade de permanentemente produzir e impor “verdades” sobre esses sujeitos? Por que precisamos tanto falar sobre a adolescência?

Partindo dessas questões, no primeiro capítulo dedicamo-nos a uma retomada do conceito de adolescência na história e na teoria psicanalítica. Nesta tarefa, tomamos como premissa que o que se entende como um momento de passagem de uma condição infantil a adulta está condicionado às definições que a cultura lhe oferta; que é nessa relação moebiana entre sujeito e cultura, em que dentro e fora deixam de existir como opostos, que irão se estabelecer as condições de constituição da subjetividade.

Como efeito, a própria noção de adolescência adquire o *status* de uma ideia em permanente mutação. Aquilo que determinada cultura conceitualiza como adolescência não possuiria nenhuma constante em si capaz de sedimentar uma significação perene. Ainda que, por vezes, possamos estabelecer como parâmetro o momento pubertário do desenvolvimento, o significado que condiciona a passagem adolescente é tributário ao próprio momento em que é enunciado. O que entendemos, contemporaneamente, como adolescência não está presente em todas as culturas e, naquelas em que se apresenta, pode estabelecer-se de diversas maneiras. A pergunta “o que é ser adolescente?” é um enigma que insiste e sobre o qual cada sociedade que a formula – porque nem todas necessariamente o fazem –, em seu próprio tempo, irá elaborar suas próprias respostas.

Cada uma dessas respostas estaria, assim, permanentemente sentenciada a uma condição de *shifter*: “partículas e flexões que fixam sua presença como sujeito do discurso e, com elas, o presente da cronologia” (Lacan, 1966/1998, p. 664). Como verificamos, algo de inquietante

movimenta esta produção de sentido; porém, o sentido em si é condicionado pelo contexto em que é produzido.

Ainda neste capítulo inicial, retomamos Passerini (1996). Para a autora, tomar os jovens como objeto de debate, muitas vezes é uma das formas pelas quais uma sociedade pode refletir sobre si mesma: as definições outorgadas ao conceito de adolescência desenvolvem-se em consonância ao *Zeitgeist*. Concordando com a autora, optamos por elaborar uma breve revisão histórica do conceito. Nosso objetivo com este esforço era desvelar aquilo que se repete ao longo do tempo nas mais variadas formulações que contornam a adolescência. Debruçamo-nos não sobre a adolescência atual, mas, sim, sobre o atual da adolescência. Buscamos para tal fim as concepções freudianas sobre as neuroses atuais: o atual como aquilo que não encontra um registro em nosso sistema de representações e, por isso, o desorganiza.

Notamos que as construções elaboradas ao longo da história sobre o conceito de adolescência colocam em relevo a ideia de que o adolescente pode ser fonte de perigo e temor. Esta peculiaridade permite à cultura estabelecer e criar mecanismos de identificação e segregação dos jovens, formulando maneiras específicas de se referir e tratá-los. Como vimos na subseção *Subcultura adolescente*, as tribos são um bom exemplo dessa estrutura. Percebemos, paralelamente, que a adolescência, por vezes, é definida como metáfora da mudança social - depositária da esperança e medo de alterações de determinado *status quo*. A alcunha de ser um momento de “crise” insere o adolescente em uma condição de imprevisibilidade - intolerável para os sujeitos pós-iluminismo. Trabalhamos essa condição de crise na subseção *Juventude temida*.

Seguindo nosso esforço de aprofundarmo-nos no debate referente ao atual da adolescência, deparamo-nos com um importante recurso para o qual dedicamos nosso segundo capítulo: o cinema. Ao referir-se à imagem no cinema, Eisenstein (1949/2002) fala da lente da câmera como um machado para desbastar pedaços da realidade. A fotografia recortaria tempo e espaço para construir uma imagem: “mais do que um rastro e reflexo fiel do que visa retratar, ela é uma complexa operação que fragmenta a ilusória unidade da realidade e manipula o seu material original de maneira a transformá-lo, ainda que sob a égide da semelhança em outra coisa” (Rivera, 2008, p. 45). Entendemos que as produções cinematográficas podem captar as singularidades de seu tempo apontando para algo que estaria para além dos sentidos que sustentam a ilusória unidade da realidade. Sendo assim, para investigarmos o atual da adolescência contemporânea escolhemos três filmes: *Grave*, *Demônio de neon* e *Mate-me por favor*. Todos lançados em 2016.

