

# CINEMA-UIVO: FEMINISMO, ESQUIZOANÁLISE E CARTOGRAFIAS DESVIANTES NO AUDIOVISUAL

Carolina Fernandes Lobo Silva (CÉLIA HELENA)

## RESUMO

Este artigo faz uma reflexão sobre o cinema enquanto um agente cognitivo e sensível potencialmente transformador da realidade e criador de imaginários sociais. Para tanto, elabora a possibilidade de um devir-cinema criado a partir de modos de fazer feministas - com potencial rizomático e desviante - capazes de traçar linhas de fuga que subvertam a lógica falocêntrica no audiovisual e, como consequência, gerem desvios na superfície do mundo, nos permitindo imaginar, para além do sufoco, novos mundos possíveis.

**Palavras-chave:** Cinema. Feminismo. Esquizoanálise. Corpo sem Órgãos. Cinema da Crueldade.

## INTRODUÇÃO

e

L

I

N

H

A

S

## DE FUGA

(...) encadeamento quebradiço  
de afetos com velocidades variáveis,  
precipitações e transformações.  
(...) Força suficiente para sacudir e desenraizar  
o verbo ser.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Os nós na garganta anunciam a dificuldade do presente. Além de um vírus mortal que nos arranca o ar, “respirar e conspirar” neste momento contrarrevolucionário são ações difíceis de tomar corpo. Isso porque – de acordo com Paul B. Preciado (*apud* ROLNIK, 2019, p. 11) – “estamos imersos em uma reforma heteropatriarcal, colonial e neonacionalista que visa desfazer as conquistas de longos processos de emancipação operária, sexual e anticolonial dos últimos séculos.”

Nesse sentido, este artigo parte de angústias pessoais e coletivas: Como imaginar futuros possíveis? Como encontrar meios para resistir e desestabilizar as formas dominantes de subjetivação? Como cultivar “os embriões de futuro que se anunciam para além do sufoco”? (ROLNIK, 2019, p. 27).

Compreendendo que o cinema é um agente cognitivo e sensível potencialmente transformador da realidade e criador de imaginários sociais, a sétima arte pode agir sobre a sociedade, pois não apenas é uma forma de representação, como também de subversão do imaginário social. Dessa forma, pode funcionar como janelas que nos permitem visualizar embriões de futuro.

Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (2019, p. 58) apontou para a significação social e para o poder revolucionário do filme, ao afirmar inclusive que “mesmo em seu aspecto mais positivo – e justamente nele –, revela-se impensável sem esse seu lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor da tradição na herança cultural.”

A partir de todas essas reflexões e de estudos sobre o “Cinema da Crueldade” (2018), de Fagner França – com base no “Teatro da Crueldade” (1993), de Antonin Artaud – além do aprofundamento em esquizoanálise, através de “O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia” (2010) e “Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia - Vol.1, Vol. 3 e Vol. 4” (1995), acredito em um cinema com potencial rizomático e revolucionário, capaz de cartografar novos mundos possíveis. Isso é possível quando os cineastas se propõem a traçar linhas de fuga, nômades e selvagens, criando o que chamo de cinema-uivo: aquele que rompe com a lógica falocêntrica, por meio de movimentos de desterritorialização, e subverte as noções estabelecidas da arte e do próprio cinema.

Sob essa perspectiva, penso esse cinema como um fazer que vem do músculo. Como uma exposição da fratura e do escuro do tempo. Contemporâneo, de acordo com Giorgio Agamben, em “O que é contemporâneo? e outros ensaios” (2009). E é a partir desse entendimento, que as perguntas “O que é arte? O que é ficcional? O que é cinema?” serão subvertidas nesta pesquisa. Vou buscar, então, entender “qual é a potência da vida?” e “o que o cinema pode fazer pela vida?” Além disso, mais especificamente, “como o cinema pode ajudar as mulheres a imaginarem novas possibilidades para si e para o mundo?”

