

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## **CORRENTEZA**

### **Corpo e Desejo \_ Matéria e Representação**

Flavia Perrella Regaldo

Trabalho de Projeto

Mestrado em Arte Multimédia

Especialização em Imagem em Movimento

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Rogério Taveira

2022

## RESUMO

O projeto *Correnteza* é composto de uma série de animações pornô em aguarela que exploram tensões do corpo e do desejo. As imagens se colocam como uma coletânea ilimitada e se constituem a partir da pintura de imagens produzidas por convite à participação no projeto tendo como base a premissa de se repensar o corpo como espaço crítico. O presente estudo *Corpo e Desejo \_ Matéria e Representação* se estabelece como espaço de reflexão teórica do projeto e busca aprofundar as considerações que concebem o trabalho e que passam a estruturá-lo. São apontados, por um lado, aspectos políticos que dão origem às animações a partir da temática central sobre feminismo e sexualidade, através de um questionamento sobre a pornografia pela perspectiva de teorias de gênero contemporâneas. Por outro é estabelecida em termos teóricos uma reflexão sobre o meio do projeto, através de uma investigação sobre a sensorialidade da imagem. Para tanto, no primeiro capítulo é estabelecida uma compreensão da sexualidade através do conceito de “biopoder” de Foucault e são pensadas questões de agenciamento do corpo através da transposição do termo para concepções contemporâneas pelo trabalho de Judith Butler e Paul Preciado. O segundo capítulo por sua vez, através de uma correlação política, se utiliza do filme *Fuses* de Carolee Schneemann como base para refletir sobre percepção e sensação da imagem através da fenomenologia e por conceitos deleuzianos. O terceiro capítulo, por fim, aborda a animação experimental dentro do contexto do cinema experimental de forma a comentar o suporte de *Correnteza*. No decurso do projeto a imagem, e por correlato a arte, é pensada e considerada em seu potencial de transformação política.

### Palavras-Chave:

Feminismo; pornografia; animação experimental; imagem.

## ABSTRACT

The project *Correnteza* is composed by a series of watercolour porn animations that explore tensions of the body and desire. The images are an unlimited collection constituted by hand-painted images composed over films that respond to an invitation to participate in the project based on the premise of rethinking the body as a critical space. The present study *Body and Desire \_ Matter and Representation* is established as a space for theoretical reflection of the project and seeks to deepen the considerations that conceive and structure the work. On the one hand, political aspects that constitute the core of the animations are pointed out, based on the central theme of feminism and sexuality, through the questioning of pornography from the perspective of contemporary gender theories. On the other hand, a reflection on the medium of the project is established through an investigation of the sensoriality of the image. In order to do so, in the first chapter a conception of sexuality is established through Foucault's concept of biopower, and issues of agency of the body are considered through the transposition of the term to contemporary understanding through the work of Judith Butler and Paul Preciado. The second chapter, through political correlations, uses the film *Fuses* by Carolee Schneemann as the basis for thinking about image perception and sensation through phenomenological and deleuzian concepts. The third chapter, finally, approaches experimental animation within the context of experimental cinema in order to comment on the support of *Correnteza*. During the course of the project, image, and therefore art, are considered in terms of their potential for political transformation.

### Keywords:

Feminism; pornography, experimental animation; image.

## ÍNDICE

<b>Introdução</b> .....	1
<b>1 _ Territórios Políticos</b>	
1.1 <i>Embodiment e biopoder</i> .....	5
1.2 Corpo e narrativas _ <i>Corpos que Importam</i> .....	7
1.3 <i>Tecnobiopoder _ Testo Junkie</i> .....	11
1.3.1 <i>Pornobiopolítica e tecnobiopoder</i> .....	12
1.3.2 Resistência .....	15
1.4 Pornografia _ Perspectivas do cinema e da arte .....	16
<b>2 _ Imagem e Sensação</b>	
2.1 Introdução .....	21
2.2 <i>Fuses</i> _ Pintura cinemática de Carolee Schneemann .....	23
2.2.1 Erotismo, pornografia e censura .....	24
2.3 Tatilidade_ Perspectiva da fenomenologia .....	26
2.4 <i>Lógica da Sensação</i> .....	31
2.4.1 Pintar as forças .....	35
2.5 Deleuze e percepção no cinema .....	36
2.6 <i>Fuses</i> em perspectiva deleuziana .....	41
2.6.1 Deleuze e sexualidade .....	41
2.6.2 <i>Fuses</i> .....	43
2.6.3 <i>Devir-mulher</i> .....	44
2.7 Deleuze e feminismo .....	46
2.7.1 <i>Desontologização</i> .....	48
<b>3 _ Animação e Sensação</b>	
3.1 Introdução .....	54
3.2 Cinema e animação experimental .....	55
3.3 <i>Plasmaticidade</i> .....	64
3.3.1 Aproximação_ Deleuze e <i>plasmaticidade</i> .....	66

3.4 <i>Correnteza</i> .....	68
3.4.1 Componente prática .....	69
3.4.2 Territórios políticos .....	70
3.4.3 Imagem e sensação .....	71
3.4.4 Animação experimental.....	72
<b>Considerações Finais</b>	
Conceitos .....	74
Projeto .....	76
<b>Referências</b> .....	79

## INTRODUÇÃO

*Correnteza* é um projeto constituído de uma série de animações pornô em aquarela que explora tensões do corpo e do desejo. O projeto apresenta sequencias em coletânea, através do convite à produção de imagens que pensam o corpo como espaço crítico. Através do presente ensaio, articulo as bases teóricas que estruturam e alimentam o projeto de forma entrelaçada e pessoal.

O projeto é concebido primeiramente de forma prática através da produção dos vídeos e desenhos das primeiras animações que resultam de um questionamento sobre a pornografia normativa e de uma indagação sobre a representação dos corpos e da sexualidade. As animações se desenvolvem a partir de uma outra série intitulada *Apontamentos de Curva*, na qual trabalho a questão da intangibilidade da memória a partir de momentos cotidianos da vida que se apresentam como lembranças, vestígios e vislumbres. O projeto *Apontamentos de Curva: Correnteza* se dá como uma sequência da série, são pensados assim aspectos da materialidade do desejo, sua intangibilidade e suas formas, e as imagens são trabalhadas em cores e texturas através da animação. O projeto é desenvolvido através de uma preocupação política, que procura ressignificar o espaço de representação da sexualidade e de uma preocupação plástica em termos de uma busca por transpor esta dimensão para as imagens.

O projeto se estabelece assim a partir de duas pautas paralelas e complementares, fundamentais para sua constituição prática e teórica. A partir da temática central sobre feminismo e sexualidade, o projeto se foca em problemáticas que surgem ao se pensar no corpo e no desejo como matéria e representação. Por um lado, são abordadas questões de poder e a forma como o desejo é constituído socialmente, não somente como discurso, mas como prática política que articula a materialidade do corpo. Aqui se pensa a representação como esfera de produção de subjetividades, através de um questionamento sobre a sexualidade. Por outro lado, são pensados aspectos formais da imagem que permitem a representação do desejo, ponderando assim sobre sua matéria, sobre a corporalidade da imagem e como estas

representações atingem o campo do sensível, através de uma investigação sobre o meio da animação.

### **\_ Territórios políticos**

A leitura da sexualidade no projeto se dá através de questionamentos políticos que estruturam a produção das aquarelas. Através de um confronto com a pornografia tradicional, o projeto prático pensa a construção das imagens de forma a criar outros espaços de significação. As animações são produzidas pela técnica de rotoscopia, sendo as imagens pintadas e editadas sobre vídeos realizados através de convites à participação no projeto. A intenção é compor uma série formulada por narrativas pessoais que partem da perspectiva proposta de se pensar o corpo e o desejo como espaço crítico. Conjuntamente, em âmbito teórico, se estabelece através deste embate uma de suas perguntas centrais: como e em quais níveis as construções sociais e políticas conformam o desejo e a sexualidade?

A questão é abordada na dissertação através do conceito de “biopoder” de Foucault, focando nos trabalhos de Judith Butler e Paul Preciado como possíveis interlocutores contemporâneos que possibilitam uma leitura da sexualidade através de um foco no corpo e nas narrativas pessoais em preferência a conceptualizações de gênero exclusivamente linguístico-culturais. Através destas perspectivas, o projeto procura apontar as estruturas de poder nas quais a sexualidade está imbricada, e como construções sociais e políticas atuam não somente como aparatos discursivos, mas operam na construção da própria materialidade do corpo.

É, contudo, também através destas leituras que o projeto procura articular práticas de resistência que levam à oportunidade de se pensar o corpo como um campo de disputa e não somente de conformidade ao poder. A partir deste ponto de vista vislumbra-se este espaço como potencial para se pensar na arte como universo de rearticulação de produções simbólicas e como espaço de micropolíticas que propõem novas práticas culturais.

### **\_ Imagem e sensação**

De forma entrelaçada aos questionamentos políticos, o projeto se desenvolve através de um questionamento sobre a forma. *Correnteza* nasce com a preocupação de transpor os aspectos de sua articulação crítica em relação a representação do corpo e da sexualidade às imagens. Há na animação uma constante investigação em termos de materialidade. As imagens são pensadas em tramas de textura e cor, compostas e descompostas pelas pinturas e pelo movimento. Os pensamentos sobre os aspectos plásticos e formais da animação alimentam o projeto prático assim como abrem novas perguntas em campo teórico. Esta etapa do projeto se desdobra para considerações sobre a percepção da imagem e seu campo sensorial e tem como proposta refletir sobre o potencial criativo desta como base de transformação e agenciamento político; são colocados assim em questão aspectos do corpo e do desejo na sua relação com a percepção.

Em campo teórico o projeto se abre para a área da estética através de teorias da imagem. É pautada desta forma no capítulo a primeira e importante questão: qual a distinção entre percepção e sensação da imagem? O projeto procura abordar a temática através de uma perspectiva fenomenológica e uma perspectiva deleuziana. A interseção entre os aspectos políticos tratados no primeiro capítulo e os questionamentos sobre a percepção abertos na presente etapa, reflexo da convergência entre teoria e prática, estabelecem o questionamento central de *Corpo e desejo\_Matéria e representação: Como a imagem carrega potência através do campo do sensível?*

De forma a articular e dar forma expositiva a esses questionamentos, o projeto utiliza como suporte e base central de discussão o filme *Fuses* de Carolee Schneemann. Em constante relação ao filme, são expostos conceitos da fenomenologia e conceitos deleuzianos sobre percepção e sensação e é colocado em pauta o conceito de potência com o objetivo de levantar como as sensações operadas pela imagem articulam espaços políticos.

### **\_ Animação e sensação**

O recorte subsequente da pesquisa se dá por uma investigação no campo da animação traçando seu desenvolvimento dentro do cinema

experimental com o objetivo de buscar as qualidades formais da animação que propulsionam a esfera do sensível. A pesquisa primeiramente se abre para a busca de características de algumas das vertentes do cinema experimental que priorizam relações nos domínios comuns da sensação que levam à experiência da imagem. A intenção é explorar algumas qualidades do cinema experimental que constituem sua preocupação em criar novas sensibilidades, e em formas diversas de se compreender a esfera da subjetividade. A seguinte questão é colocada: quais aspectos formais são buscados no cinema experimental que levam ao campo do sensível? Se colocam como referência ideias que desenvolvem o “cinema sinestésico”, o “cinema lírico”, o “cinema gráfico” e o “cinema absoluto”.

Consecutivamente, através do questionamento sobre quais as características únicas do meio da animação, procuro dar foco aos aspectos formais da animação e pensar sua influência dentro do cinema experimental. São trazidas assim algumas propriedades específicas da animação que caracterizam sua fluidez e seu movimento como possibilidade de se pensar o próprio meio do cinema e conseqüentemente sua matéria. Introduzo aqui o conceito de plasmaticidade de Eisenstein e seu pensamento sobre a animação, de forma a correlacionar esta à referências da pesquisa trazidas no segundo capítulo.

Finalmente, trago observações detalhadas sobre a composição de *Correnteza* correlacionando sua constituição aos aspectos teóricos desenvolvidos em cada capítulo. Através da escolha formal de comentar *Correnteza* ao final da dissertação, tenho a oportunidade de discorrer sobre os aspectos que a constituem e influenciam, facilitando a abordagem e compreensão do trabalho.

## 1 \_ TERRITÓRIOS POLÍTICOS

### 1.1 *Embodiment e biopoder*

Para o interesse deste projeto, o desejo e a sexualidade são um espaço para a consideração crítica de impulsos vistos como sempre e intrinsecamente biológicos, tecnológicos, sociais, culturais e políticos. Através de uma leitura que leva em consideração a teoria crítica social através do termo “*embodiment*”<sup>1</sup>, há uma preocupação em relacionar o projeto a estudos que ampliam de forma crescente a preocupação com o corpo, concentrando-se nas tensões que cercam seus entendimentos. A mudança de uma concentração na teoria para um foco empírico no corpo em seus contextos culturais permite o questionamento de dicotomias e dualidades inter-relacionadas que circulam em torno dos conceitos de natureza/cultura, corpo/mente. O conceito de *embodiment* se torna chave em muitas teorias de gênero, e possibilita a compreensão do desejo e da sexualidade dentro das esferas da cultura, história e política, resgatando, contudo, um olhar para o biológico, enfatizando sensações somáticas e principalmente recuperando as narrativas pessoais do sujeito. Para o projeto, o entendimento do desejo está inerentemente ligado aos desenvolvimentos das tecnologias sociais e a forma como estas tecnologias afetam empiricamente o indivíduo, tornando o corpo cada vez mais maleável e sujeito a debates sobre o que é normal, desejável e almejado nas identidades pessoais.

No final dos anos 1970, a crítica de gênero é fortemente influenciada pelo livro *História da Sexualidade* (1999) de Foucault. Foucault através do conceito de “biopoder” apresenta uma leitura da sexualidade como forma de tecnologia reguladora que desempenha um papel importante na formação e compreensão da subjetividade. Para Foucault o poder não opera de forma vertical, de cima

---

<sup>1</sup> O termo é utilizado aqui em inglês pelo fato de sua tradução não encontrar um correspondente que não altere sua estrutura. O termo é utilizado assim como conceitualizado dentro das áreas da sociologia e da antropologia (Para mais sobre o assunto: Csordas, 1994; Shilling, 1993; Thomas & Ahmed, 2004; Turner, 2008).

para baixo, ou de forma binária, dominadores *versus* dominados, mas opera de modo difuso, de forma a se espalhar pela rede social e por suas instituições (como a escola, a prisão, a família ou a clínica). O poder, portanto, não possui um centro permanente, e atua não através da coibição e da proibição, mas de forma produtiva na incitação de comportamentos. O biopoder para Foucault é um poder que assume a tarefa de gerir a vida, substituindo o poder de vida ou morte da sociedade soberana. Este poder se desenvolve em dois polos: na disciplina do corpo, que envolve o seu adestramento assim como o controle de sua docilidade e utilidade através da integração deste em sistemas econômicos; e nas regulações da população, que instauram o controle das taxas de nascimento, mortalidade, dos níveis de saúde, e da própria duração da vida e sua longevidade. Para Foucault a sexualidade é chave central de articulação destes dois eixos nos quais se desenvolvem esta política da vida. Foucault analisa assim a importância assumida pelo sexo e pela sexualidade como foco de disputa política, tornando-se a chave da individualidade assim como tema de intervenções econômicas e campanhas ideológicas.

Foucault (1999) é, contudo, suspeito à ideia de que a história da sociedade moderna ocidental é a história da repressão natural dos instintos e conseqüentemente da sexualidade. Em contraste, Foucault argumenta que desde a época clássica sempre houve uma constante (super)otimização discursiva da sexualidade e de seu valor social. A sexualidade nesse sentido deve ser lida como uma construção social que funciona de forma importante dentro do discurso como uma otimização do próprio poder e é funcional em níveis individuais e institucionais.

Essa leitura é importante na teoria de gênero e de grande influência ao se pensar a sexualidade nas críticas feministas. Contudo, há várias leituras de que Foucault, ao descrever o poder como totalizante, acaba por não abordar de forma concreta a possibilidade de agência política na sua teoria, deixando pouco espaço para a importância do poder de resistência do indivíduo (Seppe, 2018). O projeto *Apontamentos de Curva: Correnteza* procura se aproximar de teorias críticas que dentro de uma perspectiva política de poder foucaultiana, focam no corpo não somente como objeto, mas como agente nas relações de

poder. Para tanto são de extrema importância os trabalhos de Judith Butler e Paul Preciado, nos quais o conceito de performatividade de gênero e o posicionamento crítico político evocam a potência subversiva do corpo. Para o projeto, a análise da possibilidade de agência do indivíduo através da perspectiva de rearticulação dos próprios corpos, é de extrema importância ao viabilizar uma expansão na compreensão do campo do desejo, assim como consequentemente configurar o potencial político da arte contemporânea.

## **1.2 Corpo e narrativas \_ *Corpos que Importam***

Ao redefinir o gênero de um estado de ser passivo e natural para um modo de fazer ativo e performativo, Butler (2016; 2019) acrescenta uma visão importante à concepção de poder de Foucault. Butler defende a posição de Foucault de que o poder moderno é produtivo, ao mesmo tempo que elucida como essa dinâmica permite brechas nas quais os corpos encontram a possibilidade de desconstruir estruturas normativas. Embora Butler reconheça que o gênero sempre é realizado dentro de um quadro regulador, limitador e altamente rígido, indica claramente que existem possibilidades de desestabilizar e resistir a essa ordem. Butler observa que performances subversivas de gênero instigam possibilidades concretas de rearticulação política.

Butler, ao aplicar a tese de Foucault sobre a natureza produtiva do poder moderno no gênero, examina como a divisão teórica entre um gênero socialmente construído e um sexo biológico presumido implica uma ideia de gênero fundamentada em uma essência biológica fixa e binária. Em *Problemas de Gênero* (2016), Butler problematiza essa oposição entre sexo e gênero, apontando como o sexo também se torna uma categoria culturalmente construída e instituindo a ideia de gênero como *performativamente* construído. Contudo, Butler é questionada diversas vezes por ignorar a materialidade do corpo em seu pensamento sobre a performatividade. Em *Corpos que*

*Importam*<sup>2</sup> (2019), a autora procura responder a esse questionamento crítico retornando à dimensão material do corpo. Butler elucida como o poder opera para delimitar a categoria de sexo normativamente, delimitando o que conta como sexo viável e pensando a corporalidade nos discursos da teoria *queer* e do pós-estruturalismo. Butler indica que, enquanto certos corpos se tornaram valiosos, outros são produzidos como abjetos. No centro de seu relato estão 3 sentidos da palavra “matter”: “matter” como matéria, ou seja a materialidade do corpo; “matter” como assunto tratado, como o corpo é colocado em discurso, “matter” como verbo importar, que reflete sua importância política, ou seja quais corpos passam a ser vistos como significativos e legítimos<sup>3</sup>.

Para o projeto é interessante entender como Butler supera o dualismo entre determinismo biológico e determinismo cultural. Para Butler (2019), a relação entre cultura e natureza dentro do discurso da construção de gênero muitas vezes supõe que a cultura ou construção social atua sobre uma natureza pensada como superfície. A natureza é frequentemente apresentada como uma dimensão passiva que se situa fora do social. Butler ressalta como o pensamento feminista contemporâneo repensa o próprio conceito de natureza, ao rearticular as conotações históricas do termo. Para Butler, o estabelecimento da natureza como base inerte é um pensamento moderno inserido dentro de uma dinâmica de dominação que se desenvolve simultaneamente aos aparatos tecnológicos. Para Butler então é fundamental repensar a natureza como relações dinâmicas. Este entendimento põe em causa uma ideia de construção social que simplesmente age sobre o natural conferindo os seus significados. Butler critica o determinismo cultural por resumir o natural como algo simplesmente “anterior” à inteligibilidade, que precisa de significado para ser reconhecido, desapossando a natureza de sua força. Para Butler o corpo também é lido frequentemente da mesma maneira, como superfície de inscrição. O corpo nessa leitura aparece como algo que

---

<sup>2</sup> O título original em inglês *Bodies that Matter* é acrescentado aqui por ser necessário destacar a escolha semântica da palavra “matter”.

<sup>3</sup> Conforme é notado pelos redatores da edição do livro (Butler, 2019, p. 13)

carece de valor e só adquire importância assumindo seu caráter social, ou seja, renunciando à sua condição natural.

Em resposta, Butler (2019) propõe que o gênero não pode ser entendido simplesmente como uma construção social imposta sobre a superfície da matéria. A materialidade do corpo não pode ser pensada de forma separada da materialização das normas regulatórias, o sexo não é estático, mas faz parte do processo regulatório que qualifica o corpo dentro da inteligibilidade cultural<sup>4</sup>. Butler retoma o seu conceito de performatividade para explicar como um processo de ritualização de repetição das normas gera e consolida não somente o gênero, mas também atua sobre a materialidade do corpo e sobre a forma como os corpos são entendidos como sexuados, propondo a ideia de materialidade como efeito produtivo do poder.

