

Gesto, afeto e arte em Espinosa

Mara Lafourcade Rayel

Resumo: Este artigo estabelece relações entre o conceito de afeto, de Espinosa (século XVII), gesto e arte. As questões que nos norteiam são: de que afetos um ser humano é capaz? como podemos modificar a nossa maneira de estar no mundo eminentemente atrelada aos gestos habituais que nos colocam de maneira passiva diante dos fatos da vida? de que modo o afeto pode nos ajudar a fazer essa modificação? Nossa hipótese é a de que por meio do fazer artístico – e mais, do tornar-se artista de si mesmo – podemos selecionar os afetos de alegria, responsáveis por aumentar nossa potência de agir, e passar a enxergar como é que se dão as relações na natureza. Mediante a essa percepção poderemos alcançar um modo de ser diferenciante e inventivo, em suma, um modo ativo.

Palavras-chave: gesto, afeto, arte

Abstract: This paper establishes the relationship between Spinoza's concept of affect (17th century), gesture and art. The questions that steer us are: which affects are human beings capable of? how can we modify our manner of being in a world that is particularly linked to habitual gestures that place us passively before the facts of life? How can affects help us make this change? Our hypothesis is that, by means of the practice of art – even more, by becoming an artist in itself - we can select the affects of joy, responsible for enhancing our potency to act, coming to perceive in which ways relationships occur in nature. Through this perception we can achieve a way of becoming differentiating and inventive, in short, an active mode.

Keywords: gesture, affect, art

Quando Indiana Jones¹ é confrontado com a última prova para finalmente alcançar o tão almejado Santo Graal, o que se pede dele é a fé. E não pela fé, mas pelo intelecto, ele arrisca o passo que o levará ao cálice sagrado. Vemos, então, o personagem dar um passo em direção ao abismo que, surpreendentemente, o sustenta, porque o que parecia abismo era na verdade a ponte mimetizada com as escarpas do cânion. Um ato de fé? Não; um ato de risco, de lançar-se, baseando-se

1. *Indiana Jones e a última cruzada*. EUA, 1989, dir. Steven Spielberg.

no que seria o mais provável, a saber: que existe um caminho, mesmo no que aparenta ser o abismo. E o vemos passo a passo, equilibrista, attingir o seu objetivo. Metáfora? Não; conhecimento das causas adequadas². Só o que conta é o que posso diante desse abismo certo que é engendrar cada gesto no todo dia.

As causas que movem Indiana Jones são aquelas que ligam seu corpo ao espaço que tem diante de si. Só o que lhe resta em razão de todas as suas circunstâncias – o pai ferido na iminência de morrer, ameaçado por nazistas – é arriscar um passo. Só o que ele tem são seu corpo e as ideias que produz mediante os fatos infinitamente maiores que a sua potência. Mas ele conta com o que pode: ideias formadas sobre o pensamento do homem crente do medievo e seu próprio corpo, capaz apenas de andar o passo em direção ao que parecia conhecido – o evidente abismo – e que no entanto o sustenta.

A invenção de outros possíveis

Cada dia é uma jornada ao desconhecido. Cada gesto é uma invenção diante do abismo. Acordar, ver o quarto fazer sentido em volta, voltar a ser o corpo que o habita. Levantar-se, encontrar a melhor forma de trilhar aquele dia. É tudo uma questão de descoberta, se aceitarmos que nada está dado e que a vida deve ser inventada à medida que se vive. Mas temos os gestos que deram certo em uma ocasião. Temos os hábitos que pretensamente nos salvam do desconhecido. Então, numa sequência de hábitos, vamo-nos acorrentando ao presumido conhecido.

Para Espinosa, agir de acordo com os ditames da razão é primeiramente amar a si próprio; buscar o que lhe seja útil, mas efetivamente útil; desejar tudo aquilo que o conduza a uma maior perfeição, e, por fim, esforçar-se por conservar, "tanto quanto está em si, o seu ser" (*É.*, IV, prop. 18, esc.).

2. Para Espinosa, causa adequada é a causa cujo efeito pode ser percebido estritamente por ela mesma e causa inadequada ou parcial é a causa cujo efeito não pode ser compreendido somente por ela (*É.*, III, def.1.)*

* Neste artigo, para facilitar a localização, as remissões à *Ética* (SPINOZA, 2007) se constituirão da referência à obra propriamente dita, indicada pela inicial *É.* (*Ética*), pelo livro (I, II, III, IV ou V) e por abreviações para as partes específicas (p. ex., def. para definições, ax. para axioma, prop. para proposição, dem. para demonstrações, corol. para corolário, esc. para escólio etc.) citadas dentro de cada livro, em lugar de citar as páginas de uma edição específica da obra.

Desejar tudo aquilo que o conduza a uma maior perfeição. Dentro dessa premissa temos de reconhecer que acomodar-se no hábito, no presumido conhecido, está longe de ser considerado como algo que nos conduza a uma maior perfeição. Mas o que poderia constituir esse algo a desejar, capaz de nos levar a essa maior perfeição de que nos fala Espinosa? Podemos ensaiar uma resposta, já de saída, pelo engajamento aqui feito entre o que seja uma maior perfeição e os gestos do hábito do todo dia. Afinal "a repetição conduz à perfeição", diz o ditado.

Mas de que repetição falamos? Não, por certo, daquela praticada no automatismo cotidiano que nos encarcera num mecanismo quase inevitável e sobretudo inconsciente. Não é dessa repetição que se trata. A que se dá no automático do gesto que evita o trabalho do corpo de pensar. Com segurança, não se trata dessa. A repetição que se consolida em hábito conduz antes à prisão, tanto que para abandonarmos velhos gestos temos de nos esforçar e de nos colocar em vigilância a fim de não recair no mesmo.

A perfeição, se se coloca esta como algo a conquistar, é aquela que nos tiraria do conforto do habitual, que de tão confortável chega mesmo a nos sufocar. Posto que nos vemos muitas vezes aprisionados em reproduzir desde os mais simples gestos às mais complexas reações diante dos fatos sempre vários e diversos que nos acontecem. Muitas vezes não conseguimos, por mais que lutemos contra isso, deixar de ter uma reação conhecida mas indesejada diante de algum acontecimento.

