



## O CINEMA E O ESPAÇO: a construção das subjetividades juvenis

### CINEMA AND SPACE: the construction of youth subjectivities

### CINE Y ESPACIO: la construcción de subjetividades juveniles

Rodrigo Emídio Silva <sup>1</sup>; ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5427-9014>

Eguimar Felício Chaveiro;<sup>2</sup>; ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8608-2278>

#### RESUMO

O cinema, expressão de uma arte inovadora, desde que surgiu evidenciou-se como uma das principais máquinas semiotizadoras. A juventude, na sua multiplicidade, aderiu-se, de diferentes maneiras, à semiotização da sétima arte. Com o objetivo de interpretar a relação entre cinema e espaço como ingredientes da construção das subjetividades juvenis, é que este trabalho se constitui. Uma premissa teórica embasou as reflexões: o cinema é uma arte do espaço em movimento; a veiculação de lugares, personagens e situações fazendo acoplar imagem e movimento fascina a juventude e influencia-a em seu modo de ver o mundo – e de ver-se. Para a realização do trabalho, contou-se com orientações de mestrado e doutorado; participação em conferências sobre a juventude; pesquisas sobre os jovens das periferias urbanas e observação participante em escolas públicas.

**Palavras-Chave:** Cinema e espaço. Construção de subjetividades. Juventude. Imagem e movimento.

#### ABSTRACT

Cinema, an expression of an innovative art, ever since it emerged, it showed itself as one of the main semiotizing machines. Youth, in its multiplicity, has entered, in different ways, into the semiotization of the seventh art. This work aims at interpreting the relationship between cinema and space as ingredients in the construction of youth subjectivities. A theoretical premise provided the basis for the reflections: cinema is an art of moving space, running of places, characters and situations that combine image and movement, fascinates young people and influences them in their way of seeing the world – and of seeing themselves. In order to carry out the work, there was guidance from a graduated and doctorate course; participation in conferences about youth; researches on young people from urban peripheries and participant observation in public schools.

**Keywords:** Cinema and space. Construction of subjectivities. Youth. Image and movement.

<sup>1</sup> Universidade Federal de Goiás, [rodrigo.emidio02@gmail.com](mailto:rodrigo.emidio02@gmail.com)

<sup>2</sup> IESA/Universidade Federal de Goiás, [eguimar@hotmail.com](mailto:eguimar@hotmail.com)

## RESUMEN

El cine, expresión de un arte innovador, se ha convertido desde entonces en una de las principales máquinas semiotizantes. La juventud, en su multiplicidad, se adhirió, de diferentes formas, a la semiotización del séptimo arte. Con el objetivo de interpretar la relación entre cine y espacio como ingredientes en la construcción de subjetividades juveniles, se constituye este trabajo. Una premisa teórica sustentaba las reflexiones: el cine es un arte de mover el espacio; la ubicación de lugares, personajes y situaciones que combinan imagen y movimiento fascina a los jóvenes e influye en su forma de ver el mundo y de verse a sí mismos. Para el desarrollo del trabajo se contó con la orientación de maestría y doctorado; participación en conferencias de jóvenes; investigación sobre jóvenes de periferias urbanas y observación participante en escuelas públicas.

**Palabras Clave:** Cine y espacio. Construcción de subjetividades. Juventud. Imagen y movimiento.

Data de submissão 13/06/2020

Data de aceite 20/08/2020

## INTRODUÇÃO

Luz! Câmera! Ação!

O que tem a ver o mundo jovem com o cinema? É possível, conveniente e justo, pensar a cabeça juvenil, a partir do século XX, sem a repercussão do cinema em sua sociabilidade, em sua visão de mundo, em seus gostos?

Luz! Câmera! Ação!

Essas interrogações ajustam-se a um conjunto de pesquisas, organização de colóquios, orientação em nível de mestrado e doutorado, bem como participação em conferências sobre a juventude que se têm desenvolvido nas últimas duas décadas. Inicialmente, a pesquisa sobre o mundo jovem, culturas juvenis, juvenilização, tinha uma mira pedagógica: a escola, especialmente a escola pública, conhece os jovens atuais?

Posteriormente, a partir a dessa questão, outros campos de investigação foram abrindo-se e colocando-se como premência. Era necessário, por exemplo, reconhecer as dores, os dramas e os desafios dos jovens das periferias urbanas das metrópoles, os jovens rurais, os trabalhadores juvenis e, inclusive, os que,

no desespero, participavam diretamente das estatísticas de violência social e urbana.

Daí, os pressupostos teóricos foram delineando-se. O primeiro foi aclarado: a interpretação da juventude brasileira, de seus grupos e de suas identidades, ou de qualquer relação com as instituições e, ainda, as suas táticas de vida, deveriam ser congruentes com o mundo objetivo no qual esse jovem esculpe a sua vida. Foi, portanto, conveniente perguntar: qual é o mundo objetivo que chega ao jovem? Dessa pergunta, outra evidenciou-se: como o jovem enfrenta esse mundo objetivo.