Conforme afirmamos na seção *O que nos convoca a trabalhar*, entendemos que analisar o cinema como uma linguagem singular, a partir da psicanálise, “pressupõe pôr em relevo a composição formal de um filme” (Weinman, 2017, p. 19). Para Weinmann (2017), isto implica priorizar as operações por meio das quais os signos fílmicos remetem-se uns aos outros. Firmando essa ideia como norte, nos propusemos a assistir aos filmes como um “sonho recorrente”. Nossos relatos, então, constituem-se como uma elaboração secundária. Nesta, rearranjamos os significantes presentes nos filmes, estabelecendo uma nova produção de sentidos. Deste exercício, algumas categorias transversais decantaram: a presença de um gozo erótico mórbido, canibalismo, ênfase na dimensão especular, interrupções não anunciadas e a presença de protagonistas mulheres. Estes itens serviram como roteiro para o terceiro capítulo.

Essas três películas despertaram nosso interesse por suas semelhanças e repetições: protagonistas mulheres jovens, tramas horroríficas, aproximação entre erotismo e morte, não definição imediata das motivações das personagens, etc. Lançadas no período já comentado em que a mídia ocupava-se de atos supostamente horroríficos cometidos pelos adolescentes, a crueza de suas temáticas e o efeito abjeto gerado no espectador ensejou nossa aposta de que nessas produções encontraríamos pistas valiosas à nossa investigação. Neste mesmo capítulo, estabelecemos algumas considerações sobre os gêneros cinematográficos que subsumem as três produções: horror e *teenpictures*. Entendemos que uma análise do desenvolvimento desses gêneros contribui para a nossa compreensão referente à forma com que os filmes podem trazer às telas do cinema algo pertencente ao escuro de nosso tempo. Stephen King (2012), por exemplo, ao teorizar sobre o gênero de horror define-o como um barômetro muito preciso daquilo que perturba o sono de toda uma sociedade.

Apesar de ser possível encontrarmos a imagética do horror em vários períodos da história, o horror como gênero específico só começou a adquirir forma no século XVIII. Desde então, o gênero de horror foi transmutando-se ao longo das décadas. Esse estado de permanente metamorfose, semelhante ao corpo do adolescente, faz com que o gênero de horror seja resistente a qualquer definição que busque uma objetividade absoluta. Como vimos, o mesmo ocorre com o conceito de adolescência. Ambos, horror e adolescência, estão condicionados ao tempo de sua própria produção como conceito.

Referente a isso, é interessante lembrarmos que, conforme Cánepa (2008) e Carroll (1999), o surgimento do gênero de horror coincide com o Iluminismo - momento em que o sobrenatural passou a ser entendido como fruto da imaginação ou superstição. Podemos, então, adotar a hipótese de que talvez exista alguma relação entre o pensamento iluminista e o gênero

de horror. Para Dolar (2018), os exemplos dados por Freud em seu trabalho sobre o estranho apontam para essa conjuntura histórica específica. Nas sociedades pré-modernas, o campo do sagrado e do intocável recobria, amplamente, a dimensão do estranho; havia um lugar atribuído no Simbólico, sancionado religiosamente e reconhecido socialmente. Neste tempo anterior ao Iluminismo, tudo aquilo passível de ser situado no terreno do inexplicável era de pronto suturado com alguma explicação pela via do sagrado. Com o Iluminismo, encontramos algo diferente. Explicações centradas no divino não mais são validadas prontamente como verdade. O inexplicável passa a ganhar o *status* de ainda não conhecido. Tudo passa a ser passível de conhecimento humano. Se antes o que se tornaria estranho, na Modernidade, estava circunscrito ao campo do divino, após o Iluminismo não há mais esta fronteira: “o estranho se tornou não mais passível de deter um lugar” (Dolar, 2018, p. 170). O conhecimento ganha um *status* privilegiado: os médicos e outros especialistas passam a deter uma posição outrora ocupada pelos pastores e xamãs, ao se empenhar na tentativa de recobrir, agora com teorias científicas, tudo o que seria inexplicável. Já não há mais a possibilidade de que aquilo que escapa aos domínios da ciência seja definido pelo sobrenatural. Nesse sentido, Carroll (1999) afirma que talvez o gênero de horror possa ser entendido como um retorno do reprimido do Iluminismo - a representação daquilo que ficou nas sombras na Era das luzes e que retorna, de alguma maneira, para nos assombrar.

