

O que nos fala o cinema sobre a juventude? O regime de facções em *insurgente* e a fixidez identitária

What does cinema tell us about youth? The regimen of factions in the film insurgent and the fixity of identity

Greice Rosane Gomes¹
Cynthia Farina²

Resumo

Este artigo investiga os processos de subjetivação na atualidade e as relações entre cinema e juventude, a partir da análise do filme *Insurgente* (SCHWENTKE, 2015). O trabalho é um desdobramento da pesquisa que desenvolvo sobre cinema e público jovem, na qual estudo as maneiras pelas quais a produção cinematográfica e a juventude interferem-se mutuamente. Entre as motivações deste trabalho está a de investigar de que forma o cinema, precisamente este *blockbuster*, tematiza as características e os principais conflitos da juventude na contemporaneidade e quais mecanismos atuam para o jovem espectador enxergar-se nessa trama. Para isso, trago uma breve justificativa do porquê pesquisar o cinema no âmbito da educação, recupero algumas características da produção cinematográfica atual e situo o leitor em relação à definição de juventude utilizada no trabalho. O referencial teórico é norteado prioritariamente por Deleuze, Guattari, Foucault e Rolnik, e a metodologia utilizada é a cartografia. A partir da temática e de elementos trazidos pelo filme, algumas problematizações são colocadas, como a associação do regime de facções apresentado na trama com a fixidez identitária dos *kits* de perfis-padrão (ROLNIK, 1997) oferecidos aos jovens na atualidade. Ao abordar essa serialização que se dá sobre o indivíduo, revelando um mecanismo muito mais amplo e que está para além dele, lanço mão do conceito de agenciamento coletivo de enunciação (GUATTARI, 1996). Em seguida, relaciono a existência dos divergentes à possibilidade de singularização (GUATTARI, 1996), problematizando a reterritorialização, extensiva ao espectador por meio da empatia (BOAL, 2013), pela qual passa a personagem principal do filme. A análise do filme à luz dos autores utilizados indicou uma tendência da película em reafirmar, frente a seu público, a aceitação passiva do regime de facções trazido pelo longa e, por conseguinte, do próprio quadro de referências identitárias oferecido ao jovem em nossa cultura.

¹ Mestranda em Educação pelo Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul) e graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: greicecg@gmail.com

² Professora do Programa de Pós-graduação em Educação do Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul), é doutora em Ciências da Educação pela Universidade de Barcelona, com pós-doutorado em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: cynthiafarina@pelotas.ifsul.edu.br.

Palavras-chave: Subjetividade. Cinema. Educação. Juventude.

Abstract

This paper investigates the processes of subjectivation in the present and the relations between cinema and youth from the analysis of the film *Insurgent* (SCHWENTKE, 2015). This work is an unfolding of a wider research that I am working on about cinema and young audience. One of my motivations is to investigate how cinema, more precisely this blockbuster, thematizes the features and the main conflicts of youngsters in the contemporaneity and which mechanisms act so the young spectators can see themselves in this plot. Thus, I bring a brief justification of the reason why to investigate the cinema in the context of education, I rescued some features of the current cinema production and situate the reader in relation to the definition of youth used in this paper. The theoretical reference is indicated mainly by Guattari, Foucault, Rolnik and Deleuze and the methodology used is based on cartography. From the theme and the elements brought by the film, some problematizations are set, such as the association of regime of factions presented in the plot with the fixity identity of kits of pattern-profiles (ROLNIK, 1997) offered to the youngsters in the present. When it is approached this serialization which takes place on the individual, revealing a much wider mechanism and which is beyond themselves, I made use of the concept of collective agencying of enunciation (GUATTARI, 1996) in order to unfold the analysis. Afterwards, I relate the existence of the divergents to the possibility of singling (GUATTARI, 1996), problematizing the reterritorialization, extensive to the spectator through empathy (BOAL, 2013), by which the main character experiences. The analysis of the film in the light of the authors used indicated a tendency of the film to reaffirm, in front of your audience, the passive acceptance of the factions regime brought by the long and therefore the own identity frame of reference offered to the young in our culture.

Keywords: Subjectivity. Cinema. Education. Youth.

