

FÉLIX GUATTARI, ESQUIZOANÁLISE E CINEMA

Vladimir Moreira Lima¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

 <https://orcid.org/0000-0003-3189-0686>

E-mail: vladub77@gmail.com

RESUMO:

O objetivo deste artigo consiste em apresentar as relações que Félix Guattari teceu com o cinema. Trata-se de investigar, assim, tanto o modo pelo qual a partir do cinema pensou os principais temas e ferramentas de seu pensamento, em especial a esquizoanálise, quanto, neste movimento, nos é oferecida uma concepção para pensar o próprio cinema. Para isso, nos concentraremos especificamente nas produções dos anos 50, 60 e 70. Partimos da hipótese de que a esquizoanálise, proposta nos anos 70, configura-se como uma retomada ou ressingularização de uma outra proposta analítica e política denominada análise institucional, elaborada, por sua vez, nos anos anteriores. Observaremos, então, também como o cinema age diretamente nesta passagem. Nos deteremos, portanto, na análise dos livros *Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional*, o primeiro tomo de *Capitalismo e esquizofrenia* *O anti-Édipo* e *Kafka: por uma literatura menor*, ambos escritos com Gilles Deleuze e, por fim, a primeira edição de *La révolution moléculaire*.

PALAVRAS-CHAVE: Esquizoanálise; Política; Desejo; Cinema.

FÉLIX GUATTARI, SCHIZOANALYSIS AND CINEMA

ABSTRACT:

The aim of this article is to present the relationships that Félix Guattari forged with cinema. The aim is to investigate both the way in which he conceived the main themes and tools of his thought, especially schizoanalysis, based on cinema, and, in this movement, to offer us a conception for thinking about cinema itself. To this end, we will focus specifically on the productions of the 1950s, 1960s and 1970s. We start from the hypothesis that schizoanalysis, proposed in the 1970s, is configured as a resumption or re-singularization of another analytical and political proposal called institutional analysis, developed in turn in previous years. We will then also observe how cinema acts directly in this passage. We will therefore focus on the analysis of the books *Psychoanalysis and transversality: essays on institutional analysis*, the first volume of *Capitalism and schizophrenia* *Anti-Oedipus* and *Kafka: toward a minor literature*, both written with Gilles Deleuze and, finally, the first edition of *La révolution moléculaire*.

KEYWORDS: Schizoanalysis; Politics; Desire; Cinema.

¹Doutor(a) em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro – RJ, Brasil. Professor(a) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro – RJ, Brasil.

Introdução

A história do desejo é inseparável da história de sua repressão. Talvez algum dia um historiador escreverá a história dos “cinemas” do desejo [...] Ela poderia começar com a abertura da primeira grande sala de renome internacional, uma sala para cinéfilos acorrentados: a caverna de Platão (Guattari, 2012, p. 381).

Em 1972, Félix Guattari publicou seus primeiros textos. O primeiro volume de *Capitalismo e esquizofrenia*, intitulado *O anti-Édipo*, elaborado com Gilles Deleuze e o livro *Psicanálise e Transversalidade: ensaios de análise institucional* – obra que reúne textos e intervenções de 1955 até 1970. A primeira menção ao cinema já está aí. Ainda que em breves passagens, ela dá o tom de uma aliança que irá permanecer até o fim de sua vida em 1992. Trata-se da relação entre o cinema e – segundo a bela expressão da filósofa Isabelle Stengers (2001, p. 130) – a sua obstinada prática de cartógrafo dos universos mutantes. Em outros termos, trata-se da relação do cinema com os processos de formação do inconsciente, ou ainda, com os processos de produção de subjetividade.

O cinema e a análise institucional

A primeira aparição aparece em um texto chamado “Monografia sobre R.A”. Um dos raros momentos na obra de Guattari em que ele se dedica a um estudo de caso clínico de um paciente da Clínica La Borde cujos dispositivos terapêuticos não vinham produzindo efeitos significativos. “Oury e eu chegamos a conclusão de que era necessário recorrer a uma técnica terapêutica especial para possibilitar a esse doente a retomada de contato com o real” (Guattari, 2004, p. 35). Apartado de todos os outros membros da clínica, recusa em participar das atividades, como ir ao refeitório, integrar as atividades, conversar depois do jantar, participar de reuniões... R.A, sempre que questionado, respondia de maneira “mais ou menos agressivas (coisas do tipo: ‘como?’, ‘hein?’, ‘não entendo nada’, ‘não sinto nada’, ‘não quero’, ‘estou morto’” (Guattari, 2004, p. 35). Passava os dias isolado em sua cama e paralisado quando alguém tentava algum contato.

