DOI: https://doi.org/10.59488/tragica.v18i2.68326

Revista Trágica
Volume 18 - Número 02 ISSN 1982-5870

O cinema, a avó e a girafa: entrevista com Félix Guattari

GUATTARI, Félix. "Le cinéma, la grand-mère et la girafe". In: *Chimères. Revue des schizoanalyses*, N°26, 1995. *Les Indésirables*. pp. 141-151.

Félix Guattari & Abraham Segal

Tradução de Vladimir Moreira Lima Ribeiro
Professor Adjunto de Filosofia do Instituto de Aplicação da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
Contato: vladub77@gmail.com

Abraham Segal: Continuando um debate entre você e Jean-Claude Pollack sobre a modificação do inconsciente desde a aparição do cinema, houve um impacto nas representações da loucura tanto no público quanto nos profissionais da psiquiatria?

Félix Guattari: A questão não é a de uma interação externa entre o cinema e um certo número de problemas psíquicos, normais ou patológicos. Na minha perspectiva, o cinema, ou mais exatamente a narratividade cinematográfica tal como ela se instaurou na história do cinema, aparece como um dos maiores meios da produção de subjetividade. Trata-se de ver como as condições dessa produção de subjetividade foram radicalmente mudadas pelo cinema. Corolário imediato: a subjetividade é uma produção. Só se compreende isso na medida em que os meios de produção estão cada vez mais socializados, não mecanizados, mas maquinizados. O cinema se inscreve naquilo que chamo de *phylum* maquínico: existem antecedentes, que seria preciso procurar em uma certa história das mídias – a narratividade na imprensa, os grandes romances populares, os grandes romances burgueses... poderíamos encontrar aí toda uma genealogia -, mas há também sucessores, como as produções de vídeo ou os bancos de dados informáticos.

Colocar a questão de sua influência sobre a subjetividade retornaria então a se perguntar se a indústria foi importante para a sociedade! Certamente isso remanejou as relações sociais!

Eis aí como situar o problema. É mais difícil tentar fazer uma apreciação sobre o que foi transformado, produzido ou suprimido. É muito complicado, porque os antigos quadros de produção de subjetividade, o que chamo de sistemas de metamodelização, estavam ligados aos mitos, aos sistemas rituais, religiosos, que fixavam as posições relativas, subjetivas, dos indivíduos em relação às diferentes faixas etárias, às posições

sociais, sexuais, hierárquicas, de castas, de classe etc.

Pode-se dizer que havia tantas línguas sociais (no sentido dos dialetos sociais de Bakhtin) quanto especificações sociais. Para cada determinação social, havia uma espécie de fenômeno de iniciação, entrava-se em uma casta profissional – e nas sociedades arcaicas, entrava-se em um grupo: pode-se assim mostrar que, em certas etnias, a língua das mulheres não era a mesma que a língua dos homens.

O cinema unificou esses fenômenos da língua, forneceu uma tradutibilidade generalizada. Hoje, um certo número de grandes mitos ou de grandes narrativas tendem a atravessar todas as especificações subjetivas do planeta. Basta ver o sucesso extraordinário de séries como *Dallas* nos países africanos – é algo que seria preciso estudar, esse sucesso profundo, não o sucesso de superfície. É completamente idiota pensar que são coisas impostas pela repetição incessante das mensagens publicitárias: é muito mais da ordem de uma modelização subjetiva.