É importante lembrar, contudo, que a performatividade para Butler (2019) não é um ato deliberado, mas uma prática reiterativa na qual o discurso produz o que nomeia. Nesse contexto, as formas regulatórias produzem a materialidade dos corpos e passam a materializar a diferença sexual através da consolidação heterossexual. As denominações servem como modo de configurar limites, e repetidamente afirmar normas e servem, portanto, para delimitar e qualificar o que é “humano”. Aqui Butler aponta uma das questões centrais em *Corpos que Importam*: a construção do gênero e da corporalidade operam por exclusão, pois a própria construção do humano opera na produção do que é mais ou menos humano, o que é humanamente inconcebível. Butler aponta aqui a matriz excludente da formação do sujeito, que necessariamente requer a construção de um domínio de seres abjetos, seres que não alcançam o estatuto de sujeito. Para Butler esse processo é necessário para estabelecer o limite do sujeito, sua circunscrição. Contudo é importante notar também que para Butler ao mesmo tempo que a construção de um exterior inconcebível

---

<sup>4</sup> É importante notar que para Butler (2019) a heterossexualidade normativa não é o único regime operativo na construção de contornos corporais. Butler também aborda de forma expressiva como a regulação social de raça e a reiteração de práticas racializantes também se constitui como regime de produção regulatória que determina a inteligibilidade dos corpos.

limita o humano, este exterior o assombra, pois a exclusão representa sempre a possibilidade de violação e rearticulação.

Butler (2019) propõe em seu trabalho uma reinterpretação do conceito de poder produtivo de Foucault. Butler afirma que é através do processo de reiteração que emergem o sujeito e seus atos, o poder atua somente como reiteração, e se constitui por sua persistência. O poder, portanto, não atua de forma causal atingindo efeitos fixos, mas opera através da reiteração de normas. A construção do social, do socialmente inteligível, se dá através de um processo temporal. Mas é aqui justamente que Butler constrói o seu conceito de agência. Para Butler, em razão dessa constante necessidade de reiteração, brechas e fendas são sempre abertas, este processo da materialização nunca consegue se dar por completo pois os corpos nunca chegam a cumprir integralmente as regras. O processo de normatização é caracterizado por sua instabilidade, por aquilo que escapa à norma, é um processo que impossibilita a fixação total, pois sempre há lacunas. É precisamente nesse paradoxo, nessa instabilidade que se criam outras articulações, que se abrem possibilidades para rematerializações que questionam o controle. Existe a possibilidade de reconstituição do processo de repetição, colocando a consolidação das normas em uma “crise potencialmente produtiva” (2019, p.29) em contestação ativa.

Preciado se torna grande interlocutor de Butler estabelecendo diversos pontos em comum em suas teorias. É dentro de uma reconceitualização do corpo que ambos superam modelos explicativos de gênero pautados na oposição construção social versus natureza (Liblik, 2016). Ambos rejeitam modelos explicativos de gênero traçados exclusivamente na biologia, contudo criticam o feminismo construtivista que conceitualiza o gênero dentro de parâmetros exclusivamente culturais e linguístico-discursivos. Se, contudo, para Butler a solução para superarmos tal dilema se instaura no campo da performatividade, Preciado sugere o termo *prostético* para definir o status do gênero, que segundo ele não se dá fora da materialidade dos corpos (Liblik, 2016). Preciado concebe o gênero como algo que é constantemente construído e ao mesmo tempo, integralmente orgânico. Preciado identifica lapsos e

imprecisões de uma estrutura puramente social-discursiva, que para o projeto se torna interessante por apontar a importância do lugar ocupado pelo corpo.

### **1.3 Tecnobiopoder \_ Testo Junkie**

O primeiro livro de Preciado, *Manifesto Contrassexual (2014)*, traz análises críticas e subversivas às categorias fixas de identidade do sujeito, e aborda em que medida diferentes tecnologias de gênero operam para produzir posições de sujeito-corpo, e as formas através das quais estes sujeitos-corpos estão aptos a resistir a normatizações (Liblik, 2016). Preciado inicia aqui a desenvolver sua reflexão sobre um complexo sistema de estruturas reguladoras que operam na gestão do corpo, do sexo e da sexualidade, elaborada posteriormente em *Testo Junkie: Sexo, Drogas e Biopolítica na Era Farmacopornográfica (2018)*. Na obra, o autor<sup>5</sup> relata sua experiência em se administrar doses de testosterona no que ele descreve como um “protocolo de intoxicação voluntária”, um “ensaio corporal”, uma “ficção autopolítica” (2018, p. 13). O livro entremeia seu relato pessoal no qual registra as mutações fisiológicas provocadas em seu corpo com uma narrativa na qual elucida as suscitações político-teóricas. Para o projeto se torna interessante como no texto, que ele define como um experimento político, a dimensão individual é atravessada pela dimensão histórica, em um processo que evidencia a possibilidade de construção e desconstrução da subjetividade.

Preciado (2018) transpõe importantes questões de controle de Foucault para a sociedade contemporânea e aponta indicadores do surgimento de um regime pós-industrial de caráter mundial e midiático que denomina de “farmacopornográfico”. O autor esboça um mapeamento das transformações da produção industrial durante o último século e realiza uma análise da economia mundial, usando como eixo a gestão política e técnica do corpo, do sexo e da sexualidade, advogando que estes se transformam no centro da atividade política e econômica. Segundo Preciado a gestão do sexo, do

---

<sup>5</sup> O Autor, antes conhecido como Beatriz Preciado, passa a adotar “Paul” como nome social.

gênero, da sexualidade, da identidade sexual e do prazer na sociedade contemporânea é caracterizada pelo avanço tecnológico do capitalismo, pela forma como a mídia passa a atuar em escala global e conectada e pelo surgimento de novas biotecnologias.<sup>6</sup>

Preciado (2018) descreve como os dispositivos de poder se vinculam de um lado à produção e difusão de esteroides sintéticos, órgãos, fluidos e células tecnicamente modificados, à profusão de novos medicamentos e drogas sintéticas legais e ilegais; de outro à reprodução em larga escala e velocidade de um fluxo de imagens pornográficas pelas novas mídias, conectadas em novos circuitos digitais de informação em rede. O termo farmacopomográfico se refere então aos “processos de governo biomolecular (fármaco-) e semiótico-técnico (-pornô) da subjetividade sexual” (2018, p. 36).

### **1.3.1 Pornobiopolítica e Tecnobipoder**

Preciado (2018) identifica que embora este novo regime tenha princípios derivados da sociedade científica e colonial do século XIX, ele se desenvolve depois da Segunda Guerra, principalmente após os anos 1970 com o declínio do Fordismo. O autor baseia-se em filósofos do “capitalismo cognitivo” (2018, p. 38) como Hardt e Negri que sugerem que o processo produtivo do capitalismo atual tem como matéria prima o saber, a informação, a comunicação e as relações sociais, e reutilizam o termo de Foucault “produção biopolítica” para descrever a produção ligada à assistência e ao cuidado corporal assim como à criação das relações humanas. Preciado defende, contudo, que na economia contemporânea o desejo, a sexualidade, a sedução e o prazer se tornam os maiores motores econômicos de criação de valor agregado em uma fórmula que ele acredita ser de permanente “excitação-frustração” (2018, p. 43). Para Preciado, a indústria farmacêutica, (que inclui em toda sua dimensão a indústria científica, médica e cosmética assim como o tráfico ilegal de drogas) e a indústria audiovisual pornográfica, se tornam os

---

<sup>6</sup> A pílula e o Viágara se tornam ícones desta nova forma de controle, protocolos biomoleculares que Preciado (2018) denomina como *microprotéticos* por passarem a ser incorporados na construção de nosso sistema biológico.

pilares do capitalismo pós-fordista. A produção farmacopornográfica sintetiza este novo período da economia política mundial, não necessariamente por uma predominância quantitativa, mas porque o controle, a produção e a intensificação da sexualidade tornam-se o modelo para todas as outras formas de produção. Estes controles dominam todo o curso do capital e definem um modelo inerente de produção e de consumo.

Para explicar como o corpo excitável se torna o centro de novas ações políticas de controle e resistência, Preciado (2018) define um novo conceito equivalente ao conceito de força de trabalho no domínio da economia clássica, a noção de “*potentia gaudendi*”, ou “força orgásmica”, que ele determina como sendo “a potência (presencial ou virtual) de excitação (total) de um corpo” (2018, p. 45).

A força orgásmica é a soma da potencialidade de excitação inerente a cada molécula material (...). É a força de transformação do mundo em prazer – ‘prazer com’. A *potentia gaudendi* reúne ao mesmo tempo todas as forças somáticas e psíquicas, e reivindica todos os recursos bioquímicos e estruturas da mente (2018, p. 45)

A *potentia gaudendi* é a força que o atual sistema busca capitalizar como principal força produtiva. Contudo, o que caracteriza também a *potentia gaudendi* é a sua maleabilidade, a impossibilidade de ser possuída ou armazenada. O corpo vivo é o “bioporto” (2018, p. 46) da força orgásmica e aqui Preciado retorna novamente à ideia de que o corpo, justamente por essa força, não pode ser reduzido a um corpo pré-discursivo. Nesse sentido Preciado não considera a *potentia* como uma potência orgânica, mas uma capacidade que se desenvolve através dos relacionamentos; a *potentia gaudendi* é um atributo do aparato somático que é construído por relações, ficções e tecnologias (Prando, 2018). Preciado relê o trabalho de Donna Haraway, ao referir que o corpo é uma entidade “tecnoviva multiconectada que incorpora tecnologia” (2018, p. 46). Ou seja, a nova estrutura do corpo é construída pelas novas tecnologias enquanto design e estrutura de comunicação.

Em consequência, Preciado (2018) utiliza em seu trabalho o termo de Haraway “*tecnobiopoder*” em preferência ao termo foucaultiano biopoder, por considerar que no farmacopornismo não se trata mais somente de um poder sobre a vida, mas sim de um controle exercido sobre um “todo tecnovivo conectado” (2018, p. 47). Se em uma leitura foucaultiana na sociedade disciplinar o poder pode ser representado por tecnologias ortopédicas e arquitetônicas, um aparato que controla o corpo a partir do exterior, com o tecnobiopoder a relação entre corpo e poder se tornam intrínsecas, a “tecnopolítica” assume a forma do próprio corpo, é incorporada.

Para a o projeto se torna importante entender e explicitar como o poder atua nas esferas mais íntimas e atua na produção dos próprios desejos e afetos, através da subjetivação e formação da mente e do corpo. O desejo, da mesma forma como as relações, os sonhos, as aspirações, as vontades, as atrações e as fantasias, se encontra imbricado dentro das tecnologias de produção de identidade. O controle da subjetividade faz parte da própria fabricação do corpo e do desejo, moldando o sujeito e suas disposições.

Segundo Preciado (2018) o biocapitalismo farmacopornográfico produz mais do que coisas, ele produz ideias, órgãos vivos, símbolos e desejos e se torna crucial na invenção e reprodução do sujeito. Aqui é importante entender o papel da indústria pornográfica audiovisual, que atua como pilar do biocapitalismo, produzindo os corpos de forma midiática, constituindo e promovendo os corpos que são socialmente desejáveis.

Para o trabalho e para se pensar na materialidade do corpo e do desejo é relevante destacar esse processo de internalização e introversão, como um movimento de interiorização que alcança e constitui os espaços considerados mais íntimos e privados. As novas tecnologias suaves que Preciado (2018) descreve não somente assumem a forma do corpo como tornam-se o próprio corpo. O que distingue o atual regime é que não são os corpos a habitar os espaços disciplinadores; os corpos tornam-se habitados por eles. E se é neste ponto que Preciado encontra seu maior receio, é ao mesmo tempo neste ponto em que enxerga a maior potência política do corpo.

### 1.3.2 Resistência

Preciado (2018) apesar de evidenciar a toxidade do atual regime, no entanto aponta possíveis estratégias de resistência e possíveis saídas, e desdobrando alguns pensamentos já desenvolvidos no *Manifesto Contrassexual*, propõe a apropriação dos aparatos biotecnológicos como forma de inventar resistências e arriscar revoluções.<sup>7</sup>

Para o projeto é importante notar que Preciado (2018) enfatiza que os corpos por serem laboratórios políticos, da mesma forma como sofrem processos de controle também podem se tornar espaço de agenciamento político e de resistência crítica à normatização. Para isso o seu conceito de “*potentia*” se torna importante. Preciado evidencia ser necessário balancear a ideia de biopoder com o conceito de *potentia*, afirmando que os corpos não são simplisticamente dóceis, mas estão também imbuídos de poder político e apontam perspectivas de estabelecer modelos de subjetivação dissidentes. Deve-se explorar o potencial da “*potentia gaudendi*” e lutar contra sua redução à força de trabalho, promovendo a luta contra a privatização do corpo como um biocódigo fechado.

Preciado recorre aqui ao que ele denomina como micropolíticas de resistência em referência as micropolíticas do campo social de Deleuze e Guattari (Camargo & Rial, 2010). Essas micropolíticas devem atuar paralelamente em duas esferas. Por um lado, elas estão necessariamente atreladas ao corpo, são “micropolítica de células” (2018, p. 366), possíveis somente através do que ele denomina como o “princípio da autocobaia” (2018, p. 366), práticas de autointoxicação e autoexperimentação que servem para produzir nossos próprios corpos como plataformas biopolíticas em um processo de insubordinação. Por outro, para Preciado essas micropolíticas devem propor e fazer parte de um sistema de aprendizagem e construção de técnicas identitárias mais amplas, que possam gerar espaços e plataformas de criação e

---

<sup>7</sup> Preciado (2018) embora utilize uma inflexão calamitosa no texto, problematiza a inação diante de um pressuposto princípio de auto-extinção, e neste sentido segue novamente preceitos de Donna J. Haraway, que impele evitar narrativas messiânicas ou apocalípticas e duvidar de medos e certezas sobre os desastres assim como de uma suposta ideia de progresso.

distribuição de saber. Em tom prático e de urgência Preciado argumenta que é necessário evitar o apagamento das inovações em campo teórico político produzidas pelo feminismo, pelo movimento de libertação negra, pela teoria *queer* e transgênero. Segundo Preciado isso só pode ser feito através da transformação de formulações teóricas em práticas vivas. Isso significa transformar o conhecimento minoritário em experimentação coletiva, tornando-os em práticas do corpo, mecanismos físicos que resultam em novos modos de vida e formas de convivência. Há aqui um chamado à coletividade e ao compartilhamento dos saberes. Em outras palavras, o princípio de autoexperimentação deve resultar na construção de uma nova inteligibilidade cultural, a construção de um novo saber comum.

#### **1.4 Pornografia \_ Perspectivas do cinema e da arte**

A partir de um questionamento sobre o poder como espaço regulatório da sexualidade, como considerar a pornografia enquanto esfera artística simbólica através da teoria crítica de gênero? Preciado aponta a pornografia como estruturante do sistema econômico por reger sua conformação de símbolos e valores, e por este viés é importante para o projeto apontar interpretações feministas sobre a pornografia como espaço de representação, através de uma perspectiva do cinema e das artes. Estas abordagens complexificam a clássica segmentação entre erotismo e pornografia, atentando para questões políticas subjacentes.

Durante os anos 1980, com o crescimento de diversos questionamentos feministas, se estabelecem uma série de debates sobre a pornografia, num movimento conhecido como “*porn-wars*” ou “guerras sexuais”, no qual feministas anti-pornografia e pró-sexo confrontam seus posicionamentos em relação à produção, consumo e interpretação simbólica do pornô (Kuhnert, 2018; Preciado, 2018). De um lado a pornografia é vista como símbolo da opressão política das mulheres e interpretada como promotora da violência de gênero, da misoginia e da internalização de práticas de sujeição das mulheres. Deste lado, em campo prático, as feministas sustentam a censura através de leis que limitam a produção e a circulação da pornografia. Por outro lado, surge

a necessidade de reagir à indústria pornográfica tradicional através de uma produção feminista que pudesse afrontar a construção do imaginário sexo-político vigente. Deste ponto de vista, a pornografia é vista como um campo aberto para se questionar a interpretação do corpo e do prazer feminino, e é vista como local de agência e resistência. Por essa perspectiva, a censura se torna uma afirmação da opressão: primeiro, por seu imperativo se localizar dentro do Estado, instituição historicamente patriarcal; segundo, pelo fato da censura se materializar no apagamento da reflexão crítica. A censura fortalece assim o local de discriminação e do preconceito<sup>8</sup>. Para as feministas pró-sexo, este lugar de marginalização deve ser confrontado por um novo tipo de produção que refuta e contesta a linguagem da indústria pornográfica tradicional através da construção de novos códigos, símbolos e estéticas. Esta nova produção é uma produção que investe de autonomia minorias sexuais tradicionalmente objetificadas e patologizadas. É importante ressaltar que parte essencial na reivindicação da pornografia como espaço de questionamento é a voz das trabalhadoras do sexo, entre elas prostitutas e atrizes pornô que neste período se organizam em movimentos pela defesa de seus direitos dentro do mercado de trabalho (Preciado, 2018).

Estes questionamentos se refletem no campo das artes, possibilitando criar um espaço crítico-ativista, que defende a transformação ativa de códigos culturais. As diferentes respostas feministas em relação à pornografia influenciam assim de forma marcante as áreas artísticas.

Na esfera do cinema, a teoria crítica feminista se molda durante grande tempo através de um modelo psicanalítico de análise das imagens, sendo influenciada de forma abrangente pelo trabalho de Laura Mulvey, que utiliza o termo *olhar masculino* para criticar a representação do papel da mulher no cinema clássico comercial (Aumont, 2002; Sider, 2012). O estudo psicanalítico apresenta duas grandes linhas de pesquisa em relação à imagem: de um lado

---

<sup>8</sup> Preciado (2018) aponta o caso político do Canadá nos anos 1990 como exemplo emblemático dos efeitos negativos da censura. Neste período, com a aplicação de uma política mais rígida no país, baseada em reivindicações feministas, se tornou notável que a maior parte dos objetos alvo da censura foram expressões produzidas por sexualidade minoritárias.

são analisados os olhares apresentados na imagem e a resposta no olhar do espectador; de outro o olhar do espectador é examinado como olhar voyeurístico (Aumont, 2002). São apresentados nesta esfera distintos estudos sobre assimetrias de representação. Laura Mulvey se foca principalmente na ideia do poder do olhar dos personagens masculinos e em como o sujeito feminino é construído para ser olhado. Neste sentido a mulher se dá como imagem e o sujeito masculino como portador do olhar, trazendo à tona alguns mecanismos estruturais de identificação. Em outras palavras, as figuras masculinas (espectador, personagem e câmera) se tornam cúmplices na procura, exercida como domínio, enquanto a figura feminina espectadora é objetivada (Aumont, 2002; Sider, 2012).

Sem desconceituar o valor histórico do trabalho de Mulvey e seus legados, contudo, a partir dos anos 1980, quando há uma maior proliferação de vídeos pornográficos produzidos por mulheres, outros elementos começam a entrar em análise, como a possibilidades de criação de significado e uma releitura do papel de participação do espectador. O argumento de Mulvey passa assim a ser associado muitas vezes com argumentos de feministas anti-sexo. A ideia da figura feminina existir passivamente como significante para o outro masculino, seria restrita à imagem silenciada da mulher ainda vista como portadora e não criadora de significado. Novos estudos se afirmam então em uma abordagem cultural sobre a posição do espectador, nas quais diversos níveis de identificação simultânea são possíveis, contribuindo para interpretações mais amplas sobre a pornografia e reduzindo seu estigma. O trabalho de Linda Williams sobre a pornografia é dos primeiros a apontar esta leitura abrangente do prazer nas espectadoras femininas, partindo da capacidade destas de ocuparem todas as possíveis posições de identificação (Sider, 2012).

Estes novos estudos são importantes por reconhecerem interseções entre diferentes categorias de identidade, e por questionarem o sistema binário/sexo gênero, que impõe e classifica ideias de masculinidade e feminilidade sem reconhecer sobreposições, sendo assim apontadas as possibilidades de auto-representação e auto-definição fora da categoria restritivas de gênero para

além do olhar masculino. Dentro dos novos modelo de produção e leitura cinematográfica feminista se abre então a questão da ética em oposição à moralidade, como necessidade de analisar e reconhecer em todos os distintos momentos de produção, consumo e distribuição da pornografia os significados gerados em relação à partes envolvidas, atentando à questão também de como esses significados se modificam com o tempo (Sider, 2012).

No campo da criação artística é importante ressaltar a arte pós-pornô, que ganha força nos anos 1990 com a intenção de questionar as representações do corpo e da sexualidade, através de uma crítica à pornografia convencional, abrindo espaço para a interpretação de novas formas de desejo. O termo pós-pornô é cunhado, da forma como é utilizado hoje nos anos 1980, por artistas que integraram o *Club 90*, coletivo feminista de atrizes pornô e performers de Nova York que escrevem na época o manifesto pós-pornô modernista<sup>9</sup> (Kuhnert, 2018). A proposição do pós-pornô é questionar estereótipos da sociedade sobre sexualidade e identidades de gênero por meio de ensaios, vídeos, apresentações, trabalho digital e arte conceitual. O pós-pornô não se categoriza necessariamente como movimento, mas como um espaço da arte ocupado por artistas de diversas vertentes como teoria feminista *queer*, atrizes da indústria pornográfica e movimento punk. O pós-pornô é considerado assim um laboratório para questionar e redefinir as relações do corpo. Aqui é interessante frisar como há uma busca incisiva em se quebrar o espaço normatizado da arte, alçando a arte como espaço de troca e criação, através

---

<sup>9</sup> O Pós pornô tem a atriz pornográfica norte-americana Annie Sprinkle, membro do coletivo, como uma de suas precursoras. Sprinkle através de suas performances e também série de filmes pornográficos, levanta uma séria crítica à indústria sexista pornográfica na qual havia trabalhado, criticando-a, entre outras questões, por ter sido irresponsável perante a crise de SIDA dos anos 1980/1990. O pós-pornô se desenvolve em diversas partes do mundo mas encontra expressividade nos anos 2000 na Espanha, com grande influência de Paul Preciado que em 2008 organiza o congresso de *FeminismoPornoPunk* que reúne artistas de diferentes gerações, como o fotógrafo transexual Del Lagrace Volcano, a cineasta Tristan Taormino e a própria Sprinkle, e artistas ativistas do panorama espanhol como Diana Pornoterrorista e María Llopis.

de oficinas autogeridas que procuram explorar reflexões teóricas além da prática<sup>10</sup> (Gregory & Lorange, 2018).