Em um período de férias, a clínica recebe um grupo, como diz Guattari, “afetado por transtornos de caráter que, tendo-o ‘adotado’, o envolveram em todo um circuito de atividades que nos fora praticamente impossível fazê-lo aceitar. Vimo-lo, então, jogar voleibol, tênis de mesa, damas, xadrez, nadar...” (Guattari, 2004, p. 36). E participa também da elaboração de um filme amador, fazendo uma ponta “mais ou menos improvisada em que, cabe reconhecer, o único papel que conseguimos para ele foi o de um falso mudo” (Guattari, 2004, p. 36).

Guattari enxerga nessa abertura a possibilidade de tentar um novo procedimento. Aproxima-se de R.A e começa um diálogo, sessões de psicoterapia, com a condição de que não ocorresse uma relação transferencial. Primeiramente, devido a “tenebrosa sensação de fracasso” (Guattari, 2004, p. 36) que R.A possui por conta de tentativas anteriores fracassadas. E, em segundo lugar, foi preciso considerar o funcionamento da clínica que implica, para todos aqueles que dela participam, na “necessidade de uma presença alternativamente ‘curativa’ e ‘autoritária’, ‘amigável’ etc., de modo que uma transferência psicanalítica teria vida curta, uma vez que, ao final da sessão, o analista seria levado a ter para com o sujeito uma atitude completamente distinta” (Guattari, 2004, p. 36).

É aí que surge a ideia de ter as conversas com R.A por meio de um gravador. Guattari definia assim o mecanismo:

Eu iniciava ostensivamente a gravação no momento em que o diálogo entrava no que eu considerava um impasse, ou, digamos, quando algo me “incomodava”. Tudo se passava, portanto, como se um terceiro aparecesse na sala [...] No curso das primeiras sessões, quando escutávamos a fita – que apagávamos juntos no dia seguinte –, R.A se encolerizou. Voltou contra si mesmo a oposição que fazia a todos, aqueles “como?”, “hein?” etc. Aquela voz gravada, aquele tom monocórdico, aquelas hesitações, aquelas interrupções, as incessantes incoerências o revoltaram, e ele me tomou por testemunho do fato de que havia de fato ido ‘ao fundo do abismo’ para chegar a falar daquela maneira (Guattari, 2004, pp. 36-37).

É digno de atenção nesse procedimento algumas linhas de força que ganharam intensidade na perspectiva de Félix Guattari desenvolvida posteriormente em textos deste mesmo livro e ao longo de toda sua obra, a saber, a criação de uma perspectiva analítica instaurada a partir do que vai chamar de transversalidade. Noção esta que serve, entre outras coisas, para neutralizar a noção psicanalítica de transferência e recolocar o problema da análise que esta noção pretendia apenas responder mas que também não deixava de fundar².

A introdução do gravador, deste terceiro, é um caso das inúmeras formas que Guattari buscou para explodir os processos analíticos de sua prisão inter-subjetiva. Sempre aquém e além do indivíduo, o cinema já aparece aqui como alavanca para este movimento. À primeira vista, nessa aparição inicial, o cinema não é tomado como objeto de interesse. Não se trata de uma reflexão sobre o cinema. O que está em primeiro plano é sua função de analisador – noção inventada por Guattari e trabalhada ao longo de todo o seu *Psicanálise e transversalidade* para dar conta justamente de um movimento analítico, clínico, imediatamente social e político que se efetua para além da centralidade da figura de um sujeito da análise. E, principalmente, aumentam as conexões possíveis. Os rearranjam de todas os materiais em jogo – semióticos, corporais, sociais, políticos, temporais – passam a ter, talvez, a chance de não se combinarem tal como sempre se combinam. E, aí, alguma pode se passar. Pode passar. Pode acontecer. É preciso sempre um terceiro, como o gravador. Ele mesmo um analisador. E não é forçoso pensar que este procedimento do gravador possa ter surgido a partir da observação dos efeitos da experiência de R.A com o filme. Guattari (2004, p. 37) nota: “Observe-se de passagem a apercepção que ele teve ocasião de ter sua unidade comportamental quando da projeção do filme amador em que podemos vê-lo participar de todo tipo de atividades e no qual, apesar de certa lentidão, ele permanece em geral deveras brilhante”.

