

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

ADRIANA BARIN DE AZEVEDO

A CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR CLÍNICO VIDENTE

MESTRADO em Psicologia Clínica

**SÃO PAULO
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

ADRIANA BARIN DE AZEVEDO

A CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR CLÍNICO VIDENTE

MESTRADO em Psicologia Clínica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Psicologia Clínica, Estudos da Subjetividade, sob a orientação do Prof. Doutor Luiz Benedicto Lacerda Orlandi

**SÃO PAULO
2009**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi (orientador)

Prof. Dr. Alexandre de Oliveira Henz (membro)

Prof. (a) Dr. (a) Suely Belinha Rolnik (membro)

Prof.(a) Dr.(a) Maria Cristina G. Vicentin (suplente)

Prof. Dr. Sidnei José Casetto (suplente)

Para aqueles que sabem sorrir junto.

AGRADECIMENTOS

Aos encontros alegres e tristes, que constituíram meu modo de vida dissertante.

Aos amigos que estiveram próximos, acolhendo, cuidando e sendo interlocutores fundamentais de meu trabalho.

À minha família, pelo apoio e cuidado constante.

Aos desconhecidos com quem convivi nos cafés da cidade por onde fui tecendo esta dissertação.

Às palavras, aos gestos, aos cuidados e a compreensão de muitas pessoas queridas.

Ao meu orientador Luiz Orlandi, pelo acolhimento, pelo bom encontro e por ter me ajudado a compor um modo de pensar.

Aos personagens dos filmes que me incitaram a escrever, convidando a pensar em modos de vida.

Ao CNPQ, pelo apoio financeiro.

À musica, aos dias de chuva, à vida.

AZEVEDO, Adriana B. de *A construção de um olhar clínico vidente*. São Paulo, 2009, Dissertação (Mestrado). Departamento de Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Orientador: Prof^o Dr Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.

RESUMO

Esta pesquisa trata da construção de um possível olhar clínico que se compõe na intersecção entre uma filosofia que pergunta pelos modos de vida de um indivíduo a partir dos afectos que o atravessam e, por outro lado, o que pode ser extraído da expressividade dos corpos em cenas de filmes de dois filmes, “Asas do Desejo” e “O Violino”. Este é o encontro privilegiado neste trabalho, pois ele nos leva a um modo de pensar imanente, que conduz este olhar clínico a ver o que está “entre as coisas”, nas experiências vividas.

A aliança entre Deleuze e Espinosa ganha centralidade nesta pesquisa, pois nos estimula a polir as lentes, observando o indivíduo a partir de um processo de variação da potência e construindo um olhar clínico vidente.

Este olhar é efetuado ao operar uma avaliação crítica e clínica de modos de vida que definem um indivíduo, observando as variações de que ele é capaz, aumentando ou diminuindo seu grau de potência. Procuramos fazer um mapa dos deslocamentos dos afectos, para conhecer o poder de afetar e ser afetado de um corpo.

A pesquisa segue uma trajetória que mostra como um outro modo de pensar, a compreensão de que os encontros são extensivos e intensivos, e as dimensões constitutivas do indivíduo, nos levam a conhecer os modos de vida que este constrói em seus encontros.

Encontraremos, neste processo, um olhar clínico vidente atento às composições engendradas na experiência de uma vida singular.

Palavras-chave: Deleuze, Espinosa, vidência, clínica, modos de vida, cinema

ABSTRACT

The presenting research refers to the assemblage of a possible clinical regard as an intersection between the Philosophy seeking the ways of life of an individual through one's surrounding affects and what can be extracted from the bodies' expressivity in scenes from two films: "Wings Of Desire" and "El Violín". That is the privileged encounter of this work, for it takes us to an immanent way of thinking that conducts the clinical regard to see what lies "in between things", into the lived experiences.

The alliance between Deleuze and Spinoza becomes the very core of the research, for it stimulates us to polish the lenses, observing the individual from a process of variation of power, thus building a visionary clinical regard.

That regard is effectuated by a critical and clinical observation and evaluation of the defining ways of life in which the individuals vary, increasing or decreasing their "power degree". The intention is to draw a map of the moving affects, in order to understand a body's power to affect and be affected.

The research follows a trajectory that shows how another manner of thinking, the comprehension that encounters are extensive and intensive, and the constitutive dimensions of the individual lead us towards the knowledge of ways and manners of life one builds from one's encounters.

Within that process we shall find a visionary clinical glance, thoughtful of the engendered compositions in the experience of a singular life.

Keywords: Deleuze, Spinoza, clairvoyance, clinic, ways of life, cinema.

“Interessem-se por aquilo que vocês fazem, pois isto é a menor das coisas, quer dizer que os conceitos ou os pensamentos que vocês têm, sejam eles quais forem, de ordem científica, de ordem filosófica, qualquer que seja a ordem, não estejam sem que isto aumente a sua potência de existir e sem que vocês percebam uma multiplicidade de outras coisas...”

Gilles Deleuze

LISTA DE ABREVIATURAS

Utilizaremos as seguintes abreviaturas para os livros e aulas de Deleuze, Guattari e Espinosa.

GILLES DELEUZE

<i>CC</i>	<i>Crítica e Clínica</i>
<i>NPh</i>	<i>Nietzsche e a Filosofia</i>
<i>IT</i>	<i>A imagem-tempo – Cinema 2</i>
<i>D</i>	<i>Diálogos (com Claire Parnet)</i>
<i>C</i>	<i>Conversações</i>
<i>EPP</i>	<i>Espinosa: Filosofia Prática</i>
<i>SPE</i>	<i>Spinoza et le probleme de l'expression</i>
<i>PS</i>	<i>Proust e os signos</i>
<i>ES</i>	<i>Empirismo e Subjetividade</i>
<i>DR</i>	<i>Diferença e Repetição</i>
<i>SPP</i>	<i>Spinosa : Philosophie Pratique</i>

GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI

QPh? *O que é a filosofia?*

FELIX GUATTARI

CA *Caosmose*

BENEDICTUS DE ESPINOSA

E *Ética*

Aulas GILLES DELEUZE

CV1983 *Cours Vincennes: Kant, le temps, Nietzsche, Spinoza 13.12.1983*

AE1978 *Aula Espinosa 24.01.1978*

AE1981 *Aula Espinosa 17.03.81*

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – O autêntico e o falso.....	18
O que a coisa autêntica “é”?.....	18
A potência do falso.....	26
CAPÍTULO II – O indivíduo pensado por seus modos de vida.....	33
Polindo as lentes para perceber de outro modo	33
Um modo imanente de pensar	36
Os encontros extensivos e intensivos	44
Um passeio pela <i>Ética</i>	48
Uma definição nominal de modos de vida	54
CAPÍTULO III – O mapa dos deslocamentos dos afectos.....	61
O mapa dos afectos.....	61
Os três gêneros do conhecimento	69
O mapa de afectos em cenas de filmes	77
Uma trapezista sobrevoando o plano das intensidades.....	80
Plutarco: uma intersecção entre a luta e a música	96
CAPÍTULO IV – Subjetividade em variação	110
Pensando a subjetividade contemporânea	110
A subjetivação como operação artista	114
O deslizamento na escala da potência	117
Alegria como trampolim.....	120

CONCLUSÃO – Um olhar clínico vidente.....	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136

INTRODUÇÃO

Há encontros que nos forçam a sentir e a pensar diferentemente, atacam problemas em relação aos quais nossa própria curiosidade vacila. Ao mesmo tempo, ao longo da variação das experiências vividas por nós, somos levados a constituir uma maneira própria de nos conduzirmos prática e teoricamente no campo problemático das nossas vivências. Inicialmente, não é raro privilegiarmos um amálgama de modos filosóficos, científicos e artísticos de pensar e sentir até sermos levados pela necessidade de construção da nossa própria linha.

Sinto-me sempre levada a um estado de sucessivas perguntas, quando, no campo da psicologia clínica, sou tentada a desenhar o que seria um olhar atento ao que se passa nos encontros que um indivíduo experimenta, que distingue a sua vida de todas as outras. Sei que este modo de perguntar é disparado quando faço valer a intersecção entre determinado campo teórico e determinada configuração estética. Este olhar vai se desdobrando em um cruzamento, na vizinhança de pensamentos que se esforçam absolutamente para buscar o que se passa “entre as coisas”, o que “não tem forma” e que está sempre insistindo em cada encontro vivido.