A par dessa premissa, esboçou-se um alargamento temático nos estudos procedidos sobre a juventude. Dentre os temas trabalhados, surgiu o da cultura ou culturas juvenis. Como em outros campos, a inserção dos jovens na cultura, e a sua ação cultural no mundo atual, esmera-se em ações diferenciadas e conflitivas. Dentre os vários desafios juvenis, está o de enfrentar a estratégia da indústria do entretenimento. O golpe certeiro, que Guattari e Rolnik (1996) denominam “máquinas semiotizadoras”, mirou o desejo, o afeto e a cabeça juvenis.

Aliás, aos poucos pôde-se compreender que praticamente todas as

instituições hegemônicas disputam a cabeça, o corpo e o tempo dos jovens. Contudo, os diferentes grupos juvenis rebatem, promovem adaptações, extravios, intersecções. Cabe, pois, averiguar o modo pelo qual o cinema, esta grande máquina semiotizadora, interfere e interpela a subjetividade juvenil.

## **SITUAÇÕES JUVENIS NO ESPAÇO CONTEMPORÂNEO**

Os trabalhos desenvolvidos por Santos (1985, 1996) e Gomes (1990) asseguram que o espaço possui uma ligação direta com os tempos históricos e que, por isso, é condição e determinante de relações sociais concretas. Ou seja, diz respeito à estrutura social. Mas, se é essa a condição que estrutura o espaço, a pulsão dos territórios e dos lugares, as suas tensões, os seus impasses e a vitalidade geográfica estão ligados aos eventos, e às situações edificadas pelos sujeitos.

Pode-se, assim, valer-se de situações juvenis para encadear uma interpretação geográfica.

A jovem, ainda adolescente, levanta-se cedo com o tinido do celular, abre os olhos, enfrenta o resto de sono, troca a roupa, nem dá tempo para tomar o café. Pega a pasta e segue em direção à escola, ali na vizinhança de Aparecida de Goiânia. Está praticamente só na rua. Não está. De súbito, vem um motoqueiro pega-a, arrasta-a, estupra-a.

Eis uma marca do espaço contemporâneo: a violência. E da violência forma-se uma subjetividade, a urbefobia.

Outra situação:

“A vida é dura, minha filha! Você pensa o quê? Você acha que isso vai lhe dar futuro? Pensa, minha filha, pensa no que você está fazendo com a sua vida. Você vai me deixar louca, olha eu e o seu pai perdemos a paz...”. Apaixonada e entregue a um grupo de pequenos traficantes, o estrondo na paz da família é apenas um índice, um começo de história. O que vem posteriormente é um trajeto pior: a filha não

volta mais para casa, fuma crack, faz pequenos furtos. Desistiu-se de qualquer moral.

A força do grupo. O enredo da paixão misturada ao perigo. A dificuldade de se projetar num mundo instável. A aventura de uma sociabilidade perigosa. A fragilidade do superego...O parricídio.

Pois bem...!!!...Outra situação:

A pastelaria do pai vai razoavelmente bem. Agora já são 04 (quatro) feiras semanais. Da pastelaria-de-feira paga-se o aluguel, a luz, a água, compram-se os alimentos, bota-se a vida para correr. Mas há um problema: o pai não pode prescindir de sua ajuda, não seria possível pagar um funcionário. E, ao ajudar o pai, tem a necessidade de acordar às 3h da madrugada, as aulas vão para o embrulho. O pastel não é congruente com os termos da velocidade inconstante das aulas de física.

Sobrevivência e desistência da escola. Trabalho e vida.

O outro faz medicina numa cidade média do interior de Minas Gerais. Os pais gastam em torno de 7 (sete) mil reais por mês. Mas já está tirando um bom dinheiro nos plantões. As férias são sagradas: a pretensão é conhecer, junto ao grupo de amigos, toda a América Latina. Fala inglês e já está fluente no espanhol. Acha o francês um pouco fresco.

A classe. As possibilidades da classe. O ethos juvenil diferenciado...

Autores e autoras filiados a diversos campos de saber, ao tratarem o tema específico e abrangente “juventude contemporânea” e, em geral, “o sujeito contemporâneo”, abordam requisitos sociais impostos aos jovens: “êxito”, “sucesso”, “beleza”, “felicidade”, “desempenho”.

Contudo, a lista interminável de problemas como o uso de substâncias psicoativas, a compulsão por consumo, sexo, internet; a violência em vários níveis, a ansiedade, a depressão; a dificuldade de concentração e a incapacidade de repugnar os chamamentos deletérios, somam-se a outros de caráter estrutural. E indicam a

fragilidade de instituições que conduzem a vida social.

Ora, esse sujeito insaciável no desejo de um “bem-estar supremo” e culturalmente distanciado das possibilidades de conviver e politizar a dor, está lançado numa sociedade de quase total mercantilização. Por isso, é que se diz: “o conceito de liberdade foi privatizado e reduzido ao consumo”. Na maioria dos casos, a inserção social de jovens ocorre pela via do consumo.

O sentimento de impotência, a falta de confiança nas instituições dirigentes, o enfraquecimento das referências simbólicas e a fragilização dos laços sociais, cada vez mais efêmeros e perturbados pela instabilidade, conduzem o sujeito a uma identidade performática e narcísica. E ao “abismo do desamparo” (Rolnik, 2018).