O pós-pornô traz ulteriores problematizações à questão da pornografia, questionando também uma recente ala da indústria pornográfica contemporânea para mulheres que defende que as mulheres têm necessidades específicas dentro da pornografia. O pós-pornô, por sua vez, afirma que as mulheres não têm como coletivo uma sexualidade tipificada e aponta como essa ala estaria repetindo os parâmetros de uma indústria pornográfica marcada por sexismo e estereótipos (Llopis, 2010). O pós-pornô busca por outro lado o empoderamento de corpos socialmente excluídos e marginalizados como degenerados como instrumento de subversão, de crítica e reação à violência de uma sociedade normatizada (Torres, 2011).

---

<sup>10</sup> Como é o caso por exemplo do Institutodelporno, um programa de estudos independentes, formado pelo coletivo de artistas de Barcelona, que tem uma programação artística, de seminários e grupos de estudos sobre feminismo e pornografia.

## 2 \_ IMAGEM E SENSAÇÃO

### 2.1 Introdução

No primeiro capítulo da dissertação, *Territórios Políticos*, procuro abordar o corpo e o desejo como matéria e representação por meio de teorias críticas de gênero que levam em consideração aspectos políticos e estruturas de poder imbricadas na construção da sexualidade. Estas teorias, que propõem superar dualismos de análise baseados em parâmetros estritamente biológicos ou culturais, se focam no corpo como espaço de inscrição e produção de significados, refletindo sobre sua materialidade fora de parâmetros exclusivamente discursivos. Através destas teorias, o projeto atenta para o corpo dentro de um contexto de agência política, como espaço de rearticulação e potência, para conseqüentemente refletir sobre o potencial das artes como local de transformação e resistência crítica, através de sua faculdade de deslocamento de significados e mobilização social/coletiva. O projeto para tanto se foca na representação do corpo através de um olhar sobre a pornografia como campo de disputa política e espaço de re-apropriação e resistência.

A partir desta base teórico política, que estabelece o potencial de agência crítica do sujeito, do corpo e dos espaços de representação, o segundo capítulo da dissertação - *Imagem e Sensação*, tem como proposta refletir sobre a potência criativa da imagem, analisando alguns aspectos da imagem em movimento. O capítulo se abre para teorias da imagem, e coloca em questão aspectos do corpo e do desejo em relação à percepção. A percepção é abordada e introduzida para tanto em correlação a sensação, através de uma perspectiva fenomenológica e uma perspectiva deleuziana. A imagem é discutida neste capítulo não somente em seu potencial como espaço retórico, mas procura-se colocar em pauta como as sensações operadas por esta igualmente manejam e engendram espaços políticos.

Para expor estas ideias e articular as análises em relação aos aspectos críticos suscitados no primeiro capítulo, trago como chave central de

investigação do projeto o filme *Fuses* de Carolee Schneemann (1967). O filme serve como base de estudo em virtude de sua evidente potência política que opera não somente através de uma capacidade retórica, mas alcança impacto através de uma forte sensorialidade das imagens. *Fuses* se torna exemplo prático na dissertação no intuito de comentar escolhas relativas ao projeto prático de animação, que busca por sua vez conceber sua expressividade através de aspectos sensoriais, e é utilizado como base de retorno constante para elucidar preceitos teóricos.

A partir da superação de uma perspectiva psicanalítica dentro da crítica feminista de cinema, articulada no capítulo anterior, o filme é abordado através de duas tendências identificadas em se pensar a imagem em movimento em relação à sensorialidade. Em um primeiro momento, mediante a obra *The Tactile Eye* de Jennifer Barker (2009), apresento uma interpretação da sensação pela fenomenologia, para depois em um segundo momento somar e contrapor a este olhar uma visão deleuziana da imagem.

Por meio de *The Tactile Eye* (2009), me foco em preceitos de Merleau-Ponty, que abordam a corporificação da percepção, e apresento a tatilidade ótica como forma de relação do corpo com o mundo sensível. Em sequência, através do denominador comum da pintura, que é constante na obra de Schneemann, trago a obra *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (2011) para introduzir o contraponto de Deleuze à fenomenologia. Abordo então o conceito de potência e o sentido de ritmo e força que para Deleuze se encontram para além do corpo, em movimentos conectados ao universo. É através do movimento que em seguida desenvolvo parâmetros da percepção em Deleuze através de suas obras sobre o cinema *A Imagem-Movimento* (1983) e *A Imagem-Tempo* (2007), que propõem pensar a imagem como um sistema aberto de transformação.

Na parte sucessiva do capítulo, me amparo novamente em *Fuses*, e através do livro de Anna Powell *Deleuze, Altered States and Film* (2007), traço uma aproximação de perspectivas deleuzianas com o feminismo e teorias críticas de gênero. Apresento a abordagem de Powell da sexualidade como fluxo e devir no cinema e apresento sua leitura de *Fuses* através de uma ótica

molecular, traçando paralelos de sua interpretação com *Lógica da Sensação*. Em conclusão, em linha com as temáticas abordadas no primeiro capítulo, apresento o desejo como potencial revolucionário de se construir uma nova perspectiva política. Coloco finalmente em pauta algumas críticas a Deleuze, que recaem sobre problemáticas de identificação política, a partir de leituras de teorias feministas através do livro *Deleuze and Feminist Theory* (Buchanan & Colebrook, 2000), e traço possíveis ressonâncias de leitura retomando perspectivas de Butler e Preciado. O capítulo é concluído como reverberação dos preceitos apresentados em *Territórios Políticos*, apontando novamente para o corpo, não somente como corpo biológico ou como centro total da experiência da percepção, mas um corpo em constante movimento político.

## **2.2 Fuses \_ Pintura cinematográfica<sup>11</sup> de Carolee Schneemann**

O filme *Fuses* (1967) da artista multimídia Carolee Schneemann é a primeira parte de uma trilogia autobiográfica que segue sequência com *Plumb Line* (1971) e *Kitch's Last Meal* (1976) e que funciona como uma série não programada de diários intimistas. Iniciado em 1964 e finalizado em 1967, *Fuses* explora momentos íntimos do relacionamento de Schneemann com o seu parceiro, o músico e compositor James Tenney, em seu espaço doméstico. *Fuses* tem uma forte carga sensorial, alcançada por texturas que se fazem presente na matéria da película através de técnicas desenvolvidas por Carolee que consistem em arranhar, pintar, e expor o celuloide à diversos processos, como ácidos, queima, alteração da coloração em um seguimento de colagem e sobreposições (Barker, 2009; Borges, 2014; James, 1989; Serra & Ramey, 2007).

Primeiramente, ainda distante de impactos de textos teóricos sobre a obra, o filme se torna referência para aspectos intimistas da sexualidade trabalhados em *Correnteza*. A forma como a sexualidade é explorada com estrutura no cotidiano e a tutilidade da obra que possibilita uma apreensão

---

<sup>11</sup> Trago emprestado aqui o termo pintura cinematográfica utilizado por Serra e Ramey em *Eye/Body, The Cinematic Paintings of Carolee Schneemann* (2007).

pelos sentidos, se colocam como influência direta no projeto. *Fuses* se acerca ao trabalho prático a princípio e contribui a direcionar posteriormente a pesquisa teórica a aspectos da representação e materialidade do corpo e desejo possibilitando pautar conexões entre as questões políticas despertadas e a construção da imagem como sensação.

### 2.2.1 Erotismo, pornografia e censura

Após abordar a pornografia no cinema e nas artes abrangendo perspectivas feministas, é interessante retornar historicamente ao trabalho de Schneemann desenvolvido principalmente nos anos 1960 e 1970 que questiona a neutralidade do mundo da arte e se coloca como precursora de práticas artísticas de feministas pró-sexo. A questão histórica é fundamental para compreender o caráter político de sua obra e o impacto da representação gráfica de cenas explícitas de seu trabalho. Por se tratar de um trabalho pioneiro, a obra de Schneemann sofre recepções adversas: primeiramente de forma excludente pela censura, Schneemann aponta no texto *The Obscene Body/Politic* (1991) como esta atua por embargo, mas também de formas invisíveis através da supressão de suas obras em espaços de exibição; o filme também recebe respostas difíceis pela crítica de arte, que acostumada ao feminino traçado pelo “gênio masculino” despreza sua obra como exibicionista; o filme também é menosprezado pelo público masculino<sup>12</sup> e controversamente pela própria crítica feminista, que no contexto da época procura ainda de forma rígida diferenciar o conceito do erótico da pornografia (Borges, 2014; James, 1989; Schneemann, 1991).

Como aponta David James em *Allegories of Cinema* (1989) os efeitos dos filmes de Schneemann podem ser medidos pelo terror que sua visão invocava. O filme não era tolerado quer seja pelo movimento de vanguarda quer pelo

---

<sup>12</sup> É exemplo o impacto do filme em sua primeira exibição pública em Cannes, na mostra *Filmes Radicais de 1969* em que expectadores rasgam cadeiras e que resulta na intervenção da polícia. Como Susan Sontag interpreta a cena, a relação violenta do público masculino se deve à frustração de expectativas pornográficas, quebradas por uma representação igualitária de genitálias e orgasmo (Serra & Ramey, 2007, p.113). O filme, mesmo após ganhar o prêmio em Cannes é censurado em diversas ocasiões (Schneemann, 1991; Serra & Ramey, 2007).

movimento feminista. Para o último, a exaltação erótica do corpo da mulher não podia ser desprendida da concepção masculina da pornografia. Schneemann se opunha à tendência de historiadoras de arte feministas que segundo ela persistiam em discutir a sexualidade feminina exclusivamente através do olhar masculino, e contrapunha através da produção com o seu corpo os modos dominantes de interpretação da época (Borges, 2014). Nas palavras de Schneemann, nos anos 1960 “ainda não havia estrutura teórica para basear o que eu estava fazendo”<sup>13</sup> (Schneemann, 1991, p. 31).

Em *Fuses*, ao se estabelecer simultaneamente como artista e imagem, Schneemann quebra diversos tabus culturais, assim como confunde expectativas culturais em relação ao nu feminino sexualizado, deixando explícita diversas relações de poder. Schneemann ao se apresentar como força criadora atrás da imagem passa a ser agente da própria sexualidade. No trabalho *Imaging Her Erotics* (1993), Schneemann reflete sobre a questão com as seguintes linhas: “Nós, que abordamos os tabus, nos tornamos o tabu. Os supressores estão confusos. Eles não conseguem distinguir imagens dos criadores de imagem”<sup>14</sup> (Serra & Ramey, 2007, p. 112). Se torna interessante trazer aqui o conceito de Schneemann *olho/corpo*. O termo *olho/corpo* deriva da série fotográfica de Schneemann *Olho/Corpo: 36 Ações Transformativas para Câmera* (1963) na qual pela primeira vez Schneemann integra seu corpo às suas construções pictóricas. Schneemann, através da matéria do corpo atrai a atenção do observador para a conexão entre objetos e representações conceituais. *Olho/corpo* sugere, portanto, uma visão incorporada, o olho do artista não somente como quem olha, mas no corpo do objeto olhado. Apesar da inclusão do sujeito e da auto representação terem se tornado icônicos na *body art*, é importante ressaltar o papel revolucionário de Schneemann nesta construção (Serra & Ramey, 2007).

Em relação a este poder de representação e ao poder criativo, é interessante apontar como *Fuses* nasce como uma resposta filmica ao seu

---

<sup>13</sup> Tradução nossa: “(...) there was no theoretical structure to ground what I was doing (...)”

<sup>14</sup> Tradução nossa: “We who are addressing the taboos become the taboo. The suppressors are confused. They cannot distinguish images from the image makers.”

amigo Stan Brakhage<sup>15</sup>. Se de certa forma o filme é inspirado e compartilha da estética experimental dos filmes de Brakhage pelo tratamento em sua textura, Schneemann é crítica de seu olhar e da forma como este representa o corpo. Em *Window Water Baby Moving* (1959) Brakhage filma sua mulher dando à luz ao filho, e apesar do reconhecimento de Schneemann da beleza da fisicalidade do filme, aponta como Jane, a mulher de Brakhage, que participa diretamente das filmagens, não é reconhecida como co-criadora da obra. Ela é apresentada como musa, enquanto a autoridade estrutural do filme permanece investida em Brakhage. Nesse sentido para Schneemann é excluído o olhar feminino do parto, enquanto prevalece neste uma apropriação puramente masculina (Borges, 2014; Serra & Ramey, 2007). O filme é também uma resposta a *Loving* (1957) no qual Brakhage filma Carolee e seu parceiro Tenney, instigado pela relação amorosa entre eles. De acordo com Schneemann, *Loving* não consegue capturar o erotismo central da relação, e com *Fuses* reivindica o seu ponto de vista (Serra & Ramey, 2007), deixando a relação olho/corpo explícita<sup>16</sup>.

### 2.3 Tatilidade \_ Perspectiva da fenomenologia

Ao trazer o filme *Fuses* como referência aponto o caráter político e inovador da obra como forma de detectar transformações da perspectiva feminista sobre o corpo. Contudo, busco de forma fundamental para o projeto compreender como este é capaz de representar de forma estética sua potência política. O filme ainda hoje apresenta sua força e busco compreender como esta é construída de forma sensorial, trazendo para a imagem um forte impacto

---

<sup>15</sup> Brakhage, assim como Schneemann é referência do cinema experimental americano

<sup>16</sup> É exemplo ainda do posicionamento de Schneemann em relação à sexualidade sua reação ao convite feito por Brakhage para introduzir o programa de filmes realizado por mulheres no festival de cinema de Telluride em 1977. O programa intitulado *A Mulher Erótica* ultraja Schneemann que em protesto apresenta na abertura do festival uma segunda versão de sua Performance *Interior Scroll*. Na performance, apresentada pela primeira vez em 1975, Schneemann puxa um pergaminho de sua vagina e lê o texto em que confronta um diretor de cinema estrutural por este não considerar os seus filmes como cinema e desprezá-los pelo seu caráter pessoal, pela persistência de sentimentos e sensibilidade. (Serra & Ramey, 2007).

de transformação e como este aspecto é construído dentro da obra. Procuro assim abarcar um questionamento maior de como as imagens podem adquirir força política e de que maneira estas impactam no corpo como sensação.

Para tal investigação busco primeiramente referências no livro *The Tactile Eye* (2009) de Jennifer Barker que combina uma leitura de *Fuses* com aspectos da fenomenologia. Barker aponta de forma importante para o projeto como Schneemann celebra a sexualidade feminina não somente por se dirigir em um filme que pioneiramente exalta o orgasmo feminino, mas também por conseguir fazê-lo através de uma imagem fílmica tátil. *Fuses* é um filme trabalhado a mão em seus detalhes, e como posiciona Baker, é um tratado político sobre os prazeres da tatilidade que se utiliza desta para fazer sua declaração política. A experiência sensorial não se dá somente na representação, mas as camadas de textura apresentam em si prazeres sensíveis e instigam diretamente o corpo do espectador. O filme deixa de ser, portanto, meramente visual para se tornar sensorial; e é através desta intensidade que o filme atinge o seu significado.

Não somente *Fuses* funde camadas de filme com pintura, mas todos os outros processos apontados na película e as superposições de imagens servem para criar imagens carregadas de cor e luz em grande correlação ao processo pictórico (Serra & Ramey, 2007). Schneemann, apesar de trabalhar com uma grande variedade de mídias, se posiciona como pintora em sua essência:

Ainda sou uma pintora e sempre serei em essência uma pintora (...). Pintar não precisa significar que você está segurando um pincel em sua mão. Pode ou não. Pode ser uma câmera (...). Pode ser o seu próprio corpo que, quando você entra em quadro e quando ajusta seu foco, vê que a materialidade do que está trabalhando pode incluir você mesmo em um campo de força<sup>17</sup> (Serra & Ramey, 2007, p. 103)

---

<sup>17</sup> Tradução nossa: "I'm still a painter and I will always be in essence a painter (...). Painting doesn't have to mean that you're holding a brush in your hand. It might or it might not. It might be a camera (...). It might be your own body that when you go inside the frame and when you adjust your focus you see that the materiality of what you're working with might include yourself in a force field"

Pintura é o poder de estender o que você vê ou sente, de intensificar a fisicalidade da percepção. Eu queria que os corpos se transformassem em sensações táteis de cintilação (...) as percepções estariam em um estado de dissolução, opticamente assemelhando alguns aspecto do fluxo erótico nos corpos - o que não pode ser uma tradução literal. É uma tradução pictórica e tátil editada como uma música de quadros<sup>18</sup> (Serra & Ramey, 2007, p. 110)

É nessa correlação com a pintura que Barker (2009) aplica conceitos de fenomenologistas preocupados com a análise de pintores pela qualidade tátil de suas obras ao seu pensamento sobre a imagem fílmica. A pesquisa de Barker se insere dentro de uma recente atenção de teorias do cinema com o espaço sensorial do filme, preocupadas com formas diversas de corporificação cinemática. Estes questionamentos se tornam interessante para análise de *Fuses* e para o processo de animação em pintura de *Correnteza* ao refletir sobre como as emoções despertadas pelas imagens estão ligadas à materialidade. O trabalho *The Tactile Eye* (2009) propõe deslocar-se da análise da imagem tradicionalmente voltada à visão, ao olhar, para analisar a experiência fílmica através da tatilidade, para demonstrar como a superfície e as texturas envolvidas na experiência fílmica podem abrir complexidades de significado. Barker se fundamenta na fenomenologia existencial de Merleau-Ponty e em sua filosofia da percepção, para conceituar a tatilidade como modo de percepção e expressão do corpo em relação ao mundo.

Como Barker (2009) aponta, para Merleau-Ponty toda percepção é percepção corporificada. A visão é necessariamente informada pelo corporal e pelas estruturas contextuais da maneira como vivemos *em* e através de nosso corpo da mesma forma como vivemos *no* e através do mundo. Há assim uma relação de reciprocidade entre quem olha e o que é visto. Objetos de visão são constituídos seja pelo sujeito que seja pelo objeto. A fenomenologia propõe

---

<sup>18</sup> Tradução nossa: "Paint is the power of extending what you see or feel, of intensifying the physicality of perception. I wanted the bodies to be turning into tactile sensations of flickers (...) the perceptions would be in a state of dissolution, optically resembling some aspect of the erotic streaming in the bodies—which cannot be a literal translation. It is a painterly, tactile translation edited as a music of frames."

uma análise corporificada que permite uma distinta forma de perceber a relação entre quem percebe e o que é percebido, apontando o caráter constitutivo e recíproco dessa relação (Barker, 2009).

Barker (2009) evidencia a preocupação de Merleau-Ponty com a relação entre o artista, o espectador e a obra de arte, e utiliza sua concepção da experiência cinematográfica para descrever como as emoções e sensações não são percebidas, expressas e obtém significado somente através da reflexão crítica, mas sim através de uma representação corporificada do filme e do espectador destas emoções. *The Tactile Eye* através desta estrutura crítica aponta como na experiência fílmica as emoções/sensações passam a envolver todo o corpo de forma material através da pele, da musculatura, e das vísceras. A tatilidade neste sentido não está ligada somente ao órgão da pele, mas a todo o corpo. O toque, por seu lado, não representa somente contato, mas é relação de troca no qual ambos corpos - humano e cinematográfico estão em relação com o mundo sensível.

Barker (2009) se baseia em Merleau-Ponty para afirmar que o cinema vive sua experiência corporificada no mundo, e que filme e espectador simultaneamente estão envolvidos nos atos de percepção e expressão. O filme é simultaneamente sujeito da experiência e objeto para esta, ou seja, é um participante de ambas percepção e expressão. Portanto o filme é mais do que a representação da visão do cineasta e mais do que a representação constituída pelo espectador; assim como este também não deve ser reduzido ao seu corpo físico, ao corpo tecnológico. O corpo do filme é a forma com a qual sua proposta se configura no mundo. O filme se constitui precisamente nessa relação entre filme e espectador. Merleau-Ponty descreve uma relação recíproca entre o sujeito e outro: segundo ele, há conexões indissolúveis entre quem olha e o que é olhado, sujeito e objeto, e mesmo entre corpos animados e inanimados. O contato entre espectador e o filme constitui então um espaço liminar, no qual sujeito e objeto deixam de estar separados pela tela, mas emergem como entidades corporificadas co-constituídas, ou seja, apresentam ainda sua individualidade, mas estão diretamente em relação de intersubjetividade (Barker, 2009).