Somos outros, corpos novos, anos vividos, e reagimos do mesmo modo a um falar de, por exemplo, determinada pessoa da família. Por que reagir do mesmo jeito se tanta experiência foi acumulada? Tantos "anos de análise" e lá estamos, como numa cadeia feroz de ação-reação, reagindo exatamente como se tivéssemos doze anos ou menos. Mudaram as circunstâncias, mudou a casa, mudou o corpo, cresceu, envelheceu até, mas o modo de reagir é sempre o mesmo. Isso é a força irrevogável do hábito. Hábito das mesmas ideias, dos mesmos afetos³, da mesma malha contextual que nos encarcera num reagir infantil ou adolescente.

Quantas vezes ao dia não somos presas dessa malha contextual? Até mesmo os atores com quem contracenamos são outros, mas os afetos deflagrados em

3. Para Espinosa o afeto é o responsável por aumentar ou diminuir, estimular ou refrear a potência de agir de um corpo (É., III, def. 3.)

determinada circunstância nos arrastam para o mesmo comportamento, o mesmo sentimento. Essa definitivamente não é uma repetição que nos conduz à perfeição de que fala Espinosa. Pelo contrário. É precisamente disso, desses afetos de origem remota, que têm causas por nós ignoradas, que precisamos nos libertar.

Não se pode absolutamente dizer que o homem, à medida que é determinado a fazer algo porque tem ideias inadequadas, age por virtude, o que só ocorre à medida que ele é determinado a fazer algo porque compreende. (*É.*, IV, prop. 23.)

Por virtude e potência compreendo a mesma coisa, isto é, a virtude, enquanto referida ao homem, é sua própria essência ou natureza, à medida que ele tem o poder de realizar coisas que podem ser compreendidas exclusivamente por meio das leis de sua natureza. (*É.*, IV, def. 8.)

E o que mais seriam as "leis de sua natureza" senão aquelas que estão implicadas diretamente pela própria potência de existir de alguém? Sendo assim, certamente não serão o hábito, as reações incontroladas que se repetem ao longo dos anos, aqueles capazes de nos conduzir a uma "maior perfeição". "A vida deve ser inventada à medida que se vive", então, torna-se uma tarefa monumental demais para nós que desconhecemos as causas adequadas de nossos afetos. Aquelas que se relacionam a nós mesmos. Mas é uma questão de vida ou morte, como para Indiana Jones diante do abismo, que inventemos a vida. Todavia, como fazê-lo, acostumados que estamos aos móveis da casa, ao caminho mais curto, ao sorriso mais correto, à resposta pronta? Como dar um passo no abismo se tudo o que nos envolve nos enovela no absolutamente costumeiro, familiar e pronto? Onde estará o abismo nesse nosso dia tão feijão-com-arroz dos mesmos gestos e da mesma fala? Com o mesmo suceder de eventos do dia, da semana, do mês, dos anos?

O mais belo é viver nas bordas, no limite do seu próprio poder de ser afetado, à condição que seja o limite alegre, pois há o limite de alegria e o limite de tristeza; mas tudo o que excede o seu poder de ser afetado é feio.

(Deleuze, G. *Ideia e afeto em Spinoza*. Aula de 24 jan. 1978. Disponível em: <<https://www.webdeleuze.com/textes/194>>. Acesso em: 7 set. 2017.)

Assim, não basta comprar móveis novos, embora, às vezes, mudá-los de lugar ajude. Mas também não basta o risco pelo risco, ir em busca de uma borda de si sem ter a cautela de medir como dela se aproximar. Tudo é uma questão de medida do que podemos suportar. Podemos suportar a dor por um pouco mais de tempo? Podemos suportar um pouco mais a sensação de desconforto causada por determinada situação? Podemos sustentar o medo que sentimos diante de um

caminho nunca tentado? Podemos alcançar certa inquietude sem tentar sair dela no momento em que se instala? O que podemos aceitar sentir? Quanto de afetos podemos acolher? Quais os afetos que nos determinam? O afeto de tristeza que surge diante do pavor de determinada circunstância? Ou o afeto de alegria de enfrentar essa circunstância e experimentar novos recursos em nós para vivê-la?

El otro tipo de experiencia que la subjetividad hace del mundo, al que llamo el "afuera-del-sujeto", es la experiencia de las fuerzas que agitan el mundo como un cuerpo vivo que produce efectos en nuestro cuerpo en su condición de viviente. Y esos efectos consisten en otra manera de ver y de sentir lo que pasa en cada momento (lo que Deleuze & Guattari llamaron "perceptos" y "afectos", respectivamente). Es un estado que no tiene imagen, que no tiene palabra. No es que el mundo como supuesto "objeto" influya sobre nosotros como supuestos sujetos, sino que el mundo "vive" en nuestro cuerpo bajo el modo de afectos y perceptos. Y como este estado es el de una especie de mundo larvario que no tiene ni imágenes ni palabras y es, por principio, intraducible en la cartografía cultural vigente, ya que es exactamente lo que escapa a ella, se genera una fricción entre ambos. Dicha fricción produce una experiencia de desestabilización, de desterritorialización que promueve una inquietud, un malestar. (Suely Rolnik, S. La nueva estrategia de poder del capitalismo mundial: Dos extractos de la entrevista de Suely Rolnik para *Re-visiones* (# Cinco - 2015). Disponível em: <<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/03/06/el-capitalismo-mundial-integrado-y-su-estrategia-micropolitica-de-poder-por-suely-rolnik/>>. Acesso em: 7 set. 2017.)