Para tanto, as obras “Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada” (2019), de Suely Rolnik, e “Louise Bourgeois e os modos feministas de criar”, de Gabriela Barzaghi de Laurentiis (2017) - também influenciadas pela filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari - são o guia de ação deste artigo, uma vez que as autoras compreendem a fundamental importância da arte que não resulta na eterna reprodução das formas de mundo, ou seja, da arte que encara o desconforto como potência criadora, que “se inscreve na superfície do mundo, gerando desvios na sua arquitetura” (ROLNIK, 2019, p. 61).

Mediante o exposto, o cinema aqui será apresentado como devir, parte de uma “micropolítica ativa” – uma “política do desejo” – em que “as ações do desejo consistem, portanto, em atos de criação que se inscrevem nos territórios existenciais estabelecidos e suas respectivas cartografias, rompendo a cena pacata do instituído” (ROLNIK, 2019, p. 60-61). Este artigo busca então respiro e conspiração. É uma resposta de corpos doentes que resistem ativamente com febre e desejo. Em uivo.

## CORTANDO O CINEMA COM DELICADEZA

uma busca por curar a vida  
o mais possível de sua impotência,  
sequela de seu cativo na trama relacional do abuso (...)

Suely Rolnik

A palavra cinema tem origem no grego *kinema* (movimento), o que nos permite entender a sua intenção estética enquanto arte: fixar e reproduzir imagens sequenciais, gerando a impressão de movimento. Inclusive, segundo Christian Metz, em “A significação do cinema” (METZ, 2014, p. 28), um dos segredos do cinema é “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado.”

Ainda de acordo com Metz (2014, p. 28), é a impressão de realidade vivida pelo espectador diante de um filme que gera a sensação de se estar assistindo a um espetáculo – quase – real, o que “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’” (2014, p.16). Já para Walter Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (2019), o cinema não é ilusão e sim a revelação do real, não como mera mimese, mas como jogo, uma vez que aprofunda nossa relação com a natureza, dilatando novos universos “sob o close-up e sob a câmera lenta” (BENJAMIN, 2019, p. 41).

Nesse sentido, em 1895, o cinematógrafo – criado pelos irmãos Lumière – tinha a função de projetar imagens em movimento pelas sequências de fotogramas. No subsolo de um café em Paris, um grupo de pessoas pode assistir às primeiras imagens em movimento produzidas pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière, as quais consistiam em dez rolos de filme, de duração média de 40 a 50 segundos.

Alguns desses filmes são conhecidos até hoje, como “*L’arrivée d’un train em gare de La Ciotat*”, que mostra a chegada de um trem à estação e espantou a plateia pela veracidade das imagens. Todavia, de acordo com Bernardo Jefferson de Oliveira, no artigo “Cinema e imaginário científico”, antes de ser transformado em obra de arte, o cinema era utilizado com finalidade científica:

Antes mesmo de os irmãos Lumière encantarem o público parisiense, em 1895, com a projeção de cenas impressionantes que inauguraram o cinema como uma fabulosa forma de entretenimento, as técnicas de criar imagens em movimento com sequência de fotografias serviram a propósitos científicos. Duas décadas antes, o astrônomo francês Jules Janssen já usava um 'revólver fotográfico', para reproduzir o registro da trajetória do planeta Vênus através do disco solar. Inspirado em sua experiência, o fotógrafo inglês Edward Muybridge montou uma incrível sequência de fotografias da corrida de um cavalo, reproduzindo seu movimento em detalhes. Isso foi logo percebido como um grande recurso para o estudo da fisiologia do movimento. A câmara, no formato de arma, foi aprimorada pelo fisiólogo francês Etienne-Jules Marey e permitia, sem dificuldade, mirar e acompanhar movimentos como, por exemplo, o de uma ave voando.