Pode-se dizer que a sociabilidade juvenil timbra o espaço contemporâneo, esse espaço que traça as condições dessa sociabilidade. Por isso, que é uma sociabilidade proporcional à instabilidade econômica, à fragilização dos laços sociais e ao adoecimento.

Ao observar problemas como o medo, a ansiedade, a insegurança, a violência, as crises econômicas, as guerras, o desemprego, os desastres ambientais e, especialmente, a falta de perspectiva, é fácil reconhecer o que pode cristalizar-se como “falta de sentido” ligado ao excesso de informações, ao excesso de imagens. Em muitos casos, o excesso constitui a falta.

Fadado a uma estrutura sociocultural difícil de ser controlada, porque é constituída pelo desemprego estrutural, pela força da mídia e das redes e pelas crises econômicas, o jovem contemporâneo, com toda a sua diferencialidade, hiperativo e hiperconectado, é lançado aos pleitos dos ruídos; aos paradoxos e às contradições do espaço contemporâneo. O vazio de sentido e a fragilidade de significações consistentes fazem, muitas vezes, da ação juvenil um roteiro patológico.

Nesse espaço com características urbanas, constituído pela extrema competição, performatizado, inclusive, com slogans afeitos ao “politicamente correto”, financeirizado, cheio de deslocamentos, como quer Pelbart (2000), gera “uma prisão a céu aberto”. Resta saber o que é liberdade, o que é prisão. Alguém que invoca a sua vida na drogadição exerce a liberdade ou circunscreve-se à prisão? Alguém que opera malandragens na sua vida escolar exerce a liberdade ou está cravando um cativo futuro?

O sentimento de insuficiência e o “processo de aniquilação suave”, como quer Chul-Han (2017), que são impostos a diferentes grupos juvenis, ocorrem de maneira escamoteada. Às vezes é pelo hedonismo sexual, outras vezes pelo desvio do tempo; em outras situações apenas pela supressão da vontade de viver, como na depressão. Mas os jovens mexem-se e contrastam-se, diferenciam-se em suas táticas de vida e na resistência ou aceitação.

O espaço contemporâneo, especificamente o urbano, conforme diz Pelbart (2000), é conduzido pelo paradigma da militarização. Ocorre de a própria polícia não ser representada como confiável. Ele procede consoante ao Estado e às suas instituições. Jovens consideram-nos instáveis e insolúveis. Diante do breu das contradições, procuram sentidos de vida em instituições metafísicas ou hedonistas. Contudo, a história não para de mudar porque é essencialmente mudança. O destino e o rumo da mudança dependem dos jovens.

O conjunto interminável de situações juvenis rebate-se numa situação: o nível de acesso a filmes, palestras, lives, clipes e tantos outros produtos de uma industrial febril de imagens e informações, permite ao jovem instalar-se numa sociedade mundializada, contudo, fragmenta (Chesnais, 1996). O cinema foi, desde as primeiras décadas do século XX, uma das mais importantes modalidades de inserção juvenil num espectro de gostos, noções, formas de desejar.

## O CINEMA E A POTÊNCIA DA IMAGEM EM MOVIMENTO

No final do século XIX, em Paris, os irmãos Lumière assustavam o público com a projeção de um trem que vinha ao encontro dos espectadores. Nascia naquele momento uma arte que se apoderava da ilusão do movimento, nada mais justo que a projeção da máquina, símbolo da técnica, do movimento e, por consequência, da viagem. Da lente objetiva da câmera ao projetor cinematógrafo, todas as fases de construção, montagem e apresentação dependiam da técnica.

O racionalismo, desde o Renascentismo, desejou uma arte realista e sustentou-se no domínio da técnica. Portanto, a sétima arte seria o coroamento da *mimesis*. Nesse trânsito, concordamos com Bazin (2018), quando afirma que o cinema é uma arte de síntese das outras seis artes. Somente a arte cinematográfica, por domínio da técnica, pode conter a literatura, a música, o teatro, a dança, a escultura e a pintura. E assim pode-se sintetizar: o movimento cinematográfico é o fluxo tensionado que dá movimento ao quadro.

Bergson (2011), que foi contemporâneo ao nascimento da sétima arte, escreveu que o cinema é a ilusão do movimento, pois é feito por um rolo de inúmeras poses fotográficas que, em sucessão, cria imagens moventes num receptáculo branco – a tela. A filosofia bergsoniana, no livro *Matéria e Memória* (2011), entende que os humanos, nas suas experiências, são colecionadores de imagens, chamadas de lembranças, que são guardadas na memória como se fossem quadros estáticos ou poses. A imaginação está no trânsito da experiência presente, incluindo a lembrança e a memória.

Toda imagem capturada no presente é envolta por uma força de representação anterior: a memória. O ser humano, nas suas densas relações com o mundo exterior – os espaços geográficos –, trança cargas emocionais que passam pela percepção, ação, reação e representação. Quando

assistimos a um filme, estamos a todo momento reconhecendo e representando as cenas que vemos. Para Bergson (2011), essa operação só é possível em decorrência da atuação da memória. Nossas lembranças são imagens despossuídas de corporeidade objetiva, sendo assim, a grande essência filosófica cinematográfica é a projeção da imagem dissociada do objeto representado.