Segundo Rolnik (2017), essa experiência traz consequências muito importantes porque convoca forças em nós para a ação de recuperar um "equilíbrio vital". Se pudermos sustentar essa tensão de desestabilização "el mundo larvario que la habita encontrará una posibilidad de germinación". A partir daí nossa potência de existir poderá entrar em um processo de criação impulsionado pelas forças exteriores que se efetuam em nosso próprio corpo. O corpo age buscando encontrar uma nova maneira de se expressar e de existir, porque algo acabou por se transformar dentro de nós. Algo de novo surgiu a partir do momento em que sustentamos a desestabilização sofrida e conseguimos, então, inventar em nós novos gestos, nova língua, nova sensibilidade para expressar essas novas formas que acabam por se traduzir em um novo modo de viver a vida.

O canto do francolim

O ritual daribi do francolim consiste na prática de recorrer a "encantamentos" mágicos com o objetivo de tornar o trabalho do agricultor mais preñado de significados que não só aqueles vinculados às necessidades familiares de

alimentação (Wagner, 2012: 163). Poderíamos tentar argumentar que já há sentido suficiente nessas relações que se criam da necessidade. Em contrapartida, porém, não podemos nos esquecer dos efeitos que o hábito e a repetição podem produzir sobre os afetos de um corpo. Se, de acordo com Henri Bergson (1999: 162), nosso presente é eminentemente sensório-motor, se recortamos o real e dele selecionamos aquilo que se traduz como algo útil à nossa sobrevivência, então estamos sempre correndo o risco de efetuarmos ações baseados no hábito e naquilo que aprendemos ser útil pelo exercício repetido.

Mas o que é a faculdade de se orientar senão a faculdade de coordenar os movimentos do corpo às impressões visuais, e de prolongar maquinalmente as percepções em reações úteis? (Bergson, 1999: 109.)

Se a matéria não se lembra do passado, é porque ela o repete sem cessar, porque, submetida à necessidade, ela desenvolve uma série de movimentos em que cada um equivale ao precedente e pode deduzir-se dele: assim, seu passado é verdadeiramente dado em seu presente. (Bergson, 1999: 262.)

O agricultor daribi sabe, portanto, que seu afazer agrícola pode se diluir em um simples gesto repetitivo e com isso perder o significado para si. Por essa razão, ele procura dar mais significados ao seu trabalho praticando um ritual que o assemelha ao francolim, "ave que caracteristicamente junta fragmentos silvestres em grandes pilhas a fim de produzir calor para a incubação de seus ovos" (Wagner, 2012: 164). Tornando-se ele mesmo o francolim, tendo ao final dos braços não mais mãos, mas garras, o ritual acaba por surtir efeito exatamente porque seu praticante acredita na força de produzir realidade pelos versos que repete enquanto trabalha. Sua tarefa cotidiana ganhará assim em potência, uma vez que é praticada na firme convicção de uma transferência de força e de sentido do animal para o homem.

Aqui, o que colocamos em questão não é a crença na "magia" praticada. Mas é na própria ação de recitar. Palavras encantadas menos por sua força encantatória do que por sua arte praticada. O agricultor aqui é um artesão que presentifica em seus gestos cotidianos uma transformação de sentidos porque recorre ao uso da voz e à sua força para neutralizar as relações imediatas e torná-las carregadas de significados mais amplos. Em seu canto, o nativo faz emergir um campo de relações que o ligam não mais ao comezinho de simplesmente contribuir para suas relações familiares, mas à própria natureza, arrastando nesse gesto toda a potência de relações tomadas num sentido bem mais vasto que o da utilidade imediata.

O agricultor é o francolim, e com isso seu modo de agir se liberta e assume um sentido estritamente ligado à própria vida. A agricultura passa a ser um modo de "incubar ovos" e traz aí todas as consequências implicadas no que seja essa "incubação". O canto do francolim se traduz, assim, como um ato ético porque conhece os perigos que a repetição traz à consciência e busca imprimir em seus gestos algo maior do que eles mesmos. Algo que não se encerra em um pequeno significado, mas que procura se abrir para o sentido maior da continuidade da existência. Um gesto ético porque conhecedor das noções comuns que existem entre alimentar a família, contribuir com a tribo (atividades daribi) e dar continuidade à própria espécie (atividade do francolim).

Versos. No ritual daribi são recitados versos. Podemos dizer que pela voz se efetua uma ligação tradutória capaz de modificar o sentido do próprio afazer e de fazê-lo ganhar sentidos mais amplos que aqueles que poderíamos prever em um procedimento comum como preparar a terra para o plantio.

A música moleculariza a matéria sonora, mas torna-se assim capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade. Tornar a Duração sonora. Lembremo-nos da ideia de Nietzsche: o eterno retorno como pequena cantilena, como ritornelo, mas que captura as forças mudas e impensáveis do Cosmo. (Deleuze e Guattari, 1997: 159-160.)

"Tornar a Duração sonora" é uma forma de retirar o corpo da "necessidade" aludida por Bergson na segunda citação que dele fizemos neste artigo. É uma forma de liberar o corpo do "esquema sensório-motor" a que se limita o presente humano (Bergson, 1999: 162). É sair do modo "sensação-reação" em que se encarcera a nossa percepção do mundo e entrar em contato com a "estrita solidariedade que liga todos os objetos para perceber que tais objetos não têm os limites precisos que lhes atribuímos" (Bergson, 1999: 246).

Desse modo, o ritual do francolim encontra sua utilidade para além da utilidade imediata de limpar a roça.

É útil ao homem aquilo que dispõe o seu corpo a poder ser afetado de muitas maneiras, ou que o torna capaz de afetar de muitas maneiras os corpos exteriores; e é tanto mais útil quanto mais torna o corpo humano capaz de ser afetado e de afetar os outros corpos de muitas maneiras. E, inversamente, é nocivo aquilo que torna o corpo menos capaz disso. (É., IV, prop. 38.)

A recitação abre um mundo de sensibilidades que despertam o agricultor para apreender seu trabalho mediante novas relações que ele passa a estabelecer.