É interessante notar que, diferentemente do que a maioria dos livros teóricos sobre o cinema afirmam, quem primeiro vislumbrou essa nova tecnologia como um potente meio para se contar histórias não foi George Méliès e sim Alice Guy-Blachè, primeira diretora de cinema do mundo, apagada da história durante anos. Segundo Camila Manami Suzuki (2013), no artigo “Alice Guy-Blachè e o cinema de atrações”, “Viagem à Lua” (1902), de Méliès, não é o primeiro filme da história

do cinema, mas “A fada do repolho” (1896), de Blachè, uma alegoria em movimento que conta com cenário, roteiro e direção de atuação. Para Suzuki (2013, p.11),

A ousadia de Alice Guy-Blaché desperta bastante interesse dos cinéfilos e teóricos do cinema, por se tratar de uma mulher, de origem burguesa, capaz de conduzir uma carreira de mais de 20 anos, produzindo, roteirizando e dirigindo filmes em duas línguas, além de ter administrado seu próprio estúdio cinematográfico nos Estados Unidos nos anos de 1910 (SUZUKI, 2013, p.11).

Como Alice Guy-Blaché e tantas outras mulheres que atuaram ativamente, durante o nascimento e consolidação do cinema, como roteiristas, produtoras, montadoras, cinegrafistas, coloristas, diretoras, entre outras funções, foram esquecidas por tanto tempo, tendo em vista a sua notória contribuição para a história da sétima arte?

A professora e pesquisadora Flávia Cesarino Costa, ao visitar as memórias escritas por Guy-Blaché, no artigo “As ruidosas mulheres no cinema silencioso” para o livro “Mulheres de cinema”, encontra uma pista dada pela cineasta francesa: “Se o futuro desenvolvimento do cinema tivesse sido previsto naquele tempo, eu jamais teria obtido consentimento” (GUY-BLACHÉ *apud.* COSTA, 2019, p. 20). Ou seja, como o cinematógrafo foi criado com intenções científicas, ninguém imaginava que se tornaria um grande negócio, uma grande indústria especializada, o que permitiu o protagonismo das mulheres da época sem maiores complicações.

De lá para cá, com a verticalização dos estúdios e consolidação da indústria cinematográfica, a perspectiva da mulher na sétima arte tornou-se um empecilho, pois, já em 1920, “suas escolhas temáticas progressistas começaram a ser vistas como problemáticas”, o que gerou seu afastamento da indústria e, ao final da década, a exclusão significativa da história do cinema (COSTA, 2019, p. 31). Todo esse contexto atravessa a história do cinema até hoje. Em 2016, por exemplo, a Agência Nacional do Cinema (Ancine) divulgou um dos maiores estudos sobre a presença das mulheres no cinema brasileiro e os resultados evidenciaram uma grande discrepância entre o protagonismo dos homens e das mulheres no audiovisual: Dos 142 longa- metragens lançados comercialmente naquele período, apenas 19,7% tinham sido dirigidos por mulheres (sendo destas, 0% dirigido – ou roteirizados por mulheres negras). Em 2018, esse panorama apresentou uma melhora ainda pouco significativa, pois as mulheres foram responsáveis pela direção de 22% dos títulos, considerando apenas os filmes lançados comercialmente.

De acordo com o site da Revista Época de março de 2020, em Hollywood, as mulheres representam apenas 18% dos diretores, roteiristas, produtores, produtores executivos e editores dos 250 filmes americanos de maior bilheteria, segundo um relatório do *Center for the Study of Women in Television & Film*. Entre os diretores, elas não passam de 4% do total.

Quando analisamos os números de personagens mulheres protagonistas nas narrativas audiovisuais, em Hollywood, por exemplo, há mais discrepâncias: em 2019, cerca de 40% dos 100 filmes de grande bilheteria do ano tiveram mulheres como protagonistas, um aumento histórico se comparado com os 31% registrados em 2018.

Todavia, conforme o Centro de Estudos da Mulher na Televisão e no Cinema da Universidade de San Diego, na Califórnia, que investiga o tema desde 2002, houve um aumento de protagonismo em cena, porém o número de mulheres representadas em cargos de liderança caiu, ou seja, em linhas gerais, os espectadores continuam tendo quase o dobro de chances de ver um personagem masculino em um cargo de poder ao invés de uma mulher.