Então, primeira característica: o esmagamento dos dialetos sociais singulares. Segunda característica: o primado da imagem. Antes, havia algo que poderíamos chamar de "trabalho da imagem", a relação com o imaginário implicando uma recriação, uma participação. Quando a avó contava um conto de fadas para uma criança, era preciso fazer uma encenação, um pouco como Decaux... É extraordinário alguém que conta histórias, que incorpora os personagens! De uma certa forma, não importa qual ilustração narrativa implicava esse talento de incorporação de imagens. Quando nós olhamos o que eram as correspondências no século XIX, vemos que há toda uma qualidade de descrição e de encenação. A obra de Balzac, por exemplo, é uma obra de pintor! Hoje, serve-se imagens em uma bandeja. É exatamente como na cozinha, você pega o congelado e só precisa colocá-lo na água ou no forno, enquanto antes, se você quisesse fazer uma boa comida, você precisaria mesmo de toda uma propedêutica. Agora, imagens todas cozidas, todas prontas! Isso significa uma certa renúncia ao "trabalho da imagem". É um paradoxo ouvir dizer que estamos em uma sociedade das imagens. Talvez seja justamente o contrário, estamos cada vez mais em uma sociedade sem imagens, já que elas são chapadas diretamente em nós. Enquanto antes havia certamente uma riqueza muito maior de imaginarização, uma produção de imagens muito maior. Em um certo sentido, nós estamos muito mais em uma sociedade do significante, das articulações comunicacionais, de um agir comunicativo, para retomar as categorias de Habermas, que empobrece a relação com a imagem.

Essa característica se liga, para mim, à uma terceira dimensão que seria aquela da infantilização geral transmitida por essa narratividade midiática. Quando digo cinema, falo aqui então de uma tal narratividade de mídia de massa que é também veiculada através da televisão, dos quadrinhos etc. Para mim, trata-se de um fenômeno central que é amplamente transmitido pelo cinema.

Essa infantilização tem todas as espécies de correlatos sobre o conteúdo dos temas, sobre sua estereotipia, mas o mais importante, no final das contas, é a transformação que ela implica, não sobre a forma e nem sobre o conteúdo, mas sobre a enunciação. Isto é, chegam para nós protocolos de enunciação totalmente empobrecidos, passivos, dessa passividade que fazia McLuhan dizer que a subjetividade moderna tende a ser plana como a tela da televisão. É uma relação com a

imagem que implica uma desconexão com todas as relações de vizinhança, ou mesmo com a relação com a imagem tal como poderia ainda existir no teatro, na festa, em todas as espécies de outras práticas coletivas imaginárias.

Abraham Segal: Isso nos remete a alguém como Kafka, recusando a imagem do cinema e dizendo que para ver imagens seria melhor fechar os olhos...

Félix Guattari: Seria necessário recolocar essa posição de Kafka do lado do cinema mudo, que era certamente muito mais rico, que mantinha potencialidades criativas da parte do espectador: havia toda uma série de entradas semióticas que eram literalmente complementares, pois era necessário que o espectador fizesse a interpretação das dimensões complementares. Isso não tem nada a ver com essa tentativa de saturação total, engordando as imagens e as significações, que tende a ser o feito das grandes produções cinematográficas contemporâneas.

Gostaria de tomar como exemplo um filme de Rohmer que gosto muito, *Perceval*. Temos um contraexemplo incrível aí, porque se você começar a gostar desse filme, você será levado a fazer todo um trabalho, uma espécie de dança de entradas complementares, o que faz com que nós tenhamos uma lembrança de *Perceval* como algo que verdadeiramente anima a cabeça, como se sua cabeça fosse um teatro de marionetes porque há precisamente uma espécie de incompletude que convoca isso. Penso que em Godard nós encontraríamos...

Abraham Segal: O oco...

Félix Guattari: …. Encontraríamos políticas de incompletude, mais que fenômenos. "Pois bem! O que você está fazendo? Nada. Ah!"...

Abraham Segal: Godard e a história da tela branca, da imagem branca.

Félix Guattari: Enfim, poderíamos falar de alguns casos. Mas tudo isso que eu disse até agora é relativamente negativo, uma vez que implica a ideia de uma produtividade narrativa reducionista, centrada sobre o *logos* em detrimento da imagem: um cinema que só tem imagens planas, onde nada se passa, nada entra, um cinema infantilizante.

Ora, essa onipotência da produção de subjetividade por esses meios, não é também uma maldição. Pode-se muito bem conceber gerir de outro modo essa política da imagem levando em conta essa própria onipotência. Está em aberto.

Mas é evidente que isso não é um fenômeno exclusivamente cinematográfico, é um fenômeno social muito mais amplo. Por exemplo, encontramos o mesmo problema com as rádios livres.