É seguindo esse modelo que Barker (2009) abarca também como a tatilidade se relaciona às emoções. Filmes nos movem e nos tocam emocionalmente porque o fazem fisicamente. Para tanto não é necessária uma narrativa, mas isso acontece à medida que entramos em um tipo de envolvimento que produz esses sentimentos palpavelmente e visceralmente. Barker não considera que as emoções residam nos filmes ou no espectador, mas considera estas como algo que emerge no encontro íntimo e tátil entre os dois. Barker se baseia aqui na economia afetiva de Sara Ahmed que considera que os sentimentos não residem nos próprios sujeitos ou objetos, mas são produzidos como efeito de circulação. A concepção de Ahmed não enfatiza os corpos por si próprios, mas o contato entre eles, compreendendo assim que as emoções surgem através do encontro. Logo, não há emoções preexistentes que entram em contato, mas esta são formadas, e passam a existir através do contato. Há aqui novamente uma grande correlação com a fenomenologia para a qual a dinâmica de organização da consciência está sempre correlacionada a algo e para a qual a experiência subjetiva exerce o papel de co-constituir objetos no mundo. Ou seja, a consciência é necessariamente consciência de algo, e nestes termos é imprescindível descrever aspectos objetivos e subjetivos de uma estrutura. Para a fenomenologia é necessário examinar não somente o objeto, ou somente nosso ato subjetivo de olhar ou tocar, mas examinar ambos conjuntamente, uma vez que estes não existem de forma separada (Barker, 2009).

Através dessa perspectiva, é possível então proceder a análises fílmicas não somente por características narrativas, ou de forma clássica se baseando na identificação psíquica do espectador em relação aos personagens. É possível sair assim de uma interpretação lógica para a experiência da sensação, constituída justo neste eixo que correlaciona filme e espectador, e interpretar como esta camada também constitui significados. Este modelo oferece então a possibilidade de ler a força política de *Fuses* causada como impacto de sua sensorialidade, não somente no registro de sua percepção crítica. Como Barker descreve "O poder da afirmação política feminista do filme não é meramente retórico, mas profundamente tátil" (Barker, 2009, p. 24). O

filme atinge tal intensidade porque não pede para que seu ativismo político seja contemplado à distância, mas convida ao compartilhamento direto da experiência do desejo.

A leitura de *Fuses* realizada por Barker através da perspectiva da fenomenologia introduz ao projeto a possibilidade de analisar aspectos sensoriais do filme de forma a buscar compreender como a imagem carrega potência através do campo do sensível. Contudo, é possível centrar a percepção ao corpo? De forma a aprofundar questionamentos sobre as possibilidades políticas da sensorialidade, e na procura por compreender como se constitui essa potência através da sensação, o projeto traz reflexões de Deleuze sobre a percepção de forma a estabelecer contrapontos à fenomenologia. Assim como a correlação com a pintura do trabalho de Schneemann abre a possibilidade de se adentrar a pesquisa fenomenológica, pelo mesmo viés abre-se aqui a oportunidade de se adentrar o trabalho de Deleuze através de seu emblemático estudo sobre a lógica da sensação pela força da pintura. A trajetória se estabelece assim de forma a expor inicialmente alguns aspectos da estética de Deleuze. O trabalho primeiramente se foca em sua concepção de sensação através da obra *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (2011), e aqui indica conceitos cruciais para o projeto. Em seguida, este aborda sua formulação da percepção como movimento em suas obras sobre o cinema de forma a lançar a perspectiva apontada sobre *Fuses*. O filme é retomado em conclusão através de uma leitura feminista de sua obra.

#### **2.4 Lógica da Sensação**

O livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação* de Deleuze (2011), pode ser lido não somente como um estudo filosófico sobre a obra de Francis Bacon, mas como um dos textos mais significantes para compreender os conceitos de estética de Deleuze. Deleuze não se posiciona como crítico, mas tem como objetivo desenvolver em seus textos sobre arte conceitos que correspondem ao que ele considera serem os agregados sensíveis desta. Deleuze parte portanto não por uma análise do significado das obras, mas questiona como a

composição ou estrutura geral funcionam (Smith, 2012). Para o projeto se torna interessante entender como Deleuze identifica componentes da obra de Bacon para acessar sua leitura geral sobre as vias tomadas pela arte a partir da modernidade e para compreender o que ele denomina dentro de sua estética de “Lógica da Sensação”.

A noção de sensação em Deleuze parte inicialmente da tradição fenomenológica, que como abordado, estabelece uma distinção fundamental entre percepção e sensação. De acordo com a fenomenologia, a percepção é uma organização secundária racional de uma dimensão primária não racional da sensação, o conceito “do sentir” (Smith, 2012). De acordo com esta, o tornar-se sujeito e os acontecimentos do mundo se desenvolvem simultaneamente na experiência sensorial. Mundo e “eu” se desdobram simultaneamente para o sujeito que sente. Consequentemente o mundo pré-cognitivo das sensações não é anterior ao mundo da percepção ou representação; estes são coexistentes. A fenomenologia procura justo descrever este fenômeno da experiência vivida (Smith, 2012).

Deleuze (2011) ao distinguir os elementos picturais que compõem as obras de Bacon se serve desta análise para descrever em termos mais amplos sua estrutura da percepção e correlaciona esta as maneiras encontradas pela arte para ultrapassar a figuração. Deleuze se utiliza aqui do conceito de “Figura”, indicando duas rotas principais nas quais a arte moderna se move na tentativa de fugir aos clichês da representação: em direção à abstração, ou em direção à Figura. Para Deleuze, Bacon ao isolar a figura em suas pinturas faz com que esta se torne um ícone, uma imagem que escapa ao seu caráter figurativo. A partir do momento que a pintura não tem modelos ou histórias para representar encontra então duas vias: em direção à forma pura, por abstração; ou em direção à figura pura por extração ou isolamento. A pintura elimina assim a relação da imagem com a ilustração e com a narração. A via da Figura opõe o “figural” ao figurativo. Se por um lado a figuração se refere a uma forma relacionada ao objeto que ela representa, a Figura é a forma conectada diretamente a uma sensação, e age diretamente sobre o sistema nervoso.

Para Deleuze (2011), a sensação que a princípio parece apresentar dois

lados, um voltado para o sujeito, e para o sistema nervoso, como instinto ou movimento vital e outro voltado para o objeto, ou fato/acontecimento, na verdade acaba por se configurar como as duas coisas simultaneamente. É neste ponto que Deleuze se aproxima da fenomenologia, ao referir que o sujeito devém pela sensação ao mesmo tempo em que ela acontece. O corpo se torna objeto e sujeito simultaneamente, ao dar e receber a sensação.

Assim como alguns fenomenólogos, Deleuze (2011) vê Cézanne como um grande pintor da via da sensação, justamente por Cézanne dar corpo a esta<sup>19</sup>. O corpo dessa forma não é pintado em relação ao objeto, como representação, mas como corpo que vivencia a sensação, como campo que vale por si mesmo e interfere com outros. Segundo Deleuze, Bacon compartilha com Cézanne a grande questão de como pintar a sensação, não somente pela busca da Figura em oposição à figuração, mas também por dar à sensação diversos níveis, diversos domínios que operam deformações no corpo<sup>20</sup>.

Deleuze (2011) indica que Bacon constitui em sua obra diversos níveis de sensação, diversos domínios sensíveis, e sequências de deslocação. Estas ordens, ou domínios, correspondem a sensações específicas, e representam termos dentro de uma sequência ou série. A pintura de Bacon frequentemente segue por séries temáticas e por séries de simultaneidade, como é o caso dos renomados trípticos. Contudo, o que mais importa para Deleuze é que estes níveis de sensação não se encontram somente nas unidades de uma sequência de obras seriadas. Cada obra, cada quadro compõe em si uma sequência em deslocação, permitindo assim que cada sensação se encontre em diversos níveis e em diferentes domínios. Dessa forma, há diferentes ordens de uma única sensação, mais do que múltiplas sensações de diferentes

---

<sup>19</sup> Ao contrário dos impressionistas para os quais a sensação estaria de certa forma desencarnada em impressões de luz (Deleuze, 2011).

<sup>20</sup> Neste sentido Deleuze (2011) compara a pintura figurativa à pintura abstrata. Estas, por não desprenderem a Figura, restam em um único nível, não acedem a sensação e são absorvidas diretamente pelo cérebro (Deleuze, 2011).

ordens. O caráter sintético da sensação se constitui justo no fato de cada sensação ser composta por diversos níveis e domínios.

A pergunta que Deleuze (2011) se coloca e que se torna essencial para o projeto é, em que consiste essa unidade que sente e é sentida? E é aqui que Deleuze, apesar de ser fortemente influenciado por esta, se afasta da fenomenologia. Segundo a fenomenologia, os níveis da sensação remetem para os diferentes órgãos do sentido, e entre os distintos sentidos há uma comunicação que constitui o momento *pathico* não representativo da sensação. Cada sentido remete a outro, cada vez que um sentido é representado este é sentido pelo conjunto de todos os órgãos simultaneamente. Haveria então uma espécie de unidade original dos sentidos, e ao pintor caberia fazer surgir esta Figura multi-sensível .

Contudo há para Deleuze (2011) algo mais em jogo para além dos sentidos. Há algo mais que ultrapassa os sentidos e os atravessa. A sensação de cada domínio (seja ele visual, auditivo, etc.), só é possível se este estiver em relação direta com o que ele descreve ser a “potência vital”. E é esta potência vital que segundo Deleuze constitui o “ritmo”, o ritmo em seu confronto com o caos. É no ritmo que Deleuze localiza a “lógica da sensação” de sua estética, uma lógica que não é cerebral nem racional. Há por trás dos sentidos uma unidade rítmica, que ultrapassa o organismo. A fenomenologia não é suficiente para Deleuze porque invoca somente o “corpo vivido”. Mas em suas palavras:

(...) o corpo vivido ainda é pouco em comparação com uma Potência mais profunda e quase invisível. Com efeito, a unidade do ritmo só pode procurar-se no ponto em que o próprio ritmo mergulha no caos, na noite, e em que as diferenças de nível perpetuamente se misturam com violência (Deleuze, 2011, p. 93)

A força para Deleuze não é identificada como razão, esta não transcende a natureza, mas é inerente à experiência. As ideias são imanentes, mas revelam forças e intensidades que se encontram por trás das sensações, e que atraem para “devires” não-humanos. O poder, a força, aparece na forma da

vida não orgânica, ou seja, está para além do organismo, ignora os limites do organismo, é uma vitalidade potente, comum ao animado e inanimado, uma vida que se espalha por toda a matéria (Smith, 2012). Deleuze identifica assim o “corpo sem órgãos”, que se encontra por trás do organismo, o corpo deformado por forças invisíveis, a força da violência. É para Deleuze esta força que constitui a condição da sensação.

#### 2.4.1 Pintar as forças

Portanto para Deleuze (2011) em todas as esferas da arte a questão que se coloca mais premente é como captar e representar essa força vital? Deleuze utiliza aqui a fórmula de Klee para ilustrar a questão: “Não se trata de dar o visível, mas sim de tornar visível” (Deleuze, 2011, p. 111). A tarefa da pintura se torna tarefa de render visível as forças invisíveis. O mesmo acontece com a música, que tem a tarefa de tornar audível forças não sonoras. A potência é necessária para que aconteça a sensação, daí a relação estreita entre força e sensação: é necessário que uma força se exerça sobre um corpo para que esta aconteça. Contudo, apesar da força ser requisito da sensação, não é ela que é sentida. A sensação propicia algo diferente de sua força condicionante. É aqui que se encontra a problemática da arte. Como fazer sentir forças não sensíveis? Como fazer sentir as forças elementares? <sup>21</sup> Deleuze a partir daqui procura identificar pela obra de Bacon em que consiste o ato de pintar, e as estratégias utilizadas para dar passagem à essas forças, e se foca no conceito de “diagrama” de Bacon para falar de forma mais ampla sobre a função da pintura moderna. O movimento, como ritmo e transformação se tornam chaves aqui para a compreensão da percepção deleuziana. Se por um lado, para Bacon, o diagrama é o conjunto de linhas, zonas, traços e manchas não representativas<sup>22</sup> que inseridos no conjunto visual oferecem ao mesmo tempo

---

<sup>21</sup> Aqui Deleuze (2011) utiliza o exemplo de Cezanne, que busca tornar visível a força geológica de enrugamento da montanha, que pinta as paisagens por meio de suas forças térmicas e magnéticas e as maçãs por sua força de germinação pré-orgânica. Contudo, para Deleuze, em muitos artistas essa questão primordial acaba por se embaralhar com a questão da decomposição e recomposição dos efeitos como por exemplo o problema da profundidade na pintura renascentista, as cores para os impressionistas, o movimento para o cubismo.

<sup>22</sup> Deleuze (2011) indica em Bacon, por exemplo, formas borradas através de uma escova.

um objeto não figurativo e oferecem ao olho outro poder para além da organização ótica; para Deleuze estes traços manuais de sensações, funcionam como expressão direta das forças puras. O diagrama seria como uma “catástrofe” que se abre sobre os dados figurativos, é fonte de caos e, contudo, fonte de ritmo que abre domínios sensíveis. Ao passar pela catástrofe e pelo diagrama, o artista encontra o ritmo como matéria e como material. Para Bacon o contorno é todavia importante, nem todos os dados figurativos devem se perder. É preciso que a figura, após passar pelo caos, saia deste, para levar a sensação a alcançar a clareza<sup>23</sup> (Deleuze, 2011).

É importante para o projeto apontar que são estas forças, ou seja, a potência necessária para que aconteça a sensação que estão ligadas ao poder de transformação da matéria; a arte inserida neste circuito de movimento se constitui como poder de criação e logo como o poder de transformação política. A relação da imagem em confronto com este movimento de forças imanentes é aprofundada de forma a estabelecer a filosofia da percepção de Deleuze em seus livros sobre o cinema. Estes são trazidos para este estudo de forma a comentar o potencial da imagem como força de criação e potência de transformação. A concepção de Deleuze da “imagem-movimento” abre oportunidades para se pensar o cinema e a imagem em sua força política e permitem retomar a *Fuses* através da concepção de fluxos e sob a perspectiva de uma desterritorialização do desejo.

## 2.5 Deleuze e percepção no cinema

Em *Cinema 1: A Imagem-Movimento (1983)* e *Cinema 2: A Imagem-Tempo (2007)* Deleuze reflete sobre a imagem em sua relação com o tempo, o

---

<sup>23</sup> A pintura moderna na distinção de Deleuze (2011) passa por formas diferentes de abraçar este caos. A via da abstração é a via que reduz ao mínimo este caos pois abre um novo espaço puramente óptico e não subordina a si elementos manuais ou táteis. Esta propõe uma espécie de ascetismo e eleva-se acima dos dados figurativos através de um esforço espiritual. A pintura abstrata elabora assim um código simbólico, que segue oposições formais. A via do expressionismo abstrato, ou arte informal, por sua vez, opera de forma oposta, desenvolvendo ao máximo o caos. Todo o quadro neste caso se torna diagrama. A via de Bacon para Deleuze se encontra como intermediária, esta é a via da figura, na qual o diagrama é de vital importância, contudo este não se difunde por toda a imagem.

espaço e o movimento e cria uma extensa classificação, que ele denomina como uma taxonomia dos signos do cinema, baseando-se amplamente no trabalho do filósofo Henri Bergson e na semiótica de Pierce. Deleuze propõe assim não uma análise do cinema, mas procura através deste construir sua perspectiva sobre o pensamento.

Ao explicar a imagem através do movimento e da percepção, Deleuze (1983), aborda uma das crises do pensamento moderno, o confronto entre o materialismo e o idealismo histórico. O materialismo, segundo Deleuze, procura sempre constituir a ordem da consciência através movimentos puros, materiais; enquanto o idealismo, por sua vez, procura constituir a ordem do universo com imagens da consciência. Este embate representa o suposto confronto entre consciência e objeto, imagem e movimento. Segundo Deleuze dois caminhos importantes, e distintos entre si, são tomados em relação a este embate. Por um lado a fenomenologia, através de Husserl, propõe que toda consciência é “consciência de alguma coisa”, por outro Deleuze aponta Bergson como filósofo capaz de ampliar essa perspectiva ao afirmar que toda consciência “é alguma coisa”. Neste mesmo período o nascimento do cinema se torna importante e aponta para a constituição de um pensamento sobre a imagem e o movimento.

Dentro da fenomenologia, é Merleau-Ponty quem estabelece esta ponte sobre a percepção e o cinema. A fenomenologia procura compreender as condições da percepção que definem a ancoragem do sujeito no mundo, e segundo Deleuze (1983), é capaz de superar o confronto entre idealismo e materialismo por propor a percepção do movimento não como forma inteligível (como ideia que se materializa), mas como forma sensível que organiza o campo perceptivo através de uma consciência. Contudo, Deleuze aponta como a relação da fenomenologia com o cinema por vezes se torna dúbia e ambígua. A fenomenologia exalta a vinculação do cinema com a percepção pelo fato do cinema estar particularmente apto a mostrar o elo entre indivíduo e universo (Da Silva, 2014); por outro lado identifica o cinema como instância que se afasta da percepção natural, o que poderia ser para a fenomenologia um

princípio inegociável, uma vez que o cinema suprime tanto a ancoragem do sujeito quanto o horizonte do mundo (Deleuze, 1983).

A relação de Bergson com o cinema é distinta por quesitos opostos. Para Bergson o modelo não pode ser a percepção natural, pois a percepção humana não possui nenhum privilégio. A matéria para Bergson é fluida e está em constante movimento, o estado das coisas se transforma constantemente e não é possível apontar ou ancorar centros fixos de referência. Se neste modelo não há pontos fixos, contudo, podem-se formar centros em pontos-qualquer que formam vistas fixas instantâneas (Deleuze, 1983). Para Bergson, a percepção humana da matéria, produtora dos conhecimentos científicos e metafísicos, seria apenas uma parte limitada de toda matéria inacessível à percepção. Acreditar que a perspectiva humana é uma perspectiva privilegiada seria tomar um sistema sensório-motor limitado para sustentar a ideia que compartilhamos um mundo cabível de ser conhecido pelos saberes humanos. Para Bergson, a matéria consiste na totalidade dos seus elementos e de suas ações, e nossa consciência é capaz de atingir somente algumas partes desta (Farina & Fonseca, 2015). O cinema para Bergson, contudo, representaria somente mais um indicador de uma percepção fixa e ilusória. É Deleuze (1983) que retoma seus pensamentos para indicar justo como o cinema está apto para transcrever sua tese da forma mais direta. Para Deleuze o cinema por possuir a grande vantagem de lhe faltar centro de ancoragem e horizonte, poderia se aproximar de um estado das coisas “acentrado” (Deleuze, 1983, p.70).

Para Deleuze (1983) o olhar suspeito de Bergson para o cinema viria do fato de que Bergson é contemporâneo da invenção do cinema, e o cinema surge como tentativa de reprodução do esquema sensório motor humano, com a câmera imóvel e o mundo em movimento, através de um ponto de vista privilegiado e centralizado. Contudo, a capacidade do cinema com sua evolução está justo em mostrar um universo sem centro fixo, onde as partes reagem dinamicamente. A percepção humana dentro deste esquema também se torna parte movente. O cinema permite uma aproximação à variação universal, e faz ver os instantes quaisquer por onde tudo se move (Farina & Fonseca, 2015).

Deleuze (1983) utiliza, portanto, a expressão “imagem-movimento” como termo único, onde imagem = movimento, pois a imagem se caracteriza como um conjunto de ações e reações. Tudo é imagem e a imagem é em si modificação que se propaga no universo, a imagem é em si movimento. Neste sentido não há objeto móvel diferente do movimento executado, as imagens para além de agirem e reagirem umas à outras se confundem em suas ações e reações enquanto variação universal. Assim, o sujeito enquanto corpo, enquanto órgãos (olho, cérebro) se dissolve, seria antes um estado gasoso enquanto conjunto (átomos, moléculas, partículas) constantemente em transformação. O conjunto infinito das imagens (da qual o sujeito faz parte) constitui para Deleuze um plano de imanência no qual a imagem existe em si. Este em si não seria algo escondido por trás da imagem, mas sim a identidade absoluta da imagem e do movimento. “*Imagem-movimento e a matéria fluente* são estritamente a mesma coisa” (Deleuze, 1983, p. 71).

Este universo da matéria contudo não é uno em si, mas um conjunto infinito. Não há um sistema fechado, uma vez que tudo é transformação. A face do movimento é um corte, porém não é um corte imóvel ou instantâneo, mas sim um corte móvel com perspectiva temporal. A partir do momento que este sistema não representa um sistema fechado, é possível sua constante transformação. A própria força da criação, a força da criatividade impossibilita o sistema de se fechar, e Deleuze (1983) identifica no cinema e na arte justo esta potência criadora.

Em relação à percepção, Deleuze (1983) afirma primeiramente que coisa e percepção da coisa são o mesmo, são uma mesma imagem. Mas estas podem ser reportadas a dois sistemas de referência distintos. O primeiro sistema de referência faz parte deste circuito universal onde a imagem é transformação. A coisa é aqui tal como ela é. No segundo sistema de referência a imagem é reportada a uma imagem especial que a enquadra. Esta é a percepção da coisa. Nos percebemos a coisa somente através de uma retenção parcial, pois a subjetividade é subtrativa. Deleuze define coisas e percepções das coisas como preensões: “as coisas são preensões totais objetivas, e as *percepções de coisas*, preensões parciais e partidárias,

subjetivas” (Deleuze, 1983, p. 77). É esta percepção parcial subjetiva que entendemos como percepção.

A potencialidade do cinema para Deleuze (1983) é o fato deste não ter como modelo a percepção natural subjetiva, porque a mobilidade dos seus centros tende à variação universal, à percepção total, à transformação. Contudo, seu movimento se constitui em todas as direções, e a imagem que se reporta à percepção subjetiva, ou seja, à nossa percepção unicentrada, constitui a imagem percepção. A imagem tende a reproduzir então o sistema sensorio motor, que percebe a imagem e reage, através de uma qualificação desta em imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção.