Sendo assim, fica evidente a invisibilização e o silenciamento das mulheres no cinema, nem como nas artes em geral, consequências das “formas mais extremas de dominação neocolonial, tecnológica e subjetiva” (PRECIADO *apud.* ROLNIK, 2019, p. 11) e de um mundo consumido por “uma atmosfera sinistra (...) saturado de partículas tóxicas do regime colonial-capitalístico”, em que há a apropriação do direito à vida por meio da expropriação da pulsão vital (ROLNIK, 2019, p. 25). Nesse sentido, a psicanalista Suely Rolnik, em “Esferas da Insurreição – notas para uma vida não cafetinada” (2019), explica que:

Com sucessivas transmutações, tal regime vem persistindo e se sofisticando desde o final do século XV, quando se dá sua fundação. Sua versão contemporânea – financeirizada, neoliberal e globalitária – começa a se formar já na virada do século XIX para o século XX e intensifica-se após a Primeira Guerra Mundial, quando se internacionalizam os capitais; mas é a partir de meados dos anos 1970 que atinge seu pleno poder, afirmando-se contundentemente – e não por acaso – após os movimentos micropolíticos que sacudiram o planeta nos anos 1960 e 1970. É já nesse período – meados dos anos 1970 – que se dão os primeiros passos de um trabalho de decifração dos rumos atuais do regime em sua complexa natureza, os princípios que a regem e os fatores que criam as condições para sua consolidação.

Seguindo a teoria de Rolnik (2019, p. 61), o cinema produzido por mulheres pode ser considerado uma micropolítica ativa, que se inscreve na superfície desse regime, “gerando desvios em sua arquitetura atual” por meio de atos de criação que rompem com “a cena pacata do instituído”. Por isso, são considerados “corpos estranhos e aterrorizadores”, impossíveis de serem absorvidos, por atravessarem a subjetividade daqueles que são beneficiados pelo *status quo* – o heteropatriarcado – despertando o medo de que esse mundo estabelecido em razão de seus privilégios seja dissolvido.

Como reação a essa ameaça de desmoronamento do seu mundo, que é focado em uma subjetividade reduzida ao sujeito, esse corpo outro é demonizado, disciplinado, exterminado e, no caso das cineastas, excluído e apagado da história do cinema. Suely Rolnik enfatiza, ainda, os extremismos dessa reatividade, “cujo poder de contágio tende a criar as condições para o surgimento de uma massa fascista” (ROLNIK, 2019, p. 76), alimentada pela necessidade de reproduzir eternamente a mesma configuração das formas do mundo.

Para tanto, um dos meios utilizados para esse apagamento histórico foi o próprio cinema, por meio de um processo de reterritorialização realizado pela máquina social, o qual agencia essa nova cartografia artística para que passe a reproduzir capital, uma vez que ele (o cinema) é capaz de potencializar o domínio do inconsciente colonial-capitalístico. Afinal, de acordo com Deleuze e Guattari (2010), para a máquina capitalista civilizada, todo desejo que surge precisa reproduzir capital.

Como já havia enfatizado Walter Benjamin, o filme precisava se libertar da exploração capitalista, pois seus potenciais revolucionários “são transformados em contrarrevolucionários pela indústria cinematográfica”, justamente por, de um lado, “aumentar a compreensão das coerções que regem nossa existência” e, por outro lado, “nos assegurar um campo de ação monstruoso e inesperado” (BENJAMIN, 2019, p. 87).

Dessa forma, a indústria cinematográfica contribuiu para que o heteropatriarcado retomasse a ilusão de controle e conseguisse, como salientou Rolnik (2019, p. 74), “recobrar temporariamente uma voz por meio de seu mero eco”. A teórica aponta ainda que essa visão de mundo é usada “como um discurso-clichê que serve de guia para uma subjetividade que, dissociada de sua condição de

vivente, não tem como saber o que lhe acontece e, muito menos, encontrar palavras para dizê-lo”. O cinema, então, se torna mais uma mercadoria “usada como perfume para disfarçar o odor infecto de uma vida estagnada” (ROLNIK, 2019, p. 74).