Portanto, nesta pesquisa, a psicologia ocupada com a constituição de um indivíduo é pensada a partir do cultivo de um possível olhar clínico que venha a se compor em uma intersecção muito especial para mim: a que vislumbro entre uma filosofia que pergunta pelos modos de vida de um indivíduo a partir dos afectos que o atravessam, e, por outro lado, o que, nessa mesma perspectiva, pode ser extraído da expressividade dos corpos em cenas de filmes. Este é o encontro privilegiado neste trabalho, o encontro que me força a

pensar a clínica e que me ajuda a postular a possibilidade de um olhar atento àquilo que afeta um indivíduo e expressa algo a respeito da singularidade do seu modo de vida.

Esta dissertação de mestrado desenha uma trajetória composta de diferentes encontros. O primeiro deles se efetiva na minha passagem de uma formação em Psicologia à escolha por um mestrado em Psicologia Clínica. Pensar a clínica é um trabalho que ocupa quase integralmente a atuação dos profissionais psi, e que tem se mostrado um campo de discussão significativamente amplo, permitindo com isso problematizar a prática clínica através de diferentes perspectivas, produzindo inúmeros dispositivos e ferramentas. Estes distintos modos de pensar mostram o quanto a clínica é um campo de experimentação e de criação contínua de práticas ocupadas com o sofrimento humano, com um modo de acolher, um modo de cuidar. Trata-se da tentativa de levar o conceito de clínica a embrenhar-se por questões a serem posteriormente consideradas em situações clínicas concretas, aquelas situações destinadas a acolher um sofrimento, as tensões vividas por um indivíduo, aquilo que o diferencia, de modo a não submetê-lo a modelos teóricos pré-estabelecidos. O que esta dissertação se propõe é tentar construir pré-requisitos questionadores para um olhar clínico que pretenda envolver-se efetivamente com uma constante experimentação auto-questionadora.

Como se nota, esta dissertação não é a exposição da aplicação imediata de certas teses a uma situação clínica empírica que esteja em funcionamento atual. Trata-se de construir a possibilidade de um olhar clínico auto-questionador através da exploração de uma intersecção indicada acima: entre um campo filosófico interessado nas questões referentes às variações dos modos de vida em seu conjunto de afectos, na vizinhança com uma determinada configuração artística que é aquela das imagens cinematográficas que

expressam de modo eloquente a dramaturgia vital. É no tensionamento destes campos distintos que percorro o processo de construção de um possível olhar clínico.

Um motivo que me leva a escolher este cruzamento de campos filosófico e artístico, ao invés de aplicar imediatamente teses a casos clínicos que me envolvam atualmente, é o seguinte: é que descubro nesta vizinhança entre arte e filosofia uma composição bastante sensível às nuances, às intensidades, às finezas presentes nas situações vividas por um indivíduo no seu cotidiano, na sua pluralidade de encontros. No que diz respeito ao campo filosófico, é na aliança que Deleuze estabelece com Espinosa que descubro um cuidado em pensar os modos de vida a partir dos afectos que compõem um indivíduo. Em arte, por sua vez, certas composições, em particular certas cenas dos filmes e mesmo de outras configurações artísticas tornam visível o que não é visível:

Numa palavra, o fundo vibra, se enlaça ou se fende, porque é portador de forças apenas vislumbradas. É o que fazia de início a pintura abstrata: convocar as forças, povoar o fundo com as forças que ele abriga, fazer ver nelas mesmas as forças invisíveis, traçar figuras de aparência geométrica, mas que não seriam mais do que forças, força de gravitação, de peso, de rotação, de turbilhão, de explosão, de expansão, de germinação, força do tempo (como se pode dizer, da música, que ela faz ouvir a força sonora do tempo, por exemplo com Messiaen, ou da literatura, com Proust, que faz ler e conceber a força ilegível do tempo). Não é esta a definição do percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir? [...] O eterno objeto da pintura: pintar as forças, como Tintoretto.¹

A expressividade das imagens: os corpos, as posturas, as situações que apresentam a dramaturgia vital, nos fazem ver a variação dos afectos que compõem uma vida singular. Na tensão entre estes dois planos vai se esboçando um olhar fino ocupado com o que se

¹ DELEUZE, *O que é a filosofia?*, p. 235

passa nas situações, nas cenas, ocupado com aquilo que está “entre as coisas”. É, então, dentro desta perspectiva que me lanço na tentativa experimental de construir este olhar clínico, tentando delinear o que vai se mostrando em todo o processo deste trabalho como um olhar vidente.

Esta pesquisa inicia seu passeio fazendo um primeiro convite no primeiro capítulo com um conto de Henry James intitulado “A coisa autêntica”. A discussão trazida pelo conto desloca a preocupação quanto ao que seria um sujeito identitário, tomando o indivíduo pelo plano de afectos que ele experimenta em cada encontro vivido. O conto traz como protagonista um pintor sensível às variações de sua arte como desenhista de gravuras para romances de revista. Neste primeiro cruzamento com a literatura de Henry James, encontro na experiência do pintor um movimento de produção artística diretamente vinculado à criação de um modo de vida. Os encontros vividos pelo pintor com seus modelos trazem elementos que nos indicam os afectos que estão em jogo em cada situação e como eles delineiam um modo singular de viver.

No segundo capítulo, passamos dos pincéis do pintor de James para as lentes de Espinosa para conhecer o domínio da potência, que aparece como questão primeira para pensar o indivíduo. Descobriremos como o indivíduo é pensado como um modo da potência infinita, variando em seus encontros de acordo com seu poder de ser afetado. Pensaremos com Espinosa e Deleuze que os encontros não são apenas da ordem do extensivo, há também um intensivo que os atravessa nos intervalos em que virtualidades invadem o plano empírico. Esta dimensão intensiva se torna ainda mais importante quando entendemos que pensar o indivíduo como modo é o mesmo que tomá-lo como um grau da potência e, sendo um grau, varia intensivamente.

No terceiro capítulo, vamos conhecer como um indivíduo constrói seu mapa de afectos, constituindo-se em diferentes modos de vida. Espinosa apresenta os três gêneros do conhecimento que correspondem às três dimensões da individualidade, mostrando como a composição de um corpo com outros corpos gera um bom ou um mau encontro. Acompanharemos, pelas cenas de filmes, os corpos se individuando e se singularizando nos encontros que experimentam. As imagens convidam a entrar em um plano de nuances, de variações indicativas do mapa dos afectos de dois personagens: Plutarco e a trapezista. Através destes personagens, veremos como um corpo é capaz de explorar sua potência própria e construir a trajetória de uma vida alegre.

No quarto capítulo, pensaremos como a compreensão do indivíduo como modo auxilia a pensar a subjetividade contemporânea em seus processos heterogêneos de composição. Seguindo a perspectiva de que é preciso pensar primeiramente na potência que um indivíduo pode efetuar, levantaremos alguns questionamentos quanto às vidas contemporâneas a partir de um deslizamento na escala da potência. Espinosa é quem nos auxilia a questionar a capacidade que tem um corpo de ser afetado, entre um mínimo e um máximo grau, indicando como alguns se tornam escravos e outros conquistam sua liberdade ao se apropriarem de sua potência. A proposta deste capítulo é a de traçar aproximações que ajudem a pensar a subjetividade contemporânea, sem fazer para isto um levantamento das práticas clínicas atuais, que também pensam o indivíduo a partir dos afectos que compõem modos de vida. O passeio pela questão da subjetividade se faz importante, por considerarmos que este olhar clínico em construção ajudaria a problematizar os encontros vividos no mundo contemporâneo, no que tange a instigante pergunta quanto aos momentos de alegria e tristeza que compõem a vida de um indivíduo.

No cruzamento destas questões, disparadas na intersecção entre um campo filosófico e um campo artístico, ambos capazes, à sua maneira, de captar as microposturas, as intensidades dos encontros, este olhar clínico vai aprendendo a fazer inventários dos modos de perceber, polindo cada vez mais a lente para observar o que se passa nestes encontros, e construindo, deste modo, o que chamaríamos de uma vidência.

CAPÍTULO I – O autêntico e o falso

O que a coisa autêntica “é”?

