

Espaços possíveis, tempos esparsos: gênero, geração e território

*Emanuella Leite Rodrigues de Moraes**

Resumo

Este artigo investiga os caminhos trilhados por personagens femininas no âmbito do cinema brasileiro contemporâneo para formular outras realidades capazes de manifestar o desejo – associado aqui a todas as formas de viver. Como *corpus* de análise, foram eleitos os filmes “O diabo a quatro” (Alice de Andrade, 2005), “Antônia” (Tata Amaral, 2006) e “Sonhos roubados” (Sandra Werneck, 2010). Em tais filmes, cujas histórias se passam em grandes metrópoles, isto é, São Paulo e Rio de Janeiro, a situação de mulheres jovens e pobres – como é o caso das personagens investigadas – adquire contornos muito particulares em relação a outras partes do país. Nesse contexto, este trabalho busca analisar os diferentes modos de viver por parte das mulheres, de forma a revelar suas variadas experiências, articulando questões de gênero com eixos específicos de poder, mais precisamente, com geração e território, a partir de certas imagens temáticas que constituem os filmes estudados.

Palavras-chave: Cinema. Mulheres. Juventude.

* Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, com período sanduíche na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ECO-UFRJ. Foi professora substituta do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, UFRB. E-mail: emanuellaleiterodrigues@gmail.com.

Possible spaces, sparks: Genre, generation and territory

Abstract

This article investigates the paths taken by female characters in the contemporary Brazilian cinema, to formulate other realities able to express a desire – associated here with all forms of life. So we chose as analysis *corpus the movies* *O diabo a quatro* (Alice de Andrade, 2005), *Antônia* (Tata Amaral, 2006) e *Sonhos roubados* (Sandra Werneck, 2010). In which films, whose stories are set in big cities, that is, São Paulo and Rio de Janeiro, the situation of young and poor women – as is the case of the characters investigated – acquires very specific contours with respect to the other parts of the country. In this context, this paper seeks to analyze different forms of life of women, in order to reveal their varied experiences, articulating gender issues with specific axes of power, more precisely, with generation and territory, from certain thematic images that constitute the movies investigated.

Keywords: Cinema. Women. Youth.

Espacios posible, el tiempo escasa: Género, generación y territorio

Resumen

Este trabajo investiga los caminos tomados por personajes femeninos en el cine brasileño contemporáneo para formular otras realidades capaces de expresar el deseo - asociado aquí para todas las formas de vida. Como *corpus de análisis*, han sido elegidos las películas *O diabo a quatro* (Alice de Andrade, 2005), *Antônia* (Tata Amaral, 2006) e *Sonhos roubados* (Sandra Werneck, 2010). En este tipo de películas, cuyas historias se desarrollan en las grandes ciudades, es decir, Sao Paulo y Río de Janeiro, la situación de las mujeres jóvenes y pobres – como es el caso de los personajes investigados – adquiere contornos muy particulares en relación con otras partes del país. En este contexto, el presente trabajo intenta reflexionar sobre las diferentes formas de vida de las mujeres con el fin de revelar sus variadas experiencias, la articulación de las cuestiones de género con ejes específicos de poder, más precisamente, con la generación y el territorio de ciertas imágenes temáticas que se estudian en las películas.

Palabras clave: Cine. Las mujeres. La juventud.

Introdução

Os estudos contemporâneos sobre as questões de gênero têm recorrido, cada vez mais, à maneira pela qual eixos assimétricos de subordinação tendem a tornar as experiências vivenciadas por homens e mulheres um conjunto diverso de possibilidades. Teóricas/os feministas afeitas/os ao pós-estruturalismo e ao pós-colonialismo, por exemplo, colocaram em pauta a necessidade de investigar a situação específica de opressão impingida aos sujeitos subalternos, no que compete à raça, etnia, classe, gênero, geração, território etc.. No âmbito do cinema brasileiro contemporâneo, é possível ter acesso a muitas histórias singulares de mulheres jovens e pobres, na maioria, moradoras de periferia, histórias estas que se passam em grandes metrópoles – sobretudo São Paulo e Rio de Janeiro.

O geógrafo Milton Santos (2002) sinaliza que a cidade grande é um **fixo** imenso atravessado por **fluxos** enormes (pessoas, mercadorias, ideias, ordens, etc.), diferentes quanto à intensidade, ritmo, duração e sentido. Na concepção do teórico, os fixos são econômicos, sociais, culturais, religiosos, tais como pontos de serviço, casas de negócio, escolas, hospitais, lugares de lazer, entre outros, que têm um impacto direto ou indireto sobre a equidade social e territorial. Esta última questão, levantada pelo autor brasileiro, é importante para pensar sobre as atuais “geografias feministas” que vêm sendo recentemente formuladas por estudiosas/os estrangeiras/os:

Como é que o gênero está ligado à geografia? Homens e mulheres vivem diferentemente em distintas partes do mundo? E se os atributos de gênero são socialmente construídos, então como é que a feminilidade e a masculinidade variam ao longo do tempo e espaço? Que intervalo de variação existe nas relações sociais entre mulheres e homens? Os homens são geralmente o centro do palco e as mulheres estão confinadas às margens em todas as sociedades? O que os geógrafos têm a dizer sobre esses problemas? (MCDOWELL, 2003, p. 1, tradução nossa¹).

As perguntas acima colocam em evidência o papel das variáveis **tempo e espaço** na (re)configuração das rela-

ções de gênero. Doreen Massey (2001) destaca que os espaços e lugares são genderizados em uma multiplicidade de formas, que variam entre culturas e ao longo do tempo. Para a autora, esse fato tem efeitos potentes no modo como o gênero é construído em cada sociedade. Em sintonia com esse pensamento, Linda McDowell (2003) observa que para pensar as mulheres enquanto uma categoria analítica é fundamental relacioná-las com suas diferentes posições espaciais. Tanto é que, dirá a estudiosa, muitos geógrafos agora falam em “feminismos” ou “geografias feministas”, dando preferência ao uso destes termos no plural, com a finalidade de enfatizar a diversidade de suas abordagens.

O impacto significativo das divisões territoriais nas relações de gênero, que resulta (entre outros fatores) das flutuações das forças capitalistas produtivas ao longo do tempo, aponta para a necessidade de pensar sobre o movimento espacial e setorial do capital dentro da cidade, que por sua vez dá origem a uma multiplicidade de questões que envolvem os processos de reprodução social de classe (HUXLEY e WINCHESTER, 1991). Quem pode escolher onde residir? Como as situações de emprego e desemprego variam de acordo com o recorte urbano? Qual o lugar reservado aos espaços populares na cidade? Tais questionamentos, ainda que de forma implícita, remetem ao vínculo estreito entre o modo de produção capitalista (desigual) e a segregação espacial das cidades, locais, regiões etc..

A relação social com o espaço é vivida de modo diferente por cada indivíduo. Sentimentos, sensações, crenças e práticas que cercam os lugares (públicos ou privados) estão associados à situação específica de cada pessoa na sociedade em que vive. Nesse aspecto, para Joel Birman (2008), a subjetivação de cada um está fundada nos registros sociais da espacialidade e temporalidade. Na concepção do autor, nos dias de hoje, a cartografia das subjetividades femininas e masculinas tem passado por uma grande transformação, em especial com a “mundialização do capital”, que não reconhece mais fronteiras, nem mesmo territórios; o seu imperativo é a lucratividade, a ponto de empresas transnacionais se expandirem e se disseminarem mundo afora, instalando-se em lugares

e países com mão de obra barata. Ainda como ressalta o teórico, um dos maiores desdobramentos desse processo é o incremento do individualismo e a banalização das injustiças sociais.

As intensas transformações sociais verificadas na atualidade, sobretudo com o fluxo do dinheiro para além das fronteiras nacionais, têm reconfigurado substancialmente o mercado de trabalho, privilegiando certos segmentos sociais em detrimento de outros. Nas últimas décadas, a competitividade e o desemprego aumentaram de maneira evidente, e, com efeito, tem pesado para as populações jovens – que estão entre as mais atingidas pelo processo de globalização da economia internacional – a perda de garantia e estabilidade nos espaços que regem o trabalho (BIRMAN, 2008). Se por um lado é verdade que, pelo menos no contexto brasileiro, os estudos mais recentes acerca das novas subjetividades que constituem os indivíduos e, por consequência, dos novos registros existenciais que envolvem os gêneros carecem de interlocuções com a questão do território (seja o mercado de trabalho, a casa, a rua, o país, o bairro, a comunidade); por outro, também é válido o fato de que tais investimentos teóricos necessitam, com urgência, articular-se com as questões que estão por trás da dimensão idade/geração.