Porém, no caso das relações de Guattari com o cinema, talvez não haja espaço para uma distinção entre simplesmente falar sobre o cinema e sua função de analisador. O cinema explicita, como outras expressões, um intenso trabalho de constituição dos modos e sobretudo dos meios de como nos tornamos provisoriamente o que somos³. E, tal como o freudismo e a psicanálise, esse trabalho carrega potencialidades analisadoras. Ainda em *Psicanálise e Transversalidade*, em um texto intitulado *Introdução à Psicoterapia institucional*, composto de excertos de suas intervenções no Grupo de Trabalho de Psicologia e Sociologia Institucional (GTPSI), Guattari (2004, p. 62) escreve:

No nível da determinação social do psiquiatra, vemos-nos diante daquilo que Tosquelles abordou de forma política: a articulação de um grupo social à sociedade global. Em contrapartida, se nos colocamos no ângulo do aprofundamento existencial de uma dada relação com a loucura, somos confrontados pelo aspecto mais agudo da pesquisa cultural e antropológica: o freudismo e todas as formas de exploração da práxis humana, seja o cinema ou o estudo das sociedades primitivas etc.

O terceiro elemento, então, deve ser compreendido não propriamente como uma entidade específica mas sim como um signo de abertura e conexão com aquilo que supostamente é considerado como estando fora do processo analítico, fora das produções de inconsciente, fora da vida clínica-institucional, fora, em suma, do que importa para pensar os processos de produção de subjetividade.

²Para um desenvolvimento da relação entre transversalidade, transferência e as noções de grupo-sujeito, grupo-assujeitado e analisador que dão corpo a esta empreitada de Guattari, cf. (Lima, 2019).

³É isso o que Guattari sinaliza em outra menção ao cinema, neste mesmo livro, presente em um texto chamado *O grupo e a pessoa* (resumo de uma das suas discussões no interior da Clínica de La Borde). O tema em questão é o que Guattari chamou de “criatividade socialista”. Ele observa, então, como a revolução social russa, a despeito do estalinismo, esteve implicada em uma revolução da sensibilidade que se traduziu em importantes modificações no âmbito do cinema, bem como da sexualidade e, mais uma vez, da própria psicanálise. cf. Guattari (2004, p. 2008).

O cinema e a esquizoanálise

Félix Guattari herdou o combate a essa tradição terapêutica da psicoterapia institucional de François Tosquelles. Nos anos 60, retoma e relança essa proposição ressingularizando-a. Elabora, então, nesse contexto, o que vai chamar de análise institucional. E, junto com ela, uma série de ferramentas: transversalidade, grupo-sujeito, grupo-assujeitado e, como colocado acima, os analisadores.

A partir do encontro com Gilles Deleuze, a análise institucional, como perspectiva e prática analítica imediatamente política também passará por um processo de ressingularização que ganhará o nome de esquizoanálise. Em *O anti-Édipo*, após retomar e mostrar os impasses da análise institucional (Guattari, 2010, p. 477), e mesmo lutar contra sua domesticação por certas tendências⁴, Guattari e Deleuze elaboram uma nova concepção do desejo capaz de subtrair o poder da psicanálise e sua concepção reacionária dos processos de formação da subjetividade calcada no familismo e no edipianismo. O desejo é uma dobra das formações sociais, conecta e desconecta seus elementos imediatamente políticos, históricos e raciais. E essas dimensões são imediatamente desejo. Não diferença de natureza, mas de regimes, de modos de funcionamento. Assim sendo, o desejo, todo e qualquer desejo, arrasta e não parte daquilo que chamamos de subjetivo. Muito menos está fundado segundo estruturas universais inconscientes, endereçando-se aos personagens familiares. Desejar é delirar. Todo desejo é ele mesmo uma linha de conexão, de junções e disjunções, cortes e acoplamentos de todo o real que ele mesmo põe em existência. “O delírio tem como que dois polos, racista e racial, paranoico-segregativo e esquizo-nomádico. E entre os dois, tantos deslizamentos sutis e incertos, nos quais o próprio inconsciente oscila entre suas cargas reacionárias e suas potencialidades revolucionárias” (Deleuze e Guattari, 2010, p. 144). E o cinema é meio capaz de nos mostrar o emaranhado dessas linhas.