Deleuze qualifica o cinema da imagem-movimento, em contraste com o cinema da “imagem-tempo”. O primeiro, tende a assegurar as ilusões da centralidade do movimento, através de sistemas de corte e montagem respondendo a centros racionais de causa-efeito. O cinema da imagem-tempo, (que se constitui com o cinema moderno do pós-guerra, principalmente com o neorrealismo italiano e com a nouvelle vague francesa), por outro lado, se constitui pelo deslocamento da centralidade e desvincula o tempo do movimento. Os acontecimentos, desvinculados do sistema sensorio motor, passam a situações óticas e sonoras puras, que investem os sentidos através de imagens virtuais (Farina & Fonseca, 2015).

Há contudo, já no cinema da imagem-movimento, determinadas buscas pela desconstrução do circuito sensorio-motor, como é o caso do impressionismo cinematográfico francês que busca através de uma percepção líquida, pela água, esta percepção mais que humana, uma percepção não sólida, mas molecular; ou o “cine-olho” de Vertov que se propõe a atingir o sistema da variação universal em si. Deleuze (1983) fala, por conseguinte, em 3 estados da percepção: a percepção sólida humana, na qual as moléculas não se deslocam; a percepção líquida na qual as moléculas se deslocam entre elas; e a percepção gasosa, onde as moléculas têm seu percurso livre. Para Deleuze é o cinema experimental americano que, reconhecendo a influência de Vertov alcança este estado “gasoso” da matéria, justamente pelo fato do cinema experimental aspirar a uma percepção pura, que existe nas coisas e na

matéria. Para Deleuze, este é um cinema que busca a interação universal das imagens que variam umas em relação às outras, um cinema que busca através das formas e movimento as forças moleculares ou atômicas. É um cinema que busca chegar a uma outra percepção, essa que seria o “elemento genético de toda percepção”<sup>24</sup> (Deleuze, 1983, p. 101).

## 2.6 Fuses em perspectiva deleuziana

### 2.6.1 Deleuze e sexualidade

*Fuses* é uma referência icônica do cinema experimental americano e sua abordagem através do sensório cinematográfico deleuziano é de grande valor para se pensar sobre sua potência política. Apesar de Deleuze não abordar a sexualidade diretamente nos seus livros sobre o cinema, Anna Powell no livro *Deleuze, Altered States and Film* (2007), através de uma abordagem feminista, oferece uma relevante leitura da sexualidade como fluxo e “devir” no cinema trazendo para a análise de filmes conceitos sobre a sexualidade de distintos textos de Deleuze. Para uma análise de *Fuses* é, portanto, primeiramente interessante contextualizar a forma como Deleuze entende o desejo e o prazer.

O prazer para Deleuze, como Powell (2007) indica, está materialmente situado em sensações imanentes. O desejo ultrapassa o sexual, pois desencadeia distintas forças afetivas das quais a sexualidade é apenas uma. No livro *Anti-Édipo* (2010) escrito por Deleuze em conjunto com Félix Guattari os autores fazem uma crítica da psicanálise, não como negação desta, mas sim procurando superar o que eles consideram ser as suas estruturas limitantes em relação ao desejo, aplicando (e extrapolando) a psicanálise de forma social e política. Em *Anti-Édipo* Deleuze e Guattari descrevem como o desejo não é o produto negativo da falta, mas reivindica seu potencial produtivo como força autônoma. O desejo, a partir do momento que se encontra livre das restrições edipianas, mobiliza novas forças de produção e tem o potencial de

---

<sup>24</sup> Trago aqui a importância do cinema experimental americano pelo fato de *Fuses* ser considerado uma referência emblemática deste, assim como pelo fato da animação experimental encontrar o seu berço neste. O cinema experimental americano será abordado com maior detalhe no terceiro capítulo.

construir uma nova perspectiva política (Powell, 2007). Para Deleuze (2010) portanto o desejo é revolucionário, o desejo significa produção do real e transborda para fora do sujeito transformando a realidade. De forma interessante para o projeto, a experiência estética está diretamente ligada a essa força de transformação, uma vez que esta tem o poder de transformar a consciência; o corpo sobrecarregado de afeição deseja sua extremidade e transmutação. Powell enfatiza como mais do que qualquer conteúdo significativo na descrição, as forças sensoriais do estilo determinam as afeições eróticas. Deleuze apresenta a arte como linguagem das sensações, a arte com o seu poder vivo apresenta a capacidade e o potencial de subverter a organização lógica da percepção (como percepção, afeição e ação) e se coloca como unidade direta de transmutação.

Powell (2007) traz de forma interessante para o projeto uma leitura sobre a sexualidade com ênfase na agência erótica feminina no cinema. A autora transfere para o cinema o conceito de libido de Deleuze<sup>25</sup> como força onipresente de energia não redutível ao falo postulado pela psicanálise, e a concepção passional da força erótica em oposição a imposição da razão na esfera sexual. É importante salientar nesse aspecto que Deleuze considera a libido tanto de forma sociopolítica quanto de forma pessoal. A sexualidade tem forte papel gerador<sup>26</sup> e um forte papel de crítica social. A libido está aqui mais próxima dos conceitos aplicados pela “esquizoanálise”<sup>27</sup> como multiplicidade fluida. A fluidez libidinal tem o potencial de definir o campo de presença como múltiplo, a sexualidade como potencialidade de uma infinidade de fluxos diferentes que operam em várias dimensões simultaneamente (Powell, 2007).

É interessante frisar aqui novamente o caráter de criação do desejo, o sujeito desejante constrói agenciamento, e é responsável por novos fluxos e

---

<sup>25</sup> Baseando-se aqui novamente no *Anti-Édipo* como obra que problematiza a sexualidade normativa de forma mais enfática (Powell, 2007).

<sup>26</sup> Deleuze aponta como Freud ao estabelecer uma dinâmica binária entre Eros e Thanatos acaba privando a sexualidade desse papel gerador para torná-la causa da repressão (Powell, 2007).

<sup>27</sup> O *Anti-Édipo* se propõe a explorar outros caminhos e definições para o inconsciente fora do modelo clássico de Freud e Lacan, e dispõe assim o modelo do esquizofrênico em oposição ao modelo neurótico, como paradigma que resiste ao ego e abre outras formas de se pensar o sujeito (Powell, 2007.)

novos processos. O desejo, portanto, não deve ser visto como campo estático, mas como movimento e fonte de multiplicidade.

### **2.6.2 Fuses**

Através dessa concepção de Deleuze, Powell (2007) afirma como no cinema estilo e conteúdo são um só para a consciência corporificada do espectador. Para Powell o filme *Fuses* deve ser lido nessa ótica, um filme que opera os seus fluxos através de uma desterritorialização do desejo, um filme que abre suas relações da dimensão material do corpo à dimensão figurativa através de todas as suas referências da arte. O poder do filme está em conseguir expressar o plano de imanência acessado pelo corpo sem órgãos de estados intensos de excitação. O filme opera conexões em todas as direções e cria um corpo de vibrações em distintos campos de força. Assim, o seu poder não é somente visual ou ligado ao sentido dos órgãos, mas atua através de uma sensibilidade que conecta as energias existentes em diversas dimensões e que se constituem como transformação.

A alternância de pontos de vista subjetivos e objetivos compõem uma perspectiva complexa, que junto às texturas criadas através da excitação da película, por meio de efeitos já comentados, como pinturas e arranhões, criam uma fluida malha celular. A edição também compõe esta estrutura das células através de oscilações rápidas, e a luz é utilizada de maneira a fundir sujeito e objeto, e aqui, se aproxima do conceito de matéria de Deleuze não por compor a sobreposição de imagens distintas uma sobre a outra, mas por criar simultaneamente dois tipos de movimentos intensos que são envolvidos em vibração mútua (Powell, 2007). A tatilidade do filme se encontra no impacto afetivo das imagens que vão além do seu conteúdo visual. Powell (2007) compara a libido do filme com o conceito de libido de Deleuze e Guattari, uma libido que é livre para se engajar na produção desejante molecular, uma libido pré-pessoal de intensidades. O filme compõe esta intensidade através de todo seu processo estético que desfamiliariza partes do corpo, abstrai e espalha a sensação física. Há uma fusão da subjetividade das partes pelo desejo, seja dos corpos do filme quanto do espectador.

Ao contrário de muitos filmes do cinema experimental, principalmente os filmes do “cinema gráfico” com os quais o estado gasoso da percepção é mais comumente comparado<sup>28</sup>, *Fuses* não se constitui somente de abstrações. Se por um lado o jogo de formas, luzes e cores compõem imagens formalmente puras, por outro, rostos, corpos e referentes de imagens reais são distorcidos. Imagens figurativas são sobrepostas por elementos subjetivos e são borradas por interferências como texturas e por alteração do foco. Embora *Fuses* atinja assim o nível molecular, ainda retém uma cadeia significativa, com imagens periodicamente reconhecíveis. É aqui importante retomar o termo “Figural” empregado por Deleuze (2011) em *Lógica da Sensação*: a “Figura” em oposição ao figurativo segundo Deleuze se conecta diretamente com a sensação e age de forma direta no sistema nervoso. As imagens de *Fuses* se tornam ícones ao fugirem do seu caráter representativo, elas fogem à forma relacionada ao objeto que representam, e ao passar pelo “diagrama”, ou seja, ao emergirem do contato com a potência do caos, e da matéria, elas são sujeitas a deformações que constituem o seu potencial de dar passagem as forças de fora, forças que sugerem sem delimitar. As imagens de *Fuses* são figurais por alcançar a sensação e retornar à clareza, possibilitando assim seu engajamento político.

### **2.6.3 Devir-mulher**

Discutir a potência política de *Fuses* através de uma abordagem deleuziana é, contudo, impossível sem contextualizar o “devir-mulher”, conceito de Deleuze e Guattari (2012) que pertence a uma gama mais ampla de “devires” moleculares. Através do conceito de devir-mulher Powell (2007) conceitualiza o fluxo molecular da sexualidade como potencial de diversidade.

Para Deleuze e Guattari (2012) todos os devires começam e passam pelo devir-mulher que se torna a chave dos outros devires. O devir é um processo do desejo, e todos os devires são moleculares, o devir não deve ser compreendido como imitação ou identificação, sendo assim não é um processo de analogia nem de proporcionalidade de formas. A partir do sujeito que se é, o

---

<sup>28</sup> Para mais sobre esta questão ver terceiro capítulo 3 *Animação e sensação*.

devir é o ato de extrair partículas e instaurar relações de movimento (movimento em concepção deleuziana de inter-relação) com o objeto que nos tornamos. Para Deleuze e Guattari o devir não deve ser interpretado como metáfora, ou proposição de analogias, há pelo contrário uma composição com o outro, há uma zona de indiscernibilidade e vizinhança, uma zona de indeterminação em que não se distinguem os dois elementos (Deleuze & Guattari, 2012).

O devir-mulher, portanto, para Deleuze e Guattari não é imitar ou se transformar em mulher através de sua forma, mas há uma relação de movimento molecular, uma composição em si da mulher molecular. Neste sentido, a própria mulher molar (molar enquanto oposta ao homem) tem que devir mulher. O que Deleuze e Guattari enfatizam através do devir-mulher é a necessidade do que eles concebem como uma política feminista molecular. Uma política que consegue ir além das disputas molares e se infiltra mais longe ao sair de binarismos (Deleuze & Guattari, 2012).

É através desta política molecular que Powell (2007) concebe a sexualidade como fluxo, uma sexualidade múltipla com potência de expor a diferença. O devir-mulher, portanto, foge ao essencialismo, e se torna modelo para todos os devires. A sexualidade dessa forma múltipla, tem o poder de liberar uma força libidinal capaz de destituir o essencialismo de gênero. O cinema, como Powell afirma, é capaz de desestruturar a conformação fixa do corpo, sendo o cinema em si um corpo de transformação com distintas técnicas para se repensar a corporificação. Powell delinea como a percepção do espectador entra em um processo de fusão molecular com o corpo do filme. Essa fusão tem impacto no cérebro e nos sentidos, reverbera como pensamento e memória, e é sentida na pele. O encontro com o cinema não se dá somente como processamento ótico, mas através de todo o corpo. Há um encontro tanto conceitual quanto corporal. Contudo, e aqui novamente deve-se retornar ao afastamento de Deleuze da fenomenologia, esta fusão é parte de um fluxo mais amplo, afeição e percepção não estão limitados somente ao corpo orgânico, pois há uma suspensão do sentido sensório-motor em um potencial corpo sem órgãos.

É importante lembrar aqui que para Deleuze toda a arte é mais do que replicar respostas sensoriais. Por mais que os espectadores recriem através da conexão com suas próprias memórias de tatilidade e sentimentos corporais físicos, o corpo sem órgãos não está limitado a sensações de órgãos específicos. Há aqui um outro nível, um encontro molecular, um encontro dinâmico, que se compõe no movimento do universo. O plano das sensações corporais se compõe junto também a este plano inorgânico. O devir, que se estrutura no corpo é parte de uma reverberação mais forte que se conecta ao infinito, à uma força que extrapola as sensações do corpo (Powell, 2007).

## 2.7 Deleuze e feminismo

O “devir-mulher”, contudo, é considerado um termo contencioso, e há distintos posicionamentos em relação ao conceito concebido por Deleuze e Guattari. Se há por um lado uma crítica feminista que argumenta que o conceito corre o risco de enfraquecer o movimento a medida que o feminismo se potencializa pelo reconhecimento de uma identidade; o termo é abordado de forma distinta no projeto e se articula através da perspectiva de Ian Buchanan e Claire Colebrook na obra *Deleuze and Feminist Theory (2000)*, que reconhecem de maneira crítica como o feminismo pós-estruturalista se encontra com o devir-mulher, uma vez que reconhece que a identidade não é fixa, mas constituída e múltipla.

Deleuze e Guattari (2012), ao proporem um feminismo molecular, afirmam que o feminismo de forma histórica e tática se sustenta em uma política molar, dessa forma o sujeito mulher é colocado em destaque para garantir conquistas enquanto sujeito político (Buchanan & Colebrook, 2000). Contudo, para Deleuze é necessário não se limitar a concepções da mulher como sujeito estático e fixo, fato que limitaria o próprio movimento feminista enquanto fluxo. Importante para Deleuze portanto é a concepção de uma política molecular, que se baseia no questionamento e confrontação de fundações fixas. O devir-mulher neste sentido é concebido como processo. Para Deleuze é necessário frisar o termo “mulher” em antítese a “homem” uma vez que o homem

representa a base universal da razão. A mulher como sujeito, contudo, não se opõe de forma reducionista à identidade masculina, mas se afirma como processo, um processo que ultrapassa definições binárias e se torna o centro dos devires. O devir-mulher, portanto, realoca homens e mulheres como parte de um universo de eventos, átomos e partículas. Em outras palavras, o homem é tradicionalmente a base de uma política de identidade e reconhecimento; conceber a mulher como antítese desta estabilidade do sujeito abre a estrutura do devir, estrutura que manifesta a instabilidade do ser, uma vez que o sujeito como identidade é consequência de um devir universal. Não poderia haver um “devir-homem”, uma vez que o homem sempre se entendeu como base de todos os conceitos e palavras. Se o homem se coloca como o conceito de ser, a mulher como seu outro, possibilita o devir (Buchanan & Colebrook, 2000).

Buchanan e Colebrook (2000) apontam como se instituíram diversas críticas à afirmação que o movimento feminista deve se encaminhar ao conceito de devir molecular em renúncia à questão de identidade. Este caminho por vezes é interpretado como um processo de domesticação e subordinação, uma vez que o feminismo necessitaria de um materialismo estrutural de articulação como luta. Há aqui a acusação do devir-mulher procurar afastar o movimento feminista de conceitos de identidade, reconhecimento e emancipação. Contudo, por outro lado, Buchanan e Colebrook articulam a perspectiva que o conceito de devir-mulher pode ser considerado como um reconhecimento da própria função do feminismo, uma vez que o feminismo é um movimento plural que se propõe não somente a inverter concepções de poder, mas estruturar novos pensamentos, e a possibilidade de se pensar além dos conceitos de identidade e subjetividade. A estratégia oferecida por Deleuze e Guattari segundo Buchanan e Clairebook não é atacar a filosofia da identidade em termos de um exterior puro, mas mostrar como a própria tradição articula modalidades do devir. A subversão opera, portanto, pela contaminação da tradição, há aqui uma desorganização interna do corpo político, dada pela contaminação, e não por modelos externos

pré-dados, e é desta forma que Deleuze e Guattari abordam o feminismo, como a possibilidade de se criar novas formas de relação.

Para Buchanan e Clairebook (2000) o próprio feminismo sempre questionou teorias que prometem a emancipação, o feminismo fiel a este princípio, nunca foi um corpo fixo de pensamento, mas pensamentos que questionam estruturas a partir de distintos pontos de vista. E é esta relação de questionamento que aproxima os conceitos de Deleuze e Guattari ao feminismo. O feminismo não é e nunca foi um corpo de pensamento estável, com verdades ou postulados únicos, mas aborda a teoria em termos do que o feminismo pode se tornar. O objetivo é pensar como conceitos podem funcionar. Confrontando a linguagem tradicional, o feminismo sempre se coloca a questão de como falar e pensar de forma diferente, e há aqui a estratégia de habitar o discurso dominante de forma a se abrir um novo espaço de pensamento. Buchanan e Clairebook argumentam, portanto, que o conceito de devir-mulher pode se tornar uma chave de leitura para compreender a modalidade em que o feminismo opera, e a natureza do embate feminista.

Buchanan e Clairebook (2000) notam, contudo, que as questões colocadas às estratégias do devir não podem ser respondidas com a proposta de encontrar um único e verdadeiro significado do conceito deleuziano. Assim como não há um só caminho para o feminismo. Uma vez que o feminismo se constitui de negociações, seu papel se coloca em criar formas diferentes do pensar. E é justo na apresentação de textos que abordam Deleuze de distintas perspectivas que os autores apontam como é preciso pensar a partir de Deleuze como forma de ir além, e não necessariamente permanecer fiel ao seu pensamento.

### **2.7.1 Desontologização**

É desta forma, justamente, que as teorias feministas e *queer* contemporâneas mobilizam seu uso político de Deleuze e através de uma substancial desconstrução da identidade, articulam o feminismo em uma nova esfera de relações. De forma geral, pode-se argumentar que a grande contribuição de Deleuze para o feminismo está na desontologização da política

e das identidades. A mulher como outro do sujeito ontológico é identidade aberta, que não cabe mais nas identidades de gênero.

O processo de desontologização é importante para toda uma nova geração que questiona os limites do sujeito político feminista e homossexual. Há uma revisão crítica do feminismo que, principalmente a partir dos anos 1990, reivindica um movimento pós-feminista, transfeminista ou *queer*<sup>29</sup> (Preciado, 2011; 2018). Este feminismo contesta a ideia de feminilidade, ou seja, contesta o sujeito unitário de um feminismo heterossexual, branco, colonial, e de classe média alta. Há aqui não uma ruptura com o feminismo, mas uma reflexão sobre as diferenças que não podem ser anuladas em proveito de uma luta baseada no sujeito político mulher como sujeito novamente hegemônico (Preciado, 2011).

O trabalho de Butler é marcante para estruturar esta política *queer*. Butler, apesar das grandes diferenças e discordâncias com Deleuze<sup>30</sup> reconhece como virtude seu comprometimento a deslocar o sujeito falante do centro do poder discursivo. Para Butler é essencial não substituir o sujeito autoritário por outro sujeito soberano (Braidotti, 1994). A importância de Butler está em apontar a construção variável da identidade, sinalizando o caráter construído de todas as identidades. Butler desafia assim o caráter essencialista do sujeito mulher do feminismo, ao afirmar que não se pode conceber o sujeito em termos estáveis ou permanentes, e aponta como para delimitar o sujeito é necessária excluir e naturalizar (Figueiredo, 2018).

---

<sup>29</sup> É importante notar que há, contudo, distintas contendas sobre as nomenclaturas, diversas feministas discordam do uso do termo pós-feminismo pelo fato do prefixo “pós” arriscar passar imprecisamente a ideia de que a igualdade de gênero já tenha sido atingida (McRobbie, 2004). Preciado (2018) aponta como o termo *queer* em si passa por um recente processo de capitalização e deve ser compreendido dentro de uma política crítica transfeminista de construção de subjetividades dissidentes. É importante notar, contudo, como esta geração apesar de propor novos questionamentos não opera necessariamente em embate, mas emana dos próprios movimentos identitários redefinindo suas lutas. Estes movimentos se apoiam grandemente em Foucault, Derrida e Deleuze, e têm como nomes de influência Teresa de Laurotis, Donna Haraway, Judith Butler, Judith Halberstam, Marie-Hélène Bourcier, Gloria Andalzua, Audre Lorde e Barbara Smith entre outros (Preciado, 2011, p. 17).

<sup>30</sup> Para mais sobre o tema ver: *Deleuze and Queer Theory*, 2009.

Preciado (2011) por sua vez, indica alguns perigos de uma política identitária essencialista que opera ainda, por exemplo, em alguns movimentos de liberação homossexual, que ao invés de questionar as estruturas dominantes colaboram para a integração de gays e lésbicas na cultura heterossexual difundida. Para Preciado há aqui uma tendência à normalização das minorias dentro do sistema ao invés de questionar a possibilidade de uma real diversidade. E é contra essa sistematização que, segundo Preciado, as minorias devem se engajar questionando a noção de identidade sexual como único fundamento de ação política. Para Preciado é preciso proliferar a diferença; em resposta à um feminismo ou uma homossexualidade policiada, é preciso uma política da “multidão queer”. Como refere, a partir da teoria *queer* não há mais uma base natural como mulher ou homossexual para legitimar a experiência. Esta multidão sexual seria o único sujeito possível da política.