Alda Motta (2002) sinaliza que os numerosos estudos contemporâneos realizados sobre as categorias de idade, na maioria acerca do envelhecimento e da velhice, associam-se a um correto procedimento científico que tem por finalidade desvendar uma realidade, entretanto, em grande parte, não levam em conta os contextos estruturais das relações entre as idades e gerações, inclusive com um ímpeto mais profundo de transformação social. Conforme pontua a pesquisadora, esses estudos, descomprometidos com o Movimento Feminista, não expõem trajetórias existenciais. Dessa maneira, as análises que envolvem o fator geracional, com frequência, terminam por ser limitadas, quando poderiam se enriquecer das contextualizações para além da ciência, tais como aquelas situadas nas divisões de gênero. Então, muito há o que se investigar sobre as categorias de geração combinadas com as diferenças que regem os mundos experienciados por homens e mulheres.

Se em boa parte das análises sobre o envelhecimento as teorias feministas estão ausentes, o mesmo se pode dizer com relação aos estudos voltados para a juventude. Quanto a isso, Mary Castro (2004) revela que o pouco investimento do feminismo na compreensão das culturas juvenis relaciona-se com o fato de que mulheres jovens ainda não se constituem enquanto um coletivo feminista em busca de uma cidadania ativa. A maioria das análises estigmatizantes voltadas para a juventude, que partem do meio acadêmico ou mesmo midiático, insiste em tratá-la como um todo, como se ela não fosse entrecortada por subjetividades plurais. É nesse contexto que Wivian Weller (2010) sinaliza que os investimentos teóricos sobre as juventudes com seus recortes específicos (gênero, classe, raça, etnia, vínculos regionais, religiosos, etc.), capazes de esclarecer questões relativas às supostas diferenças entre as culturas juvenis, quase não existem.

As gerações são afetadas, de modo distinto, por determinadas matrizes de poder que coexistem no meio social. Portanto, é válida uma abordagem acerca das culturas juvenis que considere suas complexas interfaces, por exemplo, com o gênero e o território. Dessa maneira, este trabalho reflete sobre as interseções entre gênero, geração e território a partir de três filmes brasileiros realizados contemporaneamente: “O diabo a quatro” (Alice de Andrade, 2005), “Antônia” (Tata Amaral, 2006) e “Sonhos roubados” (Sandra Werneck, 2010). Em tais filmes – ambientados em grandes metrópoles, isto é, São Paulo e Rio de Janeiro – a maioria das personagens vivencia a situação específica dos grupos etários jovens, femininos e moradores de periferia. O território que constitui as personagens fílmicas investigadas, a propósito, configura-se como um lugar que não é meramente material, tampouco objetivo.

Territórios de desejo

Milton Santos (2007) considera que o território é algo que está além de um conjunto de sistemas naturais e de coisas superpostas, e, dessa maneira, ele deve ser entendido como um “território usado”: o lugar da residência, das trocas imateriais e do exercício da vida. É justamente o aspecto simbólico de cada local, por seu caráter sempre mutável, que remete à fluidez do espaço geográfico. Ali-

ás, no espaço geográfico, a liquidez das forças imateriais e simbólicas coexiste com o controle exercido por empresas e instituições políticas. O uso dos lugares, então, depende de um complexo de poderes normativos. Félix Guattari (2001), no que diz respeito às micropolíticas do desejo e às ecologias sociais, critica os diversos níveis de prática homogêneos, propondo que a sociedade se engaje em “processos de heterogêneses”. Na visão do filósofo, faz-se necessário que se desenvolvam culturas particulares na mesma proporção que se inventem outros contatos de cidadania.

O filme “Sonhos Roubados” (2010), dirigido por Sandra Werneck, traz à tona a situação peculiar de mulheres jovens e moradoras de favela. O longa-metragem foi inspirado no livro “Meninas da esquina: diários dos sonhos, dores e aventuras de seis adolescentes no Brasil”², da jornalista Eliane Trindade, que traz uma série de depoimentos reais por parte de garotas que tiveram sua infância atravessada por um cotidiano de abusos sexuais, pobreza e privações. Contudo, na obra escrita, também se tem acesso às alegrias, delírios e sonhos que fazem parte da rotina reinventada das meninas. Em sintonia com essa rede complexa de angústias e prazeres, a criação fílmica traz para a tela os anseios que compõem a vida das jovens protagonistas Jéssica, Sabrina e Daiane em meio aos revezes do cotidiano comum às periferias das grandes cidades brasileiras, mais precisamente, do Rio de Janeiro.

As personagens Jéssica, Sabrina e Daiane constituem uma geração peculiar de mulheres que partilham experiências comuns à comunidade popular em que vivem. Nessa conjuntura, “a vivência em um território restrito, sem parâmetros mais abrangentes de circulação na cidade, contribui para que o lugar seja o ponto de partida e de chegada da existência” (SOUZA e SILVA, 2007, p. 228). No decorrer do filme, boa parte das cenas acontece dentro do próprio espaço geográfico que cerca o mundo das garotas, ou seja, dentro da comunidade popular onde residem. “Mesmo o trânsito por determinados lugares e ruas lhes é vetado, como se houvesse placas, visíveis apenas para elas, dizendo ‘não entre’” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 120).

O parco e rápido fluxo das jovens pela cidade (leia-se aquela que é legitimada) associa-se a determinados condicionantes econômicos, ao ímpeto de ganhar algum dinheiro fora do lugar em que vivem: Jéssica costuma visitar um assíduo cliente em uma cadeia; já Sabrina, em certo momento, surge entregando panfletos em um semáforo urbano. Essas ações colocam em pauta dois aspectos relevantes: 1) a imobilidade absoluta ou relativa a que são condenados os habitantes mais pobres da cidade, em que estão inclusos os moradores de favela; 2) as pessoas que saem atrás de empregos ou fontes de renda onde estes se encontram ou podem ser gerados, haja vista que as periferias não empregam senão uma parcela de seus moradores (SANTOS, 2002). Tais situações, inclusive, atingem de maneira diferenciada as mulheres, sobre as quais pesa uma maior desigualdade social, uma notória desvantagem econômica em relação aos homens.

Em outros momentos do filme, também escassos, o trânsito das protagonistas na cidade se vincula à busca de lazer nos espaços gratuitos, a exemplo da cena onde elas aparecem em um momento descontraído, de calcinha e sutiã, fumando maconha na praia e trocando confidências sobre seus desejos prediletos. No princípio da cena, a escolha por um plano aberto das garotas – um plano geral –, que revela, ao fundo, o fluxo intenso de carros que circulam por uma ponte (Figura 1a), tende a contrastar a suspensão espontânea do tempo por parte das jovens, uma vez envolvidas pelo prazer do “aqui e agora” e pela contemplação da paisagem natural, com o ritmo frenético do território urbano, encarnado no movimento ininterrupto de automóveis, imagem esta tão comum a “essas cidades tornadas impalpáveis e indistintas pela velocidade” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 120).

Em outra passagem, em que Jéssica e Daiane aparecem conversando em cima de um viaduto e a respeito deste (Figura 2a), a cidade é vista como o **outro** pela porção do espaço com que ela não dialoga – a favela. É verdade que o isolamento deste território popular, em relação à geografia urbana que ele também constitui, terminou por exotificá-lo, como se os moradores locais fossem nativos em vez de vizinhos (SOUZA e SILVA, 2007). Entretanto, no mesmo trecho fílmico, a exotificação é atribuída à cida-

de legitimada, mais precisamente ao ritmo frenético dos carros que trafegam pelas ruas asfaltadas – cena que não é habitual para as moradoras de comunidade – conforme fica subentendido na confissão de Jéssica: “– Quando eu era pequena, minha mãe vivia me trazendo aqui; se amarrava em vê os carro passando lá embaixo”. Daiane sorri e comenta: “– Programa engraçado, hein!”.

A amiga mais velha prossegue: “– Teve uma vez que a gente ficou o dia inteiro aqui e quando a gente chegou em casa à noite, a gente tinha contado mais de 233 carros vermelhos”. A conversa entre as adolescentes deflagra o distanciamento (material e simbólico) entre a cidade e a favela, vistos como territórios estranhos entre si, ainda que ocupem o mesmo recorte geográfico.

Figura 1a



Figura 2a



Fonte: SONHOS roubados. Diretor: Sandra Werneck. Roteiro: Paulo Halm; Michelle Franz; Adriana Falcão; Sandra Werneck; José Joffily; Maurício O. Dias. Brasil, 2010, 1 filme (85min.), sonoro, colorido.