Introdução

Desdobramento de minha pesquisa em andamento, este artigo apresenta as principais considerações desenvolvidas até agora. Com a proposta de estudar a produção de subjetividade na contemporaneidade, a partir da análise de filmes voltados ao público jovem, o trabalho está inserido no campo de estudos da educação a partir das ideias de cuidado de si e processos de formação. Foucault (2010, p.12), que apresenta a evolução histórica do primeiro conceito, começando por Sócrates e passando pelo cristianismo, aborda o cuidado de si como “uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento”. Alertando que o conceito não se aplica apenas a esta atitude geral ou da atenção para si, o autor complementa que o cuidado de si “também designa sempre algumas ações, ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos,

nos transformamos e nos transfiguramos” (FOUCAULT, 2010, p.12). Adotar a perspectiva do cuidado de si na pesquisa em Educação implica não apenas considerar a subjetividade daqueles que pesquiso, mas enxergar-me como integrante do processo investigativo.

A relação do cuidado de si com a educação se dá a partir do conceito de processos de formação. Larrosa (1994) destaca que a experiência de si é transmitida e aprendida dentro da cultura, que é responsável por formar o sujeito dentro de um repertório já dado de formas de ser e estar nessa mesma cultura. Conforme o autor, “é como se a educação além de construir uma experiência ‘objetiva’ do mundo exterior, construísse e transmitisse também a experiência que as pessoas têm de si mesmas e dos outros como ‘sujeitos’” (LARROSA, 1994, p.9).

Assim como Foucault e Larrosa estão presentes nesse trabalho por meio das noções de cuidado de si e processos de formação, também recorro a outros filósofos da diferença para embasar a pesquisa. Deleuze, Guattari e Rolnik, além de sustentar o referencial da metodologia utilizada, a cartografia, auxiliam-me a problematizar o cinema, a juventude, a subjetividade e a contemporaneidade. É por meio desse estofado teórico que o trabalho se constrói a partir de minha relação com o material sobre o qual me debruço: a juventude e o cinema sobre e para esse público.

Embora busque um distanciamento necessário para a realização de minhas análises, a cartografia coloca-me, ao mesmo tempo, dentro da pesquisa: não sou o sujeito que fala sobre determinado objeto; sou *um* sujeito falando *também* como objeto². Isso porque, conforme Rolnik (2007), o cartógrafo deve ser um verdadeiro antropólogo, recolhendo elementos de diferentes áreas para propor pistas diversas sobre o tema que pesquisa, ainda que nenhuma dessas saídas forneça respostas prontas e definitivas.

Dentro dessa proposta de trabalho, o artigo faz um recorte da já referida pesquisa, trazendo a análise de um dos filmes que integram esse material. A partir de *Insurgente* (SCHWENTKE, 2015), abordo alguns temas-chaves

² Na perspectiva rizomática, apresentada em *Mil Platôs*, não é possível indissociar o sujeito do objeto. Deleuze e Guattari (2011), ao apresentarem as características do rizoma, falam sobre a inexistência de uma unidade que se divida no sujeito ou que sirva de pivô no objeto: “uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 23).

desenvolvidos com o objetivo de reunir pistas sobre problemas de pesquisa que motivam a investigação: de que forma os *blockbusters*, os famosos filmes arrasa-quarteirões, tematizam as características e os principais conflitos da juventude na contemporaneidade? O que isso tem a ver com o processo de formação dos jovens? O cinema de fato acompanha os modos de ser e de pensar de sua época? Como esta época presente se expressa no cinema de massa destinado à juventude? A que visões da juventude o cinema *hollywoodiano* está se filiando e/ou produzindo? De que tratam e que ideias defendem os filmes mais populares voltados a esse público?

Para iniciar uma discussão sobre as inter-relações estabelecidas entre o cinema de massa e a juventude, é importante apresentar de que forma a análise de *blockbusters* pode fornecer indicativos sobre o público jovem. A seguir, trago uma breve explanação a respeito de como os estudos nessa área podem contribuir com as pesquisas em educação.

Educação e juventude: mas por que o cinema?

Com jovens assumindo múltiplos papéis engendrados a partir de suas diferentes relações com o mundo, parece-me necessário produzir novas pesquisas em educação que considerem o estudante não apenas no âmbito escolar, mas também naquilo que lhe afeta³ fora da sala de aula. Cada vez mais multiconectados e expostos a produtos midiáticos, utilizar o consumo cultural dos jovens pode nos fornecer pistas sobre a produção de subjetividade na contemporaneidade e a forma como isso se dá na juventude.