Porque se abre esse mundo de sensibilidades, podemos aproximar o encantamento mágico daribi daqueles procedimentos que se relacionam com o fazer artístico, embora Roy Wagner tenha associado esse ritual àquele praticado pela propaganda porque ambos criam significados exteriores "a partir de uma outra área de experiência" (Wagner, 2012: 165).

É preciso, contudo, analisar o sentido criado. A comparação que Wagner efetua limita-se à forma ou à pretensa fórmula com que se podem descrever o ritual e a criação publicitária. Nesse caso, poderíamos incorrer também no absurdo de aproximar a publicidade da arte, uma vez que ambas trabalham com criação.

Na proposição de Espinosa supracitada, fica bem claro que aumentar a capacidade de ser afetado é por ele considerado útil. O que a propaganda faz consiste em criar contextos inteiramente pautados no objetivo de "venda" de produtos ou de ideias, procurando invocar outras significações para objetos do cotidiano, com a finalidade de estimular um desejo de consumo ou de posse completamente dissociado de qualquer relação que não aquela que se encerra no ato da compra: a posse. Não é para aumentar o nível de emprego dos funcionários da fábrica que produz automóveis – embora isso acabe podendo se constituir como consequência secundária ou, melhor, alegada –, mas para aumentar o lucro do empresário fabricante. O que a propaganda estimula, em suma, é exatamente o esquema sensório-motor, ao levar o espectador a uma reação, premido por uma "necessidade" forjada que antes o submete a um mundo padronizado que a um mundo carregado de sentidos e de afetos ativos⁴.

Ora, como apontado acima, o agricultor daribi exerce seu trabalho de modo inventivo, criando um novo contexto de significação que o levará a expandir sua experiência para além dela mesma. Nesse procedimento, vemos a criação não só de uma nova sensibilidade, mas a instauração de um novo modo de estar no mundo, de uma nova maneira de agir cujo efeito incidirá sobre todo o bem-estar de uma comunidade. Isso repercute de modo inteiramente diverso da ação de consumo, que investe na resolução de problemas estritamente individuais, desvinculados de uma

4. Espinosa explica que, quando podemos ser a causa adequada de nossas afecções, os afetos podem ser compreendidos por ações. (É., III, def. 3, explicação.)

preocupação mais abrangente, capaz de encampar outros contextos que não o da simples facilitação da vida doméstica.

O próprio Wagner parece concordar conosco, ao fim e ao cabo, ao tratar da diferença significativa de sentidos buscados na comparação entre as sociedades daribi e norte-americana:

O foco de poder da vida cotidiana daribi está na força das palavras e de um saber arcano; o da vida cotidiana norte-americana, para a maior parte das pessoas, está no uso da tecnologia para resolver seus problemas. (Wagner, 2012: 171.)

As afecções, os afetos e a arte

Gilles Deleuze usa o exemplo do carrapato, estudado por J. von Uexküll, para introduzir os conceitos de afecção e afeto. Esse animal será definido por Uexküll como sendo capaz de três afetos:

o primeiro, de luz (subir no alto de um galho); o segundo, olfativo (se deixar cair sobre um mamífero que passa sob o galho); o terceiro, calorífico (procurar a região sem pelo e mais quente). Um mundo com três afetos apenas em meio a tudo o que se passa na floresta imensa (Deleuze, 2002: 129-130).

Pois bem, poderemos tomar o exemplo do carrapato e colocá-lo lado a lado com o dos seres humanos. Em meio a um mundo, um universo inteiro, de quais afetos o ser humano é capaz? Mas essa consideração ainda não basta, pois, quando falamos em Espinosa e na sua *Ética* nunca se trata de generalizar. Pelo contrário: para Espinosa o que importa é exatamente aquilo que está mais próximo, que é mais singular, o que vale como movimento de tomada de conhecimento (Espinosa, 1979).

Para Espinosa, a boa pergunta é: o que pode um corpo?, de que afetos ele é capaz? Afetos de alegria, que aumentam a potência de existir? Ou afetos de tristeza, que diminuem essa potência? E não sabemos nunca antecipadamente o que pode um corpo, de que é capaz alguém específico (Deleuze, 2002: 130). Então, de que cada um de nós é capaz? Quais afetos nos mobilizam? Qual a potência de ser afetado de cada ente? Essas são as perguntas que devemos fazer se quisermos entrar no universo espinosista e, sobretudo, se quisermos fazer um esforço para não sermos mais guiados por ideias inadequadas, vivendo ao solavanco das paixões que nos atormentam a todo momento.

Tão importante quanto a potência de agir é a potência de ser afetado. Vejamos por quê.

Voltemos ao homem ou, antes, ao carrapato: "um mundo de três afetos apenas, em meio a tudo o que se passa na floresta imensa" (Deleuze, 2002: 129-130). Podemos pensar no homem e em seus aparelhos produzidos com o auxílio da ciência e da tecnologia como instrumentos de ampliação de seus sentidos – o microscópio e o telescópio são bons exemplos dessa potência de amplificação. Mas, perguntamos, quais são os afetos de que o homem é capaz ao se ver diante de um mundo infinitamente pequeno e infinitamente grande? O que cada um de nós é capaz de sentir diante desse mundo incomensurável a que temos acesso com esses instrumentos? Assim, também vale a pergunta para todos os instrumentos tecnocomunicacionais com que temos contato nos dias de hoje. O que pode cada um de nós amparado por essas ferramentas? Trata-se aqui de averiguar quais são os afetos que nos determinam – de alegria ou de tristeza – e todas as relações que podemos estabelecer movidos que estamos por tais afetos. Mas não é de ciência e tecnologia que queremos tratar neste momento. Queremos tratar de afetos e de sua potência. Queremos tratar de determinar as ações ou, melhor, as paixões que sofremos.

Um mundo imenso e a premência de viver do modo mais livre a que possamos almejar. Um mundo imenso e nossos sentidos o cupados o tempo inteiro em sobreviver, em persistir na existência, determinados por afecções que nos levam a variar, isto é, nos levam aos afetos.

Proposição 59. A todas as ações às quais somos determinados, em virtude de um afeto que é uma paixão, podemos ser determinados, sem esse afeto, pela razão.