A relação das protagonistas com o espaço público (a rua) e o privado (a casa), dentro do território que ocupam, é marcada por sentimentos diversos. Por um lado, o espaço doméstico simboliza formas de aprisionamento e preocupação: o papel de mãe desempenhado precoce-

mente por Jéssica; os abusos sexuais cotidianos a que se vê submetida Daiane dentro da sua própria casa; as dificuldades de negociações geracionais na convivência entre Sabrina e sua mãe, a ponto de a garota abandonar sua casa. Por outro lado, a rua, até certo ponto, funciona como um lugar de libertação e prazer, onde as jovens podem dançar e atravessar a noite no baile *Funk*, flertar com os rapazes, trocar confidências longe da censura adulta, ganhar o próprio dinheiro da maneira que lhes convém. Fora de casa, as três protagonistas encontram uma possibilidade de se moverem com mais liberdade (seja financeira, seja sexual) na comunidade popular em que vivem.

Contudo, ao se prostituírem, ao transitarem pelas ruas à noite, ficam mais suscetíveis ao medo e à insegurança que estas costumam impor às mulheres. “O espaço público aparece, então, ainda como o lugar do estranhamento, por onde as mulheres circulam, mas carregando sua bagagem, sempre prontas a voltar para casa” (DALCAGNÈ, 2012, p. 125). Situações pontuais como o estupro de Jéssica por dois homens, que não aceitam a recusa da jovem em fazer um programa, ou a ameaça de agressão física dirigida a Daiane, quando esta questiona o porquê de um cliente não pagar pelo seu serviço sexual, demonstram que a rua implica perigos ainda maiores para as garotas de programa, em que pesa para elas a discriminação de gênero combinada ao preconceito de classe.

O longa-metragem “Sonhos Roubados” – uma vez inspirado em histórias reais de adolescentes residentes de periferia, conforme já foi dito anteriormente – traz à tona imagens temáticas de uma favela constituída, em parte, pelas próprias moradoras. Na narrativa, a construção desse espaço não se dá de forma a vitimizar ou inferiorizar seus habitantes, pois no cotidiano de Jéssica, Sabrina e Daiane, aspectos afirmativos (amizade, prazer, criatividade) convivem com aqueles negativos (pobreza, violência, preconceito). Nos primeiros momentos do filme, durante um trajeto de bicicleta pelas ruas da comunidade, Jéssica para em frente a uma quadra esportiva com a finalidade de observar, por alguns segundos, um grupo de jovens que ensaiam Dança de Rua (*Street Dance*) – que, de modo sucinto, diz respeito a um conjunto de estilos de dança

que possuem movimentos detalhados, fortes, rápidos e sincronizados. A imagem presenciada pela personagem deixa subentendida que a juventude que ali reside tende a produzir discursos e práticas que rompem como os estereótipos dominantes.

Na cena anterior, pode-se notar certo gesto de tristeza no olhar da protagonista ao observar outros jovens, da mesma idade, ensaiando uma coreografia pertencente à Dança de Rua. Pelo menos naquele momento, o destino da personagem Jéssica é outro: voltar para casa com o intuito de cuidar da filha pequena, que está sob os cuidados do bisavô. O lugar de mãe solteira guiará muitas escolhas feitas pela jovem, entre elas a prostituição. Nesse contexto, Joel Birman (2006) sinaliza que as classes populares, por vezes, são arrancadas muito cedo de sua condição infantil, influenciadas pelo imperativo da sobrevivência – em que se pode pensar o caso da gravidez precoce da protagonista. É o apoio do avô materno, com quem Jéssica e a filha Britney dividem a casa, que permite à jovem, com frequência, fazer coisas comuns à sua geração e ao lugar que habita.

Em outra passagem, é possível ver Jéssica, arrumada para ir a um baile *Funk*, colocando a filha para dormir, até que Horácio a avisa que não poderá tomar conta da bisneta naquela noite, pois precisa terminar o conserto de algumas bicicletas a serem entregues no dia seguinte. A jovem fica bastante desanimada, momento em que o avô a repreende: “– Qual é o problema ficar em casa uma noite? Quê que é mais importante procê: o baile ou sua filha?”. A garota, chateada, responde: “– O baile ou minha filha! O baile ou minha filha! Porra, quê que adianta eu ter dezessete anos se eu não posso nem ir pro baile também!”. E o avô retruca: “– Quem mandou!”. Apesar do pontual desentendimento entre a neta e o avô, esse trecho deixa implícito que é costumeiro, por parte de Horácio, cuidar da bisneta enquanto Jéssica sai à noite para se divertir na comunidade.

A comunidade delineada pelo olhar das (e lançado sobre as) jovens protagonistas do filme permite reconhecer que territórios “são objetos, ações, mas também são sentimentos vinculados à nossa existência em uma porção

do espaço habitado” (SILVA, 2015, p. 48). A favela a que se tem acesso em “Sonhos Roubados” é movida pelo desejo de transformação da precariedade material, mesmice e vigilância dos gestos expressivos de transgressão. Assim, Jéssica, Sabrina e Daiane, ao enveredarem pela prostituição, ao colocarem em prática comportamentos ditos repulsivos, sobretudo para menores de idade, tendem a fraturar expectativas sociais – longamente cristalizadas – que sempre procuraram cercear a autonomia das mulheres sobre o próprio corpo.

Tornar-se livre, em um espaço machista, é como cruzar uma fronteira que busca enraizar e estabilizar o gênero feminino no que se espera dele. “Nesse sentido, a fronteira tem um caráter litúrgico e sacrificial, porque nela o outro é degradado para, desse modo, viabilizar a existência de quem o domina, subjuga e explora” (MARTINS, 2014, p. 11). Ao longo da narrativa, o sentimento de amizade desponta como uma das maneiras mais eficazes encontradas pelas três jovens para enfrentar as dificuldades que surgem na favela que habitam, em especial após decidirem se prostituir.

A amizade e o companheirismo presentes na relação estabelecida entre Jéssica, Sabrina e Daiane se constituem enquanto fatores indispensáveis à felicidade das jovens em meio aos revezes do cotidiano comum às favelas, principalmente diante da ausência das figuras parentais na vida de cada uma delas, tal como é possível verificar ao longo da narrativa fílmica. Joel Birman (2006) pontua que a atual mudança na economia dos cuidados familiares – seja a ausência do pai, da mãe ou de ambos – tem incidido sobre as novas formas de subjetivação da juventude. Já Guattari e Rolnik (1996) ressaltam que a família vem se desterritorializando cada vez mais e, a partir daí, surgem novos modos de amar.

Em “Sonhos Roubados”, a forte relação afetiva estabelecida entre as três protagonistas tende a incutir nelas alguma forma de pertencimento a um lugar familiar tido como deslocado e fragmentado. Jéssica, Sabrina e Daiane fazem-se sempre presentes na vida uma da outra, ora compartilhando, com leveza, a intimidade das práticas cotidianas (Figura 3a), ora repartindo, com pesar, as fal-

tas por vezes silenciadas, a exemplo da cena em que as jovens visitam o túmulo da mãe de Jéssica (Figura 4a) e confidenciam as difíceis histórias de vida de suas mães.

Figura 3a



Figura 4a



Fonte: SONHOS roubados. Diretor: Sandra Werneck. Roteiro: Paulo Halm; Michelle Franz; Adriana Falcão; Sandra Werneck; José Joffily; Maurício O. Dias. Brasil, 2010, 1 filme (85min.), sonoro, colorido.

O consumo é uma das formas encontradas pelas protagonistas para diminuir a grande privação material a que se veem submetidas no dia a dia. Graças à renda obtida com a prostituição, as garotas passam a consumir alguns bens e serviços que outrora não lhes eram acessíveis, o que lhes possibilita adquirir maior autonomia e liberdade no território que habitam: Daiane começa a frequentar, como cliente, o salão de Dolores; Jéssica passa a recusar as compras – tidas como humilhantes – que o pai de sua filha leva à sua casa; Sabrina, após a recusa da própria mãe quanto à jovem retornar para casa, pode pagar por um quatinho próximo da lanchonete onde trabalha. É nesse sentido que aqui “o consumo não é visto como uma atividade frívola, mas algo com ‘potencial emancipatório’” (FRANCISCO, 2010, p. 119). No início do filme, aliás, é possível observar os recorrentes obstáculos e constrangimentos a que se veem submetidas as jovens protagonistas, na tentativa de acesso a determi-

nados produtos e serviços comerciais – para os quais não faltam apelos consumistas.