Por ver no cinema a capacidade de exprimir os valores e características da sociedade e da época em que é produzido, interessou-me investigar o que os *blockbusters* voltados ao público jovem podem nos dizer sobre seus processos de subjetivação. Deleuze (2013, p.66) destaca que “há fatores históricos e geográficos que atravessam o cinema, colocam-no em relação com outras artes, fazem-no sofrer influências e também exercê-las”. Se a produção artística não deve ser desassociada de seu espaço e de seu tempo, o cinema pode revelar o

³ Utilizo aqui o conceito de Espinosa, para quem a ação de um corpo sobre outro constitui uma afecção. Segundo Deleuze (2002, p.55), em seu livro “Espinosa: filosofia prática”, “as afecções designam o que acontece ao modo, as modificações do modo, os efeitos dos outros modos sobre este. De fato, estas afecções são imagens ou marcas corporais; e as suas ideias englobam ao mesmo tempo a natureza do corpo afetado e a do corpo exterior afetante”.

contexto sócio-cultural de uma época. É por meio de seus elementos, repletos de sentidos produzidos e reproduzidos pela coletividade, que os filmes conseguem desvelar o imaginário social.

Deleuze (2013), ao ressaltar que a história das imagens combina diferentemente os mesmos elementos, não vê esse processo como evolutivo, mas como uma relação constante. É importante destacar que em minhas pesquisas na área também não analiso o cinema em termos de uma influência unilateral, mas de uma múltipla alimentação. Até mesmo por adotar a cartografia como método de pesquisa, vejo na relação entre a juventude e o cinema um processo interminável e multilateral de produção de sentidos. Totalmente imbricados, não ousou determinar se um filme aborda a juventude ou se é por ela impelido a existir.

Fora da sala de aula, a pesquisa busca nas experiências vividas pelos jovens elementos sobre sua forma de relacionar-se com o mundo e produzir sentidos sobre a realidade. Como nos diz Rolnik (1993, p. 3), “o sujeito engendra-se no devir: não é ele quem conduz, mas sim as marcas”. Utilizar o consumo cultural desse público, portanto, é, de certa forma, levar novos subsídios à escola para aproximar-se do estudante; é perceber, nos diferentes espaços de suas vidas, os elementos que podem lhe produzir marcas que passarão posteriormente a própria escola.

Concebidos dentro de uma lógica de produção industrial, os *blockbusters* utilizam uma linguagem universal a fim de chegar ao máximo de espectadores. Para torná-los vendáveis, seus realizadores lançam mão de uma série de estratégias na concepção das películas – textos, escolha das imagens, enquadramentos, etc -, e a análise de tais recortes pode ser uma importante ferramenta na investigação do imaginário juvenil produzido e reproduzido no cinema. Embora não desconsidere em nenhum momento a concepção dessas películas dentro de um sistema fortemente capitalista, acredito estar em grande parte aí a capacidade dos *blockbusters* em revelar pistas sobre aqueles a quem se destina. Justamente por essa influência comercial, os filmes lançados por essa indústria não apenas buscam entreter seu público, mas também gerar empatia com ele, até mesmo porque, ao conquistar o espectador, uma série de outros produtos associados à película já é oferecida a esse consumidor cativo.

Recuperando os estudos de Aristóteles sobre a estrutura das tragédias gregas, Boal (2013), em *O Teatro do Oprimido*, busca os principais elementos trazidos pelo filósofo para desconstruir a forma dominante de produzir teatro na atualidade, vista como opressora pelo autor. Recuperar Boal aqui, no entanto,

ajudará a pensar esse outro tipo de produção artística ainda herdeiro das clássicas tragédias: o cinema.

Mesmo não presentes nos enredos atuais de forma necessariamente dicotômica, os mocinhos e vilões ainda são presenças pontuais nos *blockbusters*. Na tragédia e na produção teatral da aristocracia, no entanto, o mocinho não era conhecido por esse nome, mas, sim, como o herói. O mocinho, atualizado, nada mais é que o herói do capitalismo, e sua presença ainda se mantém exercendo a mesma função que desempenhava nas narrativas precedentes: a de personificar nossos próprios conflitos. Segundo Boal (2013, p.53): “*os espectadores se ligam aos seus heróis basicamente através da piedade e do terror*, porque, como diz Aristóteles, *algo imerecido acontece a um personagem que se parece a nós mesmos*”⁴.