Demonstração. Agir segundo a razão não é senão fazer aquilo que se segue da necessidade da nossa natureza considerada em si só. [...] Por fim, à medida que a alegria é boa, ela concorda com a razão (pois a alegria consiste em que a potência do homem é aumentada ou estimulada), e não é uma paixão senão à medida que a potência de agir do homem não é suficientemente aumentada para que ele conceba adequadamente a si próprio e as suas ações. Por isso, se um homem afetado de alegria fosse levado a uma perfeição tamanha que concebesse adequadamente a si próprio e as suas ações, ele seria capaz, e até mesmo mais capaz, dessas mesmas ações às quais é, agora, determinado por afetos que são paixões. Ora, todos os afetos estão relacionados à alegria, à tristeza ou ao desejo, e o desejo não é senão o próprio esforço por agir. Logo, a todas as ações às quais somos determinados, em função de um afeto que é uma paixão, podemos ser conduzidos, sem esse afeto, exclusivamente pela razão. C. Q. D. (*É.*, IV, prop. 59, dem.)

... "aquilo que se segue da necessidade da nossa natureza considerada em si só" e não das afecções ou dos afetos que são a variação da nossa potência de existir. Importa por isso saber ser afetado ou, antes, selecionar os afetos que aumentam a nossa potência de agir e de ser afetados.

Ora, são os afetos alegres que aumentam a nossa potência. Será, então, selecionando tais afetos que teremos mais condições de tomar posse da nossa potência, isto é, de passar a enxergar as noções comuns, as relações que existem entre aquilo que nos afeta e nós mesmos.

O melhor caminho é conhecer-se e saber aquilo de que se é capaz. De que modo podemos conhecer aquilo de que somos capazes senão experimentando? De que modo conhecer os afetos de que somos capazes senão no exercício deles mesmos? Por essa razão é que precisamos "afinar" o instrumento que nos cabe nesta vida, "afinar" a nossa potência de ser afetados, se queremos nos tornar capazes de afetos ativos, isto é, se queremos conceber-nos adequadamente a nós próprios e entender o quanto de nós é causa adequada de nossos afetos, isto é, o quanto de nós está implicado naquilo que somos capazes de sentir.

Polir lentes, como fazia Espinosa para se sustentar (ESPINOSA, 1979, p. IX).

Vejam bem, em minha opinião, os artistas, os sábios, os filósofos parecem muito atarefados em polir lentes. Tudo isso não passa de um grande preparativo em vista de um acontecimento que jamais se produz. Um dia a lente será perfeita; e nesse dia todos nós perceberemos claramente a estupefata, a extraordinária beleza deste mundo... (Henry Miller apud Deleuze, 2002: 20.)

Vemos assim que a arte é uma das formas com que se podem "polir lentes". Porque a arte é responsável por nos afetar de modo a produzir em nós afetos até então desconhecidos. O artista não quer representar o visível, mas tornar visível aquilo que até então permanecia invisível, disse Paul Klee (apud Deleuze e Guattari, 1997: 159).

Nesse mundo em que parecemos cada vez mais calejados diante da oferta inesgotável de informações que recebemos, nesse mundo das imagens e dos textos que nos passam diante dos olhos sem sequer nos darmos mais conta da intensidade de cada um deles, precisamos, em lugar de embotar a nossa potência de ser afetados pelo excesso, "afinar" essa potência para tornar o corpo e a mente fortes e capazes de encontrar brechas de vida e de sensibilidade no que parece irrevogavelmente sobredeterminado.

A subjetividade padronizou-se através de uma comunicação que elimina, ao máximo, as composições enunciativas trans-semióticas (desaparecimento progressivo da polissemia, da prosódia, do gesto, da mímica, da postura, em proveito de uma língua rigorosamente assujeitada às máquinas escriturais e a seus avatares mass-mediáticos). (Guattari, 2012: 119-120.)

E de que forma podemos "polir lentes" senão no exercício diário de nossa existência? Quanto mais obliterado parece o caminho, mais o desejo procura brechas para permanecer na existência; afinal, "o desejo não é senão o próprio esforço por agir" (É., IV, prop. 59, dem.). A vida se dá necessariamente a despeito do que queiram nos impor como forma de perceber. Algo em mim, em nós, atinge um limite de insuportável, como diz Lazzarato (2006: 12), e nos leva necessariamente a um ponto de inventar saídas. De procurar alegrias, diria Espinosa. Ademais, não podemos nos esquecer de que a vida com seus fatos está sempre aí a bater na nossa porta e a nos exigir aquilo de que muitas vezes pensamos estar livres.

Circular com as últimas gerações de computadores de mão e máquinas digitais não livra ninguém de enfrentar os temas da separação, solidão, amor e morte. Toda tendência à unificação (querer estar no centro do contemporâneo) embute o medo de habitar todos esses devires periféricos, todos esses outros incluídos, todas essas dobras e bordas onde se enovelam os complicados caminhos do conhecimento. (Pinheiro, 2013: 105.)

Resta, assim, mais cedo ou mais tarde, a vida em nossas mãos. E saber o que fazer com ela é um ato de invenção, de criação de si mesmo. De outro modo estaremos aprisionados num círculo vicioso em que a válvula de escape acaba por reconduzir ao beco sem saída. E daí não nos resta mais nada a não ser adoecer... Mas é de potência e de alegria que tratamos aqui. Ir ao enalço delas é o que temos de burnir.

Apontávamos para a necessidade de aumentar a potência de ser afetados. Apontávamos a arte como via de acesso a afetos até então desconhecidos. Mencionávamos os três afetos do carrapato "em meio a tudo o que se passa na floresta". Mas o que tem o carrapato e seus três afetos a ver com arte? Segundo Bergson:

[...] a separação entre a coisa e seu ambiente não pode ser absolutamente definida; passa-se, por gradações insensíveis, de uma ao outro: a estrita solidariedade que liga todos os objetos do universo material, a perpetuidade de suas ações e reações recíprocas, demonstra suficientemente que eles não têm os limites precisos que lhes atribuímos. Nossa percepção desenha, de certo modo, a forma de seu resíduo; ela os delimita no ponto em que se detém nossa ação possível sobre eles, e em que eles cessam, conseqüentemente, de interessar nossas necessidades. Tal é a primeira e a mais

evidente operação do espírito que percebe: traçar divisões na continuidade da extensão, cedendo simplesmente às sugestões da necessidade e aos imperativos da vida prática. (Bergson, 1999: 246.)