Em certo trecho, Daiane entra no salão de Dolores, analisa a cabeleireira executando seu serviço, observa os itens à venda e resolve furtar um xampu. Alertada por uma cliente, a dona do estabelecimento decide correr atrás da menina, que logo desiste de fugir com o produto. Frente à atitude coagida da garota, Dolores desiste de reaver a mercadoria e punir a jovem. Entretanto, não demora até que a atitude de Daiane seja reparada por Jéssica, já que esta acompanha a amiga caçula até o salão onde se deu o furto para que a menina agradeça a atitude compassiva da cabeleireira, devolvendo-lhe o xampu. Em outra passagem, as três protagonistas são vistas dentro de uma loja de roupas, localizada na comunidade, enquanto Jéssica prova uma calça jeans. As jovens calculam o valor que cada uma tem para comprar a peça, contudo ficam frustradas quando notam que o dinheiro das três juntas não é suficiente para pagar pelo produto, que, nas palavras de Jéssica, custa o equivalente às suas despesas durante uma semana inteira.

Mary Castro (2006) sinaliza que, além das restrições dispensadas aos jovens como sujeitos, ora por designações da ordenação do capital, ora pelas inseguranças atuais, vários autores também colocam como reflexo de estruturas vulnerabilizantes os limites de uma cultura de consumo. No contexto fílmico, as protagonistas chegam a confessar alguns desejos consumistas relacionados a símbolos de *status*, na maioria, distantes de sua realidade: a festa de quinze anos sonhada por Daiane; a calça da Gang almejada por Jéssica; a lua-de-mel em *Miami* delirada por Sabrina. Salvo o caso da caçula entre as amigas, que consegue realizar o sonho de ter uma festa de debutante, os referidos anseios de consumo não estão acessíveis ao recorte existencial ocupado pelas/os jovens moradoras/os de comunidade.

No âmbito dos espaços populares, como é o caso da comunidade em que vivem as protagonistas de “Sonhos Roubados”, prevalece uma significativa desigualdade de acesso a certos bens, serviços e produtos – disponíveis, em abundância, nas frações mais privilegiadas da cidade e disseminados, incansavelmente, por meio das cenas

publicitárias que a invadem. Na realidade, com frequência, “a favela é definida pelo que ela *não* é ou pelo que *não tem*” (SOUZA e SILVA, 2007, p. 211, grifos dos autores). Em razão disso, observa-se que o território urbano é o lugar onde se dá uma “superposição de mapas” e, quanto a ele, “não existe diagrama que não comporte, ao lado dos pontos que conecta, pontos relativamente livres ou desligados, pontos de criatividade, de mutação, de resistência; e é deles, talvez, que será preciso partir para se compreender o conjunto” (DELEUZE, 2005, p. 53).

Das fronteiras (in)visíveis

Muitas são as formas de pensar o espaço urbano e a diversidade dos seus moradores, pois nele predomina uma complexidade de geografias existenciais. Na verdade, são múltiplos os “territórios usados” dentro de um só país, uma só metrópole, o que remete ao modo pelo qual grupos sociais ocupam desigualmente porções do mesmo lugar. “Daí, a necessidade de se olhar para o espaço urbano também pelo ângulo daqueles que estão impedidos de se mover [...]. As cidades, então, muito mais que espaços de aglutinação, são territórios de segregação” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 120). As numerosas divisões sociais, políticas, econômicas e culturais que caracterizam os lugares em muito se associam à maneira diferenciada com que a sociedade de consumo se instala nos recortes da geografia capitalista, impondo a certos indivíduos uma série de limitações quanto às opções de circulação no espaço em que vivem.

É nesse aspecto que Zygmunt Bauman (1999) ressalta que todos os sujeitos até podem ser lançados na moda consumista, mas poucos são de fato consumidores. De acordo com a visão do teórico, no seio da sociedade de consumo, as pessoas movem-se divididas, ou melhor, são diferenciadas enquanto **turistas** e **vagabundos** conforme o grau de mobilidade de cada uma delas (leia-se a opção de escolher onde estar, pelo que optar, o que possuir). Esses últimos, por não deterem meios suficientes para realizar seus desejos de consumidor, são vistos como o “refúgio” de um mundo global a serviço dos turistas, que por sua vez estão sempre em movimento com relação às decisões e opções no espaço.

No filme “O diabo a quatro” (2005), dirigido por Alice de Andrade, não é difícil perceber, em meio aos personagens abordados, quem são os “vagabundos” e quem são os “turistas” que ocupam o Rio de Janeiro, mais especificamente o bairro de Copacabana, cuja diversidade dos moradores há muito é notória, pelo menos entre os próprios habitantes da cidade. As cenas que abrem o longa-metragem apresentam os quatro protagonistas que conduzirão a narrativa fílmica: a jovem Rita de Cássia (e/ou *Mystery*), o cafetão Tim Marley (mais conhecido como “Tim Mais”), o surfista Paulo Roberto e o garoto de rua Waldick. Por vezes, através das ações que envolvem a personagem feminina, tem-se acesso aos mundos que os três rapazes habitam e, conhecendo-os, pode-se adentrar as nuances que constituem o universo múltiplo e paradoxal vivenciado pela garota.

Ainda no princípio do filme, uma cena pontual mostra o personagem apelidado de China – jovem subalternizado, que vive dentro de uma canoa abandonada – machucado e agressivo, em frente ao prédio do surfista Paulo Roberto, pouco antes de persegui-lo, com uma arma em punho. A imagem de China perseguindo Paulo Roberto tende a suscitar a questão de que, na cidade grande, “o maior medo é, sem dúvidas, o medo da pobreza e o medo dos pobres” (SANTOS, 2002, p. 126), de tal forma que a noção de violência termina por ser sempre atribuída aos grupos sociais subalternizados, em especial àqueles que são constituídos por populações jovens.

Os territórios populares, e, sobretudo, suas populações jovens, são alvos frequentes de representações midiáticas que buscam enquadrá-los no estereótipo dos lugares e sujeitos tidos como violentos. Todavia, “a violência, para nosso desalento, é utilizada por diversos indivíduos, grupos e instituições do Estado como forma de controle social e meio de realização de desejos singulares ou particulares” (SOUZA e SILVA, 2005, p. 19). Ela não é, portanto, elemento exclusivo da esfera privada – como se convencionou acreditar – mas também do domínio público/institucional. Como os territórios sociais são mantidos e alterados através de relações desiguais de poder, diferentes grupos que ocupam o mesmo espaço podem transformar fronteiras por meios sutis ou não, tais como força e exclusão legal (MCDOWELL, 2003). Nas grandes cidades, a ocupação

dos lugares disponíveis dá-se sempre de modo diferente por parte dos grupos sociais, o que tende a criar uma atmosfera (desigual) favorável para certos atos de violência (formais ou brutais) praticados **contra** aqueles que não podem decidir onde estar e/ou **por** aqueles que não admitem que lhes imponham onde estar.

Em “O diabo a quatro”, os personagens China, Luca e sua turma de moradores de rua, todos jovens e pobres, ocupam, da forma que podem, certas sobras de uma geografia urbana vista como privilegiada: enquanto o primeiro habita uma canoa abandonada sobre a praia de Copacabana (Figura 1b), os últimos vivem nas ruas, dormindo sobre as areias de Copacabana (Figura 2b). A ameaça constante de violência perpassa o cotidiano desses personagens, ora por meios mais sutis, provenientes de um convívio naturalizado entre habitantes territorializados e desterritorializados, ora por gestos fatais, resultantes de ações policiais distorcidas como aquelas que, no filme, colocaram um fim à vida dos jovens China e Luca.

Figura 1b



Figura 2b



Fonte: O diabo à quatro. Direção: Alice de Andrade. Roteiro: Alice de Andrade; Joaquim Assis; Claudio Macdowell; Pauline Alphen; Jacques Arhex; Jean-Vincent Fournier. Brasil/Portugal/França/Suíça, 2004, 1 filme (108min.), sonoro, colorido

Alda Motta (1999) pontua que as ações estatais, por intermédio do aparato jurídico e das políticas públicas, es-

tipulam grande parte das formas de inclusão e exclusão social dos indivíduos de acordo com a sua condição etária. Por essa razão, considera-se que essa categoria social é institucionalizada. Nos dias de hoje, a carência de atuações governamentais mais eficazes no sentido de assegurar direitos sociais para os diferentes cortes geracionais, de algum modo, dispõe todos os grupos de idade em situações de vulnerabilidade, “ainda que talvez nos jovens tais vulnerabilizações mais ecoem, haja vista que são precisamente os jovens que apresentam as mais altas taxas de desemprego, de violência e de exclusões, no campo da educação e do trabalho” (CASTRO, 2006, p. 74).