A Sra. Monarch² era uma figura esbelta de meia-idade. Usava um vestido elegante “com lapelas, bolsos e botões”. Cada vez que posava para o pintor, fazia-o com tal seriedade e dedicação, que poderia ficar até uma hora sem se mover. Era uma dama, que já participara dos círculos da alta sociedade inglesa, e “ornamentava todos os lugares aonde ia; satisfazendo a demanda geral por estatura, alvura e ‘forma’”. Sua posição ereta denunciava todos os gestos bem definidos, que aquele corpo de cintura fina distribuía em perfeito equilíbrio. Com elegância, “mantinha a cabeça inclinada do modo convencional [...]”, conservando toda a sua forma e, conseqüentemente, zelando pelo “tipo” ao qual pertencia. A Sra. Monarch chegara com seu marido ao estúdio do pintor, em busca de trabalho. O casal pretendia posar como modelo para as gravuras de romances de revista, nas quais o pintor estava trabalhando. Os Monarch pertenciam ao mundo da alta sociedade inglesa do século XIX, o que logo era possível deduzir pelo “ar de distinção” confirmado nas roupas e maneiras que ambos apresentavam. À primeira impressão, ao vê-los entrando no estúdio, poderia se deduzir que eles vinham para ser retratados. No entanto, a falência financeira os deixou sem qualquer meio de sustento, obrigando-os a buscar trabalho para sobreviver. Por mais que já tivessem procurado outros afazeres, sem nada encontrar, a idéia de se tornarem modelos para gravuras se justificava pelo fato de serem “a coisa autêntica”.

² Personagem do conto de Henry James, “A coisa autêntica” in: *A morte do leão: Histórias de artistas e escritores*, pp.68-92.

Se o pintor precisava representar figuras da alta sociedade em seus desenhos, então por que não contar com “espécimes” originais desta classe?

Neste conto de Henry James, intitulado “A coisa autêntica”, tomamos a perspectiva do pintor para entrar no universo de criação que o desenho convoca. Este personagem narrador era retratista, ou seja, pintava retratos de damas e cavalheiros da alta sociedade da época. No entanto, como não era muito procurado para este trabalho, tinha como fonte de renda um outro ofício, qual seja o de desenhar gravuras em preto e branco para “romances de revista, livros de história e crônicas sobre a vida contemporânea”. Para tal, ele contratava modelos com os quais poderia compor suas figuras.

O conto nos convida para uma discussão que o pintor-narrador apresenta sobre a questão do autêntico, encarnado por personagens que são tipos identitários puros – o casal Monarch – em contraposição ao que se poderia chamar de falso. O falso aqui tratado diz respeito aos modelos do pintor que se vestem como damas e cavalheiros e se passam por estes personagens ao posarem para uma gravura. O desenho não é uma cópia destes modelos, mas uma invenção que tem neles a sua inspiração.

A questão do autêntico e do falso aparece quando as gravuras desenhadas pelo pintor indicam que os modelos autênticos se assemelham mais a fotografias, enquanto os modelos falsos conseguem se transformar em gravuras. Esta é a questão disparadora do conto à medida em que o pintor se depara com a presença impositiva da figura autêntica como algo a ser almejado, como se ela permitisse a “conquista” de um desenho “verdadeiro”.

O pintor contava com exemplares de “modelos falsos” que aparecem na figura de dois personagens. Um dos personagens é a Srta. Churm, “uma mulher do povo” que “não tinha nada de seu”, mas que possuía um forte “talento” para “imitação”. A Srta. Churm

poderia se transformar em qualquer coisa, “desde uma grande dama a uma pastora”. Ela posava regularmente para o pintor havia dois anos, e era a sua capacidade de variação, de poder se passar por vários “tipos”, que permitia uma boa composição de trabalho entre modelo e pintor. O outro falso modelo apareceria mais tarde na história. Trata-se de um italiano de nome Oronte, que viera buscar trabalho sem falar uma única palavra em inglês. A chegada deste jovem no estúdio despertara no pintor grande surpresa, pois, por mais que o rapaz não conseguisse falar nada em inglês, todos os seus trejeitos permitiam uma comunicação. Ele tinha um estilo, um jeito de se mover, de ficar parado, de se comunicar por mímica que eram como que poses para um retrato. O pintor via em cada gesto do italiano um quadro a ser pintado.

O pintor vai, ao longo do conto, avaliando como a experiência de trabalho com modelos autênticos influencia sua arte. Durante os meses de encontros com o casal “distinto”, ele observa como a forma enaltecida por um tipo identitário não pode ser desenhada. Ao desenhar o casal Monarch, ele sempre os fazia altos demais. Com o Sr. Monarch era ainda mais difícil, pois sempre ficava parecendo “um gigante musculoso [...] não havia como diminuí-lo [...]”.

O pintor se deparava com a dificuldade de criar seus personagens, pois aqueles modelos autênticos não permitiam nenhuma variação, nenhuma nuance que pudesse se transformar em outra coisa. Ele dizia indignado: “Eu adorava a variedade, amava os detalhes diferenciadores, as nuances reveladoras; queria representar caracteres com sutileza, e nada me era mais odioso do que a idéia de me prender a um tipo [...]”.

Estes “tipos” a que o pintor se refere dizem respeito a identidades definidas que compõem uma dada sociedade. Para ele, pintar o autêntico era possível apenas como retrato, que procura ser fiel aos traços daquele que posa. Já no caso do modelo que será

utilizado para criar diferentes personagens de romance, nenhum “tipo” está em questão, pois todo o estilo de tal personagem está para ser criado. E ele encontrava esta possibilidade ao desenhar a Srta. Churm, que apesar de ter “o ar um tanto desmazelado”, podia se transformar em qualquer coisa.

O major Monarch, ao comentar com o pintor sobre como este transformava os modelos em personagens de romance, fazendo com que eles parecessem o que fosse preciso, referia-se à sua esposa como algo já pronto - “já está feita” -, ou seja, o pintor não teria o esforço de transformá-la em outra coisa. E aqui a questão se torna muito interessante, pois o que o Sr. Monarch está celebrando é a grande vantagem do autêntico, daquilo que “é”, do pré-determinado, sobre aquilo que pode tornar-se, variar, devir.

A experiência do pintor nos impele a ver, justamente, o que muda no seu modo de sentir e perceber, que o faz desenhar boas gravuras. Quando seus desenhos se parecem com fotografias ou os personagens saem “altos demais”, notamos que ele não consegue ultrapassar a percepção das coisas e entrar nas micropercepções. Isto quer dizer que ele está preso na percepção de um sujeito por um objeto, o que, de modo algum, explora as variações que acontecem em um encontro e que não se reduzem aos sujeitos da cena.

Quando ele se propõe a criar gravuras, se fosse para representar o que “já está feito”, aquele que é o autêntico, então não haveria o porquê da sua invenção de personagens, não haveria a sua arte. O interesse dele está na criação, a qual se torna possível a partir do que escapa das formas, ou daquilo que atravessa as formas, este “entre as formas”. Ele é impelido a pintar ou já imagina um quadro quando uma cena lhe convoca, por ser afetado pelas variações ali presentes.

O pintor faz esta extração através dos detalhes, ele busca o que está “entre as coisas”. Assim, poderíamos pensar, a partir dos conceitos formulados por Deleuze e Guattari, que ele é tomado por blocos de perceptos e afectos:

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um pleno ser de sensações.³

Isto que o pintor encontra em seus modelos é algo que lhe dispara outros modos de perceber. Sua criação é inteiramente dependente desses perceptos. Ele pode ver coisas que não estavam ali antes, ele as percebe no encontro estabelecido com o modelo. No encontro, o pintor é levado a perceber partes que se juntam, compondo e produzindo o desenho de um traço: “[...] é preciso que sua maneira de sentir seja mudada, mesmo que seja em pontos minúsculos; é preciso que você veja coisas, mas que veja no sentido da percepção das coisas que antes você não via.”⁴

Eis o poder de afetar e ser afetado e, assim, variar, ser tomado por outros modos de ver, de sentir, e criar novas linhas, novos personagens, novos desenhos. O que descobrimos com o pintor é um plano de afectos, presente nos encontros vividos que determinam toda a arte, mas também os “modos de vida” que cada indivíduo constrói para si⁵.

Em vários momentos, o pintor chama a atenção para o ser e o parecer. “Agradavam-me as coisas que pareciam ser; com elas sentia-me seguro. Se eram de fato ou não, tratava-se de uma questão secundária, e que quase sempre não levava a nada.”

³ DELEUZE; GUATTARRI, *O que é a filosofia?*, P.217.

⁴ DELEUZE, *Cours Vincennes: Kant, le temps, Nietzsche, Spinoza - 1983*, (tradução livre). Deleuze discute neste trecho sobre o conceito, no entanto, penso que esta questão se estende para a prática do pintor, assim como para pensar em modos de vida.