Podemos ver, portanto, que nossa percepção está condicionada aos "imperativos da vida prática". Agimos ou, antes, somos determinados a agir pelos afetos que não têm em nós a causa adequada, mas nos objetos que nos abalroam (*É*, IV, prop. 2, 3, 4 e demonstrações). Porém, já sabemos que é possível, pelo menos em parte, abandonar o mundo das paixões, o mundo da ação-reação, pelo esforço de selecionar os afetos de alegria. E o que tem a arte com tudo isso?, perguntamos mais uma vez. A arte em seu próprio fazer efetua um esforço de seleção, um esforço de captação das forças mesmas envolvidas no que vemos ao nosso redor. Esse esforço acaba por conduzir o artista a ver relações onde antes pareciam existir apenas formas acabadas.

Klee diz que "exercemos um esforço por impulsos para decolar da terra", que "nos elevamos acima dela sob o império de forças centrífugas que triunfam sobre a gravidade". Ele acrescenta que o artista começa por olhar em torno de si, em todos os meios, mas para captar o rastro da criação no criado, da natureza naturante na natureza naturada⁵; e, depois, instalando-se "nos limites da terra", ele se interessa pelo microscópio, pelos cristais, pelas moléculas, pelos átomos e partículas, não pela conformidade científica, mas pelo movimento, só pelo movimento imanente; o artista diz que este mundo teve diferentes aspectos, que ainda terá outros, e que já tem outros em outros planetas; enfim, ele se abre ao Cosmo para captar suas forças numa "obra" (sem o que a abertura para o Cosmo não seria mais do que um devaneio incapaz de ampliar os limites da terra), e para tal obra é preciso meios muito simples, muito puros, quase infantis [...]. (Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*: 27-33, apud Deleuze e Guattari, 1997: 152.)

Então, se quisermos em nossa prática diária fazer o segundo esforço da razão – que é o de compor relações –, será necessário estarmos atentos ao trabalho do artista. E não só à sua obra, mas ao seu procedimento. É preciso acompanhar o modo artista no seu processo, observar no resultado de seu trabalho as relações que ele traz à tona. Não se trata de cultuar o artista, contudo, mas de cultivar o artista que vive, e sempre viveu, em nós. As prescrições, porém, não são válidas se quisermos pensar outros mundos possíveis. Se quisermos pensá-los, é necessário entrever no que já está aí, em plena ação.

5. *Natureza naturante* e *natureza naturada* são conceitos de Espinosa (*É*, I). Para ele, a Substância ou Deus ou Natureza é causa de si e causa eficiente de todas as coisas. Natureza naturada, assim, são os *modos de Deus*, suas modificações em permanente relação.

Mas também na América Latina, como em qualquer sociedade em processo de globalização, a cultura emerge como o espaço estratégico das tensões que desgarram e recompõem o "estar juntos", os novos sentidos que adquirem o laço social, e também como lugar de ajuntamento e hibridação de todas as suas manifestações: religiosas, étnicas, estéticas, políticas, sexuais. Daí que seja desde a diversidade cultural das histórias e dos territórios, das experiências e das memórias, que se resiste, e se negocia e interatua com a globalização, e desde onde se acabará por transformá-la. (Martín-Barbero, 2004: 365-366.)

É desde agora, desde já, desde a crise que temos de aprender a ver o que já se faz presente a despeito de todo esmagamento de que se acusa viver a sociedade no seu modo "sociedade de controle". E nas manifestações estéticas mais insuspeitadas é que precisamos ver a vida sendo arte. Porque a arte se dá de qualquer maneira como prática constante, como modo de entender o que se passa e o que passa por meio de nós. A arte como procedimento vital de coligir através dos acontecimentos o quê de coisa nova que se engendra com a habilidade artesã daqueles que sabem ter de viver a vida a qualquer preço. E sabem ter de encontrar nela modos novos de se colocar em composição com o que a vida traz; muitas vezes, aparentes destroços de um navio naufragado que se podem constituir em uma nova configuração e dar lugar a um espaço novo que cumpre saber habitar: "Os espaços abandonados concentram modos de vida descartados e possibilidades de se recuperar e de se começar coisas novas" (Rennó, 2013: 82).

Falaremos aqui, de preferência, de um paradigma protoestético, querendo com isso assinalar que não estamos nos referindo à arte institucionalizada, às suas obras manifestadas no campo social, mas a uma dimensão de criação em estado nascente, perpetuamente acima de si mesma, potência de emergência subsumindo permanentemente a contingência e as vicissitudes de passagem a ser dos universos materiais. (Guattari, 2012: 117.)

Será preciso procurar tornar nossa essa tarefa: ser artista, ver nos interstícios as relações que já se dão.

O artista-xamã – convocar novos mundos...

... mas, se queremos ser espinosistas, não se trata apenas de convocar novos mundos, e sim de convocar novos modos, novas maneiras de ser e de viver. Misturar-se na paisagem e ver-se perder e ao mesmo tempo encontrar nela as relações menos prováveis. Encontrar em meio ao torvelinho de fatos da natureza e de fatos desnaturados laços enredados para além das redes pré-fabricadas. Como artista

"não institucionalizado" saber que nos perdemos em meio aos microprocessos e ver com olhos já tomados pelas fibras vegetais e ópticas e musculares e moleculares. Filigranas. Ver em filigranas e trazer à superfície, seja no jeito de agir, seja no jeito de falar, seja no jeito de criar, uma obra de arte, vá lá.