Na narrativa, a jovem Luca e o seu grupo de moradores de rua – composto, na maioria, por menores de idade, tão cedo empurrados para uma vida adulta, dado o nível de ruptura com a assistência e proteção familiares de que necessitam crianças e jovens – são sujeitos sem legitimidade social, em especial porque são atingidos de maneira incisiva por diversas privações institucionais. Dessa maneira, no espaço urbano, eles constituem os segmentos sociais marcados pela precariedade e estigmatizados como indesejáveis (BIRMAN, 2008). No cotidiano de Luca e seus companheiros, muitas fronteiras (in)visíveis lhes são impostas, visto que a cidade tende a excluí-los das diversas opções materiais e simbólicas que ela oferece.

Em “O diabo a quatro”, os moradores de rua – esse **outro** deslocado do coletivo – foram incorporados à geografia da cidade, de preferência enquanto corpos imóveis, desfalecidos, que passam boa parte do tempo dormindo em cima de sobras de objetos nas ruas. De tal maneira, em determinadas cenas paralelas, verifica-se um contraste entre o fluxo de automóveis e pessoas na orla de Copacabana, que praticam atividades esportivas e de lazer (Figura 3b), e a estaticidade de alguns jovens abandonados que dormem, do outro lado da rua, sobre uma calçada (Figura 4b). Essas imagens parecem evidenciar que o espaço metropolitano acabou por naturalizar a contradição que separa os grupos sociais e geracionais que habitam os mesmos lugares.

Contudo, é verdade que a incorporação “natural” desses **outros** desalojados define alguns limites precisos: em

geral, eles dormem durante o dia, enquanto a população legitimada da cidade está acordada e ativa; no período noturno, eles despertam, se movimentam, interferem de diferentes formas no espaço, enquanto os grupos tidos como reconhecidos repousam em seus domicílios. A situação específica dos “menores” que vivem nas ruas – tais como Luca e seus companheiros – demonstra que a diversidade da condição juvenil não se define, via de regra, pela idade, mas **no e através do** espaço-tempo. Nesse contexto, a idade é um dado biológico que pode ser socialmente manipulado (MOTTA, 1999), tendo em vista que diversos fatores que constituem os recortes temporais e espaciais, como raça, etnia, classe, gênero, origem, território etc., agem sobre ela.

Figura 3b



Figura 4b



Fonte: O diabo à quatro. Direção: Alice de Andrade. Roteiro: Alice de Andrade; Joaquim Assis; Claudio Macdowell; Pauline Alphen; Jacques Arhex; Jean-Vincent Fournier. Brasil/Portugal/França/Suíça, 2004, 1 filme (108min.), sonoro, colorido

O grupo geracional formado por Luca e seus parceiros, composto, na maioria, por meninos jovens, negros e pobres, vivencia situações cotidianas e existenciais distintas daquelas experienciadas por outros indivíduos da mesma idade e de outras partes da cidade. Mesmo no inte-

rior desse grupo, ainda que todos partilhem experiências coletivas quase similares, atreladas à sua posição subalterna enquanto moradores de rua, a geração é vivida diferencialmente. Nesse ponto de vista, a personagem Luca encontra nas vestimentas e trejeitos ditos masculinos uma maneira de sobreviver à recorrente opressão atribuída ao fato de ter nascido mulher. Sendo assim, a garota opta por reconstruir seus gestos e aparência para que nenhum sinal de sua feminilidade – interpretada como um lugar de fraqueza – a faça ter que se submeter a certos imperativos resultantes do habitual poder masculino. A estratégica mudança articulada pela jovem estende-se para além de si mesma, do seu mundo privado, uma vez que ela também procura recriar o espaço público da cidade, cujas margens lhe foram – tão cedo – destinadas: em certa passagem, no momento em que Luca e seus companheiros, extasiados após cheirarem “cola”, cantam um rap para Waldick, um barco localizado sobre as areias da praia de Copacabana transforma-se em um palco, onde a garota se posiciona sozinha, enquanto canta e dança, ocupando o lugar – outrora inacessível – de protagonista.

No que toca à vulnerabilidade dos jovens, Regina Novaes (2006) sugere a existência de três marcos geracionais: o medo de sobrar, o medo de morrer e o fato de sentir-se desconectado em um mundo conectado. No primeiro caso, os grupos juvenis necessitam enfrentar as incertezas de como planejar o futuro diante das grandes transformações que hoje movimentam o mundo do trabalho, a exemplo do poder determinante das tecnologias na acelerada modificação das carreiras. A segunda questão diz respeito a ter medo de morrer de forma precoce e violenta, em especial porque a indústria bélica e o narcotráfico desenharam a nova geografia das cidades. Já o terceiro ponto relaciona-se com a exclusão tecnológica e digital que atinge determinados segmentos juvenis, embora os membros de uma sociedade nunca antes tenham tido tantos meios para se comunicar entre si.

Em “O diabo a quatro”, o personagem Waldick sonha em ser apresentador de televisão e tem como ídolo Fúlvio Fontes – responsável por um programa de calouros. O sonho do garoto, que foge da zona rural com a esperan-

ça de mudar de vida no Rio de Janeiro, aparece em diferentes momentos do filme. Há uma cena, por exemplo, em que a personagem Rita caminha pela orla de Copacabana quando é abordada pelo menino: “– Moça, moça, faz um favor: cê pode fazer esse ‘trem’ calar a boca?”, diz Waldick enquanto lhe mostra um despertador que não para de apitar. Rita consegue parar o relógio e pergunta ao garoto o que aconteceu com o seu rosto, que está coberto em parte por um curativo. O menino se esquivava, mas não sem antes lhe mostrar a maleta cheia de pequenos acessórios que encontrou na rua. Segundo ele, o objeto é tudo o que precisa naquele momento, referindo-se à possibilidade de ganhar a vida, por um tempo, como camêlo. “– Mas o que eu vou ser mesmo é apresentador de TV, par de Fúlvio Fontes, porque querer é poder...”, fará questão de enfatizar o garoto de rua. Rita, comovida, sorri.

Quando Waldick, movido pelo sonho de tornar-se um apresentador de TV, resolve fugir da zona rural para a cidade grande – o Rio de Janeiro –, deixando para trás sua mãe viúva e seus irmãos, tende a definir para si o contato com novos grupos e contextos sociais. Entretanto, a mudança do menino para uma grande metrópole, especialmente o seu (não) lugar enquanto um morador de rua implicará em diversas privações materiais e em uma vida sem nenhuma legitimidade social. A propósito, é inegável que “o fluxo migratório no Brasil é intenso e coloca em movimento pessoas de todas as classes sociais. No entanto, apenas os pobres são vistos, e designados, como migrantes” ao passo que “o deslocamento das classes médias e das elites é entendido como algo natural e que não implica, necessariamente, em uma marca identitária” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 139). Ao longo do filme, uma série de eventos dramáticos parece banir a (indesejada) presença de Waldick da cidade grande. Nesse sentido, a violência frequente a que se vê submetido o garoto complicará de tal modo a sua vida que Rita se verá obrigada a levar o menino de volta à sua casa.

O deslocamento de Waldick para a cidade grande remete ao caso da personagem Rita, uma vez que a jovem, ao sair do norte do país, mais precisamente do estado do Amazonas, também decide refazer a vida no Rio de Janeiro. Se a condição de **migrantes** pesa, de forma diferenciada, para os sujeitos pobres, o mesmo se pode dizer

em relação às mulheres, sobretudo se elas estiverem migrando sozinhas, sem pai ou marido. Nesse sentido:

para encontrar mulheres sem dono e sem cabrestos sociais, seria preciso ir atrás daquelas que se desembaraçam de raízes e partem pelo mundo afora, buscando um espaço que não lhes foi destinado: a cidade grande. É nas jovens migrantes, mulheres pobres que se mudam sozinhas, sem pai ou marido, que podemos vislumbrar a rebeldia de algumas personagens femininas (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 138).

Em “O diabo a quatro”, a personagem Rita porta-se quase sempre de modo rebelde, criando novas formas de se relacionar com a cidade grande e os grupos sociais que nela habitam. No campo profissional, a jovem rompe com certos discursos habituais que ainda reservam às mulheres determinadas expectativas sociais. Em princípio, Rita tem apenas um emprego de babá no bairro de Copacabana, função esta que ela exerce com total apreço. Mais adiante, quando ela decide – entusiasmada – tornar-se a prostituta *Mystery*, não abre mão do trabalho de babá. Ao conquistar o apoio da empregada e amiga da casa onde trabalha/mora, Odisséia, e do novo chefe, Tim Mais, a jovem consegue, por certo tempo, conciliar essas distintas atividades profissionais.