Para que aconteça a ligação entre espectador e mocinho, outra função da tragédia é acionada, a empatia. Na definição de Boal (2013), a empatia é a capacidade de sentirmos o que se passa com os personagens como se estivesse acontecendo com nós mesmos: o espectador “assume uma atitude passiva e delega o poder de ação ao personagem. [...] Sem agir, sentimos que estamos agindo; sem viver, sentimos que estamos vivendo” (BOAL, 2013, p.57). É por meio da empatia, portanto, que as produções *hollywoodianas* atuais chegam ao jovem de maneira tão representativa, fazendo-o sentir-se integrante dos conflitos apresentados na tela.

Para garantir a empatia, é preciso, além de uma linguagem universalizante e de fácil compreensão, afetar o público levando para as telas seus principais conflitos, desejos e frustrações. Assim como nos *best-sellers* da literatura, que geralmente dão origem aos filmes de maior sucesso de bilheteria, os *blockbusters* trazem enredos cada vez mais complexos, abordando conflitos psicológicos e sociais com muitas pistas sobre o público jovem. Com histórias envolventes, esses filmes não passam despercebidos por seus espectadores, constituindo-se, muitas vezes, em verdadeiras experiências para eles: é cada vez mais comum a reunião de jovens identificados com determinadas películas em fãs-clubes ou comunidades virtuais. No Facebook, por exemplo, 6.092.006 pessoas curtem a página brasileira *A Série Divergente*⁵, mostrando um envolvimento com a saga para além da simples ida ao cinema.

⁴ Grifos do autor.

⁵ Dados recolhidos em julho de 2016.

Mesmo concebidas em um modo de produção capitalista, essas películas devem ser analisadas como parte da cultura. Chauí (1997), ao ver a cultura sob a perspectiva antropológica, afirma que o conceito alarga-se para além da produção artística, o que significa a possibilidade de ver nesses filmes o agenciamento de diferentes elementos que produzem novos sentidos sobre a realidade. É sob essa visão da produção fílmica *hollywoodiana* que se encontra a pesquisa: não buscando valorar tal indústria, mas analisando as referências culturais que veicula.

Dentro da produção cinematográfica universalizante e realizada em escala industrial, a imagem ganha cada vez mais importância na condução do processo de identificação entre a obra e o espectador. O “objeto imajado”, de acordo com Maffesoli (1995), leva os indivíduos ao mundo da comunhão, interessando mais pela emoção que faz compartilhar do que pela mensagem que deve transportar. “A imagem (...) assume uma função de ‘co-presença’, tanto mais importante porque transcende as fronteiras e quebra os diversos enclausuramentos nacionais, de classe e de ideologia” (MAFFESOLI, 1995, p. 130). A imagem, segundo ele, especialmente aquela em movimento, proporciona um sentimento de participação e de coletividade pela grande quantidade de mitos que pode engendrar. Maffesoli (1995) argumenta que haveria um reencantamento do mundo nos dias atuais originado pelo bombardeamento de imagens, levando a um ressurgimento comunitário, tanto tribal e étnico, quanto identitário.

No mesmo sentido, Flusser (2002) aborda a função de mediação das imagens entre o homem e o mundo. Ao colocar-se como representação da realidade, a imagem interpõe-se entre o sujeito e o mundo, passando a ser, pelo contrário, um biombo. Segundo o autor, as imagens técnicas, atualmente onipresentes, remagicizam a vida e servem de ilustração dessa inversão da função imagética.

Mais especificamente sobre o cinema ficcional, Canevacci (2001) identifica que a antropologia visual, ao compreender os modelos e tendências que invadem as periferias no plano mundial a partir dos centros de produção na sociedade contemporânea, executou uma tarefa essencial à manutenção desse tipo de produção. Construindo um sistema de fruição adaptável a cada realidade sociológica, Canevacci (2001) destaca que a nova cultura do consumo descarta as referências históricas de uma obra e resume-a em redundâncias psicológicas.

A fim de aproximar-nos do público a que se dirige o tipo de filme que integra minha investigação, passo, no item a seguir, a abordar a juventude e o tipo de recorte geracional utilizado na pesquisa.

Que jovem é esse?