A fotografia, na sua origem, é a impressão da luz na placa de estanho, uma sombra fixada para sempre, uma gravura de luz. A imagem é uma impressão de luz presa na superfície plana. Manchas de luz trazem a impressão dos objetos. Uma bela expressão de pintura impressionista. Os fotogramas são imagens que posam para descrição, mas quando são projetadas numa tela branca, com uma velocidade constante, fazem nascer a cena.

O cinema é a arte do movimento. A sala de cinema mescla escuridão, poeira luminosa e imagens moventes. O olhar nos envolve na sucessão dos instantes. O teatro da imagem não está preso na tela, mas é capturado pelas retinas. Numa leitura cinematográfica da observação geográfica, Massey (2009, p. 176) afirma que “teatro da memória é um tipo de composição de instantes de diferentes tempos, um ângulo da imaginação que é a-histórico, trabalhando por oposição a um sentido de desenvolvimento temporal”.

Por isso, a tensão do movimento espacializa diferentes temporalidades concretas no fluxo do presente. Assim, o cinema pode capturar o invisível. Peixoto (2004) faz valsar a tese de que o vento, balançando uma roupa no varal nos filmes de Dreyer, em 1940, é, por excelência, o coroamento do mundo cinematográfico. O movimento resulta na ação das forças invisíveis.

A cena é a tensão é abertura para as possibilidades, vê-se o presente movente e tudo está aberto para um instante seguir. Para Benjamim (2012, p.188), “Essa arte registrava certas imagens, a serviço da magia, com funções práticas”. A montagem seria a técnica que dava respaldo de arte ao

cinema, essa técnica torná-lo-ia único. No contexto europeu, na década de 1930, um filme era resultado de uma imensa quantidade de colagens, feitas a partir de vários outros rolos de filmagens. A escola soviética, liderada por diretores como Lev Kulechov, Serguei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin, transpõe para a montagem a ideia de movimento dialético. As cenas carregavam a tensão do movimento dos opostos. Daqui se inicia uma viagem.

Um viajante carrega os sonhos na palavra, uma mistura de lembrança do visto e desejo pelo novo. Calvino (1999), no belo romance *Se um viajante numa noite de Inverno*, sublinha que viajar é sempre estar entre lugares e observar a perpétua mutação das paisagens. O cinema é a viagem que transmuta o evento métrico do próprio filme. Pode-se fazer um filme da vida de uma pessoa, de várias histórias que se entrecruzam ou de um dia. Pode-se quase tudo no cinema, porque ele é demasiadamente espacial: o espaço abre-se do detalhe ao infinito.

### **O CINEMA E A GEOGRAFIA: o olhar, a linguagem e a imagem**

O cinema é feito de uma poeira luminosa. A Imagem afeta o visível de um modo que contradiz a percepção natural. O que marcou o século que inventou o cinema é a conversão da luz e o ar em temas pictóricos. A imagem explícita e provoca o esgotamento da descrição. “Uma imagem vale mais que mil palavras” é o hino pop que reduz a linguagem à explosão do visível. O cinema é essencialmente uma arte da juventude, é transgressor, irreverente, agressivo e incomoda.

Em 12 de abril 1961, Yuri Gagarin viajou pelo espaço e, quando olhou para Terra pela janela da sua astronave, disse: “a Terra é azul”. Em 20 de julho de 1969, Neil Armstrong pôs os pés na Lua e as televisões do mundo eram janelas que olhavam a Terra. Daí, o astronauta prende em palavras sua emoção: “eu notei que aquela pequena e bela ervilha azul era a Terra. Eu levantei

meu dedão e fechei um olho, e meu dedão cobriu totalmente a Terra. Eu não me senti um gigante. Me senti muito, muito pequeno”.

A linguagem, para Paz (1956, p.34), é uma potente criadora de imagens e tange “La constante producción de imágenes y de formas verbales rítmicas es un prueba del carácter simbolizante del habla, de su naturaleza poética”. Ícones, estátuas, tudo é símbolo. No contexto da viagem à lua, uma nova iconografia da Terra formava-se na imaginação dos seus moradores. As imagens colecionadas acerca do mundo são, naquele momento, facilmente geridas, produzidas por observações e capturadas por equipes, laboratórios, órgãos de estratégias. A mídia parece querer transformar o mundo em imagens, multiplicando-as ao infinito, destituídas de necessidade interna, o problema está precisamente em apreciar o vago e o indeterminado.

Em concordância, Peixoto (2004), ao estudar os imaginários da cidade, confirma que a pintura, fotografia e o cinema são guias para gerar significados às paisagens. Calvino (2002), assim também, em *Cidades Invisíveis*, entende que nas cidades, os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. A juventude, especialmente da metade do século XX até o presente momento, tem sido, subjetivamente, orientada pelas imagens cinematográficas para ler os espaços.

Tudo se tornou visível demais, a literatura e a pintura perderam a paisagem. Neste sentido, sobre a “sociedade da imagem”, Chaveiro (2015, p. 43) sentencia que “atravessamento de informação e imagens, não apenas interfere na capacidade lógica, mas na emoção”. Há uma explosão de perspectivas de visibilidades que nos soterram. As imagens fragmentadas também nos fragmentam. O micro e o macro, nas lentes trincadas dos óculos da existência, (des)orientam-nos no mundo regido pela técnica.