A demissão de Rita do emprego de babá, aliás, não tem nenhuma relação com a possível descoberta da outra função que ela exerce. Na verdade, quando Rita decide agradecer Waldick, convidando-o para dormir e assistir ao programa de Fúlvio Fontes na casa onde trabalha/mora, na ausência da proprietária, uma mudança de planos faz com que a moça e o menino sejam surpreendidos pela patroa e o ex-patrão. É Tim Mais quem acolhe Rita em sua casa, propondo-lhe que tire umas férias da agenda de *Mystery*, logo depois de alegar que a jovem parece cansada. “– Quero descansar não, Tim Mais! Quero ser profissional!”, fará questão de esclarecer a moça frente à tentativa do chefe de vitimá-la.

No domínio amoroso, a protagonista feminina – Rita ou *Mystery* – também se recusa a reproduzir comportamentos românticos comumente atribuídos às mulheres. Em determinada cena, poucos instantes após ser flagrada

por Tim Mais, na cama com Paulo Roberto, Rita decide partir da agência onde trabalha, sem falar com nenhum dos dois rapazes com quem mantém relações afetivas. Enquanto a jovem atravessa o corredor da “*Heaven Promotions*”, com a mala em punho, é Munique quem tenta impedi-la de ir embora sem antes se despedir de Tim Mais, entretanto a moça deixará bem claro que não deseja falar com ninguém, momento em que Munique reage de maneira agressiva, chamando-a de ingrata e descarada. Apesar disso, a jovem amazonense permanece determinada em sua decisão. A atitude livre da protagonista leva-nos a pensar que “há um certo tratamento serial e universalizante do desejo que consiste precisamente em reduzir o sentimento amoroso a essa espécie de apropriação do outro, apropriação da imagem do outro, apropriação do corpo do outro, do devir do outro, do sentir do outro” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 281).

Rita/*Mystery* age desterritorializando seus desejos, pois parece compreendê-los para além dos “territórios-pousada” (GUATTARI e ROLNIK, 1996). A maneira livre de amar, por parte da protagonista, opera sempre no sentido de banir qualquer tentativa de apropriação do seu devir-Rita. Todavia, isso não significa dizer que a personagem não é capaz de criar vínculos amorosos e sim que ela não costuma deixar que estes a impeçam de trafegar por novas formas de intimidade. Diferente do que (ainda) se observa na maioria das mulheres, pode-se dizer que a jovem se mostra mais individuada do vínculo conjugal e da família. Em “O diabo a quatro”, são especialmente as mulheres mais velhas que demonstram mais apego aos territórios conjugais e/ou familiares. Como ressalta Alda Motta (1999), inclusive, o envelhecimento pode significar falta de companheiro ou solidão mais frequente, em razão do maior número de viúvas, separadas ou solteiras com filhos. Na narrativa fílmica, a viuvez da mãe de Waldick aparenta ser uma marca dolorosa na vida dessa personagem. Em certo trecho, na casa do menino, Rita observa uma fotografia antiga do casamento dos avós do garoto. A mãe de Waldick, então, diz que se casou com o mesmo vestido da avó do seu filho. Nessa cena, que tem como pano de fundo uma música de época, a câmera aproxima-se cada vez mais da mãe viúva, de forma a acentuar sua expressão nostálgica e entristecida.

Segundo Alda Motta (1999), mulheres mais velhas, por vezes, são arrimos de família dos filhos adultos. No filme, esse fato faz-se presente na relação entre a personagem Creusa e o filho China, em que a mãe solitária do rapaz preocupa-se, em demasia, com a vida do filho adulto. É nesse aspecto que Joel Birman (2006) chama a atenção para a nova temporalidade da juventude, cada vez mais pautada por um alongamento da adolescência e um adiamento da fase adulta. A personagem Creusa – mãe solteira, “velha”, negra e pobre – põe em destaque a condição menos favorável geracional, racial e de classe que atinge a vida de algumas mulheres. No que toca a esse assunto, Huxley e Winchester (1991) pontuam que as famílias com rendimentos individuais são relegadas às formas mais marginais de habitação, como evidenciado no aumento da falta de moradia que tende a atingi-las. Creusa, por exemplo, vê-se obrigada a habitar a casa onde trabalha como empregada doméstica.

A configuração familiar das mulheres desfavorecidas, que não têm quem as proteja ou as substitua em tarefas e na provisão da família, suscita a reflexão sobre as suas dificuldades de acesso e permanência no mercado de trabalho (MOTTA, 1999). As oportunidades e condições profissionais e, por conseguinte, habitacionais variam entre as mulheres. Mais do que nunca, nota-se uma operação geograficamente diferenciada dos processos femininos de singularização, tal qual se pode verificar nas dessemelhantes estampas existenciais das personagens que constituem o filme “O diabo a quatro”.

Novas faixas de frequência

O território brasileiro compreende tanto os sistemas naturais quanto as práticas materiais e imateriais resultantes dos grupos sociais. Em virtude disso, ele não pode ser pensado dissociado da atividade humana. “Desse modo, o território é visto como um palco, mas também como um figurante, sociedade e território sendo simultaneamente ator e objeto da ação” (SANTOS, 2002, p. 100). Levar em conta o dinamismo e a integração dos diversos processos naturais, econômicos, culturais e políticos que formam o país permite que se tenha uma visão mais abrangente da geografia nacional – dia após dia transfor-

mada pelos efeitos potentes da globalização, que redefine fronteiras, desfaz lugares, recria divisões de gênero, redistribui poderes etc..

Linda McDowell (2003) destaca que as forças da globalização reconstróem em vez de destruir localidades. Aliás, no interior dos territórios locais, muitas diversidades estão em jogo. Para a teórica, a distância social não implica necessariamente distância geográfica, tendo em vista que habitantes do mesmo espaço podem viver em lugares bastante distintos. O filme “Antônia” (2006), dirigido por Tata Amaral, traz à tona o mundo singular das mulheres jovens, pobres, negras e cantoras de *rap*. As primeiras imagens do longa-metragem revelam as quatro protagonistas – Preta, Bárbarah, Lena e Mayah – subindo a ladeira da comunidade paulista onde habitam, enquanto isso, pode-se ouvir a narração *off* de uma delas – Bárbarah, que se encontra presa: “– Eu nunca fui de ficar martelando o que passou, Preta. Meu negócio sempre foi olhar pra frente. Agora, quando a barra pesa, eu fico lembrando de nós quatro no palco”. À medida que o filme exhibe os créditos iniciais, mostram-se as quatro garotas em cima de um palco, localizado na comunidade paulista da Brasilândia, exercendo o papel de *backing vocals* de um grupo de *rap* liderado por homens. Na verdade, as personagens femininas só conseguem fundar o próprio grupo musical – o “Antônia” – e ganhar algum espaço no cenário musical da comunidade que habitam após atuarem, por um tempo, como *backing vocals* de uma banda formada e liderada por homens *rappers*.

As protagonistas, ao buscarem firmar-se enquanto cantoras de *rap*, deparam-se com um ambiente estético-cultural onde a hegemonia e presença masculinas predominam. No longo percurso para permanecerem unidas e cantando *rap*, as garotas enfrentam uma série de dificuldades – quase sempre atreladas à sua condição feminina. Na cena que se passa em cima de uma laje, onde Preta, Bárbarah e Lena conversam sobre a gravidez dessa última, e sua conseqüente saída do grupo, um trovão que invade o quadro parece anunciar, de forma metafórica, a tempestade de problemas que recaem sobre a coesão do “Antônia”. Em outra passagem do filme, quando só resta Preta tentando seguir em frente com a carreira mu-

sical, é a sua própria mãe quem tenta dissuadi-la da sua escolha profissional, no momento em que a jovem chega à casa dos pais, após uma apresentação, para buscar a filha pequena:

- Como é que foi? (Mãe)
- Foi legal! (Preta)
- Foi legal? Cê não acha que isso não vai dar certo? (Mãe)
- Emília tá melhor? (Preta)
- Mesma coisa. Vai ser igualzinha! Teu pai falou, falou, fez, fez... Tá aí ó! (Mãe)
- Ô, mãe, de novo isso daí, meu! Vou pegar a menina, vai. (Preta)

O diálogo entre mãe e filha realça o desencorajamento familiar (e social) quanto à opção de mulheres jovens por seguirem a carreira artística/musical, como se o espaço público (a rua, o palco) não fosse o lugar do feminino. Assim, as relações (desiguais) de gênero, que permeiam o espaço físico e simbólico vivenciado pelas jovens *rappers* que protagonizam o filme “Antônia”, chamam a atenção para a premência de estudos sobre a juventude comprometidos com a questão das diferenças. A esse respeito, Wivian Weller (2005) critica a utilização da categoria juventude como um todo, destacando que a maioria das análises voltadas para suas estéticas corporais, visões de mundo, modos de se vestir, preferências por estilos musicais, entre outros assuntos, foram realizados a partir de observação participante e entrevistas com homens jovens.