Como começa um delírio? É possível que o cinema seja capaz de apreender o movimento da loucura, precisamente porque ele não é analítico nem regressivo, mas explora um campo global de coexistência. Um filme de Nicholas Ray representa supostamente a formação de um delírio com cortisona: um pai excessivamente cansado, professor de colégio, que faz horas extras numa estação de rádio táxi, é tratado por ter perturbações cardíacas. Ele começa a delirar sobre o sistema de educação em geral, a necessidade de restaurar uma raça pura, a salvação da ordem moral e social, passando depois à religião, à oportunidade de um retorno à Bíblia, Abraão. Mas o que foi que Abraão fez? Ora, o que ele fez foi justamente matar ou pretender matar seu filho, e talvez o único erro de Deus tenha sido deter seu braço. Mas o herói do filme, ele próprio, não tem um filho? Ora, ora. O que o filme mostra tão bem, para vergonha dos psiquiatras, é que todo delírio é, primeiramente, investimento de um campo social, econômico, político, cultural, racial e racista, pedagógico, religioso: o delirante aplica à sua família e ao seu filho um delírio que os excede por todos os lados (Deleuze e Guattari, 2010, p. 362).

O filme é *Delírio de Loucura* (1956). Mas poderia ser, para um outro arranjo de conexões, o filme *Paralelo 17* (1967), documentário sobre a guerra do Vietnã realizado por Joris Ivens e Marceline Loridan. Ou ainda *Un Chant d'amour* (1950), de Jean Genet (Deleuze e Guattari, 2010, p. 87 e 532). Não só pela história que contam, mas como a contam, o cinema vai, cada vez mais, aparecendo em seus componentes técnicos como um meio de experimentação e visibilidade de outros modos de funcionamento da produção de subjetividade. A esse respeito, é interessante ler o que Deleuze e Guattari escrevem a respeito de *Tempos modernos* (1936), de Chaplin. Reproduzindo as análises de Michel Cournot sobre este filme, vale destacar o seguinte trecho:

⁴“Essas palavras foram tão gastas, tão desperdiçadas. Fui eu mesmo quem, por descuido, lançou o termo ‘análise institucional’, assim como ‘analisador’, ‘transversalidade’, etc., que se tornaram o *filet mignon* de muitos professores universitários, psiquiatras e psicossociólogos. Eles recuperaram isso rapidamente, traduzindo em termos de intervenção psicossociológica: há grupos de Análise Institucional que se fazem contratar pelas grandes empresas para realizar algo equivalente a uma japoneização da classe operária. Assim, isso acabou remetendo a doutrinas de intervenção, a especialistas, a corpos institucionais especializados” (Guattari e Rolnik, 2005, pp. 275–276).

Por exemplo, a questão não é, nesse momento do filme, a de se saber se o espectador deve ver o acidente vir, ou ser surpreendido por ele. Tudo se passa como se o espectador já não estivesse neste momento na sua poltrona, como se ele já não estivesse em situação de observar as coisas. Um tipo de ginástica perceptiva o conduziu, aos poucos, não a se identificar com o personagem de Tempos modernos, mas a experimentar imediatamente a resistência dos acontecimentos que acompanham esse personagem, e a ter as mesmas surpresas, os mesmos pressentimentos, os mesmos hábitos que ele [...] Se o riso é uma reação que utiliza certos circuitos, pode-se dizer que Charles Chaplin, no desenrolar das sequências, desloca progressivamente as reações, fazendo-as recuar lentamente até o momento em que o espectador já não é senhor dos seus circuitos e tende a utilizar espontaneamente um caminho mais curto, que não é praticável, que está barrado, ou então um caminho muito explicitamente anunciado como aquele que não leva a parte alguma. Depois de ter suprimido o espectador enquanto tal, Chaplin desnatura o riso, que devém outros tantos curtos-circuitos de uma mecânica desconectada (Deleuze e Guattari, 2010, p. 419-420).

Uma ginástica perceptiva... Esta tendência só vai se acentuar na obra de Guattari⁵ e, ainda nesses anos 70, aparecem entrevistas e textos exclusivamente dedicados ao cinema.

O primeiro deles é uma análise que Guattari tece do filme *Loucos de desamarar*, documentário realizado por Marco Bellocchio, Silvano Agosti, Sandro Petraglia e Stefano Rulli em 1975. Em 1976, Guattari publica na revista *Cinématographe* esta análise que será retomada na primeira versão do seu livro *La révolution moléculaire*, em 1977 e mantido sem alterações na segunda versão de 1980.