⁵ Esta questão será discutida mais demoradamente nos capítulos II e III.

A identidade é a fórmula do verbo ser, e, como diz o pintor, o “ser” pronto de nada serve para criar. Quando ele se refere a um “parecer”, está dizendo que o que importa são nuances, são graus que propiciarão um novo gesto. O parecer é o que lhe abre caminho para ver coisas que até então não via. O pintor desenha sensações, perceptos e afectos.

As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e luz.⁶

Ver de outro modo, mais e mais coisas, é o que Deleuze e Guattari chamam de perceptos, e quando se referem à mudança no modo de sentir, de forma que a potência de vida varia, aumentando ou diminuindo, eles estão falando dos afectos.⁷ É esta a questão que está colocada ao pintor enquanto experimenta desenhar o autêntico.

O que delinea a arte do pintor é a variação no ver, no perceber, no modo de sentir. Deleuze diz que a pintura ensina a perceber o mundo, ou seja, ela nos leva a ver nuances que até então passavam despercebidas. O que ele salienta é que a arte nos torna capazes de perceber diferentemente.⁸

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto.⁹

Segundo Deleuze e Guattari, o artista nos apanha neste processo, enquanto nos faz ver. Ele faz mergulharmos juntos nesta criação, participando destes blocos de sensações.

⁶ DELEUZE; GUATTARRI, *QPh?*, p.216

⁷ Esta definição de afectos e perceptos é apresentada por Deleuze em *CVI983*.

⁸ Discussão apresentada por Deleuze em *CVI983*.

⁹ DELEUZE; GUATTARRI, *QPh?*, p.227.

O autêntico pecaria por não possibilitar ver de novas maneiras, por ser incapaz de “reunir partes separadas”, ou seja, de fazer combinações que ainda não foram feitas, e a “separar partes unidas”¹⁰. O que seria, efetivamente, o trabalho de criação. Cria-se um desenho, pois há um novo modo de ver, assim como há um novo modo de sentir. Alguma coisa se passa neste encontro, do pintor com seus modelos, com seus quadros, que permite que aquelas figuras posando a sua frente se transformem nos personagens de romance ilustrados nas revistas. O desenho depende dos afectos e perceptos produzidos em tal encontro.

A narrativa de James coloca em questão o lugar do autêntico como o mais fiel para ser desenhado. Descobrimos que, justamente por ser verídico, identitário, este personagem perde toda a sua possibilidade de variação, dificultando assim a produção do desenho, como aparece na descrição que o pintor faz da Sra. Monarch:

De início fiquei satisfeitíssimo com seu ar de distinção, e enquanto a desenhava sentia prazer de ver como eram agradáveis suas formas, o quanto ajudavam o movimento do lápis. Mas após algumas escaramuças sua rigidez começou a parecer-me um obstáculo intransponível; por mais que eu tentasse, meu desenho sempre parecia uma fotografia ou a cópia de uma fotografia. Não havia em sua figura nenhuma variedade de expressão – ela própria não tinha senso de variedade. O leitor há de dizer que isso cabia a mim, que era só saber colocá-la. Porém colocava-a em todas as posições concebíveis, e ela conseguia anular todas as diferenças. Sem dúvida que era uma dama; mas além disso era sempre a mesma dama. Era autêntica, mas era monótona.¹¹

O pintor experimenta com animação esta novidade de desenhar a “coisa autêntica”, mas na medida em que ensaia alguns rabiscos, ele começa a perceber que a rigidez da

¹⁰ Discussão sobre o novo em *CV1983*.

¹¹ JAMES, “A coisa autêntica”, p. 80

modelo surge como um obstáculo. A forma se impõe de tal modo que toda a variedade de expressão é anulada.

Na experiência com os modelos, o pintor está atento à variação dos traços; o que lhe interessa é aquilo que no encontro lhe faz perceber outras coisas, captar nuances. Justamente ele, que não desenha apenas a forma, pois ela não basta para a arte, está atento ao que se passa entre as coisas¹². O encontro que ele tem com os modelos falsos lhe convoca a ver outros detalhes, pois ele é completamente envolvido pelas nuances que as micropercepções delineiam. O pintor consegue perceber mais coisas e de outro modo, ou seja, são os perceptos e afectos que atravessam seu trabalho no estúdio.

O pintor só poderia criar suas personagens se conseguisse encontrar as variações no modelo. Ele trabalhava com as finezas, com os detalhes, pois eram deles que se podia inventar novas formas. Quando começou a ficar preocupado com as gravuras que apresentaria à editora, chamou um amigo que também era pintor, e em quem confiava muito, para que este desse sua opinião. O amigo fora bem claro dizendo que aqueles “tipos” – referindo-se às gravuras feitas com o casal Monarch – não serviam, pois não era possível fazer nada com eles. Esta autenticidade que era apresentada como uma grande vantagem, não valia nada para quem buscava a criação; era nisso que insistia seu amigo: “Pessoas como aquelas, feitas de convenções e verniz, com suas interjeições que interrompiam a conversa, não tinham nada que frequentar estúdios.”

Seu amigo estava chamando a atenção para os modos de perceber. Se as gravuras do pintor estavam comprometidas é porque a forma se impôs às nuances, e ele já não podia mais ver as “passagens”. Toda a potência do seu desenho dependia de ele encontrar nas

¹² CVI983, Deleuze cita Godard comentando Velásquez: “ele não pintava as coisas, ele pintava entre as coisas”.

“formas” dos modelos aquilo que fugia delas, ou seja, que permitia que elas se dobrassem em “outras formas”. Todo o seu desenho dependia da linha de variação, da passagem para um novo traço, para um novo gesto que inventaria seus personagens. Por mais que o pintor soubesse, pelos exemplares dos romances que recebia, quais características tinham os personagens, as gravuras se contornavam a partir das “nuances reveladoras” que ele captava pela pose dos modelos.

A potência do falso

Após este alerta do amigo e mais a desaprovação da editora, quando ele mostrou suas gravuras produzidas com os Monarch, o pintor decide utilizar somente a Srta. Churm e o italiano Oronte para trabalhar nos personagens do romance de que ficara responsável. Com isso, comunica ao Sr. Monarch que não empregaria mais ele e a esposa como modelos, pois estava quase “arruinado” por causa deles.

Três dias depois deste episódio, o casal Monarch retorna ao estúdio, e fica em silêncio, assistindo ao pintor trabalhar em um desenho no qual a Srta. Churm está sentada ao piano, e o italiano está em pé a seu lado, compondo “uma cena encantadora de cumplicidade juvenil e amor murmurado”. O pintor via nesta composição o auge da sua criação, pois ali conseguia explorar os detalhes e nuances de que precisava. A cena era de uma tal intensidade que, como disse ele: “bastava apreendê-la e captá-la no papel”. Em um dado momento, a Sra. Monarch pergunta ao pintor se poderia ajeitar o cabelo da Srta. Churm, o que primeiramente o assusta, por medo de que ela “fizesse algo de mal à moça”.

No entanto, a Sra. Monarch expressa um olhar, de alguém que quer simplesmente cuidar de um detalhe delicado, que deixaria a cena ainda mais bela.

O pintor fica admirado com esta expressão da Sra. Monarch e diz: “*aquela* expressão eu gostaria de pintar”. Algo se passou através daquele olhar, formando um conjunto de traços que seriam inesquecíveis para ele. Algo que escapava à autenticidade daquele “tipo” tão puro; aquele “tipo” que não tinha “variedade de expressão”, era capaz, neste encontro, de variar. Com isso podemos concluir que, se a Sra. Monarch apresentava-se sob um modo de ser predominantemente identitário, isto não impediria que ela pudesse experimentar, em um encontro como este, algo de singular, de inesperado, de ainda não previsto em sua forma pronta. Toda a cena fora transformada por um gesto que desenhava, não no quadro, mas na própria forma dos corpos, novos contornos e movimentos.

O que se passava com a Sra. Monarch é que ela estava entrando na atmosfera da cena, compondo com aquele encontro. Era um momento de intensidade, pois enquanto sua “forma” se dobrava em um novo gesto, era também sua potência de vida que variava, pois ela pôde se afetar quando quis tocar o cabelo da moça, assim como afetou ao pintor, que via no rosto dela um belo quadro a ser pintado. Neste momento, os personagens se misturam às sensações. Como diz Deleuze: “Os personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações.”¹³

Poderíamos pensar que, nesta cena, Henry James faz os personagens se esparramarem, misturarem-se a um “composto de sensações”, levando-nos a traçar com ele o mapa de afectos que se produz ali.