Definir a juventude em termos estatísticos é bastante acessível a qualquer pesquisador. Em uma rápida procura, pode-se verificar, por exemplo, que a Organização Mundial da Saúde (OMS) classifica como jovem todo aquele cidadão cuja faixa etária encontra-se entre os 15 e 24 anos⁶. Apesar de facilmente delimitável numericamente, tal abordagem seria incompatível com a proposta do trabalho, razão pela qual adoto uma perspectiva mais ampla para análise da juventude.

Além de propor a definição do conceito de geração como “um conjunto humano que compartilha um ambiente de formação tecnológico e, em consequência, também um sistema cognitivo assim como um mundo imaginário” (BIFO, 2007, p.77), o autor destaca que, na contemporaneidade, vivemos uma profunda crise: “da transmissão cultural na passagem das gerações alfabético-críticas às gerações pós-alfabéticas, configuracionais e simultâneas” (BIFO, 2007, p.25). Para o autor, é justamente nessa transmissão cultural entre uma geração e outra que reside tal crise, pois há uma grande dificuldade de compatibilizar mentes com formas de funcionamento tão diferentes.

Com um extenso trabalho sobre a juventude, Canevacci (2005) já identificava a impossibilidade de definir rigidamente essa categoria na contemporaneidade. Por isso, o autor propõe a ideia de “jovens intermináveis” para aproximar-se de uma definição que abarque o alargamento das faixas etárias e a multiplicação de identidades móveis e nômades. A incerteza e a imprecisão características dessa tentativa de conceituação são, segundo o autor, um elemento bastante presente na atualidade, pois pelo menos três motivos levaram à elasticidade do conceito de jovem: a transitoriedade e criatividade do trabalho contemporâneo, a dissolução da fronteira entre o orgânico e o artificial na relação com o corpo e o desmoraonamento demográfico decorrente das novas prioridades estabelecidas pelas pessoas no planejamento futuro.

Ainda que a conceituação da juventude na atualidade esteja imprecisa e cada vez mais alargada, Canevacci (2005) destaca que há poucas décadas não era assim. A partir de meados dos anos 1950, a escola de massa, a metrópole e a mídia impulsionaram a criação de uma categoria específica para os jovens. Assim, o termo jovem “afirma-se com prepotência na comunicação metropolitana

⁶ Segundo dados de Silva e Silva (2011), em “Política Nacional de Juventude: trajetória e desafios”.

e midiática do Ocidente, particularmente por meio de sua visibilidade musical e filmica” (CANEVACCI, 2005, p. 20-21).

Assumindo um importante espaço na esfera social, a mídia, então, passa a desempenhar um papel de destaque no redesenho de novos modos de ser jovem. A moda e a alteração do corpo são algumas formas de pertencimento a grupos na juventude, além, é claro, do consumo de produtos identificados com certos estilos de vida e comportamentos específicos. É essa cultura veiculada pela mídia, segundo Kellner (2001 *apud* SCHMIDT, 2006, p.19), que fornece material para a criação de “identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global”. Schmidt (2006) acrescenta que o apelo ao jovem para “ter atitude” é uma das formas manifestas dessa cultura veiculada pela mídia. Ao ensinar novos modos de ser e de viver, a cultura da mídia, segundo Schmidt (2006), assume um caráter pedagógico na vida dos jovens, surtindo efeitos na produção de subjetividades e identidades sociais.

Por esse movimento de produção de subjetividades dar-se em escala global, Rolnik (1997) ressalta que a fixidez das identidades locais passam a ser substituídas por identidades globalizadas flexíveis. “A mesma globalização que intensifica as misturas e pulveriza as identidades implica também na produção de *kits* de perfis-padrão (...) para serem consumidos pelas subjetividades” (ROLNIK, 1997, p.20). No mesmo processo, a autora identifica ainda dois caminhos opostos por onde caminham as subjetividades em nosso tempo: o endurecimento de identidades locais e a pulverização de toda e qualquer identidade. Ou seja, por um lado, há a reafirmação absoluta das identidades já existentes e, por outro, pulverização total de qualquer identidade, mesmo daquelas que ajudam a caracterizar culturas locais e regionais.

Devido a essas diferentes possibilidades de trânsito para a subjetividade - a identidade e a pulverização -, cabe recuperar a noção de tecnologias do eu, de Foucault, uma das quatro tecnologias que, segundo ele, reúne técnicas específicas utilizadas pelo homem para entender a si mesmo. Assim, o autor define as tecnologias do eu como aquelas que

permitem aos indivíduos efetuar, por conta própria ou com a ajuda de outros, certo número de operações sobre seu corpo e sua alma, pensamentos, conduta, ou qualquer forma de ser, obtendo assim uma transformação de si mesmos com o fim de alcançar certo estado de felicidade, pureza, sabedoria ou imortalidade (FOUCAULT, 2008, 48).