Ampliando a reflexão para entendermos esses processos e agenciamentos, cabe lembrar que a história das artes visuais, por séculos, foi a história da mulher como mero objeto alheio, uma vez que o corpo da mulher foi, e muitas vezes ainda é, objetificado e moldado pelo olhar masculino que visa uma representação idealizada do feminino como veículo de controle, de heteronormatividade. Com isso, criou-se bem como fixou-se um imaginário sobre a realidade, representada por imagens e discursos que implicam na transformação do próprio real, nos quais a mulher figurou, na maioria das vezes, ora passiva e angelical, ora diabólica e desviante. Quanto a isso, a historiadora Sandra Pesavento afirma, no artigo “Em busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário”:

(...) o imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade. Mas as imagens e discursos sobre o real não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho (1995, p.15).

Em contrapartida, Ilana Feldman, no prefácio do livro *Mulheres de Cinema* (2019), aponta que existe um movimento mundial, ainda que não espontâneo, por equidade de gênero no cinema. Ele é fruto de uma política de diversidade que, a priori, os maiores Festivais vêm adotando desde 2015, após pressão social para mudanças mais plurais em todos os âmbitos: nas produções, na curadoria, no júri, etc. Há um cenário “de novos questionamentos sobre o lugar da mulher realizadora e pensadora do cinema, como sujeito do olhar, em vez de mero objeto do olhar alheio” (FELDMAN, 2019, p.9).

Com isso, apesar do movimento mundial contrarrevolucionário que vivemos, ampliam-se as oportunidades para modos de criar múltiplos, o que pode ativar a potência micropolítica do cinema, então neutralizada em um sistema reativo e homogeneizador que asfixia os desejos de criação. Portanto, ter essa diversidade em cena influencia diretamente na maior divulgação de filmes criados por outros gêneros e outras etnias, bem como em mais cargos de decisão criativa nas mãos dessas pessoas e, conseqüentemente, maiores chances de personagens e narrativas mais complexas e sob outras perspectivas, mais amplas.

Nesse sentido, acredito na força de um devir-cinema-potência, chamado aqui cinema-uivo, por ecoar livre e indomável, não cooptado pelas políticas neoliberais – as quais estruturam a subjetividade como um processo apenas individual, desconectado do coletivo – que esgarçam a força da sétima arte e nos impedem de criar. Seguindo essa linha de pensamento, o cinema precisa se voltar à força da poesia – a *poiesis* – e à sua força criadora, apresentada por Artaud em “O teatro e seu duplo”, por meio da crueldade e da ruptura profunda com a linguagem imposta.

Isso significa, do ponto de vista de Fagner França, ao pensar o audiovisual com base a partir de Artaud em “Artaud e o cinema da crueldade” (2018, p. 11), desarticular os condicionamentos e disciplinas de o próprio fazer cinema. Abandonar a arte bem comportada, anestesiada, intoxicada “com os venenos do ilusório paraíso prometido” e “pensar a condição humana em seus limites mais viscerais, impertinentes, antiparadigmáticos, fora da lei e da ordem” para, assim, gerar

(...) desconstrução do organismo produzido pelos dispositivos disciplinares, permitindo uma modificação integral da condição ontológica do homem na terra e a produção de estados de ser passíveis de agir na constituição de uma nova cultura e sociedade (FRANÇA, 2018, p. 36).

## CARTOGRAFIAS DESVIANTES + MODOS FEMINISTAS DE CRIAR

Romper a linguagem  
para tocar na vida  
Antonin Artaud

Em direção a uma micropolítica ativa, não cafetinada, que busca “reapropriar-se de sua potência e, com ela, driblar o poder do inconsciente colonial-capitalístico que a expropria” (ROLNIK, 2019, p. 65), elaboro um modo rizomático, selvagem, indomável e feminista de fazer cinema, entrelaçando propostas artísticas múltiplas, por meio de um diálogo entre sétima arte, teatro, esquizoanálise, artes plásticas, artes performativas e vida. Trata-se de um devir-cinema, transgressor dos mecanismos de sujeição em busca de novas cartografias da subjetividade que gerem multiplicidade de experiências, mutabilidade de práticas em, por e com outros corpos. Por novas formas de habitar o próprio corpo e o corpo social.