No momento da crise das rádios do monopólio na França, o problema que se colocava era reinventar um novo tipo de relação com o rádio. Pode-se perceber, de fato, que podíamos imaginar procedimentos de enunciação completamente diferentes e nós experimentamos alguns. De minha parte, fiz, com amigos, a Radio Tomate... Mas notamos que a situação se fechou. Hoje, são grupos de toda natureza: da imprensa, religiosos, políticos e publicitários que possuem o domínio das rádios. Do mesmo modo, percebe-se que os progressos técnicos estavam ligados ao super-oito ou aos novos instrumentos como o vídeo poderiam oferecer uma nova definição, novas possibilidades de efetuar um "trabalho da imagem". Claro que não é apenas do talento de tal ou tal criador que depende a produção de subjetividade correspondente; isso

depende também da produção de um público, de uma audiência, de um suporte, o que remete, certamente, a toda uma política alternativa que transborda amplamente a problemática do cinema e das mídias.

Abraham Segal: Como você, Félix, na sua prática de filósofo, de analista, de escritor, é inspirado pelo cinema? Quais são as relações que você estabelece com certos filmes?

Félix Guattari: Há duas faces na sua questão: uma face profissional e uma outra mais pessoal. Começarei pela face profissional.

Em minha tentativa de repensar a análise das formações do inconsciente, o que chamei de esquizoanálise, a problemática do cinema tem uma grande importância. Defendi a ideia de que o inconsciente não é algo que se pode explorar como uma reserva de significações, um caldeirão fechado no fundo da psiquê, mas, ao contrário, algo que se pode e construir. No seminário que organizo há muitos anos, Jean-Claude Polack bem sistematicamente, tentou pensar a análise do inconsciente, em particular a análise do sonho, através da análise fílmica.

De uma certa forma, há sequências, montagens, operações mentais que instauram um certo tipo de decupagem, de trabalho sobre o tempo ou sobre as imagens, tal como se encontra no cinema. Como pode haver interação entre esse tipo de cinema interior, esse cinema autoproduzido, e as produções cinematográficas? É algo muito interessante pois, mais uma vez, há um *continuum*, uma permeabilidade total entre a subjetividade social tal como ela é articulada pelas mídias de massa e a subjetividade fabricada no nível do indivíduo, da família etc. Essa continuidade é muito sensível nos adolescentes, nas crianças.

Quando abordo uma neurose, uma psicose ou uma situação de grupo problemática que requer essa abordagem das formações do inconsciente, é um pouco como na posição de um diretor de cinema que tem algo a ser montado com um certo número de elementos e, particularmente, com a incompletude desses elementos. Uma coisa é ter uma sinopse, elementos... mas agora o que se faz? O que se passa? É todo o caráter de artificialidade do processo, o fato de que há entradas em componentes possíveis, diversos, heterogêneos, com todos os coeficientes relativos de liberdade dos quais eles são portadores.

Por isso eu poderia fazer o contraponto de tudo o que disse anteriormente: contra a massificação, contra os caracteres reducionistas e infantilizantes, poderíamos afirmar que existem também fatores criadores, de abertura. Pode-se produzir uma subjetividade que vai construir universos de referência cada vez mais ricos, exatamente como se faz no trabalho com o cinema.

Existem dois tipos de casos que me parecem particularmente interessantes a esse respeito. Um que já sublinhei é o do cinema mudo, que representava certamente a exposição de coeficientes de liberdade nos componentes de subjetivação. Eu gostaria que nós encontrássemos a liberdade do cinema mudo no cinema de hoje! Mas também seria interessante ver o que são esses coeficientes de liberdade nos desenhos animados, na publicidade, nos clipes... Há certas brechas que escapam ao tipo de narratividade dominante.

A narratividade fílmica, principalmente nas grandes séries americanas que são

além disso apaixonantes, pode ser, agora, programada por um computador. Aí é o fechamento total. Por outro lado, existem jogos de violência de uma riqueza extraordinária em Walt Disney, por exemplo, que nos mostram as possibilidades de um instrumento cinematográfico. Eles encontram equivalência apenas na nossa própria riqueza onírica: inventar esquemas impossíveis! Idem para a publicidade e os clipes. Normalmente são vazios, uma grande chatice, mas às vezes há um recurso formidável, um desencadeamento dadaísta-surrealista. Frequentemente, isso dura três ou quatro segundos, mas já é uma falha extraordinária, em três ou quatro segundos, um mistério que ressurge! Eis aí a dimensão esquizoanalítica. Em uma frase: em vez de tentar psicanalisar o cinema, valeria mais nos inspirar no cinema para reconstruir a psicanálise.