A teoria *queer* questiona a ideia de gênero, e reitera como este nasce como uma noção de organização sexopolítica antes mesmo de se tornar instrumento teórico do feminismo. Preciado (2011) ratifica como nos anos 1950 os primeiros experimentos médicos utilizam o conceito para sustentar a modificação cirúrgica e hormonal do corpo de crianças intersexo e de transexuais, instituindo assim uma ulterior normatização do corpo. Preciado, entretanto, argumenta que o gênero não é o efeito de um sistema fechado, e portanto se constituiria somente passivamente, mas é um conjunto de dispositivos que apesar de fazer parte de uma estrutura sexopolítica maior está aberto para a re-apropriação de minorias, sendo assim de fundamental força política a ofensiva dos corpos considerados “anormais” pelos padrões instituídos. Preciado segue nesse sentido o preceito de Butler de que embora ninguém esteja fora da engrenagem do poder, existem dentro desta possibilidades de agenciamento,

É determinante retornar aqui ao conceito de “*potentia gaudendi*” de Preciado (2018) de um corpo que não é passivo, mas que torna possível através de seu potencial, a incorporação dos gêneros como prótese. A análise da relação de poder de Preciado, uma vez contestado o sentido de agência dentro do conceito de biopoder de Foucault, está mais próximo do conceito de

Potência de Deleuze enquanto possibilidade de transmutação. A história apesar dos seus ciclos não é um circuito fechado, e é através de uma distinção da potência de vida que se pode compreender os corpos como força política e não somente como efeito discursivo. O corpo aqui contudo não deve ser interpretado como corpo meramente biológico (o que levaria novamente a uma ontologização). A *potentia gaudendi*, como afirma Preciado não é orgânica, mas faz parte de uma complexa estrutura (aqui novamente podemos comparar esta estrutura ao corpo deleuziano) de intercomunicação entre o macro e o micro que articula movimento enquanto potencial de transformação. É importante ressaltar aqui o espaço para a criação e a constante elaboração de ideias. A sexopolítica representa um espaço de poder não somente enquanto disciplina, mas Preciado resalta como este é um espaço de composição, elaboração e subversão (Preciado, 2011; 2018).

É através da “desterritorialização”<sup>31</sup> da heterossexualidade, e aqui Preciado retoma o termo de Deleuze, que o corpo resiste à normatização. A normatização dos gêneros não resulta na impossibilidade de ação política. A multidão *queer* para Preciado (2011) é capaz de intervir na produção da subjetividade sexual. O corpo, portanto, não é dócil, mas apresenta em si a potência de movimento. Os processos de desidentificação de Preciado (2018), vistos anteriormente, como recursos que permitem reconhecer a exclusão de diversas identidades do sujeito tradicional do feminismo, se tornam chave então para a leitura de um feminismo aberto ao *queer*.

Contudo para Preciado (2011), e aqui se encontra a transposição de Deleuze, é politicamente necessário reconciliar de certa forma a desontologização com determinados tipos de políticas de identidade. Estas são o que ele denomina de identificações estratégicas. Estas identificações, que reconhecem e estão alertas em relação ao poder totalizante, se apropriam de identificações negativas como forma de resistir a normatizações. A cultura do

---

<sup>31</sup> Preciado utiliza a palavra desterritorialização em termos tanto corporais quanto urbanos. É importante ressaltar, contudo, que para Preciado a desterritorialização deve ser entendida enquanto desterritorialização do espaço majoritário e não enquanto segregação do gueto. (Para mais sobre o assunto: *Cartografias Queer - o flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia “Zorra” com Annie Sprinkle*, 2017).

“gueto” é aqui significativa como identificação que retoma para si um grande valor político. E aqui as teorias *queer* e feministas recebem grande influência da crítica pós-colonial. Os sujeitos minoritários através do gueto se tornam pela primeira vez sujeitos de expressão. É desta forma que Preciado critica a descrença de Foucault e Deleuze em relação à identidade como lugar da ação política<sup>32</sup>. O poder político do gueto está em estratégias hiperidentitárias e pós-identitárias, na subversão e na apropriação. Estas estratégias utilizam ao extremo a produção performativa de identidades desviantes, a resistência se encontra em opor o “abjeto” a uma universalização do sujeito.

Através destas considerações, o projeto se aproxima de teorias de gênero preocupadas em enfatizar o potencial de agência do sujeito. Estes pensamentos aliam-se à concepção de poder de Foucault e à rejeição do sujeito universal de Deleuze, e buscam traduzi-las e excedê-las pensando a teoria crítica de gênero em relação ao corpo como potencial de transformação política. A rejeição do sujeito universal, neutro e livre de gênero está na base da redefinição do sujeito feminista. Esta redefinição está atrelada a reavaliação das raízes corporais da subjetividade, o corpo é pensado como corporificação da experiência, uma vez que se reconhece o enraizamento do sujeito em sua estrutura. Contudo, é de extrema importância apontar que este corpo, não é um corpo apresentado como categoria biológica ou sociológica, este é a esfera de sobreposição entre o físico, o simbólico, e está inserido em condições sócio materiais (Braidotti, 1994). É pelo conceito de agência que se estrutura na arte a possibilidade de transformação política. Neste sentido, deve-se considerar a arte enquanto prática de representação, as quais estruturas não se apresentam com instituição, mas se encontram em constante atividade e movimento e

---

<sup>32</sup> Preciado (2011) indica como Foucault se distancia do importante movimento FHAR (Frente Homossexual de Ação Revolucionária) pelo que ele determina ser uma tendência a guetização, enquanto de forma contraditória, usufrui da cultura do gueto que políticas da identidade gay, lésbica e SM permitem emergir. Em relação à Deleuze, a ponderação de Preciado se dá no fato que Deleuze critica o que ele próprio denomina como identidade “homossexual molar” novamente aqui pela identificação ao gueto gay, em favor de uma identidade “homossexual molecular” que seria idealizada. Preciado de forma contundente também indica como a idealização da homossexualidade lhe permite não questionar sua própria heterossexualidade (Para mais sobre este último tópico ver último capítulo do livro *Manifesto Contrasexual: Da filosofia como modo superior de dar o cú*, 2014).

reforçam possibilidades de mudança em relação a propostas e posturas de fala.

### 3 \_ ANIMAÇÃO E SENSAÇÃO

#### 3.1 Introdução

O capítulo *Imagem e Sensação* abordou através de teorias críticas da imagem diferenças entre percepção e sensação trazendo como foco de análise prática o filme *Fuses* em sua leitura através de uma concepção fenomenológica e uma concepção deleuziana. O capítulo procurou pensar sobre a materialidade da imagem e seu potencial político através da sensação, considerando sua força em termos de transformação. A representação é avaliada assim não somente em sua potência discursiva, mas o impacto da imagem é ponderado pela sua repercussão corporal, na constituição do espaço sensível entre corpo e imagem (pelo viés da fenomenologia) mas também em sua movimentação molecular da matéria dentro de uma variação universal deleuziana. O capítulo se concluiu retomando perspectivas de *Territórios Políticos* ao trespassar conceitos deleuzianos pela teoria crítica de gênero, com o intuito de pensar o agenciamento.

O terceiro e último capítulo procura explorar o meio e suporte de *Correnteza*. O capítulo inicia assim com uma pesquisa sobre a animação experimental contextualizando seu desenvolvimento dentro do cinema experimental. O objetivo é pensar aqui sobre um tipo de imagem em movimento que privilegia o nível da sensação, procurando refletir sobre as qualidades formais que constituem sua base. Para tanto, trago primeiramente análises de Gene Youngblood (2001), que escreve sobre novas relações estabelecidas entre o cinema e as artes visuais a partir dos anos 1960. *Fuses* se torna novamente ponto de reflexão e referência como filme emblemático deste período e do que Gene Youngblood se refere como “cinema sinestésico”. Procuo então através do trabalho do crítico de cinema Paul Adam Sitney (2002), que classifica distintas vertentes do cinema experimental, traçar o desenvolvimento da animação dentro destas novas formas de se pensar as imagens. Levanto assim algumas características próprias da animação que influenciam todo o cinema experimental, e também procuro pensar sobre seu caráter único. Neste momento, introduzo o conceito de “plasmaticidade” de

Eisenstein (2017), que se torna fundamental para o projeto, e proponho uma leitura do conceito em termos deleuzianos.

Como conclusão, apresento as características técnicas e formais da animação *Correnteza*. Discorro assim sobre os aspectos pessoais e sensíveis do projeto e abordo este em relação à pesquisa teórica. A opção de trazer o projeto prático como desfecho se torna evidente, uma vez que a linha de pensamento constituída durante a narrativa teórica aborda não somente as determinações políticas de *Correnteza*, mas trata da escolha formal de trabalhar no campo do sensível por vislumbrar neste ponto a potência de transformação da imagem.

### 3.2 Cinema e animação experimental

Para abordar as potencialidades da animação no projeto *Correnteza* como experiência tátil e sensorial, trago esta inserida dentro dos aspectos da animação experimental e de sua trajetória indissociável dentro do cinema experimental, cinema caracterizado por indagar seu sistema como nova fonte de percepção<sup>33</sup>. *Fuses* é novamente aqui centro de ancoragem para o projeto para situar filmes que privilegiam de antemão aspectos sensoriais como característica central e primordial de sua estrutura. *Fuses* é exemplo emblemático do cinema experimental americano dos anos 1960 e 1970, sendo este um período crucial de transformações estéticas e formais que levam o cinema a priorizar a composição de registros que questionam a constituição do objeto fílmico em si em preferência a uma estrutura narrativa (Beauvais, 2010).

---

<sup>33</sup> Trato aqui de forma abrangente este cinema através da denominação experimental, não há, contudo, uma conformidade em relação ao termo, e existe um debate permanente em relação à terminologia utilizada, seja em relação ao cinema quanto à animação. Está fora do escopo do trabalho distinguir e especificar as distintas nomenclaturas como filme-poema, cinema de vanguarda, cinema *underground*, cinema independente, cinema autoral entre outros uma vez que cada autor privilegia expressões por questões distintas. O termo cinema/animação experimental é escolhido aqui por abranger uma produção mais ampla em termos de filmes fora do âmbito comercial que privilegiam uma estrutura não narrativa e sobretudo pelo termo possibilitar abranger distintas épocas até o período contemporâneo sem se restringir à uma fase em particular (Para mais sobre o debate ver: Harris et al., 2019; Moritz, 2005; Nogueira, 2010; Sitney, 2002).

Abrangendo diversos estilos em sua linguagem, o cinema experimental é caracterizado por uma produção fora do sistema industrial. É um cinema que tem suas raízes nas vanguardas europeias do século XX, cinema que fomentou a destituição da narrativa linear e cronológica (Beauvais, 2010). Mas é, contudo, no contexto social e artístico dos anos 1960-1970 com as denominadas neo-vanguardas que o cinema experimental ganha corpo de produção e difusão. Este é um período histórico caracterizado por transformações políticas e sociais complexas no qual há uma intensa interpenetração e intercâmbio entre o cinema e as práticas artísticas que estabelecem distintas formas de produção como a *pop-art*, o minimalismo, o conceptualismo linguístico, assim como determinam o desenvolvimento da arte da performance e dos *happenings*. (Duarte, 2018). É neste contexto, e graças também a novos desenvolvimentos tecnológicos de equipamentos de captação de imagem e som, que a conformidade à representação e a figuração deixam de ser prevalentes. A câmera se torna extensão do corpo, possibilitando uma maior flexibilização de movimentos e enquadramentos, permitindo maior espontaneidade e fluidez e mesmo imprevisibilidade em relação às imagens captadas (Beuvais, 2010).

Característica importante do cinema experimental, é que este passa a questionar não somente a forma do filme, mas todos os seus elementos constitutivos, como a projeção e a distribuição em novas formas de apresentação, e como mencionado, se constitui em uma intrincada relação com as artes visuais. Abre-se aqui a possibilidade de atingir novos graus sensoriais saindo da tela, e arquitetura-se um novo tipo de experiência que se relaciona com o espaço (Beauvais, 2010).

Gene Youngblood se torna referência em escrever sobre esta nova relação do cinema com as artes<sup>34</sup>. *Expanded Cinema* (2001), publicado em 1970, se torna um clássico para a teoria do cinema e para o desenvolvimento

---

<sup>34</sup> Schneemann é aqui outra vez exemplo nesta relação das artes com o cinema. *Expanded Cinema* (2001) aborda nesta perspectiva aspectos do *Intermedia theatre* e também do *Kinetic Theatre* de Schneemann.

de um novo estudo das mídias, ao ser um dos primeiros trabalhos a levar em consideração novas tecnologias em relação à experiência do cinema e sua expansão para fora das telas. O livro leva em consideração o ambiente de contracultura dos anos 1960 e o nascimento da cibernética, para analisar as possibilidades de novas conexões em rede e o reflexo nas transformações sociais através da construção do que ele considera como uma nova consciência de percepção. Youngblood denomina o cinema experimental desta época como “sinestésico”, e traz uma leitura ampla do trabalho de diversos cineastas como Will Hindle, Pat O'Neill's, John Schofill's, Ronald Nameth, Stan Brakhage e Michael Snow e também de Carolee Schneemann.

*Fuses*, para Youngblood (2001), é um filme que lida com a sexualidade de forma sinestésica, uma vez que compõe o erotismo em um espaço metafísico entre desejo e experiência, que extrapola sujeitos e ato do filme. O cinema sinestésico para Youngblood não é representacional e suas forças e energias metafísicas se tornam seu sujeito fundamental. A linguagem de Schneemann seria um paradigma estrutural deste novo cinema justo por criar um novo tipo de consciência, uma “consciência oceânica”, capaz de ligar o individual com o universo. Schneemann atinge este estado oceânico ao fundir os atos físicos com suas conotações metafísicas, ao ser capaz de filmar um estado de consciência livre de intenções e concepções. A potência de *Fuses* estaria então em sair do ato sexual em si para evocar o universo, no que Youngblood descreve como um “orgasmo oceânico” (2001, p. 121)

Ao se mover em terreno metafísico, contudo, a consciência oceânica se torna “consciência cósmica”. E são, segundo Youngblood (2001), as novas tecnologias que dão conta de explorar essas novas dimensões da consciência. Youngblood trata aqui do invisível e do inconcebível, como novos arquétipos para os quais a arte volta suas capacidades conceituais, uma vez que as forças fundamentais de mudança e transformação para ele não podem ser apreendidas sensorialmente. É principalmente nos filmes de Jordan Belson que Youngblood encontra este novo modelo de consciência cósmica. Belson é referência de uma nova geração do “cinema absoluto”, onde se encontra o desenvolvimento da animação experimental. Belson é modelo de filmes que

atingem uma nova dinâmica de movimentos das formas e cores em imagens amorfas, e gasosas e onde é a cor, em privilégio à linha, que define as formas de um cinema que busca a pureza da sensação.

Há aqui uma grande aproximação com o pensamento sobre o cinema deleuziano. Há na consciência oceânica e na consciência cósmica a possibilidade de incorporar o caos, pois estas se direcionam em todas as direções em uma comunicação que se exercita em rede e em fluxos. É este pensamento sobre o estado gasoso da matéria como aproximação da percepção pura que aproxima a abordagem do cinema de Deleuze e Youngblood. Contudo, se há na estrutura de análise de Youngblood uma grande aproximação à ideia de transcendentalidade, o que difere o pensamento de Deleuze é sua proposta de uma filosofia da imanência, que reconhece momentos transcendentais como “produtos” da imanência, ou seja, atualizações do que virtualmente já está dado (Pisters, 1998). Assim, se para Youngblood o cinema da Sinestesia aproxima a consciência de planos exteriores, para Deleuze não há planos de transcendência que se configuram como base externa, lei ou realidades que preexistam ao “devir”.

Se Youngblood situa o cinema experimental americano sob a denominação de cinema sinestésico, na obra *Visionary Film: the American Avant-Garde (2002)*, o crítico de cinema Adams Sitney<sup>35</sup> analisa a vasta produção do cinema americano do pós-guerra através da avaliação, nomeação e classificação de suas vertentes distintas. Para Sitney há dois fluxos particulares que predominam neste período, um cinema da subjetividade, de tradição Romântica, e um “cinema gráfico” preocupado com o arranjo das formas e a análise de sua própria estrutura. Segundo Sitney, se as polaridades remontam aos filmes de vanguarda europeus da década de 1920, contudo, estas não devem ser vistas como divergências, uma vez que fazem parte de um cinema que ele chama em termos mais amplos de “visionário”. Estes filmes

---

<sup>35</sup> Sitney é considerado um dos maiores críticos do cinema americano, fundador do célebre *Anthology Film Archives* junta à Jonas Mekas, Jerome Hill, Stan Brakhage e Peter Kubelka.

compartem preocupações estéticas novas como faculdade de transformação da lógica do cinema e buscam uma reorientação da sensibilidade.

Para Sitney (2002), de um lado há o desenvolvimento de um cinema da intimidade, marcado por filmes poéticos, de forte caráter subjetivo do qual a própria Schneemann faz parte, no qual é a relação subjetiva ao ato filmado que domina, assim como a apresentação da visão singular do cineasta. As novas liberdades conquistadas pela tecnologia e a liberação da forma possibilitam a percepção de óticas internas, convencionalmente ocultadas, ou mesmo banidas pela cinematografia clássica. O que conta nesse novo cinema é dimensão afetiva, a revelação do sujeito através das imagens que este registra. Esta nova maleabilidade permite uma maior aproximação do cotidiano, há então uma grande interrogação sobre o corpo, seus movimentos, e uma reavaliação dos conceitos de intimidade através de um questionamento sobre o público e o privado (Beauvais, 2010). Por um lado a ênfase no ritual e no sonho do cinema de Maya Deren (que Sitney classifica como um cinema “psicodramático” ou de “trance”) são vistos por Sitney como uma base para a tradição Romântica de toda a vanguarda americana, um legado que mais tarde floresce com o gênero “mitopoético”, através do “cinema lírico” de Stan Brakhage e das “odes heroicas” de Bruce Baillie. Pelo lado da subjetividade Sitney sugere uma continuidade do cinema surrealista, dadaísta e cubista de forma transformada com o cinema de Maya Deren e Sitney Peterson nos anos 1950 na América, após uma grande lacuna deste cinema nos anos 1930 e 1940.

Por outro lado, Sitney (2002) situa simultaneamente o desenvolvimento de um conjunto de filmes caracterizados pela simplicidade e sistematicidade de suas estruturas formais, que são colocadas em primeiro plano, à frente de qualquer conteúdo simbólico ou narrativo. Nestes filmes, a forma se torna o alicerce da experiência cinematográfica. Sitney ao analisar a obra de diretores como Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr e Joyce Wieland, denomina estas como “cinema

estrutural”<sup>36</sup> (2002, p. 347-370): um cinema da estrutura, no qual o formato do filme inteiro é predeterminado e simplificado, se tornando este a impressão primeira do filme. Segundo Sitney, o cinema estrutural se desenvolve a partir do cinema gráfico europeu, que apresenta suas obras principais nos filmes: *Ritmo 21* de Hans Richter (1921), *Symphonie Diagonale* de Viking Eggeling (1921), *Anemic Cinema* de Marcel Duchamp (1927) e *Ballet Mecanique* de Fernand Léger (1924). O cinema gráfico por sua parte continua seu desenvolvimento de forma mais dilatada ao longo dos anos 1930 e 1940. A chegada do som ao cinema inspira tentativas distintas de visualizar a música por meio de abstrações através da sincronização de ritmos visuais com a música, e a animação de Len Lye se torna central na transição do filme gráfico europeu para o filme gráfico americano.

É no cinema gráfico que a animação se desenvolve de forma mais potente e abre origens pra constituir e moldar o cinema experimental, principalmente na constituição do “cinema absoluto”. Na década de 1920, ainda trabalhando na era muda do cinema, os pintores abstratos europeus Walter Ruttmann, Viking Eggeling e Hans Richter estendem suas pinturas à animação, compondo de forma pioneira o campo da animação experimental. Os artistas de maneira comum têm como preocupação central a organização do tempo do filme através de analogias musicais, aplicando às imagens conceitos de orquestração, sinfonia, fugas, contraponto e partituras (Harris et al., 2019). O termo absoluto é extraído do conceito de “música absoluta”, música influenciada pelo Romantismo, que teria o objetivo de constituir uma linguagem universal, e é aplicado pela primeira vez por críticos da época para descrever o trabalho dos artistas. A partir dessa correlação com a música absoluta, o filme absoluto é caracterizado por imagens abstratas não figurativas, sem programas ou narrativas abertas, que buscam construir uma gramática para uma nova linguagem universal das artes (Harris et al., 2019; Moritz, 2005). A música absoluta é baseada também em uma noção de transcendência do mundo concreto para o reino espiritual e universal, de forma semelhante, vários

---

<sup>36</sup> Apesar de Sitney escrever somente sobre o cinema americano, o cinema estrutural se desenvolve também em outros países, principalmente na Inglaterra, Alemanha e Áustria (Duarte, 2015).

críticos consideram a influências da obra de Kandinsky no cinema absoluto. Kandinsky concebe a música como acesso à alma do homem assim como a capacidade da forma abstrata em expressar anseios interiores, da mesma maneira, o cinema absoluto procura delinear teorias da harmonia no mesmo nível da música em busca de uma 'unidade espiritual'. Contudo, o formalismo que ainda é estrito nas vanguardas europeias do cinema absoluto puro, dá forma na América a uma animação experimental em busca de uma via espiritual mais aberta, havendo nessa passagem uma mudança estética de uma geometria marcada para um cinema de animação mais fluido e visceral (Harris et al., 2019).