Seguindo esse pensamento, poderíamos entender o gênero horror como um resquício desse lugar excluído que antes era sancionado no laço social. Assim, a principal marca desse gênero ganha corpo numa figura até hoje popular: o monstro. Para Lenne (1974), há nessas figuras algumas oposições fundamentais como morto/vivo, bestial/racional, humano/mecânico, natural/artificial. Estes contrastes colocariam em questão algumas fronteiras socialmente estabelecidas, como a que divide o mundo humano da animalidade. Para Carroll (1999), há também uma espacialização oferecida pelas histórias de monstros: nelas, os monstros geralmente provêm de lugares marginais, isto é, habitam lugares de certa forma excluídos da sociedade, como casas abandonadas, cemitérios ou esgotos. *Mutatis mutandis*, podemos afirmar que o monstro é a representação imagética daquilo que entendemos como abjeto. Retomando a definição de Kristeva (1980/2004), que trabalhamos no capítulo *O Real na tela*, a abjeção é uma operação psíquica pela qual irão se constituir as identidades subjetivas e de grupo, a partir da exclusão daquilo que ameaçaria as fronteiras individuais e sociais. O abjeto, segundo a autora, é esse excluído, tal como o monstro que habita lugares marginais nas histórias de horror.

Para King (2012), nós precisamos de monstros. Sua existência garante a ordem que almejamos como seres humanos. Corporificando nossos temores na figura do monstro, sabemos o que evitar; sua existência nos oferece segurança, pois, imaginariamente, dele podemos nos defender. O que mais nos horroriza não é a aberração em si, seja ela física ou mental, mas a desordem que tais aberrações parecem encarnar – desordem da qual não podemos correr.

Um exemplo interessante para pensarmos sobre isso é o monstro de Frankenstein, criado por Mary Shelley (1797-1851), no contexto do Iluminismo do fim do século XVIII e início do XIX. O monstro parece concatenar questões que assombravam as pessoas de sua época. Frankenstein é a união de vários pedaços do corpo humano - um autêntico corpo despedaçado. Sua vida jamais seria possível sem um gesto humano; sem o desejo de seu criador. É ele que puxa o interruptor e “dá à luz” o monstro.

Pouco mais de um século após a publicação da obra de Mary Shelley, já em 1930, iniciou o processo que deu origem ao gênero de horror no cinema norte-americano (Cánepa, 2008). Durante a década de 1950, tal como vimos anteriormente, popularizaram-se os *teenpictures*. Os monstros se fundiam aos adolescentes nas telas do cinema. Nesta mesma época, os adolescentes passaram a existir como protagonistas das películas e suas questões tornaram-se centrais nas narrativas.

Estabelecendo essas definições, percebemos que adolescência e monstruosidade compartilham diversas características. Possuiria a adolescência um caráter abjeto?

Retornemos aos três filmes que são nosso fio condutor: *Grave*, *Demônio de neon* e *Mate-me por favor*. Consideramos que a potência dessas películas está em seu efeito sobre o espectador, inquietando-o e mantendo-o numa tensão constante ao não propor nenhuma solução para a angústia que geram. Os três filmes negam-se a ofertar um monstro para o espectador, não há um mal objetivado ao qual as protagonistas devem evitar. Neles, o abjeto presentifica-se em sua crueza. O espectador confronta-se com questões que o concernem – e, por isso, o perseguem – sem poder reconfortar-se em um ponto de exclusão e diferenciação. Isto faz com que algumas cenas beírem o insuportável. Seria este desconforto o efeito resultante de um rasgo na tela de cinema pelo Real?