Ao apresentar a ideia das tecnologias do eu, Foucault recupera a maneira como o cuidado de si se desenvolve em diferentes épocas e argumenta que, devido a nossa herança cristã, segundo a qual renunciar a si mesmo é requisito para a salvação, estaríamos inclinados a “considerar o cuidado de si como uma imoralidade e uma forma de escapar a toda possível regra” (FOUCAULT, 2008, p.54).

Por isso mesmo, interessa, nesse trabalho, pensar a juventude a partir do cuidado de si, tentando reconhecê-la para além da subjetividade produzida pelo consumo de kits de perfis-padrão, pois, para Foucault (2010, p.50), esse cuidado evidencia uma relação “singular, transcendente, do sujeito em relação ao que o rodeia, aos objetos que dispõe, como também aos outros com os quais se relaciona, ao seu próprio corpo e, enfim, a ele mesmo”. Como se pode observar nesse trecho, o autor trata o cuidado de si na perspectiva da relação consigo mesmo, mas também da relação com os outros, e essa é especificamente outra importante finalidade do cuidado de si: a finalidade política, ou seja, a forma pela qual o governo de si mesmo antecede o governo dos outros. Para este trabalho, essa noção interessa particularmente por evidenciar a necessidade de o jovem reconhecer sua própria singularidade como forma de fazer frente a um mundo cada vez mais padronizador e identitário.

Trazidas breves contextualizações sobre o cinema e a juventude, adentro a análise de *Insurgente* (SCHWENTKE, 2015). É importante deixar claro que principalmente nessa parte do trabalho a perspectiva cartográfica de indissociação sujeito-objeto faz-se bastante presente: como pesquisadora, o olhar sobre o material analisado está contaminado com minha visão da realidade e a forma como me insiro nela.

O regime de facções e a fixidez identitária: das telas para a vida real

Antes de dar início à análise do filme, parece-me interessante fazer uma breve recuperação do enredo de *Divergente*, a saga à que pertence *Insurgente*. O longa, lançado no início de 2015, é o segundo filme da série, que tem como história central a divisão da sociedade em cinco facções - Amizade, Franqueza, Erudição, Abnegação e Audácia - e a luta dos divergentes, que possuem as habilidades comuns a todas elas, contra o sistema. Nessa sociedade distópica, ou seja, controlada por meios extremos de opressão, os jovens, ao completarem 16 anos, passam por uma série de testes para escolher a qual grupo pertencerão para a resto de suas vidas. Tal qual na vida real, há, no entanto, os que não

se encaixam em nenhuma facção e os que poderiam pertencer a qualquer uma delas, os divergentes. Exatamente por essa capacidade ampliada, os divergentes representam uma ameaça à manutenção do sistema de classes e são perseguidos pelos detentores do poder.

A ameaça representada pelos divergentes pode ser vista logo no início de *Insurgente* (SCHWENTKE, 2015), quando Jeanine (Kate Winslet), a líder da Erudição e detentora do poder, faz um pronunciamento à cidade, alertando para os perigos desse grupo:

Paz. Há muito tempo, antes dos fundadores criarem nossa incrível cidade, essa palavra era vazia. Um ideal ilusório como um sonho. Agora, 200 anos depois, somos todos nós a prova viva de que a paz pode ser alcançada. A razão para isso, é claro, está no nosso sistema de facções. Erudição, Audácia, Amizade, Franqueza e Abnegação. Ao dividir as pessoas por personalidade e aptidão, criamos uma sociedade onde cada facção é essencial para manter a ordem social. Mas a harmonia que alcançamos está sob ataque por um grupo pequeno, mas extremamente perigoso. Nós os chamamos de divergentes. Eles são, em essência, o pior do que era a humanidade. Desafiadores, revoltosos e incontroláveis. [...] Divergentes desprezam nosso sistema porque são incapazes de se adequar a ele. [...] Nós somos tudo o que restou da humanidade. Os muros que cercam essa cidade podem nos proteger dos arredores desolados, mas cabe a nós confrontarmos aquilo que pode nos destruir por dentro. Porque quando se é a esperança de uma civilização, a paz não é um ideal, é uma obrigação. E cabe a nós confrontarmos nosso verdadeiro inimigo. Divergentes. (INSURGENTE, 2015, 00:00:42 a 00:02:53)