Guattari pensa esse filme como um testemunho e uma ilustração das lutas políticas que desenrolaram na Itália dos anos 70, especialmente aquelas que estavam implicadas na psiquiatria e, mais amplamente, das pessoas envolvidas com a loucura.

Primeiro, é um testemunho sem precedentes da psiquiatria tradicional e de suas variantes “modernistas”, particularmente no campo da infância. Segundo, é uma ilustração viva da política adotada pelos trabalhadores da saúde mental reunidos, na Itália, em torno de Franco Basaglia, Giovanna Jervis e dos militantes do movimento *Psichiatria Democratica*, sem, no entanto, ser um filme doutrinário: de fato, são essencialmente pessoas comuns que, de uma forma ou de outra, tiveram de lidar com a repressão psiquiátrica e conseguem se expressar sobre o que experimentaram – e fazem isso com uma verdade absolutamente perturbadora. E, por último, é um filme que já pode ser incluído na linhagem da obra-prima de Bellocchio *De punhos cerrados* (Guattari, 2024, p. 235).

Guattari descreve uma série de relatos e situações que denunciam e apontam para outros modos de enfrentar a necessidade de cuidado e a brutal política dos hospitais psiquiátricos. “Na minha opinião, esse filme não exige um debate, ele o encerra. Chegou o momento de fechar o caso, o do hospital psiquiátrico – versões arcaicas ou modernistas –, o da setorização, o das instituições médico-pedagógicas, o das psicanálises etc” (Guattari, 2024, p. 236).

Guattari acompanha de perto toda a movimentação e vitalidade política instaurada em vários domínios da vida promovida na Itália e que irão culminar no ano 1977 em torno do que ficou conhecido como movimento autonomista. Em relação as expectativas de Guattari com as novidades e possíveis abertos por essa experiência italiana, todo o seu *A revolução molecular* é dedicada, com inúmeros textos analisando diversos aspectos deste acontecimento. É também o que está em jogo no livro *Desejo e revolução*, fruto de uma longa conversa entre Franco Berardi Bifo, Paolo Bertetto e o próprio Guattari.

O filme, portanto, cumpre essa função de ser, em ato, lançamento das novas forças em eclosão. “Quero acreditar que o nível da luta na Itália encoraja a imaginação e as tentativas inovadoras. Mas

5 Logo após *O anti-Édipo*, Guattari publica em 1974, também com Deleuze, o livro *Kafka pour une littérature mineure*. Vale notar, para pensar a literatura menor e o conceito de devir-minoritário, a referência ao uso do francês como língua falada nos personagens dos filmes de Jean-Luc Godard (pp. 42-43) e a afinidade entre Kafka e Orson Welles (p. 137).

alguma coisa tem de ser possível na França, além das reuniões e das cartilhas!”, arrematava Guattari (2024, p. 236).

E o que há de tão decisivo no filme para ter essa experiência depositada? Guattari (2024, p. 236) enxerga um alimento para uma das suas mais importantes questões que tanto tentou pensar, a saber, a criação de novos modos de militância política. “Uma militância da vida cotidiana, do tipo apresentado em *Loucos de desamarrar*, é provavelmente a única maneira de influenciar a opinião pública em favor de uma transformação radical do estatuto do ‘assistido’ psiquiátricos”.

E nesta mesma edição de *La révolution moléculaire*, Guattari também retoma a entrevista que acompanhava seu texto sobre o filme de Bellocchio e cia., na revista *Cinématographe*. Intitulada *O cinema: uma arte menor*, Guattari continua a pensar a conexão entre o cinema e a invenção de novas máquinas de luta política tomando como caso o filme *Loucos de desamarrar*. E avança na sua caracterização das ferramentas que começa a elaborar nesta mesma época para dar conta de uma recomposição da resistência a partir das próprias do capitalismo em vias de se solidificar nesse meado dos anos 70. Trata-se, tal como já havia aparecido no livro dedicado a Kafka, da perspectiva menor e minoritária. Quando perguntado se o cinema pode dia ser entendido como uma arte menor, ele responde:

Sim, se precisamos que uma arte menor é uma arte que está a serviço das pessoas que constituem uma minoria, e isso não tem um sentido pejorativo. Uma arte maior está a serviço do poder. Me pergunto se um certo número de filmes como *Loucos de desamarrar*, *Ce gamin-là*, *Coup pour Coup*, *La ville bidon*, *Histoire de Paul*, *Asylum*, não abrem um outro período da história do cinema. Um cinema menor para as minorias, uma vez que de um modo ou de outro, e para o nosso bem, todos nós participamos mais ou menos dessas minorias (Guattari, 2012, p. 370).