No capítulo *O Real na tela*, propomos uma articulação entre alguns elementos das três películas tomando o conceito de Real como fio condutor. Partindo da premissa de que o Real é aquilo que não cessa de não se escrever, tentamos estabelecer algumas conexões entre os filmes e aquilo que nomeamos como insuportável - mesma ferida que as construções teóricas sobre a

adolescência tentam recobrir. Buscamos, então, em nosso escrito, desenhar as margens do Real, em um esforço de transformarmos o impossível de escrever em uma escritura do impossível.

Todas as temáticas abordadas nesse capítulo apontam para algo simultaneamente desejado e mortífero para o sujeito, pois fazem referência a um momento mítico em que não havia nenhuma tensão. Por sua relação com o que nos constitui como sujeitos, também desvelam a ausência de sentido que nossa luta em sustentarmos uma ilusão de plenitude tenta recobrir. Deparamo-nos, então, com as seguintes questões: a grande proliferação discursiva sobre a adolescência seria um paradoxal esforço de nomear o inominável; um esforço que sempre fracassa – o que o próprio adolescente, como estranho, denuncia? Procuraríamos, assim, conjurar o perigo inerente à vida, o concentrando em Outro, como uma encarnação de tudo o que nos ameaça?

Diante dessas questões, talvez só nos reste silenciar – como a mulher e a morte.

REFERÊNCIAS

- Adorno, T. (2003). O ensaio como forma. In: T. Adorno, *Notas de Literatura I*. (J. Almeida, Trad., pp.15-45). São Paulo: Editora 34.
- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. (V.N. Honesko, Trad.) Chapecó, SC: Argos. (Trabalho original publicado em 2006).
- Aguiar, R. F. (2010) Os ensaios, de Montaigne. In: M. A. Screech (Org.). *Michel de Montaigne: os ensaios, uma seleção*. (R. F. Aguiar, Trad, pp.31-33). São Paulo: Companhia das Letras.
- Ariès, P. (1981). *História social da criança e da família*. (D. Flaksman, Trad., 2ª ed.). Rio de Janeiro: LTC.
- Aulagnier, P. (1979). *A violência da interpretação*. Rio de Janeiro: Imago.
- Aumont, J. (2008). Pode um filme ser um ato de teoria?. *Educação e realidade*, 33(1), 21-34.
- Barros, M. R. C. R. (1996). Adolescência: que despertar?. In: Heloisa C. R. & Vera P. (Orgs.). *Adolescência: o despertar* (pp.69-80). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Bataille, G. (1987). *O erotismo* (A. C. Viana, Trad., 2ª ed.). Porto Alegre: L&PM. (Trabalho originalmente publicado em 1957).
- Benjamin, W. (2013). A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: M. Seligmann-Silva (Org.). *Walter Benjamin: a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. (G. V. Silva, trad., pp.49-94). Porto Alegre: L&PM. (Trabalho original publicado em 1936).
- Benjamin, W. (2009). *Passagens* (C. P. B. Mourão, Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG. (Trabalho original publicado em 1982).
- Bresser D. (2017). *Suicídio de jovens desafia pais e acende alerta para jogo mortal e série de TV*. Retirado de: <https://noticias.r7.com/cidades/suicidio-de-jovens-desafia-pais-e-acende-alerta-para-jogo-mortal-e-serie-de-tv-19042017>.
- Bueno, Z. P. (2005). *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. (Tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo.
- Calligaris, C. (2009). *A adolescência*. São Paulo: Publifolha.
- Cánepa, L.L. (2008). *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. (Tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- Carroll, N. (1999). *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus.
- Cevasco, R. (2013). Ser-para-o-sexo e a partilha dos sexos. *A peste*, 5(2), 92-112.

Charney, L. (2004). Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: L. Charney, V. R. Schwartz, *O cinema e a invenção da vida moderna* (pp.317-336). São Paulo: Cosac & Naify.

Chaves, W. C. (2009). Considerações a respeito do conceito de Real em Lacan. *Psicologia em estudo*, 14(1), 41-46.

Chnaiderman, M. (2005). Devaneios em torno de uma psicanálise errante, e/ou diários de uma psicanalista-documentarista. *Correio da APPOA*, 1(141), 41-47.