A partir dessa breve fala de Jeanine, parece-me possível traçar um paralelo entre a divisão social em facções existente no filme com a fixidez implicada pelo conceito de identidade. Na saga *Divergente*, os jovens passam por um teste de aptidão para saber a que facção irão pertencer com base em suas características de personalidade. Não é possível escolher, apenas consentir. Embora isso pudesse nos fazer imaginar que o momento do teste gerasse algum tipo de revolta ou insatisfação entre os participantes, a situação é exatamente oposta: exceto a personagem principal, Tris (Shailene Woodley), os demais adolescentes aguardam ansiosamente pelo teste que mudará o rumo de suas vidas de forma

alheia à sua vontade. Ainda que tal situação nos provoque estranheza, em uma análise um pouco mais detida percebemos que a aceitação cega ao regime de facções - fixo e imutável - evoca um pertencimento identitário muito semelhante ao existente do outro lado da tela.

Com uma juventude impelida a adotar “*kits* de perfis-padrão” (ROLNIK, 1997, p.20) na vida real – o *skatista*, o surfista, o funkeiro, etc -, vemos que o regime de facções de que nos fala a saga não é tão fictício assim. No entanto, enquanto o filme trabalha com um sistema tradicional de produção de subjetividade (GUATTARI, 1996), fabricada por máquinas mais territorializadas - etnias, corporações profissionais, castas -, no sistema capitalístico essa produção é industrial e se dá em escala internacional. Exemplo disso é a própria saga *Divergente*, que fornece *kits* identitários ao ofertar para seu público modos de ser alinhados à proposta dos filmes e já pensados para a obtenção em diferentes plataformas de consumo.

Na subjetivação capitalística, o que nos é transmitido pelo meio por onde transitamos tem origem em sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas e de controle social, além das instâncias psíquicas pelas quais percebemos o mundo (GUATTARI, 1996). A essa configuração o autor dá o nome de agenciamento coletivo de enunciação, movimento que produz a subjetividade.

Os processos de subjetivação, de semiotização - ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica - não são centrados em agentes individuais (...), nem em agentes grupais. [...] Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extra-individual (...), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (...) (GUATTARI, 1996, p.31).

Baseada nesse conceito, vejo que a adesão às facções no filme, embora pareça livre, denuncia a existência dos agenciamentos coletivos de enunciação. Do lado de cá, esse processo pode ser visto quando um jovem veste-se, por exemplo, conforme o *dress code* dos roqueiros ou comporta-se da maneira esperada de um surfista. A adesão a esses pacotes identitários, que se dá sobre o indivíduo, revela, no entanto, um mecanismo muito mais amplo. Guattari (1996, p.31), ao lembrar que embora a individuação se dê no corpo, “a subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo”, pois, mais que isso, ela é modelada e fabricada no âmbito do social.

Divergentes e singularidade

Para incentivar Tris a reunir forças de diferentes facções e tirar Jeanine do poder, Evelyn (Naomi Watts), líder dos sem-facção, diz para a protagonista do longa: “sou sem-facção porque não me encaixo em nenhuma, e você é divergente porque pertence a todas as facções. Mas, juntas, somos uma ameaça a Jeanine” (INSURGENTE, 2015, 00:30:13 a 00:30:22). O desconforto causado pela diferença dentro do regime de facções fica evidente nesse pequeno trecho: não apenas a diferença produzida pela ausência de referências identitárias como a causada pelo excesso delas constituem uma ameaça à estabilidade do sistema e precisam ser combatidas.

Embora seja preciso um pouco de cautela ao perceber um processo de singularização nos divergentes do filme, na vida real, quando o indivíduo produz diferença em relação a si mesmo está operando singularmente. Guattari (1996) diz que a subjetividade para os indivíduos pode oscilar entre dois extremos. Em um deles, ligado à identidade, há uma relação de alienação e opressão, com o indivíduo submetendo-se à subjetividade da mesma forma que a recebe. No outro, ligado à singularização, o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade em uma relação de expressão e criação.

Mas, assim como na vida real a diferença é reapropriada, no filme, o processo de subjetivação e de ruptura encarnado pelos divergentes é reterritorializado⁷, como quando a caixa que guardava uma mensagem secreta dos fundadores do sistema de facções revela um discurso favorável aos divergentes.