Há então uma mudança nos paradigmas do cinema absoluto dos anos 1950 e 1960. Há uma progressão da estética dos primeiros filmes mudos para o cinema gráfico de figuras importantes como Oskar Fischinger, Mary Ellen Bute e Norman McLaren, até um cinema mais abertamente preocupado com conceitos metafísicos de animadores como John e James Whitney<sup>37</sup> e Jordan Belson, passando pela figura de Harry Smith, que exploram tensões das formas buscando a transcendentalidade. Há uma procura pela expansão da consciência com apropriações cosmológicas através de estruturas cíclicas que levam a procura de um absoluto espiritual, há um novo tipo de abstracionismo atmosférico e um tratamento mais fluido de linhas e formas (Harris et al., 2019; Moritz, 2005; Sitney, 2002).

Se é na forma do cinema gráfico, que Sitney (2002) denomina também de “animação absoluta” (2002, p. 231-267), que a animação experimental se torna proeminente, esta contudo pode ser considerada responsável por influenciar de forma importante todo o cinema experimental. Sitney considera por exemplo a forma como este cinema de animação absoluta influencia diretamente o cinema estrutural, que se compõe em parte como uma síntese do filme gráfico formalista e o cinema lírico romântico. Mas não somente, pode-se argumentar que novas elaboração conceituais que surgem através da especificidade da animação, principalmente relacionadas às formas, linhas, luz e ritmo se abrem

---

<sup>37</sup> John Whitney trabalha primeiramente de forma colaborativa com o seu irmão e mais tarde se torna pioneiro na animação por computador (Harris et al., 2019; Sitney, 2002).

e se expandem para uma indagação mais ampla sobre a forma e constituição do cinema. É emblemática a animação de Len Lye, que se torna o primeiro cineasta a pintar diretamente sobre a película, pulando assim o processo fotográfico. A aplicação direta de tinta na superfície do filme, e em seguida processos de intervenção sobre a película, como arranhados e fissuras, transformam toda a dinâmica do filme gráfico assim como do cinema lírico. As cores dessa forma se tornam mais vívidas, e há a possibilidade de se criar uma grande gama de texturas. São de igual importância os primeiros experimentos dentro da animação com as novas tecnologias de computação e imagem eletrônica que têm como nomes proeminentes Mary Ellen Bute, John Whitney e Larry Cuba. O recurso sensorial das animações experimentais, as cores, os movimentos e as texturas visuais passam a influenciar de forma mais ampla toda a relação e apelo estético dos filmes experimentais. A atenção não se encontra mais concentrada em decodificar significados através de narrativas, mas circula em relação a dinâmicas sensíveis, que podem ser comparadas à poesia em questões semânticas como rima, ritmo e aliteração (Harris et al., 2019).

A animação experimental muitas vezes expõe em primeiro plano sua materialidade, chamando atenção para a constituição do movimento, surgem assim novos efeitos que passam a expor visualmente a constituição do filme. É o caso, por exemplo, do *flickering*. Aqui a taxa de quadros é exposta em imagens sucessivas na qual ocorre um efeito de oscilação. Há uma diferente forma de apreensão da imagem que extrai o olho da impressão do movimento suave, são exemplo aqui alguns filmes de Robert Breer e Paul Sharits (Harris et al., 2019).

Outro ponto comum que liga o cinema experimental à animação experimental é a busca comum pela não figuração, constituída seja em filmes desenvolvidos primariamente em animação como nos filmes de Len Lye e de todo o cinema gráfico ou filmes realizados em *live action* como os filmes de Brakhage. O filme abstrato pode não conter nenhum referente do mundo real, indexicalidade, mas também se estende a imagens que capturam diretamente o concreto, embora de maneira a obliterar ou remover seu referente por

diversos processos e estratégias. Aqui é exemplo a prática comum no cinema experimental de refilmagem das imagens (Youngblood, 2001). É importante notar que no cinema experimental diversas vezes as técnicas de animação se misturam com técnicas de *live action* sendo as vezes impossível e desnecessário distinguir composições pela indexicalidade.

Em relação ao cinema expandido, já na década de 1950 animadores experimentais começam a explorar formas expandidas de cinema, como Robert Breer que introduz *flipbooks* e mutoscópios em galerias e Stan VanDerBeek com o projeto multimídia *Movie-Drome* na década de 1960 (Harris et al., 2019). Considerações sobre a projeção ampliam os trabalhos multi-telas e instalações ganham formas complexa nos anos 1970 por cineastas como Paul Sharits, Malcolm LeGrice e Ken Jacobs (Beauvais, 2010). Há também, através da animação, novas formas notáveis de se pensar a edição, e Sitney (2002) lembra aqui o papel de Lye como um dos grandes mestres da montagem, trazendo novas formas de se pensar o corte no cinema.

A animação possui a capacidade de sugerir movimentos e promover aos movimentos representados características não habituais, operando por dinâmicas intrínsecas que possibilitam a subversão de convenções da linguagem cinematográfica. É o caso por exemplo do *travelling*, que pode ganhar dimensões singulares através da animação e também da lógica da metamorfose, que em diversos casos pode substituir o corte da montagem. A possibilidade de metamorfosear elementos se coloca como fundamento chave do processo da animação, e se apresenta como um de seus traços distintivos. Há aqui a faculdade da transformação de objetos estáticos em entidades animadas, assim como a possibilidade de transformação de formas, que alcançam uma extrema diversidade e amplitude. Em relação à montagem, a metamorfose permite que mudanças de cena, tempo, espaço e ação ocorram de forma orgânica. Sendo assim, os próprios elementos ao se transformarem servem de ligação aos acontecimentos e conduzem mudanças de contexto e situação de forma também metafórica (Nogueira, 2010).

É esta capacidade que suscita outras formas de se pensar a conexão com a matéria que é objeto de fascínio para Eisenstein (2017), que se dedica à

animação através de distintos ensaios dentro de sua obra cinematográfica. Eisenstein descreve a característica essencial e específica da animação através do termo “plasmaticidade”. E se é através da obra de Walt Disney, ou seja, através de uma animação que segue os elementos clássicos do cinema em termos temáticos e narrativos, que Eisenstein escreve sobre a animação, são, contudo, inúmeros os teóricos que colocam em relação a plasmaticidade de Eisenstein com o cinema molecular de Deleuze.

### **3.3 Plasmaticidade**

Eisenstein (2017) em seus escritos sobre o cinema pondera sobre questões mais amplas que refletem sua preocupação com a atratividade e a afetividade da arte. Os artigos de Eisenstein sobre os filmes de Walt Disney se colocam como base para entender sua consideração seja à prática seja à teoria do cinema, que consiste em levantar e correlacionar o lógico e o sensório na arte. Segundo a dialética de Eisenstein, a arte opera através de dois processos simultâneos, há ao mesmo tempo uma progressão às ideias como consciência e uma penetração que se coloca a partir de questões formais ao nível do pensamento emocional. Esta polaridade segundo Eisenstein cria a tensão característica da arte<sup>38</sup>.

Ao examinar os filmes de Walt Disney, Eisenstein (2017) está preocupado em entender o fascínio que estes filmes proporcionam. Eisenstein se interessa em entender ao que remonta a sensação fantástica dos desenhos de Disney, que abrem uma dimensão do espantoso e do extraordinário. Eisenstein está preocupado assim em entender o princípio e a matéria da animação, e em que consiste seu sistema que proporciona encanto e atração. Eisenstein analisa forma e meio, no que considera uma espécie de

---

<sup>38</sup> Estas considerações fazem parte do livro *Method*, livro inacabado que se constituiria em 2 seções. A primeira parte aponta ao conceito que uma obra é emocionalmente percebida somente se invoca as formas de pensamento pré-lógicas. A segunda parte seriam considerações sobre uma série de desenhos que substanciam este conceito. Eisenstein para esta análise inicia artigos sobre o que ele considera 3 grandes mestres do cinema por seu reconhecimento de público, Griffith, Chaplin e Disney (Eisenstein, 2017).

sobrevivência do animismo na consciência e na arte moderna, através da possibilidade de animação do mundo objetivo.

Eisenstein (2017) traça paralelos da animação de Disney com Alice nos Países das Maravilhas de Lewis Carroll, com gravuras japonesas do século XVIII, com obras e desenhos de caricaturistas e também com narrativas mitológicas, para conseguir traçar o fascínio exercido pelo o que ele considerada ser a elasticidade da forma. Eisenstein classifica como princípio comum de seus exemplos a rejeição das formas compulsórias e a habilidade de assumir dinamicamente qualquer aspecto ou matéria. Eisenstein usa aqui o termo plasmaticidade para designar esta habilidade que permite que um ser reconhecível através de uma forma definida assuma comportamentos de um protoplasma primal, que não possui ainda uma forma estável, mas é capaz de assumir qualquer e toda forma. A plasmaticidade para Eisenstein exerce atração porque remete a memória de uma existência prévia, que remonta à origem do feto, ou à memória que reside no tecido celular. Esta desempenha atração também pela sedução à possibilidade de se transformar em qualquer forma frente a uma sociedade padronizada e mecânica, pela maleabilidade oferecida em confronto à espinha rígida de uma sociedade burocrática, como é o caso da sociedade Americana.

Desta forma a mutação, a fluidez e as transformações repentinas, que permitem um jogo com o impossível, formam a base do assombro causado pela animação. Eisenstein (2017) fala não somente da mobilidade dos contornos, mas também da possibilidade de assumir forças da natureza. Eisenstein aponta aqui para a fluidez da água, e compara a animação principalmente ao fascínio do fogo, que se constitui como o elemento mais propício a transmitir o fluxo das formas, pelo seu poder magnético que atrai pela luz e pelo calor nas células do organismo. Para Eisenstein, a tendência de transformação das formas estáveis em formas de mobilidade por Disney não se confina somente a forma, mas se estende também as temáticas. Os filmes de Disney para Eisenstein não representam somente uma nostalgia da liberação das leis da lógica e das estabilidades, mas constituem um desafio, uma invocação ao fato de que a vida somente é possível a partir da dispensa da

estabilidade. Se deixar envolver na ordem do fantástico, do ilógico e do sensual é também obter liberdade frente à opressão. É importante lembrar, que para Eisenstein, contudo, a liberdade de Disney é uma liberdade ficcional, que se apresenta somente em forma de instantes, uma liberação momentânea, cômica, dos mecanismos de vida americanos baseados na cultura capitalista. Os filmes de Disney se colocam como reflexos de momentos de leveza, como vislumbres da ordem natural, que, contudo, se acendem e desaparecem brevemente.

### **3.3.1 Aproximação: Deleuze e plasmaticidade**

A preocupação em entender o caráter único da animação frente ao cinema constitui tema de análise de vários teóricos contemporâneos da animação, e o ensaio de Eisenstein se coloca como um dos mais importantes para se pensar esta em termos da percepção e do sensível. É justo no conceito de Plasmaticidade de Eisenstein, que alguns críticos argumentam estar a animação mais próxima dos conceitos de Deleuze (Cholodenko, 1991; Pisters, 1998).

O conceito de Plasmaticidade de Eisenstein representa a passagem fluida das condições da matéria, a possibilidade de transição de um estado a outro, a metamorfose e a maleabilidade das formas. Há uma conexão com o pensamento deleuziano em termos de uma estrutura molecular. O fascínio pela continuidade dos movimentos e a capacidade fluida de transformações são elementos que marcam os textos de Eisenstein sobre a animação. São os estados da matéria que hipnotizam como o fogo e água que remetem à organização primária dos elementos e que para ele constituem o caráter excepcional da animação. Há aqui uma conexão com o conceito das imagens gasosas, fluidas e a possibilidade destas atingirem diretamente o campo da sensação (Pisters, 1998).

A plasmaticidade é também conectada ao conceito de “devir”, que por sua vez aponta para este sistema de fluxo constante. Através da ideia de amorfismo e animismo Eisenstein coloca como o humano e o animal estão

conectados em seu deslocamento contra a imobilidade do que já está dado<sup>39</sup>. Através da animação se torna impossível estabelecer se o humano imita o animal ou se o animal imita o humano, é impossível reconhecer modelo da cópia, assim como o devir se concretiza em ambos os lados (Pisters, 1998). Deleuze e Guattari em *Mil-Platôs* (2012) descrevem o processo do “devir-animal” em particularidade através da imagem de crianças-lobo. Ao mesmo tempo que não se pode afirmar que a criança se torna animal, não se pode afirmar que se trata de semelhança ou imitação. Não se trata, portanto, de uma analogia para a criança autista, que poderia ser descrita como uma metáfora simbólica. Há ao contrário um espaço de indeterminação, este espaço é indiscernível, e não é possível aqui distinguir a fronteira entre animal e humano. O devir-animal trata-se de fazer corpo com o animal. Neste caso não há imitação, mas composição com o outro (Deleuze & Guattari, 2012). Assim como Patricia Pisters aponta em seu ensaio sobre a animação *From Mouse to Mouse* (1998), a impossibilidade de reconhecimento entre original e modelo, sonho e realidade, questão central da imagem animada, é precisamente a questão central do devir, que instala uma crise da verdade, na qual toda um sistema da filosofia transcendental ocidental colapsa.

Apesar de Deleuze não dedicar uma abordagem sobre a animação especificamente, considera esta parte integral do cinema: “o desenho não constitui mais uma pose ou uma figura acabada, mas a descrição de uma figura que está sempre sendo feita ou desfeita, através do movimento de linhas e de pontos tomados em momentos quaisquer do seu trajeto” (Deleuze, 1983, p. 10). Não há, portanto, uma preocupação em relação à indexicalidade que sempre marcou debates relacionados à posição ocupada pela animação dentro do cinema, uma vez que para Deleuze é o quesito da “imagem-movimento” que a faz integral ao cinema. Para Deleuze não há uma preocupação com a

---

<sup>39</sup> Em relação à humanização de animais, Eisenstein (2017) coloca em comparação aos desenhos de Disney as fábulas de La Fontaine. Eisenstein se utiliza desta comparação para considerar como este caráter é especialmente forte como compensação à falta de humanidade de sistemas sociais ou filosóficos, como é o caso da mecanização da vida dos Estados Unidos ou a metafísica sistematizada da filosofia do século XVII e XVIII com o Iluminismo.

representação espacial do movimento, mas sim uma preocupação temporal de transformação da matéria (Pisters, 1998). Assim como Pisters (1998) argumenta, as ideias de Eisenstein sobre a animação podem ser aproximadas ao pensamento de Deleuze pelo fato de Eisenstein considerar a animação como imagens em si-mesmas, imagens que oferecem a força da constituição do ser, e que por isso se constituem diretamente como sensação, na possibilidade de que tudo é possível.

### **3.4 Correnteza**

O presente capítulo se foca no suporte de *Correnteza* e procura aprofundar as relações da animação com o campo do sensível. A primeira parte deste discorre sobre a animação dentro do cinema experimental, e em seguida se focou no conceito de plasmaticidade de Eisenstein para comentar sobre seu caráter único dentro do cinema. O intuito é trazer uma perspectiva sobre a forma para trazer comentários sobre o projeto prático de animação.

A seguinte parte da dissertação aborda *Correnteza* em seus detalhes conceituais e técnicos, pensando a sua concepção em termos investigativos e em sua estrutura como animação com o objetivo de apresentar a força estética que foi procurada ao constituir as imagens. Para tanto é preciso apontar mais uma vez que *Correnteza* nasce primeiramente como projeto prático com o impulso de comentar e contrapor aspectos da representação da pornografia tradicional a partir de questionamentos da teoria de gênero que já acompanhavam minha trajetória. A pesquisa da dissertação surge então com o objetivo de aprofundar estes estudos e acompanha a produção das pinturas de forma direta durante todo o percurso. Se por um lado, na dissertação escrita, há o desejo de aprofundar pesquisas sobre estudo de gênero com uma abordagem de perspectivas feministas contemporâneas sobre a pornografia em relação com as artes visuais, por outro há também uma forte preocupação em se pensar o meio utilizado e refletir sobre a constituição almejada pelas imagens. Nasce então a consideração na escrita em abordar a imagem por teorias da estética e filosofia com o intuito de compreender como a imagem,

para além do seu sentido literal produz significado pela sensação, e como esta dimensão tem um enorme potencial político a partir de sua força de transformação. A pergunta central se estabelece justamente nesta interseção entre teoria e prática, na investigação desta potência política do caráter sensível da imagem.

Ao compor a trajetória deste estudo, faço a escolha formal de iniciar a partir da teoria para em seguida comentar aspectos práticos de *Correnteza*. Através disto, pretendo facilitar a compreensão do projeto expondo primeiramente os pensamentos que o compõem e alimentam. Ao abordar aspectos práticos de *Correnteza* nesta fase portanto, se tornam claros e explícitos os conceitos teóricos que se colocaram como base de sua produção. Abordo aqui inicialmente a constituição do projeto e em seguida apresento *Correnteza* em conexão com os capítulos, mais uma vez explorando a influência mútua tecida entre teoria e prática.

#### **3.4.1 Componente prática**

*Correnteza* nasce de outro projeto pessoal, *Apontamentos de Curva*, que constrói em breves animações um diário de memórias que buscam captar na imagem o momento em que a lembrança se esvai de sua materialidade e se substancia como sonho ou devaneio. *Correnteza* se constitui em correlação com esta série, e procura comentar sobre a composição do corpo e do desejo na substancia de suas texturas. Se por um lado há um questionamento político sobre representações da sexualidade, por outro as pinturas que compõem *Correnteza* são carregadas de cores e formas que buscam alcançar o espaço afetivo das entrelinhas, e conduzir sua expressão pelo prazer das imagens, incorporadas pelo sensível.

É importante ressaltar que assim como *Apontamentos de Curva* se compõe de um diário em constante desenvolvimento, *Correnteza* se constitui de uma série em processo, uma coletânea de cenas sem limite de extensão e que, portanto, não se exaure com as imagens apresentadas no âmbito do mestrado. O objetivo é criar uma coleção composta por cenas curtas que comentam sobre espaços de intimidade. São apresentados junto à

componente teórica, que discorre sobre a composição política e visual do projeto, 4 cenas que formam as primeiras imagens desta série. Os trechos animados são pensados para serem expostos em projeções sequenciais, afastando-se do formato do cinema e se colocando como instalação dentro das artes visuais. Apesar do projeto teórico abordar de forma geral o desenvolvimento do cinema e da animação experimental em formatos que se constituem para fora das salas de cinema como forma de atingir outras esferas da sensibilidade, está fora do escopo deste trabalho abordar ou exaurir as possibilidades expositivas da obra *Correnteza*, uma vez que esta não é pensada para um formato único de instalação. A obra não se constitui, portanto, como *site-specific*, mas apresenta perspectivas de exposição distintas e concretizações diversas que dependem do contexto, do diálogo com outras obras e do espaço físico.

A trilha sonora, que será composta em parceria com a artista sonora Vanessa de Michellis também não entra no escopo dissertativo, uma vez que esta não é constituída para cada sequência de imagem apresentada mas é um arranjo musical composto para a série, que apesar de seguir e se somar aos padrões estéticos da obra está fora do contexto visual no qual se compõe a narrativa discursiva da presente dissertação<sup>40</sup>.

### 3.4.2 Territórios políticos

A produção das imagens de *Correnteza* nasce de questionamentos políticos sobre a representação da sexualidade e do corpo pela pornografia tradicional. Se em âmbito teórico procuro desenvolver as questões através de teorias críticas de gênero, em âmbito prático surgem preocupações de como abordar o desejo, o corpo e a sexualidade como forma de criar outros espaços de significação. Em esfera pessoal, acredito no poder das artes em agenciar transformações políticas e procuro abordar este agenciamento no projeto seja pela teoria que em sua configuração prática em termos de micropolítica como

---

<sup>40</sup> Apesar de procurar abordar de forma abrangente como a arte se conecta à sensação, a dissertação se foca no contexto da imagem. A trilha sonora, portanto, não é comentada na dissertação uma vez que esta se foca na componente visual do projeto.

forma de desconstruir estruturas normativas. O projeto busca assim criar um espaço de reconceitualização do corpo e do desejo através da construção de um espaço de discussão sobre a sexualidade, que se configura como espaço de troca e confiança.

Fato de constituição importante do projeto é que este se utiliza da técnica de rotoscopia, no qual as imagens são pintadas sobre fotogramas de filmes produzidos previamente. *Correnteza* coloca como questão central de sua estrutura não utilizar imagens das quais não se conhecem as fontes nem imagens das quais não se sabe se houve consenso ou não em sua produção. De maneira oposta, as imagens são produzidas através de convites à participação no projeto como forma de criar uma pesquisa sobre entendimentos pessoais sobre o desejo, não cabendo qualquer tipo de arbítrio sobre as imagens apresentadas. As imagens pintadas assim derivam de olhares distintos sobre a sexualidade e entendimento do corpo que têm como convite comum exceder e subverter a lógica de produção da pornografia tradicional ao abordar o desejo como espaço crítico. Este chamado à troca e partilha, para além de procurar formas de rearticulação de subjetividades pela expressão do corpo se coloca como plataforma para a experimentação coletiva.