A experiência de cada jovem depende, sempre, de variantes específicas. É nesse sentido que muitas/os autoras/es vêm questionamento boa parte das análises sobre a fase juvenil, por vezes centrada no público masculino, ou ainda, em uma perspectiva homogeneizante. Dessa forma, “este período diferencia-se [...] mediante cenários culturais e sociais em que se estão inseridos. Mais recentemente, muitos são os acadêmicos que consideram a juventude um período cada vez mais definido pelo mercado” (FRANCISCO, 2010, p. 117). Nesse contexto, as culturas juvenis mantêm um estreito diálogo com o consumo, tão difundido pela mídia e pela publicidade, conforme é possível notar em uma cena que revela Preta, Bárbarah, Lena e Mayah conversando em uma

quadra de esportes enquanto ensaiam para a primeira apresentação do grupo “Antônia”. Durante a conversa, as garotas discutem sobre as roupas que vão vestir para fazer a abertura do *show de rap* do grupo em que atuam como *backing vocals*. Mayah diz, convicta, que vai usar minissaia e salto alto número 15. Lena, então, comenta que os rapazes da banda não vão gostar, mas a jovem parece não se importar. Em seguida, quando pausam o ensaio, Preta pede que a filha pequena vá buscar o seu batom e espelho, ao que a garotinha obedece.

Com base na situação anterior, nota-se que o público jovem busca, com frequência, melhorar o status através da aquisição de símbolos que estejam na moda (FRANCISCO, 2010). Mayah, de fato, sobe ao palco com a minissaia e o salto alto de que havia falado com as amigas (Figura 1c). Entre as integrantes do “Antônia”, a personagem é aquela que mais se diferencia das outras, já que costuma alisar os cabelos crespos, usar roupas e acessórios da moda (Figura 2c), investir em atitudes que tradicionalmente acentuam a feminilidade, como pintar e alongar as unhas das mãos, detalhe este observado no primeiro plano que a revela ao lado de um dos integrantes do grupo de *rap* para o qual trabalha como *backing vocal* (Figura 3c).

Em outra perspectiva, o período da juventude define-se pelo mercado devido também às dificuldades crescentes enfrentadas pelos jovens, sobretudo oriundos de classes populares, para se fixarem em um meio profissional cada vez mais dominado por interesses globais e ditames competitivos. Sendo assim, a verdade é que “o território se torna fluido, essa fluidez sendo

ampliada por todo tipo de desregulação, no interesse dos atores hegemônicos globais. E o Estado, que já foi regulador das crises entre o externo e o interno, passou a ser um regulador do externo, um protetor do externo” (SANTOS, 2002, p. 85). Diante da ineficiência estatal na resolução dos problemas que atingem os segmentos populacionais mais vulneráveis no território nacional, tem crescido entre os jovens a sensação de insegurança social, política e econômica. Nessa conjuntura, a temporalidade da juventude brasileira se alterou de maneira substantiva, resultando em um alongamento da adolescência – que hoje começa mais cedo do que outrora – até o campo que antes se denominava de idade adulta (BIRMAN, 2006).

No filme “Antônia”, duas entre as quatro protagonistas – Preta e Bárbarah, interpretadas, respectivamente, pelas cantoras e atrizes Negra Li e Leilah Moreno – aparentam ter mais idade, em outras palavras, passam a impressão de serem mais adultas. Se o filme tivesse sido feito em outro contexto ou momento histórico, é provável que a escolha dessas atrizes para encarnarem o papel de jovens tivesse ressoado estranha, contudo, no atual cenário brasileiro, a opção por essas atrizes talvez guarde fortes laços com a crescente flexibilização da faixa etária juvenil. Por esse motivo:

há [...] uma questão para se discutir, que é a faixa etária. E é uma questão que pouco tem a ver com a biologia ou ciclo de vida no sentido estrito. Tem muito mais a ver com quem ou que forças estão puxando uma população mais nova para a vida adulta (NOVAES, 2006, p. 62).

Figura 1c



Figura 2c

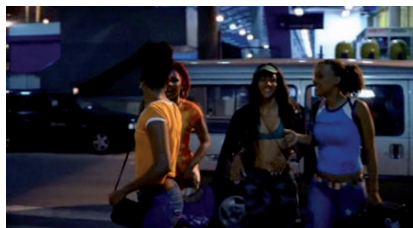
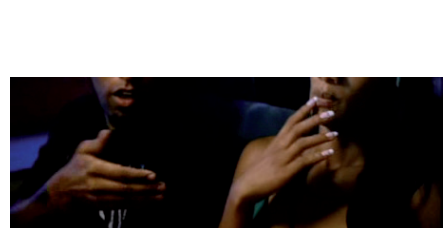


Figura 3c



Fonte: ANTONIA. Direção: Tata Amaral. Roteiro: Tata Amaral e Roberto Moreira. Brasil, 2006, 1 filme (90min.), sonoro, colorido.

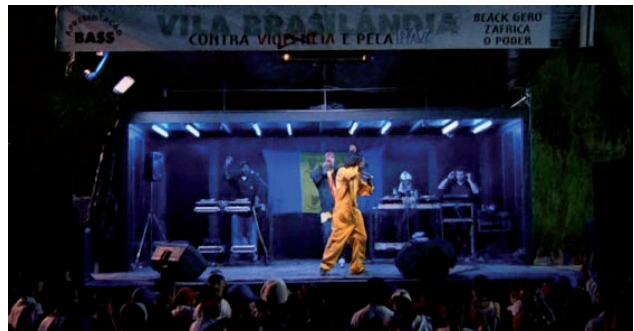
A violência presente no cotidiano das comunidades populares, como aquela que ambienta o filme “Antônia”, é uma dessas forças que costumam empurrar, de modo precoce, populações mais jovens para uma vida adulta. E é justamente a potência dos atos violentos nesses espaços que costuma ser utilizada para justificar a transformação habitual dos moradores de favela – em especial daqueles que são jovens – em objetos de intervenções institucionais, como aquelas advindas do poder estatal, que tanto distorcem as muitas formas encontradas pelos moradores locais para reconstruir o próprio cotidiano, como buscam solucionar a violência justamente reproduzindo-a. É cada vez mais evidente, por exemplo, como as operações policiais realizadas nas favelas resultam em muitos homicídios de moradores, em especial da juventude racializada. “Sintetizando: ser negro, jovem e morador da periferia ou da favela é portar um *kit* estigma que gera um risco cotidiano de perder o direito mais fundamental do ser humano, o de sobreviver” (SOUZA e SILVA, 2005, p. 14, grifos dos autores). Embora nos dias atuais ainda se observe como a violência tem sido associada, frequente e exclusivamente, às classes populares, está com a razão Joel Birman (2008) quando pontua que, na contemporaneidade, a violência também se evidencia de forma acentuada nas classes médias, nos jovens com educação universitária e que têm certa inserção familiar.

Em “Antônia”, a hostil abordagem e subsequente agressão física dirigida ao irmão de Bárbarah – Duda – e seu namorado, por parte de um grupo de moradores da comunidade paulista da Brasilândia (Figura 4c), enquanto caminham à noite na rua, poderia também se passar em qualquer outro lugar da cidade, habitado por violentos jovens de classe média ou alta – situação que, diversas vezes, tem sido deflagrada no âmbito midiático. Propositado ou não, na narrativa, o atentado parcialmente fatal contra o casal de rapazes dá-se após eles saírem de um show de *rap* realizado na comunidade da Brasilândia, que tem como principal teor a luta por sua pacificação. Enquanto alguns *rappers* cantam em cima do palco, é possível ver, por alguns segundos, um cartaz posicionado acima deste, que contém os dizeres “contra violência e pela paz” e onde a palavra “violência” aparece riscada/rasurada (Figura 5c).

Figura 4c



Figura 5c



Fonte: ANTONIA. Direção: Tata Amaral. Roteiro: Tata Amaral e Roberto Moreira. Brasil, 2006, 1 filme (90min.), sonoro, colorido.

Na favela, que constitui uma comunidade da Brasilândia, o *rap* frequentemente tende a disseminar entre os moradores uma atmosfera positiva e solidária, tal como os rapazes demonstram, na cena anterior, através do conteúdo da música: “O *rap* vai correndo na veia/ é só você olhar que a lua tá cheia./ Deus abençoa a zona norte/ os guerreiros de fé tá cada vez mais forte./ Aí, quem tiver no clima, sabe o sentido da mão/ Pra onde é?/ Pra cima./ [...] Quem tiver no clima, põe a mão pra cima./ Família, continua na rima [...]”. Enquanto os *rappers* entoam a canção, a plateia reage e interage, levando sempre as mãos para o alto. A partir dessa passagem, observa-se que os moradores, em especial os jovens, estipulam a delimitação dos espaços e vínculos na comunidade, buscam canais alternativos para o acesso a instituições culturais e educacionais, constroem formas sutis de enfrentamento da violência criminosa e policial, organizam iniciativas reivindicatórias com ênfase no envolvimento da população, entre outras ações que transformam a realidade local (SOUZA e SILVA, 2007). Ao longo da trama, os problemas cotidianos comuns aos territórios periféricos são ressignificados através de um forte sentimento de otimismo.