Olá. Venho do lado de lá da muralha, onde quase destruímos uns aos outros. Projetamos sua cidade como um experimento. cremos que só assim recuperaremos a humanidade que perdemos. Criamos facções para assegurar a paz, mas cremos que há alguns dentre vocês que transcenderão essas facções. Estes serão os divergentes. Eles são o verdadeiro propósito deste experimento. Eles são vitais para a sobrevivência da humanidade. Se estão

⁷ Enquanto o território está ligado à apropriação e à subjetivação fechada em si mesma, a desterritorialização é um “abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir” (GUATTARI, 1996, p.323). Por outro lado, a reterritorialização visa ao retorno à ordem, consistindo na recomposição de um território a partir de um processo desterritorializante.

vendo isso agora, ao menos um de vocês é prova de que nosso experimento foi bem-sucedido. Chegou a hora de vocês juntarem-se a nós. Deixamos que acreditassem que eram os últimos de nós. Mas não são. A humanidade espera por vocês com esperança além da muralha (INSURGENTE, 2015, 01:41:09 a 01:42:18).

A diferença vista no filme e reterritorializada para algo socialmente aceito também repercute em um mal-estar em nossa sociedade, que, apesar da dinâmica flexível, instável e precária que assumiu atualmente, busca a estabilidade e a fixidez das identidades. Como afirma Rolnik (1997, p.21), “abertura para o novo não envolve necessariamente abertura para o estranho nem tolerância ao desassossego que isso mobiliza”, por isso a busca pelo imutável gera conforto em um sistema que, incessantemente, reterritorializa a diferença. A singularização, por trazer o desconhecido, não é fixa no capitalismo: não se permite que ela o seja por muito tempo, pois nossos referenciais consumidores precisam sempre voltar a pisar em solo conhecido. Para Guattari (1996), o capitalismo é um bom exemplo de sistema no qual a reterritorialização é constante, porque as classes dominantes recapturam os processos de desterritorialização, seja na ordem da produção, seja na ordem do social.

Considerações finais

Transpondo a questão da empatia para a saga Divergente, acompanhamos um roteiro que previamente conduz o espectador a compartilhar dos dramas vividos pela personagem de Tris. Por encarnar o símbolo da divergência no regime de facções, Tris mostra ao espectador, ao longo de dois filmes inteiros, ser um problema para a manutenção da estabilidade do sistema. E, como foi criada uma empatia com ele desde o início da trama, a singularização é compartilhada com o espectador como um fardo - que talvez ele também carregue -, sendo apresentada como um problema.

A diferença ou singularização apresenta-se na trama como uma impureza do personagem, “a única tendência que não se harmoniza com a sociedade” (BOAL, 2013, p.57). Mas por que a subjetivação de Tris teria essa conotação se, no final de Insurgente, ela foi alçada à salvadora da humanidade justamente por essa característica? A resposta pode estar na reterritorialização: o que era um problema para a personagem - e, pela empatia, também para o espectador - foi convertido em algo socialmente aceito. A singularização, que constituía sua

falha trágica, foi capturada pelo sistema; do lado de cá, poder-se-ia dizer que se converteu em identidade.

Assim como nos fala Schmidt (2006) sobre a pedagogia da mídia, parece ter-se um jovem ensinado a resignar-se frente ao regime de facções e a rejeitar os processos de singularização. Do lado de fora da tela, no entanto, parece que a aceitação será do seu próprio regime de facções e do seu quadro de referências identitárias.

Referências

BIFO, Franco Berardi. *Generación post-alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2007.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. *Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2011. 1 v.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel S. (Org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papyrus, 1997. p. 25-34.

SILVA, Roselani Sodrê da; SILVA, Vini Rabassa da. Política Nacional de Juventude: trajetória e desafios. *Cad. CRH*, Salvador, v. 24, n. 63, p. 663-678, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccrh/v24n63/13.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

SCHMIDT, Sarai Patrícia. *Ter atitude: escolhas da juventude líquida: um estudo sobre mídia, educação e cultura jovem global*. 2006. 167 f. Tese (Doutorado em Educação)- Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

Referência filmica

INSURGENTE. Direção de Robert Schwenke. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2015.

Recebido em: 01/08/2016

Aprovado em: 10/10/2016