Desse modo, penso essa forma de fazer cinema como contemporânea, não apenas por propor ao espectador uma experiência “liminar”, mas também por colocar a si própria no olho dessa experiência, a qual, de acordo com Erika Fischer-Licthe, no artigo “Realidade e ficção no teatro contemporâneo” (p. 21), promove uma “multiestabilidade perceptiva”, um estado de instabilidade da ordem estabelecida, que desloca o sujeito preceptor para um estado intermediário.

Neste processo, ele toma progressivamente consciência da impossibilidade de controlar essa passagem. Ele pode tentar, repetidas vezes, reajustar sua percepção à ordem de presença ou à ordem de representação. No entanto, notará rapidamente que, qualquer que sejam suas intenções, o deslocamento se opera espontaneamente e o propulSIONA para um estado entre as duas ordens sem que ele queira ou possa impedi-lo. Neste ponto, o sujeito perceptor sente sua própria percepção como emergente, independentemente de sua vontade e de seu controle, escapando à sua responsabilidade mas sempre exercida conscientemente (2013, p. 22).

Trata-se, portanto, de um cinema que agita um estado de coisas definidas, que se permite questionar-se enquanto linguagem, sem receio de afetar e ser afetado: Rompe, desconecta e desconfigura a identidade, produzindo uma estética da diferença. Com isso, ativa-se – assim como explica Suely Rolnik (2018, p. 40) sobre a obra “Caminhando”, de Lygia Clark – “a potência clínico-política da arte, sua potência micropolítica, então debilitada por sua neutralização no sistema da arte”, uma vez que o público também precisa reelaborar-se ao usar outros mecanismos e sentidos para tentar se conectar com a obra.

Para tanto, fazem-se necessárias cartografias desviantes e devires que se constroem no próprio fazer (e assistir) cinema: No experimento do agora, em direção ao mundo, como apontam Luis Artur Costa, Andréa do Amparo Carotta de Angeli e Tania Mara Galli Fonseca no artigo “Cartografar” (*in* “Pesquisar na Diferença: Um abecedário”, 2012, p. 45):

Pesquisar com a cartografia é encontrar-se com reentrâncias fugidias de dimensões mínimas que abrem problemáticas ilimitadas, sem espaço para binarismos advindos da partição abstrata do mundo em categorias estanques. Encontro singular e intempestivo entre os fluxos de um devir-mundo que tecem o cartógrafo e sua cartografia: olho e paisagem são um movimento de movimentos em encontro. Movimentos do mundo que tornam impossível a neutralidade do ver: a perspectiva é a afirmação do ser em seu modo.

Para Deleuze e Guattari o devir é minoritário, tendo em vista que é o acontecimento da diferença. Dessa forma, o devir-cinema pode experimentar os modos de fazer feministas que levam a vida ao encontro de novas possibilidades para, então, germinar e se potencializar, pois, como enfatizou Deleuze, em “Crítica e Clínica” (2011, p. 11),

O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se à toda matéria, ao passo que a mulher, animal ou molécula tem sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização.

Pensando os modos feministas de criar nas artes ao estudar a obra da artista plástica Louise Bourgeois, Gabriela Laurentiis (2017, p. 75) aponta-os como transgressão dos gêneros artísticos, ao borrarem as fronteiras entre a ficção e a realidade, visando a criação de histórias outras para as mulheres e para o vivo. Isso é feito não na tentativa de afirmar uma realidade, mas sim em busca de transpor a vida ao campo da experimentação, da expansão da carne, do impossível.