É como diz Deleuze a propósito daquele que toma posse de sua potência:

Digo que todo ocorre como sí al final de la selección de esa línea de alegría se alcanzara un punto, un umbral variable para cada quien, en el que puedo decir: "¡Ah! Aquél posee su potencia". ¿En qué reconozco que alguien posee su potencia? En cualquier cosa. En su manera de caminar, en su manera de ser dulce, en su manera de ponerse furioso, en su encanto... No sé, no son cosas muy racionales en las que reconozco eso... en una especie de acuerdo consigo mismo. (Deleuze, 2013: 305.)

Por essa razão, nesse "jeito de quem tomou posse de sua potência" ou nesse fazer-se artista no gesto de cada dia, é que se pode dizer que se trata de um procedimento não só estético, mas mesmo xamânico. Porque no ato cotidiano de esforçar-se para ver as relações é que se pode ver emergirem no vos mundos, novos modos no mundo todo que já está aí, aqui, mas que não se dá a ver, a menos que se disponha a perscrutar os entremeios, a menos que se prepare para ver o mais pequeno, a menos que se arvore em rastreador e mateiro a ver nos intervalos entre o sólido e esse mundo todo feito de recheios. Operação não simples, não fácil, que obriga muitas vezes a abaixar-se para ver pelas frestas, a desviar-se para abrir as entredobras.

É preciso selecionar as alegrias, mas, para isso, é preciso saber lê-las. Elas não se dão sem estar mescladas, muitas vezes escondidas, no que parece triste, no que aparenta dor. E mesmo aí é possível vê-las, se mudarmos o registro de nosso modo de ser afetados.

BLOCO DA SOLIDÃO
(Jair Amorim/Evaldo Gouveia)

Laiá laiá laiá
Laiá laiá laiá
Lalaiá lalaiá laiá
Angústia, solidão,
Um triste adeus em cada mão,
Lá vai meu bloco, vai,
Só desse jeito é que ele sai,
Na frente sigo eu,
Levo o estandarte de um amor,
O amor que se perdeu no carnaval,
Lá vai meu bloco,

Lá vou eu também,
Mais uma vez sem ter ninguém,
No sábado e domingo,
Segunda e terça-feira,
E quarta-feira vem,
O ano inteiro
É todo assim,
Por isso quando eu passar,
Batam palmas pra mim.

Aplaudam quem sorrir
Trazendo lágrimas no olhar,
Merece uma homenagem
Quem tem forças pra cantar,
Tão grande é a minha dor,
Pede passagem quando sai,
Comigo só,
Lá vai meu bloco, vai...
Laiá laiá laiá
Laiá laiá laiá
Lalaiá lalaiá laiá
(Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/evaldo-gouveia-jair-amorim/604512/>>.
Acesso em: 7 set. 2017.)

Pela letra da canção aqui transcrita, trata-se de uma poesia aflita. Mas eis que temos os "lalaiás" para nos indicar que se trata de uma marchinha de carnaval, que deve ser cantada com os braços levantados, as mãos para cima e arrastando os pés numa cadência que deixa entrever a alegria ainda que na agonia.

Nada é simples, como vemos. Tudo é muito complexo. Complicado e implicado nessa explicação que é a Natureza inteira que se exprime e se expressa conosco implicados nessa expressão (Deleuze, 1968: 12). É preciso ter olhos de ver, mas ter carne para sentir, ter sangue para pensar e extrair o que se encontra misturado, pois o que vemos misturado, confuso, é o modo primeiro como imaginamos conhecer (É., II, prop. 16, dem. e corolários 1 e 2).

Por essa razão é preciso ser xamã para convocar os interstícios, não mais os efeitos sobre nós, mas as relações em composição. É preciso deixar-se assomar por toda a terra e pelo além dela. Pelo lapso do que nos parece um inteiro mas que se dá em consonância, em coexistência, em inconsistência nesse todo que é feito de partículas infinitesimais. É preciso ver as partículas e o que se inclina de uma para outra até incidir numa "linha de alegria" e dela numa interação dos modos na existência, dos modos de Deus em consagração eterna.

Assim, quando se toma posse da própria potência, quando se reconhecem as noções comuns – entre o que me afeta e o mim mesmo (É., V, prop. 12, dem.; prop. 15, dem.; Deleuze, 1968: 262) –, aproxima-se de maneira inequívoca do que Viveiros de Castro define como o xamanismo ameríndio:

O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou, antes, um certo ideal de conhecimento. Tal ideal é, sob vários aspectos, o oposto polar da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental. Nesta última, a categoria do objeto fornece o *telos*: conhecer é objetivar; é poder distinguir no objeto o que lhe é intrínseco do que pertence ao sujeito cognoscente, e que, como tal, foi indevida e/ou inevitavelmente projetado no objeto. Conhecer, assim, é dessubjetivar, explicitar a parte do sujeito presente no objeto, de modo a reduzi-la a um mínimo ideal. [...] Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa.

O xamanismo ameríndio parece guiado pelo ideal inverso. Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um "algo" que é um "alguém", um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa. (Viveiros de Castro, 2002: 358.)

Pode-se deduzir daí que tudo pensa nesta "máquina do mundo" (Drummond). Tudo sabe de um modo ou de outro nas relações que se estabelecem (Deleuze, 2013: 154). Tudo se compõe do ponto de vista da Natureza Naturante, da natureza inteira. Porque as relações que eventualmente podem nos levar a nos decompor são relações necessárias, se pensarmos do ponto de vista da Natureza inteira, de algo que é maior do que nós e que nos põe na existência (É., I).

Agora, se pensarmos no procedimento xamânico e no procedimento artístico como formas de conhecimento, veremos que se trata antes de pensar *com* a Natureza inteira, tomar parte nela, e, enquanto procedemos desse modo, procedemos de modo espinosista, porque o que conhece é o corpo e os afetos de que ele é capaz e as relações que ele efetua com todas as suas partes, numa maneira de agir que é o próprio pensamento, o próprio ato de conhecer. Porque agimos quando compreendemos (É., IV, prop. 24, dem.).