No plano pessoal, é realmente uma outra história. Por um lado, trabalho em diferentes projetos, roteiros de ficção científica, coisas desse tipo. Por outro lado, tento observar um pouco a influência dos filmes em mim, ver quais foram minhas referências subjetivas. Existe algo muito paradoxal aí, e te digo isso porque nunca vou até o fim: percebi que os filmes que tinham mais me marcado eram verdadeiros filmes toscos. Nada interessantes! Isso me impactou bastante! Principalmente os filmes com os quais sonhei são, às vezes, vazios, de última categoria! Eu não sei se o inconsciente tem mau gosto, ou se o bom gosto se conecta mal com o inconsciente...

Abraham Segal: Você pode dar exemplos?

Félix Guattari: Não posso porque eu mesmo esqueci os nomes! Mas quando eu era criança, havia um tal de Tarass Boulba...

Abraham Segal: Tarass Boulba... é um dos filmes que mais me marcou.

Félix Guattari: Ah sim, então temos aí uma pista...

Abraham Segal: Quando você fala de filmes que te marcaram, trata-se apenas de filmes do passado ou também de filmes que você foi levado a ver agora?

Félix Guattari: Por exemplo, um filme que mexeu muito comigo, profundamente, é *Les poings dans les poches* (*De Punhos Cerrados*) de Bellochio. Era algo que me dizia respeito diretamente. Os filmes de Cassavetes também. Um outro filme me impressionou muito: o primeiro de Robert Kramer, *Ice* (*Gelo*). Há um tratamento das imagens que, tenho a impressão, intervém diretamente sobre a subjetividade. E essa maravilha das maravilhas, *Eraserhead*, de David Lynch. É uma revelação quando vemos filmes como esse.

Abraham Segal: Talvez um dos pontos comuns entre todos estes filmes seja a exacerbação dos sentimentos e do olhar, algo de muito agudo, que não foi inteiramente inventada, mas que desloca...

Félix Guattari: Ou que empurra até o limite. Em *Les points dans les poches*, é evidente que não é de modo algum uma descrição realista, mesmo que possamos dizer que se trata, certamente, de um testemunho da loucura. Engajamos em uma escalada mental ao mesmo tempo muito familiar, muito íntima e de uma extrema violência, uma espécie de máquina infernal que se desencadeia. A dimensão processual desses filmes é absolutamente importante: como se desenvolvem, de modo paroxístico, as consequências de um dado inicial.

Abraham Segal: Orson Wells poderia se inscrever nessa linhagem,

principalmente por conta de sua maneira de tratar Kafka...

Félix Guattari: Mas há nele uma dimensão de estetismo que me incomoda. No limite, é a qualidade dos seus filmes que me irrita, que se impõe demasiadamente: enquanto estou diante de algo "formidável", não estou mais trabalhando "na minha coisa"! Eu não funciono assim.

Abraham Segal: Poderíamos retornar à questão da imagem da loucura, porque, para mim, é uma questão política. Como o cinema dá a ver a loucura, quais questões ele coloca para o campo psiquiátrico?

Félix Guattari: Quanto a isso, posso te falar da nossa experiência em La Borde. Mantivemos durante todo um período um ateliê, super 8, com a ajuda do INA, e tivemos surpresas extraordinárias! Uma verdadeira ocasião de aprendizado para alguns doentes psicóticos...

Porém, digo mais uma vez, nenhuma forma de expressão é virtuosa em si, ela o é somente em suas relações com todo um conjunto de práticas que são outras práticas de expressão, mas sobretudo práticas de gestão coletiva dessa expressão, de gestão das relações entre a instituição e o exterior e os remanejamentos que isso implica. É um agenciamento complexo, um entrecruzamento que fará com que o teatro, ou o cinema, ou o esporte ou não importa o que, encontre seu lugar na instituição. Quero dizer, quanto a isso, que não é suficiente que as pessoas façam cinema. Não existe "cinema terapia" ou "arte terapia".