Coutinho, L. G. (2009). *Adolescência e errância: destinos do laço social contemporâneo*. Rio de Janeiro: FAPERJ.

Delumeau, J. (2001). *A história do medo no ocidente*. São Paulo: Cia das Letras.

Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.

Didi-Huberman, G. (2006). *Inquietar-se diante de cada imagem*. Entrevista concedida a Mathieu Potte Bonneville e Pierre Zaoui. *Vacarme*, 37 (1). (V.N. Honesko, Trad.). Retirado de <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietarBseBdianteBdeBcadaBimagem.html>.

Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.

Doherty, T. (2002). *Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s*. Philadelphia: Temple University Press.

Dolar, M. (2018). “Eu estarei com você em sua noite de núpcias”: Lacan e o Estranho. In: D. Penha & R. Gonsalves (Orgs.). *Ensaio sobre mortos-vivos: The walking dead e outras metáforas* (pp.167-204). São Paulo: Aller Editora.

Dunker, C. I. L. (2013) A demanda na criança no adolescente: transformações no estatuto da imagem. *Revista Sig*, 1(2), 11-26.

Erikson, E. (1976). *Identidade, juventude e crise*. Rio de Janeiro: Zahar.

Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme* (T. Ottoni, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1949).

França, M. I. (2000). Entre sonho e despertar: a dimensão estética em psicanálise. *Percurso*, 25, 23-32.

Freud, S. (1980). A interpretação dos sonhos. In: S. Freud. *Obras Completas*. (J. Salomão, Trad., Vol. 4). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900).

Freud, S. (1980). Moisés de Michelangelo. In: S. Freud. *Obras Completas*. (J. Salomão, Trad., Vol. 13, pp. 249-278). Rio de Janeiro: Imago, (Trabalho original publicado em 1914).

Freud, S. (1980). O ego e o id. In: S. Freud, *Obras Completas*. (J. Salomão, Trad., Vol. 19, pp. 23-76). Rio de Janeiro: Imago, (Trabalho original publicado em 1923).

Freud, S. (1986). Carta 52 a Fliess. In: J. M. Masson (ed.). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1894).

Freud, S. (2014). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: S. Freud. *Obras Completas*. (J. Salomão, Trad., Vol. 7, pp.14-172). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905).

Freud, S. (2014). O delírio e os sonhos na gradiva de W. Jensen. In: S. Freud, *Obras Completas*. (S. Terarolli, Trad., Vol. 8, pp.9-85). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1907).

Freud, S. (2014). Totem e Tabu. In: S. Freud. *Obras Completas*. (S. Terarolli, Trad., Vol. 11, pp.9-176). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1912 [1913]).

Freud, S. (2014). O tema da escolha do cofrinho. In: S. Freud. *Obras Completas*. (S. Terarolli, Trad., Vol. 10, pp.231-241). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1913).

Freud, S. (2014). Os instintos e seus destinos. In: S. Freud. *Obras Completas*. (S. Terarolli, Trad., Vol. 12, pp.75-102). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1915).

Freud, S. (2014). O inquietante. In: S. Freud. *Obras Completas*. (S. Terarolli, Trad., Vol. 14, pp.249-311). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1919).

Freud, S. (2014). Além do princípio do prazer. In: S. Freud. *Obras Completas*. (S. Terarolli, Trad., Vol. 14, pp.11-87). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1920).

Freud, S. (2014). Psicologia das massas e análise do eu. In: S. Freud. *Obras Completas*. (S. Terarolli, Trad., Vol. 15, pp.11-89). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1921).

Gilmour, D. (1972). Childhood's end [Gravado por Pink Floyd]. Em *Obscured by clouds* [disco]. Reino Unido: Harvest.

Graves, R. (1960). *The Greek Myths*. Harmondsworth: Penguin.

Gurski, R. (2008). *Juventude e paixão pelo real: problematizações sobre experiência e transmissão no laço social atual*. (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Hallberstan, J. (1995). *Skin shows: gothic horror and the technology of monsters*. Durham: Duke University Press.