¿Cómo hace un pintor? ¿Qué quiere decir componer relaciones de su cuerpo con relaciones del sol? ¿Por qué es diferente de sufrir efectos? Tomemos la percepción del pintor. Podemos imaginar un pintor del siglo XIX que va a la naturaleza. Tiene su tela sobre el caballete; es ya una cierta relación. Existe su cuerpo, otra relación. Y está el sol, que no permanece inmóvil. ¿Qué es este conocimiento del segundo género? ¿Qué es lo que va hacer el pintor? Va a cambiar completamente la posición de su caballete, es decir no va a mantener la misma relación con su tela según que el sol esté alto o que tienda a ponerse. [...] ¿Cómo componer la relación tela-caballete con la relación del viento?, ¿y cómo componer la relación del caballete con el sol que declina?, ¿cómo terminar pintando cuerpo a tierra?

No es la escuela la que me enseña eso; no es en la Academia que lo aprendo. Yo compongo relaciones, y de cierta manera me elevo a una comprensión de las causas. [...]

Ya no estoy en el efecto de las partículas del sol sobre mi cuerpo. Estoy en otro dominio, el de las composiciones de relaciones. [...] Comprenden que ya en el segundo género hay una especie de comunión con el sol. (Deleuze, 2013: 478- 479.)

A tela. O cavalete. A terra. Os bichos que vivem nela. A vegetação. O relevo. Os cheiros. As cores. As sombras. As nuvens. O sol. O artista consagra em si todos os elementos e vai pintar. E, enquanto pinta, a tela, sua superfície, sua textura, o pincel, as tintas, o cheiro das tintas, a textura da tinta aplicada sobre a tela, a tela, a luz do sol sobre ela, sobre o corpo, sobre os olhos, o sangue, a pele, os ossos, a natureza inteira, ele tomando parte nela.

E não é só o pintor. A cebola. A faca. O cheiro que vem quando corto. As lágrimas que escorrem. A luz que vem da janela. Os barulhos do dia. Os temperos a descansar sobre a pia. A água. A pia. O mármore da pia. Os gostos que busco. As misturas. As doses que uso para atingir o sabor. O fumegar da panela. A mesa que se põe. O prato do dia. A boca. A língua. A saliva. Os dentes. Os convivas – mesmo que se esteja sozinho, os convivas! Não é preciso ser pintor; o que é preciso é selecionar a alegria e se compor com as coisas todas que se manuseia. Afetos próximos. Uma vida inteira.

Visitar um outro mundo. O mundo do pequeno. Escolher com a ponta dos dedos o que vai pela vida. Pinçar dela toda a alegria. Chamar xamã ou artista ou simplesmente uma vida que se comunga no gesto, no movimento do corpo, no que passa por mim e que por meio de mim também se explica, porque sei compor minha relação característica com as coisas que vêm de fora nas relações que estabeleço, sei que sou causa adequada de meus próprios afetos (*É.*, III, def. 1 e 2; V, prop. 1 a 4 e esc.).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DELEUZE, G. *En medio de Spinoza*. Trad. Equipo Editorial Cactus. 2. ed. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- _____. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. *Ideia e afeto em Spinoza*. Aula de 24 jan. 1978. Disponível em: <<https://www.webdeleuze.com/textes/194>>. Acesso em: 7 set. 2017.
- _____. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968, 2010.
- _____.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira (coord.). São Paulo: Editora 34, 1995 [v. 1 e 2], 1996 [v. 3], 1997 [v. 4 e 5].

RAYEL, M. L. Gesto, afeto e arte em Espinosa. *Algazarra* (São Paulo, Online), n.5 , p. 196-214, nov. 2017.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

LAPOUJADE, D. O corpo que não aguenta mais. Trad. Tiago Seixas Themudo. *Revista Polichinelo*, s/d. Disponível em: <<https://revistapolichinelo.blogspot.com.br/2011/04/o-corpo-que-nao-aguenta-mais.html>>. Acesso em: 7 set. 2017.

LAZZARATO, M. *As revoluções do capitalismo*. Trad. Leonora Corsini. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

_____. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Trad. Fidelina González. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

ORLANDI, L. B. L. Alianças em prol de variações. Transcrição inédita do áudio da conversa de Luiz Orlandi e Gilles Deleuze com a participação de Gérard Lebrun, Jean François Lyotard, Marilena Chaui e Arnaud Villani. Disponível em:

<<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/02/25/aliancas-em-prol-de-variacoes-transcricao-inedita-do-audio-da-conversa-de-luiz-orlandi-e-gilles-deleuze-com-a-participacao-de-gerard-lebrun-jean-francois-lyotard-marilena-chaui-e-arnaud-villani/>>. Acesso em: 7 set. 2017.

PINHEIRO, Amálio. *América Latina: Barroco, cidade, jornal*. São Paulo: Intermeios, 2013.

RENNÓ, Raquel. *Espaços residuais: análise dos dejetos como elementos culturais*. Juiz de Fora: UFJF, 2013.

ROLNIK, S. La nueva estrategia de poder del capitalismo mundial: Dos extractos de la entrevista de Suely Rolnik para *Re-visiones* (# Cinco - 2015). Disponível em: <<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/03/06/el-capitalismo-mundial-integrado-y-su-estrategia-micropolitica-de-poder-por-suely-rolnik/>>. Acesso em: 7 set. 2017.

SPINOZA, B. de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. *Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência*. Trad. Marilena de Souza Chaui et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores)

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem - e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: CosacNaify, 2002.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Sousa. São Paulo: CosacNaify, 2012.

MARA LAFOURCADE RAYEL é formada em Língua e Literatura Portuguesas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Tem mestrado e é doutoranda no programa de pós-graduação de Comunicação e Semiótica pela mesma instituição. Escreve, desenha e publica seus trabalhos no blog www.texto-em-ato.blogspot.com. Coordena grupos de estudo sobre a obra de Espinosa. mara.rayel@uol.com.br