### **3.4.3 Imagem e Sensação**

A partir dos filmes produzidos, as imagens de *Correnteza* são pintadas em aquarela quadro a quadro através de composições de cor e textura. São cerca de 500 pinturas realizadas para cada sequência, totalizando 2.200 imagens para as 4 séries apresentadas junto à dissertação. As imagens são trabalhadas individualmente, através de arranjos de densidade e pesquisa de tonalidades. Há aqui a vontade de alcançar através da pintura um espaço do sentido que se constitui para além do visual; a vontade de alçar a imagem diretamente ao nível da sensação, pensando em como essa pode repercutir a ideia do desejo de forma corporal e sensorial. Dentro da indagação teórica, transponho esta busca a partir de um percurso que reflete sobre a percepção e a sensação da imagem. Dentro das possíveis perspectivas filosóficas, abordo a percepção através da fenomenologia e de sua concepção deleuziana me

utilizando do filme *Fuses* como base de constituição desta narrativa. A compreensão deste nível sensorial se torna crucial para compor a perspectiva de transformação de significado político das imagens.

Através das linhas do projeto teórico, pode-se fazer a leitura de *Correnteza* primeiramente pelo espaço da taticidade, permitindo assim aproximar as emoções despertadas pelas imagens à materialidade, demonstrando como o enredamento de texturas e superfícies da experiência abrem complexidades de significado. A partir de uma leitura da experiência da sensação constituída no eixo corpo/filme, é possível alocar a potência da imagem de *Correnteza* não somente pelo registro de sua percepção crítica, mas também pelo seu impacto sensorial.

Contudo, assim como o corpo identitário dentro do discurso de gênero não se encontra em local privilegiado, é preciso deslocar o corpo como relação central da percepção para inserir este dentro de um movimento maior de ações e reações, que envolvem movimentos mais amplos de transformação. Uma leitura deleuziana das imagens de *Correnteza* por uma ótica molecular possibilita analisar a constituição de todas as suas partes como elementos de vibração, como campos de força que interagem. Assim é possível deslocar o local do corpo como fonte única das relações para situar este dentro de um corpo maior de vibrações, e compreender como a sensibilidade do filme opera de forma a conectar energias existentes em constante processo de transformação. A possibilidade política de *Correnteza*, assim como da arte, se situa nessa lógica molecular da micropolítica, na qual os pequenos movimentos de força encontram possibilidade de atuar como transformação do todo.

#### **3.4.4 Animação experimental**

Situo *Correnteza* dentro do campo da animação experimental não somente pelo fato desta se propor como experiência sensorial fora de uma narrativa, e pelas possibilidades de seu caráter instalativo; mas também pelo fato da composição das formas de *Correnteza* não buscar a estrutura do movimento linear da animação clássica. Se nesta, a ilusão do movimento se coloca como preocupação primordial, em *Correnteza*, a composição dos

quadros como pinturas únicas forma o alicerce de sua experiência. Na animação clássica, por exemplo, o movimento de uma mão se comporia pela semelhança entre os frames em termos de tonalidade e contorno tendo cada desenho apenas as modificações necessárias para simular o movimento através da passagem imperceptível de um estágio a outro da imagem. Em *Correnteza*, cada frame da mão em movimento é pintado em cores e densidades completamente distintas, de forma a criar pinturas que apresentam relações da matéria como conjunto a cada quadro. A imagem é pensada assim em sequências de tramas.

Através da *Lógica da Sensação (2011)* de Deleuze, pode-se encontrar o ritmo em cada pintura, para além do movimento como um todo. E aqui talvez também seja interessante pensar nas pinturas não somente como transformação das formas, mas como deformação, por colocar as figuras em relação com as forças que as suscitam. A deformação aqui se coloca como deformação do corpo e neste sentido o movimento está subordinada à força, assim como o abstrato está subordinado em relação a figura. Todos os elementos do movimento, toda a matéria entra em animação, e tudo entra em relação com o ritmo. A alteração das formas não faz surgir assim uma forma abstrata, mas cria uma zona de indiscernibilidade comum a várias formas.

As pinturas de *Correnteza* neste sentido apresentam as relações da matéria em cada quadro e a imagem se caracteriza como um conjunto de ações e reações. A imagem é em si modificação que se propaga e em si também movimento. Há aqui uma relação com a percepção do movimento de Deleuze, uma vez que cada quadro ou figura não está descrita em um momento único, mas é a continuidade do movimento que descreve a figura. *Correnteza*, apesar de criar certa estranheza ao olhar pelo fato de subverter condicionamentos clássico da animação, contudo, de forma importante se encontra atrelada e inserida dentro desta, assim como a animação se encontra inserida dentro do cinema em termos deleuzianos, uma vez que, cada quadro ou fotograma não se coloca como pose. Cada quadro não se coloca assim como figura acabada, mas como a exposição de uma figura sempre em movimento de ser feita e desfeita (Deleuze, 1983).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### Conceitos

A presente dissertação *Corpo e Desejo\_Matéria e Representação* se colocou como reflexão teórica do projeto *Apontamentos de Curva\_Correnteza* e procurou refletir e aprofundar as questões que deram origem ao projeto. A partir de dois olhares complementares, um sobre os aspectos políticos suscitados e outro sobre sua estrutura formal, o projeto foi desenvolvido entorno da questão: como a imagem carrega potência através do campo do sensível?

A primeira parte do estudo *Territórios Políticos*, conduziu reflexões que giram em torno da sexualidade. A partir do trabalho de Judith Butler e Paul Preciado o projeto procurou transpor o conceito de “biopoder” de Foucault para questões de gênero contemporâneas, apontando estruturas de poder que compõem o corpo e o desejo. Através deste panorama o projeto se aproximou de concepções que entendem a sexualidade como estrutura de tecnologias sociais, mas que afastando-se de teorias estritamente linguístico-discursivas se preocupam simultaneamente em enfatizar sensações somáticas e narrativas pessoais, colocando o corpo em evidência. É também através destes pensamentos que se colocou em perspectiva a possibilidade de agência política do sujeito frente às estruturas de poder. Pela perspectiva da arte, o projeto abordou a pornografia através de uma leitura feminista, a partir da possibilidade de se pensar a rearticulação de práticas normativas através da ressignificação de representações do corpo como espaço de resistência. Pelo conceito de agenciamento é possível vislumbrar este espaço como superfície de re-apropriação; a arte coloca-se como campo para a deslocação de práticas sociais e articulação de novas narrativas através de um movimento de micro-política.

A partir do desenvolvimento prático do projeto, o segundo capítulo se abriu para pensar sobre o seu suporte, a partir de considerações sobre a percepção e a sensação da imagem. A dissertação utilizou como estrutura de argumentação o filme *Fuses* de Carolee Schneemann, e através da articulação

de questões políticas provindas do primeiro capítulo com questões formais sobre a representação na arte, procurou abordar como as imagens carregam potencial de transformação política pelo campo de sensível. Para tanto, *Fuses* foi abordado por duas perspectivas. Primeiro, através da fenomenologia, procurou-se levantar como a esfera de relação entre corpo e imagem se abre para os sentidos e conduz significado. Por outro lado, como extensão e contraponto foram apresentadas observações de Deleuze sobre a percepção para trazer seu conceito de potência através da articulação da arte. O pensamento de Deleuze se correlaciona de diversas formas com o pensamento de crítica de gênero feminista contemporâneo, e seu ponto de interseção central se encontra na desontologização do sujeito, uma vez que não há mais a procura por um centro rígido estável da identidade, mas identifica-se a pluralidade de vozes e a necessidade de distintas representações.

A componente teórica se encerra com uma análise da animação como meio e suporte para se pensar este campo do sensível. Para tanto, primeiramente traçou-se o desenvolvimento da animação dentro do cinema experimental, que se coloca como cinema que privilegia a busca pela sensação através de suas escolhas formais, e procurou-se estabelecer as qualidades do meio da animação que permitem que esta se aproxime diretamente da esfera do sensível. Para tanto, colocou-se como referência principal o conceito de plasticidade de Eisenstein, que se aproxima da estrutura molecular do cinema deleuziano e de seu conceito de “devir”.

A estrutura da dissertação foi formulada de forma a apresentar os conceitos teóricos que deram origem e continuaram a moldar de forma prática o projeto *Correnteza* durante sua execução, se tornando mais clara sua abordagem. Finalmente, *Correnteza* foi apresentada em seus detalhes e composição técnica de forma a relacionar sua estrutura com cada capítulo da dissertação. *Correnteza* se coloca como projeto que procura re-significar aspectos da representação da sexualidade através de um questionamento crítico pensado por teorias de gênero contemporâneas, e se posiciona também como projeto que reflete sobre seu meio e procura formas de alcançar seu

significado político através de sua materialidade e da sensorialidade de suas imagens.

### **Projeto**

O projeto foi estruturado de forma a refletir de forma mais ampla sobre o papel e a função da arte como espaço de trocas e resignificação simbólica. Primeiramente questiona-se a estrutura de poder imbricada na construção da sexualidade de forma a refletir sobre a representação dos corpos e o potencial das imagens como campo de resistência e de práticas alternativas. Através da releitura de Foucault pelo trabalho de Butler e Preciado, é possível compreender a sexualidade como coextensiva do exercício do poder. Contudo, como Butler aponta, operar dentro da matriz não significa o mesmo que reproduzir as relações de dominação acriticamente. O processo de normatividade em si cria instabilidades nas quais se inserem as possibilidades de agenciamento crítico como contestação ativa. O conceito de "*potentia gaudendi*" de Preciado complementa esta leitura de refuta de um entendimento do corpo como superfície de inscrição passiva, e se coloca como modelo para se pensar formas críticas de resistência. A arte opera aqui em seu potencial de articulação de novas práticas identitárias e como plataforma de composição e deslocamento de saber.

As concepções deleuzianas sobre a arte contribuem para se pensar o agenciamento crítico desta, e analisa-se assim a potência da arte em relação à produção de uma nova subjetividade. A proposta política de Deleuze apresenta a re-potencialização da vida cotidiana, como possibilidade de um pensamento descentrado e conseqüentemente mais potente. Deleuze identifica e enfatiza de maneira importante a potência criativa. Em sua concepção política da matéria como conjunto infinito, o sistema não se constitui como um sistema fechado, mas é possível sua constante transformação. A própria potência de criação, a força criativa, impossibilita o sistema de se fechar, há assim movimento constante. É este agenciamento em termos moleculares como articulação contínua da estrutura que tem o potencial de construir novas perspectivas políticas. A experiência estética está diretamente ligada a essa

força de transformação, uma vez que esta tem o poder de transformar a consciência. Deleuze apresenta a arte como linguagem das sensações, a arte com o seu poder dinâmico apresenta a capacidade e o potencial de subverter as organizações estabelecidas e se coloca como unidade direta de transmutação. É interessante frisar aqui novamente o caráter de criação do desejo de Deleuze, o sujeito desejante constrói agenciamento, e é responsável por novos fluxos e novos processos. O desejo mobiliza novas forças de produção, e é revolucionário por atuar na produção do real. Este excede o sujeito e transforma a realidade. O desejo, portanto, não deve ser visto como campo estático, mas como movimento e fonte de multiplicidade.

É esta multiplicidade que se coloca como interseção principal do pensamento deleuziano com questões feministas, através do reconhecimento de subjetividades não estáveis e fixas. Assim como o projeto deleuziano se coloca como forma de se repensar as estruturas da filosofia ou do pensamento, as teorias críticas de gênero contemporâneas não se estabelecem como um projeto único e não abordam temáticas de formas monolíticas. Há, de outro modo, um reconhecimento da pluralidade de vozes, e uma procura em articular questões individuais com questões de produção do conhecimento. Há um questionamento das formas dominantes de se produzir o discurso e a necessidade de se estruturar novas formas do saber. Neste contexto, a arte se configura de forma importante como espaço de fala e encontra sua potência em articular e abrir o campo de vozes da experiência. Pensa-se assim na arte não como instituição, e logo aparelho de disciplina, mas em sua faculdade de movimento e articulação que se coloca como espaço para a transformação de signos e conseqüentemente de estruturas coletivas.

*Correnteza* se estabelece como uma micro-partícula neste amplo movimento e procura refletir sobre este deslocamento. As imagens procuram assim compor sua intensidade de forma afetiva e articular transformação através de sua energia. Como Deleuze aponta em *Lógica da Sensação*, a potência da arte se encontra justo em trazer à vida um novo poder de transformação. A arte possibilita trazer à tona incômodos que afrontam o

pessimismo, como movimento e como tensão. O pessimismo racional pode ser substituído assim pela esperança sensorial.

## REFERÊNCIAS

- Aumont, J. (2002). *A Imagem* (E. S. Abreu & C. S. Santoro, Trad.). Papyrus.  
(Trabalho original publicado em 1990)
- Barker, J. M. (2009). *The tactile eye: Touch and the cinematic experience*.  
University of California Press.
- Beauvais, Y. (2010). *O que é o cinema experimental*. Yann Beauvais.  
<https://yannbeauvais.com/?p=77>
- Borges, L. S. (2014). Fuses: Erotismo no curta-metragem de Carolee Schneemann.  
*Revista do Colóquio*, 7, 98–111.
- Boundas, C. V., & Olkowski, D. (Orgs.). (1994). *Gilles Deleuze and the theater of philosophy*. Routledge.
- Braidotti, R. (1994). Toward a new nomadism: Feminist deleuzian tracks; or,  
Metaphysics and metabolism. In *Gilles Deleuze and the theater of philosophy*.  
Routledge.
- Brakhage, S. (Realizador) (1959). *Window water baby moving*. [Filme]
- Buchanan, I., & Colebrook, C. (Orgs.). (2000). *Deleuze and feminist theory*.  
Edinburgh University Press.
- Buikema, R., & Tuin, I. van der (Orgs.). (2009). *Doing gender in media, art and culture*. Routledge.
- Butler, J. (2016). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade* (R. Aguiar, Trad.). Civilização Brasileira. (Trabalho original publicado em 1990)

- Butler, J. (2019). *Corpos que importam: Os limites discursivos do “sexo”* (V. Daminelli & D. Y. Françoli, Trad.). n-1 edições; Crocodilo. (Trabalho original publicado em 1996)
- Camargo, W. X. de, & Rial, C. S. de M. (2010). Hormônios e micropolíticas de gênero na era farmacopornográfica. *Cadernos Pagu*, 34, 363–371.  
<https://doi.org/10.1590/S0104-83332010000100014>
- Cholodenko, A. (Org.). (1991). *The illusion of life: Essays on animation*. Power Publications.
- Csordas, T. (Org.). (1994). *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self*. Cambridge University Press.
- Da Silva, M. (2014). *Do universo maquínico à imagem oculta do cinema: Construção e caracterização da imagem-perceptual no sistema de imagens do cinema em Gilles Deleuze*. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.
- Deleuze, G. (1983). *Cinema I: A imagem-movimento* (S. Senra, Trad.). Editora Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1983)
- Deleuze, G. (2007). *Cinema II: A imagem-tempo* (E. A. Ribeiro, Trad.). Editora Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1985)
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon—Lógica da sensação* (J. M. Justo, Trad.). Orfeu Negro. (Trabalho original publicado em 1981)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *O Anti-Édipo: Capitalismo esquizofrenia 1* (L. B. L. Orlandi, Trad.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 1972)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2012). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia, vol. 4* (S. Rolnik, Trad.). Editora 34. (Trabalho original publicado em 1980)

- Duarte, T. (2015). O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): Sobre os debates em torno do termo. In P. Mourão & T. Duarte (Orgs.), *Cinema Estrutural*. Caixa Cultural.
- Duarte, T. C. (2019). O Cinema estrutural norte-americano no panorama da arte minimalista. *E-Compós*, 22. <https://doi.org/10.30962/ec.1467>
- Eisenstein, S. M. (2017). *On Disney* (J. Leyda, Org.; A. Upchurch, Trad.). Seagull Books. (Trabalho original publicado em 1986)
- Farina, J. T., & Fonseca, T. M. G. (2015). O cine-pensamento de Deleuze: Contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade. *Psicologia USP*, 26, 118–124. <https://doi.org/10.1590/0103-6564A20135213>
- Figueiredo, E. (2018). Desfazendo o gênero: A teoria queer de Judith Butler. *Revista Criação & Crítica*, 20, 40–55. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i20p40-55>
- Foucault, M. (1999). *História da sexualidade 1: A vontade de saber* ( M. T. C. Albuquerque & J. A. G. Albuquerque, Trad.). Edições Graal. (Trabalho original publicado em 1977)
- Furtado, R., & Camilo, J. (2017). O Conceito de biopoder no pensamento de Michel Foucault. *Revista Subjetividades*, 16(3), 34. <https://doi.org/10.5020/23590777.16.3.34-44>
- Gregory, T., & Lorange, A. (2018). Teaching post-pornography. *Cultural Studies Review*, 24, 137. <https://doi.org/10.5130/csr.v24i1.5303>
- Haraway, D. (2009). Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In T. Tadeu (Org. e Trad.), *Antropologia do ciborgue, As vertigens do pós-humano*. Autêntica.

- Harris, M., Husbands, L., & Taberham, P. (Orgs.). (2019). *Experimental animation: From analogue to digital*. Routledge.
- James, D. E. (1989). *Allegories of cinema: American film in the sixties*. Princeton University Press.
- Jones, A. (Org.). (2014). *Sexuality*. The MIT Press; Whitechapel Gallery.
- Kuhnert, D. (2018). Nas Artes; Performers são, antes de tudo, complicadores. In H. Hollanda (Org.), *Explosão feminista - Arte, cultura, política e universidade*. Companhia das Letras.
- Liblik, C. S. da F. K. (2016). A contrassexualidade como superação das dicotomias de gênero e sexo. *Revista Estudos Feministas*, 24(2), 653–656.  
<https://doi.org/10.1590/1805-9584-2016v24n2p653>
- Llopis, M. (2010). *El postporno era eso*. Melusina.
- McRobbie, A. (2004). Post-Feminism and Popular Culture. *Feminist Media Studies*, 4. <https://doi.org/10.1080/1468077042000309937>
- Moritz, W. (2005, novembro 30). The Absolute Film. *Iotacenter*.  
<http://iotacenter.org/the-absolute-film/>
- Nigianni, C., & Storr, M. (Orgs.). (2009). *Deleuze and queer theory*. Edinburgh University Press.
- Nogueira, L. (2010). *Gêneros Cinematográficos*. LabCom Books.
- Pisters, P. (1998). From Mouse to Mouse - Overcoming Information. *Enculturation*, Vol. 2(No. 1). [http://enculturation.net/2\\_1/pisters.html](http://enculturation.net/2_1/pisters.html)
- Powell, A. (2007). *Deleuze, altered states and film*. Edinburgh University Press.

- Prando, A. (2018). Paul B. Preciado e o sorriso de crocodilo: Uma entrevista de Urano. *Disco Punisher*. <https://discopunisher.wordpress.com/2020/01/18/paul-b-preciado-e-o-sorriso-de-crocodilo-uma-entrevista-de-urano/>
- Preciado, B. (2011). Multidões queer: Notas para uma política dos “anormais” (C. Z. Munchow & V. T. Silveiras, Trad.). *Revista Estudos Feministas*, 19(1), 11–20. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>
- Preciado, B. (2014). *Manifesto contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual* (M. P. G. Ribeiro, Trad.). n-1 edições. (Trabalho original publicado em 2000)
- Preciado, P. (2017). Cartografias “queer”: O “flâneur” perverso, A lésbica topofóbica e a puta multcartográfica, Ou como fazer uma cartografia “zorra” com Annie Sprinkle (D. Giordano & H. T. Maia trad.). *eRevista Performatus*, n. 17. <https://performatus.com.br/traducoes/cartografias-queer/>
- Preciado, P. (2018). *Testo junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica* (M. P. G. Ribeiro, Trad.). n-1 edições. (Trabalho original publicado em 2008)
- Schneemann, C. (Realizadora). (1967). *Fuses* [Filme]
- Schneemann, C. (Realizadora). (1971). *Plumb Line*. [Filme]
- Schneemann, C. (Realizadora). (1976). *Kitch's Last Meal*. [Filme]
- Schneemann, C. (1991). The Obscene Body/Politic. *Art Journal CAA*, 50(4, Censorship II), 28–35.
- Seppe. (2018). How Judith Butler overcame Foucault's shortcomings. *Queer Europe*. <https://www.queereurope.com/how-judith-butler-overcame-michel-foucaults-shortcomings/>

- Serra, M. M., & Ramey, K. (2007). *Eye/body, The cinematic paintings of Carolee Schneemann*. In R. Blaetz (Org.), *Women's experimental cinema: Critical frameworks*. Duke University Press.
- Shilling, C. (1993). *The body and social theory*. Sage Publications.
- Sider, J. (2012). Beyond the male gaze. *Intersections - Women and Gender Studies Student Union at the University of Toronto*, 3, 13–24.
- Sitney, P. A. (2002). *Visionary film: The American avant-garde, 1943-2000*. Oxford University Press.
- Smith, C., Attwood, F., & McNair, B. (Orgs.). (2018). *The Routledge companion to media, sex and sexuality*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Smith, D. W. (2012). Sensation - Deleuze on Bacon: Three Conceptual Trajectories in "The Logic of Sensation". In *Essays on Deleuze*. Edinburgh University Press.
- Smith, V., & Hamlyn, N. (2018). *Experimental and expanded animation*. Springer Berlin Heidelberg.
- Thomas, H., & Ahmed, J. (Orgs.). (2004). *Cultural bodies: Ethnography and theory*. Blackwell Pub.
- Torres, D. J. (2011). *Pornoterrorismo*. Txalaparta.
- Turner, B. (2008). *The body & society: Explorations in social theory*. Sage Publications.
- Youngblood, G. (2001). *Expanded cinema*. Artsclab.