¹³ DELEUZE; GUATTARRI, *QPh?*, p.219. Neste trecho, os autores se referem aos escritores, mas serve também para os pintores.

Apesar de o conto nos trazer personagens que sirvam como exemplos puros, por um lado o autêntico e por outro o falso, não podemos cair em uma dicotomia que separa os indivíduos dentro destes dois “tipos”. Esta cena final nos anuncia que não se trata disso. Aquela vida dominante que atravessava a existência da Sra. Monarch pela sua autenticidade poderia ter encontros que singularizassem o seu modo de vida. Cada vida é um conjunto de encontros que determinam os modos de ela acontecer. E é desta maneira que nos interessa falar aqui nos indivíduos; seguindo as palavras de Zourabichvili: “Os indivíduos só se distinguem em função do tipo de vida dominante em cada um deles.”¹⁴ Quando a Sra. Monarch desloca através de seu gesto toda a autenticidade por ela sustentada, ativa a potência do falso, que é a potência de criação de um gesto, de um modo singular de agir.

O dilema do pintor, apresentado no conto de James, nos apresenta este confronto entre o autêntico e o falso, salientando que o falso é que pode ser elevado à mais alta potência, para que a criação ocorra. Deleuze discute esta questão da potência do falso em *A Imagem-Tempo – Cinema 2*, dedicando um capítulo¹⁵ para ela. Ele se refere aos filmes que se utilizam deste dispositivo para sair de uma narração verídica e produzir o que ele chamou de “narração falsificante”. A narração deixa de “aspirar à verdade”, “e a potência do falso substitui e destrona a forma do verdadeiro”¹⁶. A discussão de Deleuze foca-se na superação de um homem verídico e na superação da busca por verdade. Este jogo de forças está posto com relação aos filmes, assim como apareceria na literatura: Deleuze cita rapidamente, neste mesmo capítulo, um conto de Henry James chamado “A imagem no tapete” em que também apareceria esta questão do falso.

¹⁴ ZOURABICHVILI, *Vocabulário Deleuze*, Verbete: Vida (ou Vitalidade) Não-orgânica, p.60

¹⁵ DELEUZE, *A Imagem-Tempo – Cinema 2*, pp.155-188

¹⁶ Idem, p.161

Entretanto, não pretendemos aqui nos alongar nesta discussão, que Deleuze trabalha em vários planos: cinema, arte, conceito. A opção por fazermos referência a esta potência do falso se deve ao fato de ela nos conduzir a pensar – a partir deste passeio pelo conto “A coisa autêntica” – em como o que não é identitário – no caso dos personagens da Srta. Churm e do italiano Oronte – e, por isso mesmo é falso, é passível de criação, ou melhor, pode ser criador de autênticos temporários.

Deleuze pontua que a potência do falso diz respeito à criação de algo novo no mundo, ou seja, é poder criar a verdade. Ele está se referindo ao cinema, mas tendo em vista a crise da verdade em filosofia, que coloca em questão a busca por um homem verídico e um mundo verdadeiro. Trata-se de uma longa discussão que atravessa toda a história da filosofia, que Deleuze apresenta dialogando com Kant, Espinosa e Nietzsche, para pensar a filosofia e o conceito¹⁷. Ele toma como pano de fundo a mudança que a noção kantiana de tempo e a questão da moral anunciada por Nietzsche produzem na busca pela verdade sustentada até ali¹⁸.

Esta questão aparecerá nuançada nesta dissertação como pano de fundo, enquanto considera a filosofia deleuzeana como aliada de um pensamento preocupado com o que atravessa as formas, com o que ultrapassa o estado de coisas, e nos ajuda a ver as intensidades que insistem nos corpos, nas relações de cada vivente.

Este pensamento que se afasta de uma idéia de verdade como algo pré-estabelecido, encontra na arte esta potência do falso: “a arte é o mais alto poder do falso”¹⁹. Como vimos, para o pintor a “aparência”, o falso que correspondia aos modelos que não eram autênticos, que não eram uma amostra “verdadeira” do desenho finalizado, interessava-lhe pois através

¹⁷ Esta temática é trabalhada por Deleuze em *CVI983*.

¹⁸ DELEUZE, *CVI983*.

¹⁹ Idem, *NPh*, p.154.

dele é que a arte ganha vida, o desenho ganha novos traços, enquanto as nuances, as variações permitem um aumento da potência, uma criação, uma invenção de novas possibilidades de vida:

Aparência, para o artista, não significa já a negação do real neste mundo, mas esta seleção, esta correção, este desdobramento, esta afirmação. Então, verdade pode ter uma nova significação. Verdade é aparência. Verdade significa efetuação do poder, elevação à mais alta potência. Em Nietzsche, nós, os artistas = nós, os que procuramos conhecimento ou verdade = nós, os inventores de novas possibilidades de vida.²⁰

A potência do falso explicitada pela arte nos ajuda a estender a criação da experiência artística do pintor para uma situação de construção de modos de vida, à medida que entendemos com Nietzsche e Deleuze a arte como afirmação da própria vida. Deleuze diz que a arte seria a condição e o produto de uma vida elevada à máxima potência: “A afirmação é o produto de um pensamento que supõe uma vida ativa como sua condição e seu concomitante.”²¹

Neste sentido, o autêntico, pensando com isso o sujeito, o mundo verdadeiro, ou a “coisa autêntica” do conto, é abalado, pois não há mais uma verdade *a priori*, um “já pronto” por descobrir ou para desenhar; mas, ao contrário, há apenas uma verdade a ser criada, no sentido de que há sempre um novo por surgir. O que na experiência do pintor podemos encontrar é que o autêntico deve ser submetido a uma potência do falso. Isto quer dizer que a forma verdadeira não está dada, ou seja, não há uma dama pré-existente para ser pintada, mas o que há é um modelo de gravuras que pode parecer uma dama. A potência do falso é que pode criar uma tal “autenticidade”. E, como salienta Deleuze com relação ao artista: “O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada

²⁰ Idem, *NPh*, p.155

²¹ Idem, *NPh*, p.154

nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade senão a criação do Novo: a criatividade [...]”²².

A partir dessa obra literária, rabiscamos com o pintor um campo de criação de gravuras que poderia ser expandido para o plano dos indivíduos, enquanto seres em processo de invenção constante de si mesmos. Observando com Deleuze a importância de uma potência do falso, a qual se desprende da descoberta de um verdadeiro, e, no seu encontro com Guattari, ao tratar dos blocos de sensações - perceptos e afectos -, poderíamos seguir esta trilha nos questionando quanto aos elementos que envolvem a criação de um modo de existência. Percebemos que tudo se passa nos encontros e é neles que vemos a variação de uma potência de vida.

Deleuze se encontrará com Espinosa, para mostrar que a problemática da criação de um modo de existência diz respeito ao mapa de afectos que compõem um indivíduo. Espinosa nos levará a ver um indivíduo que é composto por relações complexas e pode ser afetado de muitas maneiras diferentes. Descobriremos com ele que um modo de vida se singulariza enquanto se diferencia dos outros pelos seus afectos e sua potência própria.²³

A relação que podemos estabelecer entre a arte e os modos de vida, que nos propomos pesquisar, é a de saber o quão capazes somos de ser artistas de nossas próprias vidas e encontrar os meios de aumentar nossa potência. Perseguimos os rastros de Espinosa para conhecer o que vem a ser esta potência que, segundo ele, está na base de toda a forma de vida no mundo.

A conversa com o conto de Henry James, neste primeiro capítulo, permite um primeiro contato com os conceitos que serão abordados neste trabalho. O passeio pela

²² Idem, *IT*, p.178

²³ Todos estes conceitos se referem à obra máxima de Espinosa, *Ética*, e serão discutidos nos capítulos II e III.

literatura se torna possível apenas porque ela amarra um fio que faz a passagem de uma idéia de sujeito como “coisa autêntica” para uma noção de modos de vida, que se relaciona às “variações” que atravessam os indivíduos em seus encontros. Esta questão da variação percorre todo o trabalho. Desloca-se assim um pensamento que entende o indivíduo como algo “já feito” para concebê-lo como algo em criação nos encontros, como um produto de afectos que definem distintos modos de vida.