Como *Loucos de desamarrar* atingiu esse ponto de uma arte menor? Guattari indica alguns elementos. Primeiramente, a crítica contra a condição opressiva do sistema psiquiátrico não foi feita pelos especialistas com sua linguagem incompreensível. “O que é extraordinário em *Loucos de desamarrar* é que são os próprios interessados que tomaram a palavra” (Guattari, 2012, p. 368). Em segundo lugar, por um meio em que essa palavra não fosse caricaturada e nem representativa, mas pudesse ser reativada diante das câmeras com a mesma vitalidade que ela funciona cotidianamente. Assim, para isso, “membros da equipe de Bellocchio explicaram que cada sequência, cada plano, foi coletivamente discutido no momento da montagem”. E, por isso, ele pode se tornar um “meio de expressão e de luta mais eficaz que os discursos, os encontros, os folhetos...” (Guattari, 2012, p. 369).

A palavra, a linguagem, dos personagens e das imagens, escapam das duas alternativas empobrecidas – elitista ou pedagógica. Ambas baseadas em uma desqualificação do que podem as pessoas, ou seja, em uma subjugação da capacidade de metabolização subjetiva do que é proposto. O ponto de Guattari parece ser: é o próprio filme, e a imagem do cinema, que se encerra na impotência⁶.

Conclusão

No fim do capítulo dedicado ao cinema, Guattari apresenta ainda outros dois textos. Menos centrados na análise de um filme específico, ainda que sempre, a partir daí, considerando a potência da arte cinematográfica, surgem duas caracterizações – a nosso ver, ressonantes – do cinema.

O primeiro texto foi, originalmente, a intervenção de Guattari em um colóquio em Bolonha, em 1973. O tema foi erotismo e cinema. Discutindo com as abordagens psicanalíticas, Guattari vê no cinema a produção de um efeito sobre a subjetividade que não só é muito mais eficaz, em intensidade e alcance que a psicanálise, mas também esta, presa ao paradigmas interpretativos, significantes e significacionais, não pode sequer perceber a força do cinema. Esses paradigmas adequam e conformam todos acontecimentos às estruturas da linguagem. Enfatizam o encadeamento como chave de leitura e

⁶É nessa direção, aliás, que Guattari se dedica a analisar o filme *Badlands* (1973) de Terence Malick. Mostrando, dado os paradigmas do poder, como os críticos não podem captar o elemento de loucura de uma relação menor de amor (com todos os riscos que isso implica). Trata-se de uma entrevista dada por Guattari ao jornal *Libération* em 1975 que também foi retomada na primeira edição do seu *La révolution moléculaire*.

compreensão do que quer que seja. E Guattari vai apontar para a existência de semióticas, de regimes de signos, que agem diretamente sobre a subjetividade sem passar pela linguagem, pela consciência e nem pelo inconsciente organizado segundo uma linguagem. Vai qualificar portanto, essas semióticas de assignificantes. E como o cinema poderia ele mesmo ser caracterizado a partir deste funcionamento singular dos signos? Guattari, apoiado nas teses de Christian Metz⁷, escreverá;

Como o cinema excede, como semiótica assignificante, o quadro das semiologias significantes? Christian Metz responde de um jeito que eu não poderia fazer melhor; ele mostra que o cinema não é um língua especializada e que sua matéria de conteúdo é indefinida [...] Sua matéria de conteúdo transborda perfeitamente as codificações tradicionais que a liga semiótica que compõe sua matéria de expressão se torna aberta à múltiplos sistemas de intensidades exteriores [...] Sua matérias de expressão não possuem uma posição fixa; elas vão em diferentes direções. Christian Metz enumera algumas delas, sublinhando que cada uma dispõe de um sistema intrínseco de traços pertinentes:

- o tecido fônico da expressão, que remete à linguagem falada (semiologia signifiante),
- o tecido sonoro, mas não fônico, que remete à música instrumental (semiótica assignificante),
- o tecido visual e colorido, que reenvia a pintura (semiótica mista, simbólica e assignificante),
- o tecido visual não colorido, que remete à fotografia em preto e branco (semiótica mista, simbólica e assignificante),
- os gestos e os movimentos do corpo humano, etc. (semiologias simbólicas) (Guattari, 2012, p. 389).