Em “Antônia”, a tentativa de superação das dificuldades do cotidiano nas favelas, por parte dos jovens, dá-se através de caminhos que quase sempre envolvem a recepção e/ou produção artística. Já entre as gerações mais velhas, a religião e os seus desdobramentos emergem como instrumentos de enfrentamento dos problemas diários, a exemplo dos cultos evangélicos realizados com frequência na casa da mãe de Preta. De forma semelhante, em “Sonhos Roubados” e “O diabo a quatro”, chama a atenção a presença de signos religiosos tanto na casa do avô de Jéssica, em que se vê a frase “Deus é o Senhor” pregada na geladeira e uma moldura de Jesus e Maria pendurada sobre a parede, quanto no lar habitado pela mãe de Waldick, em que se percebem as imagens de um terço católico e de Jesus criança sobre o colo de Maria, ambas penduradas na parede da sala.

Cecília Mariz (1991) faz uma pertinente análise sobre o diálogo entre a religião e o enfrentamento da pobreza no Brasil, mais precisamente, a autora investiga a relação entre a afiliação religiosa e as estratégias para enfrentar e resistir à pobreza no contexto brasileiro. A estudiosa, ao entrevistar pessoas mais velhas – pertencentes, assim, a um grupo religioso há mais de 10 anos – e, na maioria, mulheres, focaliza o seu estudo em histórias de vida que narram a forma como as pessoas, através de crenças e práticas religiosas, buscam lidar com os desafios cotidianos, comumente relacionados à carência material – que impacta em fatores sociais como desemprego, doença, habitação e educação dos filhos. A pesquisa realizada pela estudiosa, vale dizer, detectou que nenhum dos grupos entrevistados se resignava à pobreza, atribuindo alguma justificativa religiosa a esta. Na verdade, todas as pessoas que deram depoimentos desejavam superar o estado de pobreza em que se encontravam. Esse dado, ao contrário do que se costuma supor, revela que certos grupos religiosos, pertencentes a espaços periféricos, associam a religião à possibilidade de transformação da realidade que os cerca.

Nos filmes “Antônia”, “Sonhos Roubados” e “O diabo a quatro”, a vida das personagens, sobretudo das protagonistas mulheres, revela as múltiplas interpretações que cada grupo (sexual, geracional, territorial, social, racial,

religioso, etc.) pode atribuir à sua condição existencial (GUATTARI, 2001). Nesse sentido, Deleuze e Guattari (2009), após sinalizarem que a história do capitalismo impede o devir dos povos sujeitados, invocam a criação de uma nova terra e de um povo ausente. A arte, na visão dos autores, é correlata da potência criadora. Portanto, ela costuma mostrar que não existem mundos inaptos de uma desterritorialização, tampouco cartografias existenciais irreversíveis. Na realidade, a geografia do país em seu sentido mais amplo – como aquele que a conecta ao feminismo – e presente no cinema nacional não cessa de refazer suas rotas, seja materiais, seja intangíveis.

Referências

ANTONIA. Direção: Tata Amaral. Roteiro: Tata Amaral e Roberto Moreira. Brasil, 2006, 1 filme (90min.), sonoro, colorido.

BAUMAN, Zygmunt. Turistas e vagabundos. In:_____. **Globalização: as consequências humanas**. Tradução de Marcus Penchel. Jorge Zaver Editor: Rio de Janeiro, 1999.

BIRMAN, Joel. Adolescência sem fim? Peripécias de um sujeito num mundo pós-edipiano. In: CARDOSO, Marta Resende; MARTY, François (Orgs.). **Destinos da adolescência**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

BIRMAN, Joel. **Tatuando o desamparo: a juventude na atualidade**. In: CARDOSO, M. R. (Org.). Adolescentes. São Paulo: Escuta, 2006.

CASTRO, Mary Garcia. Desafios para políticas relacionadas às juventudes. In: RIOS-NETO, Eduardo L. G. (Org.). **A população nas políticas públicas: gênero, geração e raça**. Brasília: CNPD: UNFPA, 2006.

CASTRO, Mary Garcia. Políticas públicas por identidades e de ações afirmativas: acessando gênero e raça, na classe, focalizando juventudes. In: NOVAES, Regina; VANNUCHI, Paulo. **Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. Espaços possíveis. In:_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DELEUZE, Gilles. Um novo cartógrafo. In:_____. **Foucault**. Tradução de Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Geofilosofia. In:_____. **O que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2009. (Coleção TRANS).

- FRANCISCO, Kárita Cristina. A cultura juvenil, a mídia e o apelo ao consumo. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 113-124, 2010.
- GUATARRI, Félix. **As três ecologias**. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas, São Paulo: Papirus, 2001.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HUXLEY, M.; H. P. M. WINCHESTER. Residential differentiation and social reproduction: the interrelations of class, gender, and place. **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 9, p. 233-240, 1991.
- MARIZ, Cecília Loreto. A religião e o enfiamento na pobreza no Brasil. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 33, p. 11-24, out. 1991.
- MARTINS, José de Souza. **Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano**. São Paulo: Contexto, 2014.
- MASSEY, Doreen. Space, place, and gender. In: _____. **Space, place, and gender**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p. 185-210.
- MCDOWELL, Linda. Introduction: place and gender. In: _____. **Gender, identity and place: understanding feminist geographies**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 1-33.
- MOTTA, Alda Britto da. As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 13, p. 191-221, 1999.
- MOTTA, Alda Britto da. Gênero e geração: de articulação fundante a “mistura indigesta”. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo (Orgs.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002, p. 35-49.
- NOVAES, Regina. 2006. Políticas públicas de juventude, balanço e perspectivas. In: RIOS-NETO, Eduardo L. G. (Org.). **A população nas políticas públicas: gênero, geração e raça**. Brasília: CNPD: UNFPA, 2006.
- O diabo à quatro. Direção: Alice de Andrade. Roteiro: Alice de Andrade; Joaquim Assis; Claudio Macdowell; Pauline Alphen; Jacques Arhex; Jean-Vincent Fournier. Brasil/Portugal/França/Suíça, 2004, 1 filme (108min.), sonoro, colorido.
- SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. In: SANTOS, Milton et al. (Orgs.). **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.
- SANTOS, Milton. **O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania**. Organização, apresentação e notas de Wagner Costa Ribeiro. São Paulo: Publifolha, 2002.
- SILVA, Marcos Nicolau Santos da. **Território: uma revisão teórico-conceitual**. InterEspaço, Grajaú/Maranhão, v. 1, n. 1, p. 40-60, jan./jun. 2015.
- SONHOS roubados. Diretor: Sandra Werneck. Roteiro: Paulo Halm; Michelle Franz; Adriana Falcão; Sandra Werneck; José Joffily; Maurício O. Dias. Brasil, 2010, 1 filme (85min.), sonoro, colorido.
- SOUZA E SILVA, Jailson de. Considerações sobre juventude e violência urbana. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 13-23, jan./jul. 2005.
- SOUZA E SILVA, Jailson de. Um espaço em busca de seu lugar: as favelas para além dos estereótipos. In: SANTOS, Milton et al. (Orgs.). **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.
- WELLER, Wivian. A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 25, n. 2, p. 205-224, maio/ago. 2010.
- WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 107-123, jan./abr. 2005.

Notas

1 “How is gender linked to geography? Do men and women live different lives in different parts of the world? And if gendered attributes are socially constructed, then how does femininity and masculinity vary over time and space? What range of variation is there in the social relations between women and men? Are men usually centre-stage and women confined to the margins in all societies? What have geographers had to say about these issues?” (Mcdowell, 2003, p. 1).

2 O livro aborda as histórias relatadas em diários íntimos por seis adolescentes moradoras de periferias brasileiras, que têm entre 14 e 20 anos. Natasha, Britney, Milena, Yasmin, Vitória e Diana foram convidadas pela jornalista Eliane Trindade para gravar e escrever tudo o que viviam no dia a dia. Entre as diversas temáticas que constituem os relatos das adolescentes (violência, fome, abandono, sonhos, etc.), prevalece a da prostituição.

Recebido em 18 de outubro de 2016

Aeito em 30 de janeiro de 2017