No conto vimos que o “autêntico” se prendia às formas e o “falso” dizia respeito ao que está “entre as formas”, no plano das nuances. Este plano não se refere somente a uma produção artística, mas mostra como é possível mudar um modo de sentir, um modo de perceber, efetuando assim um novo modo de existência. Nesse sentido, o conto nos encaminha para o segundo capítulo desta dissertação, o qual encontrará novos elementos em uma filosofia que tem um olhar atento aos modos de vida. Por isso, o próximo passo é entrar no diálogo de Deleuze e Espinosa para conhecer as composições elaboradas nesta aliança, no que diz respeito aos encontros que os indivíduos experimentam.

CAPÍTULO II – O indivíduo pensado por seus modos de vida

Polindo as lentes para perceber de outro modo

Acessamos o universo de criação artística do pintor de James ao acompanharmos sua experiência, nos encontros com seus modelos. A partir dessa experiência, conhecemos as “passagens”²⁴ ali presentes, ou seja, as intensidades que desenhavam as cenas com seus personagens.

Além disso, vimos como essas variações no modo de ser afetado do pintor diziam respeito tanto à composição do seu desenho quanto ao seu modo de vida, pois o que estava em jogo era um modo de perceber, um modo de sentir que singularizava o pintor.

Com o conto, nos deslocamos de um olhar clínico que toma o indivíduo como “autêntico”, definido pela forma, definido por um “tipo”, para pensar o indivíduo por seus modos de vida, construídos de acordo com os afectos²⁵ que ele experimenta. Aprendemos com o pintor a rascunhar um mapa dos afectos e nosso modo de ver pôde ganhar novas dimensões.

Desenhamos com o pintor este mapa, o qual nos disparou novas linhas que se cruzam com as linhas de um outro “artista”. Trata-se de um jovem do século XVII, que

²⁴ Utilizamos a expressão “passagens”, pois logo adiante veremos que os afectos são passagens, aumento e diminuição de potência. O que é diferente de afecção, que é a mistura no corpo, um estado da potência. A passagem sustenta a noção de variação que é necessária para pensar em modos de vida.

²⁵ A partir deste capítulo, encontrar-se-á o conceito de afecto com duas grafias. Estamos optando pela grafia com “c”, afecto, para diferenciar do afeto compreendido por sentimento subjetivo e garantir a variação intensiva dos graus de potência implícita no conceito de “afecto”. No entanto, manteremos “afeto” nas traduções que optaram por esta grafia.

também gostava da arte de desenhar, porém sua especialidade maior era o polimento de lentes para telescópio²⁶. Este seu ofício andava ao lado do seu pensamento filosófico; pensamento pelo qual fora banido da sociedade judaica a qual pertencia em Amsterdã. Refiro-me aqui a Benedictus de Espinosa, um “filósofo-artesão” que passou a ver de outro modo o que acontecia na sociedade de sua época, um modo bem diferente daquele que a moral religiosa vigente concebia.

Espinosa estava atento a seu cotidiano e, assim como o pintor, foi fortemente afetado pela experiência de seus encontros, percebendo que é pela experiência que uma vida singular se compõe, definindo um modo próprio de existir. Para ele, o modo como cada um experimenta seus encontros explica a tristeza de uns e a alegria de outros; mostra como um indivíduo pode se tornar escravo das situações, se não se estiver atento ao que se passa nelas. Espinosa mostra com isso uma outra perspectiva de pensar a vida humana, entendendo que a vida é uma questão de alegria e de potência, e sendo assim não pode ser depreciada por valores morais.²⁷

Nosso mapa nos levou dos pincéis do pintor às lentes de Espinosa, para ver que nos encontros que um indivíduo experimenta há uma potência em variação. O que Espinosa nos ensinará que falar da vida, falar de um indivíduo implica em falar de uma potência, que tem infinitos graus e que pode se efetuar em diferentes modos de existência. Para mapear a potência que se efetua em uma vida é preciso fazer o que a pintura e a literatura fizeram, ou

²⁶ Em *Espinosa: Filosofia Prática*, p.13, Deleuze apresenta um pouco da vida de Espinosa e cita Colerus, um antigo biógrafo deste pensador, o qual relata que Espinosa, além do seu ofício de polidor de lentes, costumava desenhar e que chegara a fazer um auto-retrato.

²⁷ Espinosa foi perseguido tanto por católicos quanto por judeus, pois seu pensamento colocava em questão a moral que estas religiões preconizavam. Espinosa construiu o caminho de uma “ética”.

seja, se ocupar da variação da potência, das intensidades, construindo “inventários dos modos de perceber”.²⁸

Esta experiência de ver entre as formas, através destes inventários, ver os blocos de perceptos e afectos nos encontros, amplia o campo de visão deste olhar clínico em construção, levando-o a focar a lente nas microposturas delineadas por um indivíduo em seus encontros. Por isso, a experiência do pintor nos serve de guia para, com a arte, pensar em como a vida de um indivíduo é também um conjunto de nuances, de variações, muitas vezes inibidas por uma forma identitária. O que aprendemos a perceber com o pintor é que esta “forma” não nos diz nada do que se passa na vida de um indivíduo, é preciso observar os afectos que a constituem para perceber o que os escritores, pintores e muitos outros artistas perceberam, como salienta Deleuze com relação à literatura inglesa: “Os ingleses são especialistas nisso. Mas perceber, entre duas coisas, perceber isto que não tem forma, o que isto implica? Isso implica talvez que há singulares variações na potência de existir.”²⁹

As micropercepções dos artistas que rumam pelo campo das nuances são os exemplos que escolhi para encontrar o caminho dos afectos, das “singulares variações na potência de existir” que podem ser observadas seguindo os rastros das “passagens” que ocorrem na experiência de cada encontro particular. Saindo de uma noção identitária de sujeito ocupada com a “forma”, a tentativa de construção de um olhar clínico se concentra no mapa de afectos, buscando o que “não tem forma”, mas compõe um indivíduo.

²⁸ Comentário que Deleuze faz sobre a obra de Virginia Woolf, Herman Melville e Henry James, em *CV1983*, (tradução livre).

²⁹ DELEUZE, *CV1983*.

Um modo imanente de pensar

Pensar em modos de vida implica em pensar em uma potência em variação. Isto nos introduz ao ponto em que deixamos de focar nosso olhar em um sujeito identitário, e com isso nos esforçamos para ir além das suas formas, ou melhor, buscar aquilo que as atravessam. Assim como faz o pintor que não consegue ver o desenho se a sua perspectiva é a de uma “coisa autêntica”, o que vemos, primeiramente, é a potência em processo de variação, ou seja, os afectos. Trata-se de uma questão de potência e não mais de uma questão sobre o sujeito.³⁰ Espinosa mostrará que a potência é a matéria-prima de toda a vida, e que os modos de vida são modulações desta potência.

Esta é uma problemática que foi tratada por outros autores depois dele, que se perguntaram de que maneira é possível inventar novos modos de existência. Este movimento está em Nietzsche e Foucault, como pontua Deleuze: “[...] quando Foucault chega ao tema final da ‘subjetivação’, esta consiste essencialmente na invenção de novas possibilidades de vida, como diz Nietzsche, na constituição de verdadeiros estilos de vida: dessa vez, um vitalismo sobre fundo estético.”³¹

³⁰ O rompimento com uma noção de sujeito diz respeito ao sujeito metafísico cartesiano, pensado como se estivesse fora da natureza. A questão que nos interessa nesta pesquisa é a de que um indivíduo, pensado como modo, não corresponde a um sujeito previamente pronto. Estamos privilegiando a teoria da existência em Espinosa que entende o indivíduo como um modo que se constitui por infinitas partes extensivas, as quais se integram em conjuntos delineando uma forma individual. Nesta forma individual se exprime uma essência de modo ou grau de potência. Desta maneira, a natureza como potência infinita é a base para a constituição de um indivíduo que apenas entra para a existência pelas relações entre partes extensivas que são determinadas extrinsecamente. Estas composições entre partes exteriores umas às outras garantem que possam ser criados diferentes modos de vida, de acordo com os novos corpos que entram em relação formando um corpo. (DELEUZE, *SPE*, p.191) Toda esta discussão será tratada mais demoradamente na seqüência da dissertação.

³¹ DELEUZE, *Conversações*, p.114.