Quando o fotógrafo Nadar (1820-1910) subiu em um balão, em 1858, e tirou a primeira foto aérea da cidade de Paris – uma foto tirada dos céus olhando para baixo –, a imagem de cima focava a cidade moderna na totalidade, que era amarrada em paredes e fragmentada na arquitetura descontínua. Paris sintetizava-se numa única imagem. Nascia a visão de pássaro. Começava-se a ver o mundo não apenas como Dédalo, mas também, e sobretudo, com os sonhos de Ícaro.

Ptolomeu também fez seus mapas imaginando olhar para baixo. Uma viagem de avião é o devir do olhar para baixo. Foram as câmeras, colocadas nos bicos dos “aviões de caça”, na Segunda Guerra Mundial, que puderam mostrar quão perversa e silenciosa é uma guerra, como podemos observar nas imagens coletadas dos pássaros da técnica, montadas nos famosos documentários *Why We Fight*, de Frank Capra (1942).

O cinema é o absoluto domínio da técnica para ler e ideologizar o mundo. A arte que se apresenta como realista carrega a sagaz ideia de neutralidade. O cinema, como a geografia, nasceu com anseios viajantes, mas esta, a partir do final do século XIX, era nutrida, também, pelas vias etnográficas, antropológicas e não somente naturais. O movimento não está exclusivamente na tela, mas nas viagens que filmam outros povos ao redor do mundo. O olhar eurocêntrico, angulado na ideia de superioridade cultural, desejava capturar os grupos humanos não europeus.

## A INVENÇÃO DO OUTRO

O *travellogue* foi um dos primeiros gêneros cinematográficos que deu origem aos documentários. No início do século XX, os diretores europeus e norte-americanos, munidos de câmeras, viajavam para diversas porções do globo terrestre, quase todas eram colônias europeias, para filmar outros povos. O filme *Nanook, o Esquimó*, realizado em 1922, dirigido por Robert Flaherty, por exemplo, inaugura a leitura

antropológica no cinema. Após o sucesso de *Nanook*, uma leva de filmes começou a ser produzida, entre eles: “*Simba: o rei dos animais*”, 1928, de Martin Johnson e “*O Cruzeiro Negro*”, 1926, de Léon Poirier. Após esses dois últimos filmes citados, Bazin (2018, p. 49) pontua que “(...) o cinema de grandes viagens se deve, essencialmente, à recente renovação da exploração, cuja mística poderia certamente constituir uma variante do exotismo (...)”.

É com a geografia francesa, da escola lablacheana, que houve a construção de um grande acervo de documentários chamados de “*Archives du planète*” (Arquivos do planeta). No livro *Geografia Pop: o cinema e o outro*, Name (2013) afirma que o geógrafo Jean Brunhes, discípulo de La Blache, financiado pelo governo francês, viajou pelas colônias francófonas para produzir materiais visuais sobre os povos colonizados. O gênero de vida e a leitura etnográfica foram os recursos para construção desses documentários, que seriam grandes monografias regionais visuais que inventariam os colonizados.

Para Name (2013), o exótico embalou as bilheterias ao longo do século XX e XXI. Filmes como *King Kong* (1933), dirigido por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack; a trilogia original *Indiana Jones* (1981, 1984 e 1989), dirigido por George Lucas e Steven Spielberg e, recentemente, *Turistas* (2006), de John Stockwell, são exemplos que enquadram o Equador e os trópicos ao regime de visibilidade do exótico, do exuberante e do selvagem. Todos são filmes norte-americanos. Os dois primeiros demarcam o senso de superioridade intelectual viajante acerca dos povos autóctones e remontam à década de 1930, período emergente do cinema de expedição. Já “*Turistas*” reforça a imagem violenta do Brasil e os jovens viajantes têm seus órgãos roubados por um bando de contrabandistas. Como se vê – e como se seguiu – o cinema estadunidense foi um dos maiores veículos de

demonstração de superioridade, de força e de controle mundial.

O cinema produziu um potente regime de visibilidade que generaliza porções continentais a estereótipos, que transitam entre o animalesco e o selvagem. Sujeitos e vegetações estão imbricados, a floresta torna-se selva e os grupos humanos, selvagens. O ambiente inóspito está no calor, nos insetos e nos galhos que arranham as faces dos personagens viajantes. Os autóctones carregam marcas sígnicas dos traçoeiros, intelectualmente inferiores que, a qualquer momento, podem trair os chegantes.

O cinema estadunidense inaugura a imagem do herói, que é cimentada nos valores de bondade e altruísmo; e o inimigo é o contrário, mas com uma perversão que age pelo desejo e prazer de maldade. São essas noções maniqueístas que corroboram para uma juventude que lê o mundo na ação do “Bandido bom é bandido morto”.

A dicotomia entre mocinho e o inimigo fez a plateia empolgar-se com os extermínios de populações indígenas no Oeste e ações policiais na periferia. O velho oeste precisa de Deus, e ele vem com boi, bíblia e bala. Contudo, quando se assiste ao massacre, não o avaliamos pelo teor genocida, mas pelo altruísmo livre do homem ocidental. Said (2011) no livro *Cultura Imperialismo*, assinala que a arte cinematográfica elabora um poder colonizador sutil. As imagens vendem a fantasia da liberdade, os territórios devem estar limpos dos outros. O outro, no cinema, quase nunca fala, o direito à palavra é uma herança daqueles que pertencem ao processo civilizatório.