É, aliás, por conta dessa potência do cinema – e mesmo da televisão e outras produções videográficas – que, para Guattari, o próprio capitalismo tanto busca aparelhar e teleguiá-las. Não são necessariamente os significados que podem ser extraídos que importam, mas a eficácia semiótica assignificante que favorece a subjetividade e o desejo ir, como vimos, em uma direção ou outra. As semióticas assignificantes, tal como o cinema, não boas ou ruins. Elas indicam a existência de um certo material, um certo tecido, que circula nas relações humanas das sociedades capitalistas ocidentais cujo modo de funcionamento, de encaixe com os jogos da sensibilidade e da história mundial, produzem imediatamente maneiras de sentir, pensar e agir. Em suma, de ser. Desse modo,

Pode-se fazer um filme tendo como tema a vida em um convento que coloca em jogo uma libido revolucionária. Pode-se fazer um filme de apologia da revolução que vai ser fascista do ponto de vista da economia do desejo. O que será determinante sobre um plano político e estético não são as palavras e os conteúdos das ideias, mas, fundamentalmente, as mensagens assignificantes que escapam às semiologias dominantes (Guattari, 2012, p. 393).

Guattari prossegue nessa mesma direção e a aprofunda em *O divã do pobre*, último texto seu, neste anos 70, que não só menciona mas dedicado ao cinema. Trata-se de um texto previamente publicado na revista *Communication*, intitulada *Psychanalyse et cinema*, de 1975. O título já carrega uma ideia importante: o cinema é o divã do pobre não porque ele, não tendo como pagar os custos de uma psicanálise, é analisado pelo filme. Mas sim porque, como escreverá Guattari (2012, p. 403), “o psicanalista está um pouco na posição do espectador no cinema: assiste o desdobramento de uma montagem fabricada por causa dele”. A grande diferença, dado que o vimos, é que no universo cinematográfico mais realidades possuem espaço para agir. Guattari (2012, p. 402-403), aqui, caracteriza o cinema como um “agenciamento maquínico”. E afirma: “uma máquina te trata como uma máquina, e o essencial não está no que ela diz, mas nessa espécie de vertigem de abolição que garante o fato de ser assim ‘maquinada’”.

⁷ Cabe notar como as teses de Metz a respeito do cinema se baseiam nas análises do linguística Louis Hjelmslev, fundamental para Félix Guattari, nessa mesma década de 70, para formular a noção de agenciamento. E, depois, na década de 80, reformulá-la consideravelmente (Guattari, 1989).

Nessa aproximação entre a psicanálise e o cinema, cada oscilação do desejo, revolucionário ou fascista, para retomar os termos de *O anti-Édipo*, produz um tipo de análise e de filme. E consequentemente de subjetividade: “O cinema comercial é incontestavelmente familista, edipiano e reacionário. Mas ele não é intrinsecamente como a psicanálise”. Guattari, complementando, deixar evidente sua aposta que o cinema está em condições muito melhores que a psicanálise para cultivar alguma resistência aos valores dominantes:

E se podemos imaginar perfeitamente que uma outra prática do filme possa se constituir futuramente, que um cinema de combate possa atacar os valores dominantes, no estado atual das coisas, enxerga-se mal como poderia nascer uma psicanálise revolucionária [...] Nas piores condições comerciais, bons filmes podem ainda ser produzidos, filmes que modificam os agenciamentos do desejo, que “mudam a vida”, enquanto que, desde muito tempo, não há mais boas sessões de psicanálise, boas descobertas e bons livros psicanalíticos (Guattari, 2012, p. 406).