Hobsbawm, E. (1995). A Era de Ouro. In E. Hobsbawm, *Era dos extremos: O breve século XX* (M. Santarrita, Trad., pp. 177-310). São Paulo: Companhia das Letras, (Trabalho original publicado em 1994).

- Jankovich, M. (Org.). (2002). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge.
- Jeha, J.; Nascimento, L. (Orgs.). (2017). *Criadores e criaturas na literatura*. Belo Horizonte: Viva voz.
- Jimenez, S. (1995). Mulheres, entre o ser e o nada... In: S. Jimenez & G. Sadala. *Mulheres: na psicanálise e na arte*. (pp. 24-32). Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Jones, E. (1922). Some problems of adolescence. *British Journal of Psychology*, 13(1), 31-47. doi: 10.1111/j.2044-8295.1922.tb00075.x
- Jorge, M. A. C. (2010). *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: a clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Joseph, T. (2015). Stressed Out [Gravada por Twenty one pilots]. Em *Blurryface* [CD]. Estados Unidos: Fueled by Ramen.
- Julien, P. (1997). *O manto de noé: ensaio sobre a paternidade*. (F. Farias, trad.). Rio de Janeiro: Revinter. (Trabalho original publicado em 1991).
- Kehl, M. R. (1998). *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago.
- Kerouac, J. (2012). *On the Road - Pé na estrada*. (E. Bueno, Trad.). São Paulo: L&PM Pocket. (Trabalho original publicado em 1957).
- King, S. (2012). *Dança macabra*. (L. Ibañes, trad.). Rio de Janeiro: Objetiva. (Trabalho original publicado em 1981).
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la abjeccion*. Buenos Aires: Siglo xxi editores argentina. (Trabalho original publicado em 1980).
- Lacadée, P. (2011). *O despertar e o exílio: ensinamentos psicanalíticos da mais delicada das transições* (C.R. Guardado & V.A. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Contra capa livraria.
- Lacan, J. (1985). *O seminário: livro 2 – O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. (C. L. Penot; A. Quinet, Trad.) Rio de Janeiro: Zahar. (Originalmente publicado em 1954 [1955]).
- Lacan, J. (1985). *O Seminário: livro 3 – As psicoses*. (A. Menezes, Trad.) Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Trabalho original publicado em 1955 [1956]).
- Lacan, J. (1985). *O seminário: livro 20 – Mais, ainda*. (M. D. Magno, Trad.; 2ª edição revista). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1972 [1973]).
- Lacan, J. (1988). *O seminário: livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. (M. D. Magno, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1964).

Lacan, J. (1995). *O seminário: livro 4 – A relação de objeto*. (D. D. Estrada, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1956 [1957]).

Lacan, J. (1998). O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos revela a experiência psicanalítica. In: J. Lacan, *Escritos*. (V. Ribeiro, Trad., pp.96-103). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1949).

Lacan, J. (1998). Função e campo da fala e da linguagem. In: J. Lacan. *Escritos*. (V. Ribeiro, Trad., pp.238-324). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1953).

Lacan, J. (1998). Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: J. Lacan, *Escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp.96-103). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1966a).

Lacan, J. (1998). Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: “Psicanálise e estrutura da personalidade”. In: J. Lacan, *Escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp.653-691). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1966b).

Lacan, J. (2003). Os complexos familiares na formação do indivíduo. In: J. Lacan, *Outros escritos*. (V. Ribeiro, Trad., pp. 29-90). Rio de Janeiro: Zahar, (Trabalho original publicado em 1938).

Lacan, J. (2003) Prefácio ao despertar da primavera. In: J. Lacan, *Outros Escritos*. (V. Ribeiro, Trad., pp.557-559). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1974).

Lacan, J. (2005). *O seminário: livro 10 – A angústia*. (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1962 [1963]).

Lacan, J. (2006) *O seminário: livro 12 – Problemas Cruciais para a Psicanálise*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife. (Trabalho original publicado em 1964 [1965]).

Lacan, J. (2008). *O seminário: livro 7 – A ética da psicanálise*. (A. Quinet, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar (Trabalho original publicado em 1959 [1960]).