Ainda na perspectiva da viagem e do movimento, Bazin (2018), em meados do século XX, escreve que o *Western* seria o gênero inventado pelo cinema. Os norte-americanos, aos olhos do crítico francês, produziram roteiros fílmicos essencialmente cinematográficos. Não há literatura de *Western* antes da invenção da sétima arte, diferentemente dos outros gêneros: comédia, romance, drama,

suspense ou terror. Os filmes de cowboys são filmados nas abertas panorâmicas, e a câmera, sobre os trilhos, cavalga na mesma velocidade que os personagens. Há um duplo movimento – personagem e câmera – longos planos-sequência e a história quase nunca termina no cenário onde se iniciou. A cidade é ponto cartográfico que traça o limite da marcha real e imaginária Marcha para Oeste.

O oeste selvático e a chegada civilizatória do trem, este pesado corpo técnico, que representa o *modus operandi* da penetração do capitalismo. Bandos de assaltantes cavalgam por vales e platôs. O estranho que entra na taberna é um vacante com história anônima, inicialmente é um viajante. De certa forma, quase ninguém é do lugar. Na mesma clave, Deleuze (2018) assegura que os *Westerns* são tão abertos para as possibilidades de tensão que se fecham apenas na azulada abóboda celestial.

O herói é, no clássico *Western*, jovem, destemido, magro e branco. Seu passado é um assombro fantasmagórico. Ele é errante solitário que busca aventuras e não se prende aos lugares. O cavaleiro comunga da vontade desejante do capital, portanto, as fronteiras selváticas são limites que devem recuar. O jovem herói mata, sangra, sofre e chora, mas, no fim, vem a ressurreição em vida. Os índios cinematográficos formam uma relação indissociável com a paisagem e assemelham-se muito uns com outros. A bala do revólver calibre 44, de Clint Eastwood, derruba o nativo do cavalo; ele morre sem exclamação de dor; não chora e nem sangra. Morre sem humanidade.

Os governos estadunidenses, ao longo do século XX, envolveram-se numa gama de disputas geopolíticas e ideológicas. Hollywood aproveitou o baile e produziu uma imensidão de conteúdo cinematográfico, que encontrava eco nos conflitos políticos. O desejo de guerra precisava e precisa de uma publicidade arrojada que corrobore para disseminar signos que associam grupos sociais específicos a valores da conduta do terror.

O terrorismo é produto do cinema. O vilão de um filme de ação pode ser um árabe, um latino, um russo soviético, um norte-coreano e até um nazista ressentido, mas jamais o presidente da nação. A imagem é didática, o terrorismo tem cara.

### **O CINEMA: o corpo e a imagem**

A juventude constrói sua corporeidade e subjetividade sob a implicação da indústria midiática. Os filmes orientam a vontade e criam uma cartografia do desejo no corpo. “A única ontologia humana é a emoção”, escreveu Sartre (2006). O corpo é objeto do mundo, ele está situado num fluxo contínuo de pensamento, experiência, linguagem. Todos os sentidos trabalham em concomitância para grafar o peso da existência. O mundo só faz sentido pela consciência. Ver o mundo é olhá-lo pelas janelas da consciência. Assim, o ser humano existe e tem certeza da sua transitoriedade e da sua finitude. A maneira de captar o mundo não se dissocia dos poderes imagéticos desejan-tes aos quais o corpo está situado.

A esquizoanálise Guattari e Deleuze (2011) rompe com a corrente psicanalítica clássica - Freud, Jung e Lacan. Os autores mencionados redimensionam o sujeito. E não acreditam que a subjetividade é exclusivamente constituída por um sufocamento do id pelo superego, mas pela incessante tensão elaborada pelo sujeito e o mundo – ou o caos. Portanto, entendem que a existência não resulta das castrações coletivas. Eles descentram o sujeito em prol do ambiente (mecanosfera) e consideram que o desejo é uma potente força motriz para criação de subjetividade. O futuro é o assobio do desejo. A singularidade existencial está em permanente constituição – existe uma autopoiese – nunca está formada.

Para pensar a produção de uma determinada realidade social, os autores sugerem a existência e a composição de dois espaços: o liso e o estriado. O primeiro, espaço nômade, refere-se aos fluxos e à

produção de desejos instituintes; o segundo, sedentário, refere-se aos estratos e forças instituídas pelo aparelho de Estado. Todavia, ainda que aparentemente dicotômica, a relação estabelecida entre ambos não é de ordem maniqueísta. O liso e o estriado estabelecem entre si uma relação de tensão permanente, implicando-se mutuamente. Ao espaço liso cabem referências a conceitos que conduzem à ideia do inesperado, do desconhecido, do inventivo, ao que os filósofos franceses chamarão de rizoma, desterritorialização, fluxos e linhas de fuga. Já o conceito de espaço estriado está ligado à zona dos estratos, dos territórios demarcáveis, das identidades, repetição e das linhas sedimentadas. No entanto, como mencionado, um espaço faz-se necessário à existência do outro.