No encontro com estes autores, Deleuze trabalha a questão dos modos de vida, em sua busca por um vitalismo, pela invenção de novos modos de existência, o que o leva ao abandono de uma idéia de sujeito em prol dos processos de subjetivação. Ele comenta que Foucault vai aos gregos para abordar esta questão, dizendo terem sido eles os primeiros a se perguntar pela invenção de uma vida livre. No entanto, isso não significa um retorno de Foucault ao modo de pensar grego; ele retoma esta antiga questão para pensar a vida contemporânea:

A subjetivação não foi para Foucault um retorno teórico ao sujeito, mas a busca prática de um outro modo de vida, de um novo estilo. Isso não se faz dentro da cabeça: mas hoje, onde será que aparecem os germes de um novo modo de existência, comunitário ou individual, e em mim, será que existem tais germes? Com certeza é preciso interrogar os gregos, mas apenas porque foram eles, segundo Foucault, que inventaram essa noção, essa prática do modo de vida... Houve uma experiência grega, experiências cristãs, etc., mas não são os gregos nem os cristãos que farão a experiência por nós, hoje.³²

Deleuze mostra que Nietzsche e Foucault perceberam que a necessidade de se inventar novos modos de existência está relacionada a uma moral, a qual impõe valores que destroem a vida. A vida é amarrada a valores transcendentais que tiram dela toda a força, prometendo a felicidade em um além-vida. Por isso, comenta Deleuze, Foucault afirma que a constituição dos modos de existência diz respeito a uma ética, o que leva estes autores a dialogarem com Espinosa:

Sim, a constituição dos modos de existência ou dos estilos de vida não é somente estética, é o que Foucault chama de ética, por oposição à moral. A diferença é esta: a moral se apresenta como um conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções referindo-as a valores transcendentais (é certo, é errado...); a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que

³² Idem, p.132

dizemos, em função do modo de existência que isso implica. Dizemos isto, fazemos aquilo: que modo de existência isso implica? Há coisas que só se pode fazer ou dizer levado por uma baixeza de alma, uma vida rancorosa ou por vingança contra a vida. Às vezes basta um gesto ou uma palavra. São os estilos de vida, sempre implicados, que nos constituem de um jeito ou de outro. Já era a idéia de ‘modo’ em Espinosa.³³

Problematizar a maneira pela qual uma existência se efetua é uma questão ética. Esta foi uma das preocupações de Espinosa na *Ética*³⁴, ao mostrar por um conjunto de relações complexas como um modo, que decorre dos atributos da substância divina, organiza sua existência.³⁵ A aliança entre estes autores dispara a problemática dos modos de vida, procurando quais forças inumanas atravessam o humano, “as espécies que o habitam.”³⁶ Eles cruzam suas linhas de pensamento na pergunta de Espinosa quanto ao poder que tem um corpo de ser afetado, buscando saber que espécies ali existem, qual é o limite da potência efetuada em um modo de existir.

Tomaremos o encontro destes autores, no ponto onde eles se cruzam para pensar como os modos de existência são constituídos. Para isso, partiremos do “meio” de Espinosa, como diz Deleuze: “nós no meio de Espinosa”,³⁷ pois é com ele que mergulhamos em um pensamento imanente.

E o que vem a ser um pensamento imanente?

Podemos dizer que este é um dos temas mais caros à filosofia de Deleuze. Ele nos mostra como uma imagem “dogmática” do pensamento, que diz respeito à representação, impera na vida de todos. Esta perspectiva considera que há uma faculdade do pensar e uma “boa vontade do pensador”, garantindo a verdade das coisas pelo esforço do pensamento:

³³ Idem, p.125-26

³⁴ Quando nos referirmos ao livro *Ética* através de citações, suprimiremos destas os parênteses utilizados por Espinosa para indicar as outras partes da obra que se referem ao mesmo assunto. Esta opção se justifica por facilitar a leitura.

³⁵ Esta discussão será apresentada na seqüência do capítulo.

³⁶ DELEUZE, C, p.21

³⁷ Discussão que Deleuze apresenta no capítulo “Espinosa e Nós” do livro *Espinosa: Filosofia Prática*, p.127

O filósofo [...] o que ele postula como universalmente reconhecido é somente o que significa pensar, ser e eu, quer dizer, não isto ou aquilo, mas a forma da representação ou da reconhecimento em geral. Esta forma, todavia, tem uma matéria, mas uma matéria pura, um elemento. Este elemento consiste somente na posição do pensamento como exercício natural de uma faculdade, no pressuposto de um pensamento natural, dotado para o verdadeiro, em afinidade com o verdadeiro, sob o duplo aspecto de uma boa vontade do pensador e de uma natureza reta do pensamento [...] Podemos denominar esta imagem do pensamento de imagem dogmática ou ortodoxa, imagem moral.³⁸

Deleuze chama a atenção ao fato de que o pensar não diz respeito a uma escolha, e que nós pensamos porque “algo nos força a pensar”. Este pensar depende absolutamente dos encontros vividos por alguém, pois são as intensidades de uma alegria que atravessam o mundo empírico fazendo uma “fissura na linha do sentir, (que) escapa das ligações cognitivas comandadas pelo senso comum, com o que a linha do pensar é também fissurada, pondo em nocaute o voluntarismo e a boa vontade do pensador [...]”.³⁹ Isto quer dizer que o pensamento não está observando o mundo de fora, como uma faculdade superior, mas se produz na imanência dos encontros vividos.

Seguindo a perspectiva de Deleuze, a partir de um pensamento imanente, podemos sair das idéias transcendentais e universais que sustentam a busca por um sujeito verídico, e pensar o indivíduo por seus modos de vida. Acompanhando a leitura deleuzeana de Espinosa, podemos entender porque não há sujeito, mas sim modos de vida em variação, e como é que estes “modos” variam. Deleuze encontrará em Espinosa o grande filósofo que, através da *Ética*, consegue mostrar a vida, sem nenhuma explicação transcendente ou universal, pois ele se ocupa em saber como se compõem as “coisas singulares”. Espinosa diz que os modos de vida são variações de uma imanência, como anuncia Deleuze:

³⁸ DELEUZE, *Diferença e Repetição*, p.192

³⁹ Utilizamos a discussão que Orlandi faz no texto “A filosofia de Deleuze”. No prelo, cedido pelo autor.

Quem sabia plenamente que a imanência não pertencia senão a si mesma, e assim que ela era um plano percorrido pelos movimentos do infinito, preenchido pelas ordenadas intensivas era Espinosa. Assim, ele é o príncipe dos filósofos. Talvez o único a não ter aceitado nenhum compromisso com a transcendência, a tê-la expulsado de todos os lugares. Ele fez o movimento do infinito e deu ao pensamento velocidades infinitas no terceiro gênero do conhecimento, no último livro da *Ética*. Ele aí atinge velocidades inauditas, atalhos tão fulgurantes, que não se pode mais falar senão de música, de tornado, de vento, de cordas. Ele encontrou a liberdade tão somente na imanência. Ele finalizou a filosofia, porque preencheu sua suposição pré-filosófica. Não é a imanência que se remete à substância e aos modos espinosistas, é o contrário, são os conceitos espinosistas de substância e de modos que se remetem ao plano de imanência como a seu pressuposto. Este plano nos mostra suas duas faces, a extensão e o pensamento, ou, mais exatamente suas duas potências, potência de ser e potência de pensar. Espinosa é a vertigem da imanência da qual tantos filósofos tentam em vão escapar.⁴⁰

Espinosa não se referia a algo que estivesse fora da experiência do dia-a-dia. Podemos dizer que não havia nada de transcendente em sua filosofia, pois ele se preocupou com o cotidiano dos seus conterrâneos, e foi dentro deste contexto que escreveu a *Ética*. O que está conclamado neste livro é que, através da experiência, e apenas através dela, podemos chegar a conclusões sobre as ações humanas, sua natureza e os meios pelos quais é possível tornar uma vida alegre. Por isso, Deleuze escreve um livro sobre este autor intitulado *Espinosa: Filosofia Prática*, pois é da experiência dos encontros que cada um aprende o que se compõe bem e o que se compõe mal com seu corpo, ou seja, cada um conhece os afectos que lhe fortalecem e cria seu modo de vida. Em vários momentos da *Ética*, Espinosa salienta que tudo o que ele está falando tem como base a experiência, “da qual não nos é lícito duvidar”⁴¹. É a partir do que se vive *nos encontros* que podemos conhecer o modo como uma vida se efetua. Deleuze diz que para Espinosa se trata sempre

⁴⁰ DELEUZE; GUATTARI, *QPh?*, p.66-7

⁴¹ ESPINOSA, *Ética*, Segunda Parte, Posposição 17, Escólio: “[...] Não creio, entretanto, ter me afastado muito da verdade, pois todos os postulados que adotei não contêm praticamente nada que não seja estabelecido pela experiência, da qual não nos é lícito duvidar, após termos demonstrado que o corpo humano existe tal como o sentimos”.

da experiência de vida de cada um: “Mas existe um apelo evidente a uma espécie de experiência vivida. Há um apelo evidente a uma maneira de perceber, e bem mais, a uma maneira de viver”⁴².