Lacan, J. (2008). *O seminário: livro 16 – De um Outro ao outro*. (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1968 [1969]).

Lacan, J. (2010). *O seminário: livro 8 – A transferência*. (D. D. Estrada, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1960 [1961]).

Le Breton, D. (2017). *Uma breve história da adolescência*. (A. M. C. Guerra et al, Trad.). Belo Horizonte: PUC Minas.

Lenne, G. (1974). *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama.

Levisky, D. L. (2004). *Um monge no divã - O adolescer de Guilbert de Nogent (1055-1125?): uma análise histórico-psicanalítica*. (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

- Lima, V. M.; Vorcaro, A. M. R. (2013). O estranho como categoria política: psicanálise, teoria queer e as experiências de indeterminação. *Psicol. estud.*, 22(3), 473-484.
- Lustoza, R. Z. (2006). A angústia como sinal do desejo do Outro. *Revista mal-estar e subjetividade*, 6(1), 44-66.
- Lovecraft, H. P. (1987). *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Madeira, M.; Robert, P. P.; Kupermann, D. (2015). Subjetivação do corpo: entre devoração e abandono. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 67 (2), 75-90.
- Neto, L. B.; Okamoto, M. M. (2018). O morto-vivo que nos habita. In: D. Penha & R. Gonsalves (Orgs.). *Ensaio sobre mortos-vivos: The walking dead e outras metáforas* (pp. 37-54). São Paulo: Aller Editora.
- Nogueira, L. (2010). *Manuais de cinema II: gêneros cinematográficos*. Ribeirão Preto: Labcom
- Parente, A. A. M. (2014). A encenação dos sonhos: imagens de Freud e de Benjamin. *Ágora*, 17(1), 9-25.
- Passerini, L. (1996). A juventude, metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950. In: G. Levi & J. Schimitt (Orgs.) *História dos jovens 2* (N. Moulin, Trad., pp.319-382). São Paulo: Companhia das Letras, (Trabalho original publicado em 1994).
- Pena, D. C. S.; Calazans, R. (2015). Anorexia e pulsão: enlances e desenlaces entre o sujeito e o Outro. *Psicologia Clínica*, 27(2), 181-200.
- Pereira, R. F. (2006). Litoral, Sintoma, Encontro – Quase Ensaio. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, 1(30), 53-68.
- Poli, M. C. A. (2007). A medusa e o gozo: uma leitura da diferença sexual em psicanálise. *Ágora*, 10(2), 279-294.
- Poli, M. C. A. (2008). O psicanalista como crítico cultural: o campo da linguagem e a função silêncio. *Revista Mal-estar e Subjetividade*, 8(2), 365-378.
- Ponty, M. (1996). *O visível e o invisível* (J.A. Gianotti & A.M. d'Oliveira, Trad.). São Paulo: Perspectiva, (Trabalho original publicado em 1964).
- Quinet, A. (2003). *A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Quinet, A. (2004). *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Quinet, A. (2012). *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rassial, J. J. (1997). *A passagem adolescente: da família ao laço social* (F. Roche, Trad.). Porto Alegre: Artes e Ofícios.