Como anteriormente foi vislumbrado, o excesso de imagens imediatas esgota a capacidade de narrar e descrever. O cinema e a fotografia aceleram a morte da narração clássica. Guattari (1992) no livro *Caosmose*, assegura que uma “mecanosfera” produz uma infinidade por imagens que ajudam a elaborar a subjetividade. As imagens vagam desprendidas dos objetos, por isso alvejam os sujeitos, criando um caos imagético que constitui sentido no perceber o mundo.

Afetados por agenciamentos maquínicos, os sujeitos, o cinema e a publicidade participam ativamente na construção de uma visão de mundo. Até a música assumiu formas imagéticas, as trilhas sonoras de novela, dos filmes e, claro, os cliques do pop propagam as imagens do corpo. Toda voz tem um corpo, e este precisa vender potência. A magreza maqueada torna-se esbelta, o músculo enrijecido passa confiança de saúde e jovialidade.

Entretanto, a publicidade cinematográfica vende também o medo, o desejo, a euforia, a erotização e a potência masculina. Steven Spielberg (2001), em entrevista, disse que a violência é bela. O cinema que explora a violência encontra o

seu motor estético. Há um estado de contemplação nos atos de violência. Um jovem, dos séculos XX e XXI, assistiu e assiste mais filmes tangenciados pelo poder decisivo das armas do que pela ação libertadora da palavra. Traduzindo com títulos, *Robocop* (1987) colocou mais gente no cinema do que *Sociedade dos Poetas Mortos* (1989).

A violência fílmica, como experiência contemporânea, é acelerada, a câmera faz tomadas alucinantes. O enredo perde espaço para os infinitos ângulos da câmera. Os cortes acontecem numa ordem frenética e a sonoplastia valoriza os impactos dos chutes. “Eu tenho uma Glock”, é com essa frase que o ex-policia Jericho Kane – Arnold Schwarzenegger – mata o Satanás. A pistola está ereta, matar é a marca da uma masculinidade quase metafísica. Os rapazes, sentados no sofá e tomados pela puberdade, assistiram a *Duro de Matar*, com Mel Gibson, e *Fim dos Dias*, por exemplo, acariciando seu órgão genital. Há, entre o olhar e o toque no corpo, a semiotização do desejo e do poder. Com o passar do tempo, armas e músculos tornaram-se maiores.

Máquinas e humanos estão inextricavelmente ligados, o mundo orgânico e o inorgânico não estão dissociados da elaboração da subjetividade. Os humanos ideais, para os filmes de ação, engolem os sentimentos, as perdas e seguem na batalha; agem como se fossem máquinas. Por vez, as máquinas têm sentimentos, personalidades e agem no susto do imprevisto. Os carros da franquia *Transformers* dizem muito sobre essa temática: do inocente Babobí – Camaro Amarelo - ao onisciente, onipotente e onipresente Optimus Prime – o verdadeiro Deus máquina. O Homem Bicentenário, estrelado por Robin Williams, é a comovente história de um robô doméstico que assume sentimentos humanos. Ele apaixona-se e casa-se com uma humana. Máquina e humana deixam as marcas de amor nos mesmos lençóis. Pode-se perguntar: “O homem Bicentenário não

seria uma sutil e emocionante publicidade para uma possível campanha de máquinas vibratórias de prazer sexual e afetivo dos humanos?”

O filósofo Byung-Chul Han (2019), no livro *Agonia do Eros*, rompe com os tratados elogiosos para com a experiência pós-moderna. Entende-se que o cinema ajudou a produzir a mesmice, ou o “mero existir”, como escreve o Han, a morte da diferença e a massa oceânica do igual gerariam marcas psíquicas que atrapalhariam a potência do Eros. O excesso de imagem e informações interrompe a possibilidade de idealização do outro. Entende-se que a mídia de massa corroborou para a padronização dos sujeitos e para a morte do outro, o mundo vive uma infinidade do igual. O amor, para Han (2019), só é fecundo com a existência e da negatividade do outro.

O cinema hoje se estendeu numa sociedade da imagem, do dilúvio de informações e de imagem. A juventude está inserida nesse turbilhão de vozes, cores, cenas. Mais que inserida, é protagonista. Investe a sua vida e a sua cabeça nesse mundo que lhe é concreto. Cabe problematizar o cinema e sua expansão; cabe interrogar a juventude e suas trajetórias. Cabe perscrutar o próprio mundo...

Luz. Câmera. Ação!

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme foi apresentado, a juventude contemporânea é plural, diferenciada e, como qualquer outro grupo social, é contraditória. Não é por acaso que estudiosos e pesquisadores do assunto preferem nomear “juventudes”. As diferenças e os conflitos são diversos, como as de classe social, gênero, sexo, lugar de moradia e vários outros quesitos. Mas algo as unifica: todos os grupos jovens são compelidos a uma relação intensa com a cultura própria das sociedades mundializadas.

Contudo, a cultura também pode ser sublinhada no plural como quis Bosi (1992). Pode-se dizer “culturas”, quando a seta da observação aponta os acontecimentos, os eventos, os processos e os objetos culturais que, do final do século XIX até o começo do século XXI, espraiam-se e afirmam-se, envolvendo a cultura de massa, a midialização, a profunda circulação de informação e, especialmente, a força das máquinas semiotizadoras.