Mas essa sua aposta, para nós, é acompanhada de um desafio. Certamente, não salvar a psicanálise. Mas relançar a experiência da análise que ela configurou mas que ela não é a proprietária à altura do funcionamento maquínico e assignificante dos melhores casos do cinema. Esse desafio é a própria esquizoanálise, da concepção da máquina que em seu seio foi elaborada junto ao cinema (ainda que não só junto a ele) e, consequentemente, da produção de subjetividade. Em uma importante obra acerca da esquizoanálise, Guattari retomará essa questão e mostrará que singularidade da sua empreitada reside, inclusive, nessa ativa indecidibilidade acerca do estatuto da esquizoanálise diante da psicanálise. Ela seria uma forma de psicanálise, ainda que distante de alguns pilares fundamentais da psicanálise tal como inventada por Freud? Ela não seria de modo algum psicanálise justamente por ter operado a recusa de elementos essenciais da própria psicanálise? Findada a década de 1970, Guattari inicia seus seminários, que durarão até o final da sua vida em 1992. Existe um encontro específico, em que Guattari diz com todas as letras o que alimenta e atravessa o desafio da esquizoanálise. Faz sua exposição logo após a fala do psicanalista Mony Elkaim, conhecido pelas teorias no campo da terapia familiar, que havia elaborado sobre a relação entre os filósofos Whitehead e Russel, sobre certos paradoxos desenvolvidos por estes, para chegar até o que seria o seu paradoxo que diz respeito a natureza da análise e que poderia ser enunciado assim: como ter um discurso sobre uma certa situação se sabemos que a construímos ao mesmo tempo em que descrevemos? Não se perderia, precisamente, a singularidade irredutível da própria situação? Em longa passagem que nos permitamos citar por extenso, ele diz:

Então, eu retorno sempre ao meu problema de muitos anos, não sei se vocês tomaram uma posição, mas sempre tento colocar a questão: o que quer dizer essa história de análise, análise de que? E na medida em que avançamos [...] minha referência a Freud não funciona mais como uma referência a um corpo de saber, isso aparece sobretudo como uma referência a um acontecimento. Um acontecimento, a criação de um novo gênero, como um gênero literário, como um gênero de performance teatral – um novo paradigma de produção da subjetividade. O enquadramento dessa problemática não se faz exclusivamente na experiência analítica, mas essa experiência, esse novo gênero, para mim, esclareceu, teve um efeito retroativo de esclarecimento sobre outras problemáticas da subjetividade, sobre outros níveis no campo social, institucional, nas finalidades econômicas etc. Trata-se da problemática disso que poderiam ser os produtores e analisadores de subjetividade que levam em conta um certo número de dimensões de singularidade. E cada vez mais a problemática se enriquece: o que pode especificar uma produção de subjetividade que não esteja sob o golpe da lógica do equívoco generalizado, dos valores de redundância, de uma espécie de igualitarismo, de ‘comunismo’ das explicações e que abrem a passagem à dimensão produtiva da subjetividade, quer se trate da produção no domínio linguístico, poético ou da arte lírica etc (Guattari, 1985, p. 1).

E, evidentemente, poderíamos acrescentar nesta lista, como Guattari o fez na prática, o próprio cinema. A esquizoanálise é, portanto, um outro gênero de paradigma de produção de subjetividade. E é por isso que o cinema surge, a cada passa de seu movimento, como um rico aliado cuja conexão se

intensifica a partir da década de 80, justamente no momento em que Guattari busca ressingularizar e relançar a própria esquizoanálise através daquilo que chamou de ecosofia.

Referências

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo, 34, 2010.
- DELEUZE. *Kafka pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975
- GUATTARI, Félix. *A revolução molecular*. São Paulo: Ubu, 2024.
- GUATTARI. *Cartographies schizoanalytiques*. Paris: Galilée, 1989.
- GUATTARI. *Psicanálise e Transversalidade: ensaios de análise institucional*. São Paulo: Idéias e Letras, 2004.
- GUATTARI. *La révolution moléculaire*. Paris, Les Prairies ordinaires, 2012.
- GUATTARI. “01/10/1985”, in *Chimères: revue de schizoanalyses*. Disponível em: <https://www.revue-chimeres.fr/Les-seminaires-de-Felix-Guattari-1980-a-1988>. Acessado em: 29 jul. 2019, 1985.
- GUATTARI, Félix, BERARDI, Franco Bifo e BERTETTO, Paolo. *Desejo e revolução*. São Paulo: Sobinfluência, 2022.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.
- LIMA, Vladimir Moreira. *A partir de Guattari I: uma política da existência*. Rio de Janeiro: Ponteio edições, 2019.
- STENGERS, Isabelle. “Félix Guattari, ‘non philosophe’ ? Lettre à Chimères”. In: *Chimères. Revue des schizoanalyses*, N°43, 2001. Printemps sauvages: pp. 121-130.

Autor(a) para correspondência / Corresponding author: Vladimir Moreira Lima. vladub77@gmail.com