Assim, trava-se um diálogo fértil com o pensamento de Artaud (1993) e com a esquizoanálise de Deleuze e Guattari (2010) ao elaborarem o “Corpo sem Órgãos”, através da crítica à lógica do funcionamento dos corpos no mundo - racional e representacional -, e do elogio às sensações e experiências múltiplas - fabuladoras e delirantes - desses corpos que não mais estarão relacionados a um princípio unificador externo e reduzidos ao organismo e às forças de dominação do corpo.

Seguindo essas reflexões, Laurentiis (2017, p.85) percebe que o CsO é uma possibilidade significativa para a expansão dos sentidos artísticos, pois “configura-se como um espaço de transformação, como uma maneira de habitar a própria pele e de escapar ao peso das identidades.” Sobre essa libertação das lógicas dominantes, Artaud afirma em seu texto-manifesto “Para acabar com o juízo de Deus”:

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,  
então o terão libertado dos seus automatismos  
e devolvido sua verdadeira liberdade.  
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas  
como no delírio dos bailes populares  
e esse avesso será  
seu verdadeiro lugar.

Considerando o feminismo como um movimento que, desde sua primeira manifestação, como afirma Margareth Rago (2001, p. 61), no artigo “Feminizar é preciso: por uma cultura filógina”, “desestabilizou as tradicionais definições das identidades de gênero (...) revelando a hierarquização, as relações de poder e a misoginia nelas contida” - abrindo novas perspectivas para a humanidade - interligá-lo com os modos de fazer cinema, com a esquizoanálise e com o CsO é potencializar a reapropriação coletiva da força criadora. É, portanto, entender o feminismo como uma micropolítica



ativa, que resiste ao regime dominante em nós mesmos e o enfrenta na tentativa de inviabilizar seu abuso o máximo possível.

Dessa forma, os encontros entre o ser humano e um devir-cinema feminista podem gerar efeitos significativos no corpo social, pois, como apontou Rolnik (2018, p. 53) ao tratar dos efeitos que resultam dos encontros que fazemos com as obras de arte, “resultam desses encontros mudanças no diagrama de vetores de forças e das relações entre eles, produzindo novos e distintos efeitos. Introduzem-se outras maneiras de ver e sentir (...)”. Com isso, a vida encontra-se em potência de germinação - desterritorializada, múltipla, imanente - livre.

Logo, a fim de abrandar as angústias iniciais deste estudo cabe uma nova pergunta: Como criar para si um cinema-ivivo? Este artigo é um início de reflexão sobre o assunto e não vai sugerir modelos, tendo em vista que a esquizoanálise e seus desdobramentos partem da experimentação. Todavia este estudo pode apontar direções possíveis, por meio de exemplos e do delineamento de alguns dispositivos cinematográficos, tais como:

**Cinema rizoma** - filmes que apresentam diversas conexões em sua multiplicidade singular, produzindo e afirmando a multiplicidade que é a vida. Diversos temas, diversos corpos, diversos modos de existir descosturam o mundo enraizado em ficções que fingem multiplicidade, por meio de cartografias de novos mundos possíveis. Os filmes da cineasta japonesa Naomi Kawase apresentam esses rizomas, os quais convocam o poético e o múltiplo, e vivem - como analisa Bianca Dias (2019, p. 74) no artigo “Na pele do mundo, o abismo de cada um” - “na pulsação da imanência das coisas”, resgatando a imanência do gesto e a experiência de si em permanente desterritorialização.

**Gênero e forma movediços** - filmes híbridos, que não se fixam em uma determinação única, visto que borram as fronteiras entre o real e o ficcional, friccionam a atuação e a performatividade, desconstroem a estrutura narrativa clássica e colocam os diversos gêneros em diálogo, como Janaína Leite em suas peças teatrais “Festa de Separação”, “Conversas com meu pai” e “Stabat Mater”, em que perfura a trama com autoescrituras performativas, por meio de um jogo “performativo e político cuja a intenção é desativar dispositivos de poder” (FERNANDES, 2020, p. 23).