Como se viu nas reflexões elaboradas neste trabalho, o cinema, em sua variação de estilo, de gênero e de sentido, evidencia-se como uma das principais máquinas semiotizadoras. A sua capacidade de juntar, num só pleito, vários campos da arte, como a música, o texto, a cena, o cenário, a fotografia, a literatura a partir da imagem em movimento – e do movimento coordenado da imagem – atinge a formação de gostos, desejos e sonhos da juventude, como nunca.

Não são poucos autores que, numa visada geopolítica, fazem correlação entre a força semiotizadora do cinema estadunidense, por exemplo, e o seu domínio econômico e político no mundo. Da mesma maneira, a ideia de que mercado, consumo, entretenimento e formação do desejo se juntam numa grande emboscada ideológica, é, com frequência, repetida, argumentada e defendida.

Muitas análises apascentam a juventude, aquietam-na e colocam-na como presa-sem-ação frente a qualquer máquina semiotizadora. Entretanto, as pesquisas realizadas no campo, o contato político com diferentes grupos jovens, as orientações e um círculo longo de diálogo nas salas de aula, certificam que os jovens não são omissos, nem opacos.

As interpretações pessimistas quase sempre recaem numa idealização da juventude das décadas de 1960 e 1970. O

tom de rebeldia, de coragem e de enfrentamento de jovens da contracultura, do rock, do movimento estudantil, desse período, irmanava-se a um quociente enorme de jovens analfabetos, semianalfabetos e que pouco participavam da vida pública e cultural. É reconhecida a grande força disruptiva de parcela da juventude urbana no Brasil, na França, nos Estados Unidos da América, nas décadas aludidas. Mas os desafios daquela época tinham a gramática histórica do período.

Em decorrência disso, a rebeldia com flor, o amor nu, o punho erguido com sorriso jovial no rosto, eram signos e eventos de uma contextualização inequívoca. O que veio depois e persiste hoje são novos desafios. Como explanou Arroyo (2004), a juventude contemporânea é ferida, mas mesmo ferida encontra brechas, move-se e vê, com esperança, o acontecimento da vida.

O cinema, arte que nunca foi, nem é unívoca, está para a juventude como a juventude está para o mundo. Diferentes grupos jovens fazem diferentes “caçadas” cinematográficas; interagem, produzem, leem, formam e deformam suas formas de ver o mundo por meio da sétima arte. Pedagogizam a tela, a imagem, o movimento e encenam-se as suas vidas, as suas angústias e a sua coragem; encenam e refletem na tela a sua ousadia, o seu medo e a sua potência transformadora.

O cinema produz, interfere e agencia a subjetividade juvenil e também de adultos e, inclusive, de crianças. Como uma arte espacial, regada de movimentos e imagens, os aficionados de cinema, ou os que apenas espreitam-no, sofrem a interferência e dela manuseiam o seu jeito ativo. Nada se reduz ao esquema mimético e de reflexo. A juventude também produz o cinema, inclusive com o seu olhar-de-mundo; com a sua perspectiva e com as suas angústias.

## REFERÊNCIAS

ARROYO, Monica. **Outros sujeitos, outras pedagogias**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2012.

ARROYO, Miguel. **Imagens Quebradas** – trajetórias e tempos de alunos e mestres, Petrópolis – RJ: Ed. Vozes, 2004.

AZIN, André. **O que é cinema?** Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: UBU, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio da relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHESNAIS, François. **A mundialização do capital.** Tradução de S. F. Foá. São Paulo: Xamã, 1996.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. **Dizibilidades Literárias:** a dramaticidade da existência nos espaços contemporâneos. **Revista Geograficidade**, V. 5. N1 – Niterói-RJ, 2015.

CHUL-HAN, Byung. **A sociedade do cansaço.** Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

CHUL-HAN, Byung. **Agonia do Eros.** Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1-** imagem e movimento. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo.** São Paulo: Editora 34, 1996.

GOMES, Horieste. **A produção do espaço geográfico no capitalismo.** São Paulo: Contexto, 1990.

GUATTARI, Felix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

ROLNIK, Sueli. & GUATTARI, Felix. **Micropolítica:** cartografias do desejo, Petrópolis, Vozes, 1996.

MOREIRA, Ruy. **Assim se passaram dez anos** (a renovação da geografia no Brasil no Período 1978-1988). **GEographia**, Rio de Janeiro – Ano. II – No 3, p. 27-49, 2000.

PÁL PELBART, Peter. **A vertigem por um fio** — políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

ROLNIK, Sueli. **As esferas da insurreição** – notas para uma vida não cafetinada, Editora N-!; São Paulo: 2018.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo.** Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Milton. **Espaço e Método.** São Paulo: Nobel, 1985.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço:** espaço e tempo: razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

GOMES, Paulo César da Costa. **O lugar do olhar:** elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço:** uma nova política da espacialidade. 2 ed. Tradução: Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

PAZ, Octavio. **El Arco Y La Lira:** El Poema. La Revelación Poética. Poesia e Historia. Mexico: Fondo Del Cultura, 1956.