- Rassial, J. (1999). O Sinthoma adolescente. *Estilos da Clínica*. 4(6), 89-93.
- Rassial, J. (2005). *O adolescente e o psicanalista*. (L.M.F. Bernardino, Trad.). Rio de Janeiro: Companhia de Freud, (Trabalho original publicado em 1999).
- Rey, P. (1990). Uma temporada com Lacan (Sieni, M. C., Trad.). Rio de Janeiro: Rocco (Trabalho original publicado em 1989).
- Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rodulfo, R. (1997). Um novo ato psíquico: a inscrição ou a escrita do nós na adolescência. In: Associação Psicanalítica de Porto Alegre (Org.). *Adolescência: entre o passado e o futuro*. Porto Alegre: artes e ofícios.
- Rosa, M. (2010). Jacques Lacan e a clínica do consumo. *Psicologia Clínica*, 22(1), 157-171.
- Rosa, M. D. (2002). Adolescência: da cena familiar à cena social. *Psicologia USP*, 13(2), 1-13.
- Ruffino, R. (1995). Adolescência: notas em torno de um impasse. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, 1(11), 41-46.
- Ruffino, R. (2004a). Do efeito sobre o sujeito da presença da descompletagem na composição estética. In: Associação Psicanalítica de Porto Alegre (Org.). *Adolescência: um problema de fronteiras*. (pp.175-201). Porto Alegre: APPOA.
- Ruffino, R. (2004b). Transtornos da oralidade na adolescência. In: A. Costa et al (Org.). *Adolescência e experiência de borda*. (pp.43-64). Porto Alegre: Editora UFRGS.
- Salinger, J. D. (2012). *O apanhador no campo de centeio*. (A. Alencar; A. Rocha & J. Dauser, Trad., 18ª ed.). Rio de Janeiro: Editora do Autor. (Trabalho original publicado em 1951).
- Santos, C. V. S. (2014). *A juventude americana e francesa no cinema dos anos 1950: um estudo comparado*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Savage, J. (2009). *A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. (T.M. Rodrigues, Trad.). Rio de Janeiro: Rocco. (Trabalho original publicado em 2007).
- Seganfredo, G. F. C.; Chatelard, D.S. (2014). Das Ding: o mais primitivo dos êxtimos. *Cad. Psicanál.*, 36(30), 61-70.
- Schneider, S. J.; Penner, J. (2017). Introduction: What is "Horror"?. In: P. Duncan; J.Müller. *Horror cinema*. (pp.11-19). Alemanha: Taschen.
- Silva, V. G. B. (2013). *Estética da Monstruosidade: o imaginário e a teratogonia contemporânea*. (Dissertação de mestrado). Universidade de Brasília. Brasília.
- Singer, B. (2004). Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: L. Charney, V. R. Schwartz. *O cinema e a invenção da vida moderna*. (pp. 95-125). São Paulo: Cosac & Naify.

Sousa, E. L. A.; Ferreira, S. (2010). Marcas do abjeto na arte contemporânea. *Tempo psicanalítico*, 42(1), 75-88.

Spielrein, S. (2014). A destruição como origem do devir. In: R. Cromberg (Org.). *Sabina Spielrein: uma pioneira da psicanálise*. São Paulo, SP: Livros da Matriz. (Trabalho original publicado em 1912).

Telles, L. F. (2000). *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco. (Trabalho original publicado em 1981).

The Who. (1965). My Generation. *The Who sings my generation* [disco]. Estados Unidos: Brunswick Records.

Vegh, I. (2013). Algunas consecuencias de la distinción entre la angustia señal y lo siniestro. *Lapsus Calami*, 1(5), 45-48.

Way, G. (2006). Teenagers [Gravado por My Chemical Romance]. Em *The Black Parade* [CD]. Estados Unidos: Warner Music.

Weinmann, A. O. (2012). Juventude transgressiva: sobre o advento da adolescência. *Psicologia & Sociedade*; 24(2), 382-390.

Weinmann, A. O. (2016). Notas sobre erótica contemporânea. *Revista SIG*, 8(1), 11-21. Recuperado de: <http://sig.org.br/wp-content/uploads/2017/11/art1-8.pdf>.

Weinmann, A. O. (2017). Sobre a análise fílmica psicanalítica. *Revista subjetividades*, 17(1), 1-11.

Zaltzman, N.A. (1994). *A pulsão anarquista*. São Paulo: Escuta.

FILMOGRAFIA

Boyle, D. (Director). (1996). *Trainspotting: sem limites*. Reino Unido: Film4.

Clark, L. (Director). (1995). *Kids*. Estados Unidos: Miramax films.

Daldry, S. (Director). (2002). *As Horas*. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Ducournau, J. (Director). (2016). *Grave*. França: Petit Film.

Kazan, E. (Director). (1954). *Sindicato dos ladrões*. Estados Unidos: Horizon Pictures.

Ray, N. (Director). (1955). *Rebel without a cause*. Estados Unidos: Warner Bros. Entertainment.

Refn, N. W. (Director). (2016). *The neon demon*. Estados Unidos: California Filmes.

Silveira, A. R. (Director). (2016). *Mate-me por favor*. Brasil: Imovision.