**Cinema da crueldade** - filmes que dialogam com a ideia da crueldade de Artaud, em busca de uma potência regeneradora da civilização, ou seja, de uma libertação - por meio da ruptura com a lógica de funcionamento do corpo no mundo e da criação de um Corpo sem Órgãos, que está implicado em um devir, na elaboração de um corpo sem funções pré-estabelecidas. Com isso, o foco está na experimentação do filme e não na interpretação, o que permite aos produtores e ao público lidarem com a obra não apenas pela lógica da razão, mas também pela lógica da sensação, o que gera uma experiência liminar.

O cinema da crueldade valoriza os cinco sentidos, o que permite uma experiência específica de cada corpo com o mundo, assim como faz Kawase ao projetar “seu corpo-imagem sobre o mundo”, fato que toca e instiga os sentidos, pois trata-se de um “corpo e espaçamento, que, mais do que se anunciar, miram uma enunciação que tateia o grão de estranheza da vida. (...) que se encaminha para a pele do mundo, para a densidade da existência” (DIAS, 2019, p. 99).

**Modo de fazer feminista** - filmes que buscam uma desestabilização das identidades, “por meio da transformação e elaboração de si como um sujeito ético e liberado das amarras identitárias” (de LAURENTIIS, 2017, p. 70), assim como as obras de Louise Bourgeois analisadas por Gabriela de Laurentiis, as quais problematizam as categorias em que se funda a noção de humano e criticam a “própria concepção de humanidade, como uma categoria estanque e imutável, correspondente ao sujeito universal como homem, branco, heterossexual” (de LAURENTIIS, 2017, p. 134).

Trata-se da ideia de CsO retrabalhada sob uma perspectiva feminista, uma vez que a obra de Bourgeois – e, portanto, um cinema inspirado por ela - cria um movimento que transfigura os modos falocêntricos de produção subjetiva em linhas de fuga que elaboram imagens múltiplas do feminino, contribuindo para a construção de imagens múltiplas do ser humano.

Há, com isso, zonas de desconstrução. Respiro. Sensações. Conspirações. Possibilidades. Devires...

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### UM FAZER - desfazer - REfazer

costurar as palavras-sopro a carne

para perfurar o corpo o filme

do mundo o ser

mastigar cada em germens de futuros

conceito desconhecidos devir-cinema-devir-  
imagem mulher-devir-animal

imaginário ruptura:

para não concluir poesia do inusitado

a vida o novo não vai surgir

experimental ele precisa

ra - di - cal - men - te ser

porque há o direito ao GRITO criado

UIVO

noã áh oredm

há sentidos

atravessamentos

potências

desejos linhas forças cortes cartografias

desvios

lâminaafiada

ex pan din do

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2009
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Livraria Martins Editora Ltda., 1993.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **O anti-édipo**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIAS, Bianca. **Na pele do mundo, o abismo de cada um**. In DUNKER, Christian Ingo Lens e RODRIGUES, Ana Lucila (Dir.). **A tela do feminino ao feminismo**. São Paulo: nVersos 2019, p. 74-105.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>. Acesso em 15 de maio de 2021.
- FONSECA, Tania Mara Galli, MARASCHIN Cleci e NASCIMENTO, Maria Lívia do. **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- FRANÇA, Fagner. **Artaud e o cinema da crueldade**. Curitiba: Editora CRV, 2018.
- HOLANDA, Karla (Org.). **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.
- LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi de. **Louise Bourgeois e os modos feministas de criar**. São Paulo: Annablume, 2017.
- LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras performativas**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- LEITE, Janaína. **Conversas com meu pai + Stabat Mater: uma trajetória de Janaína Leite**. Belo Horizonte: Javali, 2020.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. **Cinema e imaginário científico**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em 22 de março de 2021.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 15, n. 29, 1995.
- RAGO, Margareth. **Feminizar é preciso: por uma cultura filógina**. São Paulo em Perspectiva, v.15, n.3. São Paulo: Fundação SEADE, 2001.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SUZUKI, Camila Manami. **Alice Guy-Blaché e o cinema de atrações**. In **Monografia em Comunicação Social**. Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2013. 67. Disponível em: [www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/63/41](http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/63/41). Acesso em 04 de abril de 2021.