Mas gostaria de voltar às orientações atuais do cinema. Nas superproduções recentes, que possuem as maiores bilheterias, perto de três quartos dessas bilheterias seriam consagradas à promoção dos filmes, dito de outra maneira, à requisição das salas, às reservas das salas. Certos filmes não apenas levam setenta e cinco por cento do dinheiro, mas, mais do que isso, setenta e cinco por cento desse dinheiro serve para controlar as salas e impor os filmes aos espectadores. Essa narratividade programada é inquietante, não?

No plano político, tradicionalmente ora se consideraria a arte como algo que não tem nada a ver com a política, ora como se dizia na *belle époque*, ela poderia ser uma força de apoio… tudo isso resultando nessa espécie de implosão política: o político e o social estão mortos, não falemos mais neles, vamos esquecê-los! Penso, ao contrário, que é essencial reconstituir práticas sociais, maneiras novas de fazer política, de gerir alternativas de todas as formas possíveis e imagináveis. Nessa perspectiva, evidentemente, não se trata de impor palavras de ordem ou modelos, mas as questões que convocam a fazer política, a fazer cinema, a fazer música, a fazer literatura etc., tornam-se questões políticas maiores, a partir das quais reconstruiremos as formações políticas. Ao invés de querer reduzir a arte através de esquemas políticos, eu preferiria que fizéssemos recomposições políticas através da riqueza da arte.

Penso, por exemplo, em meu companheiro Jean-Jacques Lebel, com suas performances e todos os seus grupos de poesia. É preciso reviver a poesia, que está moribunda, e fazê-lo como uma atividade militante. Penso que é preciso uma atividade militante para construir e fazer viver o cinema que está à beira da morte.

As pessoas agem como se o cinema existisse! Mas não é verdade. O que existe é uma coisa diferente do cinema. Foi Straub quem chamou a atenção para o fato de que

se o cinema está prestes a morrer, é justamente porque ele está em todo lugar! No mesmo raciocínio, Fernand Braudel me dizia, pouco antes de sua morte, que ele havia explicado aos historiadores: "Tomem cuidado, vocês estão em vias de matar a história". Bom, isso pode parecer surpreendente porque existem milhares de professores de história. Mas ela pode morrer. Tudo pode morrer nesta ordem. Só o poder é indestrutível, e o Estado. No fundo, fazer poesia, fazer cinema... para mim faz parte dessas reconstruções, como suscitar uma fala, suscitar a vontade de discutir, a vontade de cuidar dos nenéns, dos velhos, de seja lá o que for...

Agora, as plantas e os animais se tornam política. Enfim, tudo é política. Porque estamos em uma espécie de rarefação generalizada. As práticas tornam-se políticas porque elas não têm mais nada de natural. Ao mesmo tempo pode-se dizer melhor assim, porque pelo menos seus elementos de criatividade potencial são revelados. Mas atenção, pode-se por tudo a perder, porque não haverá mais oxigênio na atmosfera, não haverá mais criatividade nas imagens, haverá apenas um achatamento generalizado com esse tipo de produção de subjetividade.

Seria preciso ver também o que poderia ser o cinema amador, o cinema institucional... existe toda uma gama de possibilidades. Hoje, por exemplo, Joséphine queria fazer um filme sobre a La Borde-Marfim, sobre as relações entre o clube de La Borde e uma associação da Costa do Marfim. Ela tem um projeto de 50 minutos, mas isso não interessa a ninguém! Você propõe isso aos canais de televisão: "ah, legal!... não temos programação disponível" ... Mas o que está em suas programações? Eles nem crítica fazem, eles não querem nem ver o que você faz! É como se você levasse uma girafa para um estacionamento... "Não, peço desculpas, mas... não pode entrar, eu gosto bastante das girafas, mas...". Ou então podemos nos deparar com pessoas adoráveis, bem-dispostas, que compreendem tudo o que dizemos, mas... acabou! Já acabou. Não tem mais nada para se ver! Circulando, circulando.

Recebido / Received: 10/05/2025
Aprovado / Approved: 18/06/2025