Passeando pelas ruas⁴³ e observando a vida das pessoas de seu tempo, o que chamava a atenção deste pensador do século XVII era como os homens se faziam livres ou se faziam escravos. A ignorância frente às causas de seus afectos, ou o fato de estes homens serem simples “seres do acaso”, lançados de um lado a outro, levados pelo vento, pelos acontecimentos do mundo a sua volta, é o que Espinosa chama de escravidão. O que ele discutirá na *Ética* é que é possível ao indivíduo conhecer sua potência própria e efetua-la a seu favor, tornando-se um homem livre. A liberdade é a capacidade de buscar *nos encontros* aquilo que lhe fortalece, como mostra Deleuze:

[...] será dito *bom* (ou livre, ou razoável, ou forte) aquele que se esforça, tanto quanto pode, por organizar os encontros, por se unir ao que convém a sua natureza, por compor a sua relação com relações combináveis e, por esse meio, aumentar sua potência. Pois a bondade tem a ver com o dinamismo, a potência e a composição de potências. Dir-se-á *mau*, ou escravo, ou fraco, ou insensato aquele que vive ao acaso dos encontros, que se contenta em sofrer as conseqüências, pronto a gemer e a acusar toda vez que o efeito sofrido se mostra contrário e lhe revela a sua própria impotência.⁴⁴

Os homens livres são aqueles que se esforçam por buscar bons encontros, encontros que os façam agir e criar para si novos modos de existência. Para Espinosa, alguma coisa é livre pela necessidade da sua natureza e por si só é determinada a agir, ou seja, não depende de causas exteriores para agir. Este será um dos pontos da *Ética*, que discutirei logo adiante,

⁴² DELEUZE, *Aula Espinosa 24.01.1978*, Trad. Francisco T. Fuchs.

⁴³ Em *AE1978*, Deleuze comenta que Espinosa vivia a existência como variação e que era preciso imaginá-lo passeando e observando os afectos.

⁴⁴ DELEUZE, *EPP*, P.29

para pensar como as vidas humanas criam condições de se tornarem livres, e fazer valer sua potência.

Espinosa faz um diagnóstico de seu cotidiano que se aplica também às vidas contemporâneas, afinal é tão comum se negar os encontros, dizendo que as coisas externas a nós nos agredem ou nos atrapalham. Ao tomarmos cada situação particular apenas pelos efeitos que ela causa em nós, estamos vivendo ao acaso dos encontros, o que implica vivermos como escravos.

Esta questão poderia ser evocada nos dias de hoje, pois parece atravessar todas as épocas. O homem pouco sabe de seu corpo, de sua capacidade de ser afetado, e com isso fica à mercê do acaso, do que vier, deixando-se abater por situações que lhe provocam tristeza e tornando-se escravo delas. Podemos pensar em um exemplo fácil de observar como o caso do esporte, em que é possível analisar os vários aspectos que estão literalmente em “jogo” em uma partida. Podemos tomar um caso específico de torneio de vôlei de praia. Em uma disputa olímpica pelo ouro, duas duplas se enfrentam lutando para vencer a partida, o que implica, para cada time, explorar sua potência de jogo, buscando estratégias que intensifiquem a capacidade de afetar e ser afetado de cada atleta durante a partida.

Centramos a atenção no desempenho do time que começa a perder, enquanto o time adversário abre uma vantagem significativa no placar. O que acontece com os atletas que estão perdendo é que eles começam a sentir raiva, desânimo e vontade de desistir, pois eles agem como se somassem os erros, os “momentos tristes”, e assim ficassem escravos da situação. Esses atletas avaliam apenas o efeito, que é o ponto no placar, e não observam o que está se passando no encontro da disputa que participam, não observam a estratégia adotada pelo outro time, a qual faz com que eles sejam pegos de surpresa. Nesta hora, para

virar o jogo é importante se agarrar a uma “pequena alegria”, ou seja, a algum dos momentos em que eles estavam conseguindo aumentar sua potência no jogo, e efetuar suas estratégias. No entanto, não se trata apenas de retomar as jogadas que deram certo, mas sim de reencontrar em uma jogada “algo” que dispara a sua força de jogo, que lhe permita inventar novas jogadas, promovendo mais ação na partida.

Este exemplo vale para qualquer situação cotidiana, pois estamos sempre neste duelo de nos deixar levar pelo que o acaso nos trazer, seja uma tristeza ou uma alegria. No entanto, podemos fazer o exercício de compreender quais corpos convém com o nosso, aprender quais situações podem ser destrutivas ou escravizar.

Precisamos estar atentos aos encontros para saber quando é importante mudar de estratégia, pois jogar sempre da mesma maneira, sempre sob o mesmo “sintoma”, indica que só observamos os efeitos. A questão é aprender a fazer variar a linha a nosso favor, que como aponta Deleuze⁴⁵, era a grande preocupação de Foucault. Trata-se do conhecimento dos afectos de um indivíduo em seus encontros que o cruzamento destas filosofias vai nos mostrar ao longo deste trabalho.

Com Espinosa, aprendemos a ver de outro modo, aprendemos a fazer diagnóstico. Contudo, é importante salientar que não se trata de estar “pronto para ver”, mas sim de ser afetado pela experiência, a qual ensina a ver. Espinosa dizia que as pessoas costumam sonhar de “olhos abertos”, pois talvez estejam “prontas” demais, com seus julgamentos de

⁴⁵ “[...] Seria preciso ao mesmo tempo transpor a linha, e torná-la vivível, praticável, pensável. Fazer dela tanto quanto possível, e pelo tempo que for possível, uma arte de viver. Como se salvar, como se conservar enquanto se enfrenta a linha? É então que aparece um tema freqüente em Foucault: é preciso conseguir dobrar a linha, para constituir uma zona vivível onde seja possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar – em suma, pensar. Curvar a linha para conseguir viver sobre ela: questão de vida ou morte. A linha mesmo não pára de se dobrar a velocidades loucas, e nós, nós tentamos dobrar a linha, para construir “os seres lentos que somos”, atingir o “olho do ciclone”, como diz Michaux: as duas coisas ao mesmo tempo. Essa idéia da dobra (e desdobra) sempre obcecou Foucault....Dobras e desdobras, é isto sobretudo o que Foucault descobre em seus últimos livros como sendo a operação própria a uma arte de viver (subjetivação).” (DELEUZE, *Conversações*, p.138)

plantão⁴⁶. Utilizar lentes bem polidas que nos ensinam a ver de outro modo, aprendendo a ver as nuances, implica conhecer a complexidade dos encontros de cada vida singular.

Trata-se de abrir os olhos para a experiência, e é por aí que a construção de um olhar clínico vai se delineando, enquanto atento às composições ali presentes, e não a características individuais pré-definidas. Esta experiência explicita o plano de imanência no qual os modos de vida se efetuam, o que nos leva à questão levantada por Deleuze quanto à problemática dos encontros.

Os encontros extensivos e intensivos

Como já vimos na discussão do conto de Henry James, os encontros ultrapassam o âmbito das afecções e percepções e ultrapassam os sujeitos da cena, pois não dizem respeito apenas aos corpos empíricos. Nos encontros, há uma dimensão intensiva que perpassa toda a extensão; estamos falando do plano dos afectos e perceptos que são estas passagens, estas variações presentes em uma dada situação.

Os encontros são extensivos e intensivos, de modo que toda a extensão, a materialidade dos encontros, é tomada em função do que há de intensivo se passando neles. Deleuze salienta que em todo encontro há uma complexidade que ultrapassa o que é “dado”

⁴⁶ESPINOSA, *Ética*, Terceira Parte, Proposição 2. Escólio: “[...] Aqueles, portanto, que julgam que é pela livre decisão da mente que falam, calam, ou fazem qualquer outra coisa, sonham de olhos abertos.”

nele, ou seja, “as relações são exteriores aos termos relacionados”⁴⁷, lançando estes termos a outras dimensões que não estão no empírico, mas que insistem nele⁴⁸.

Tomemos como exemplo a situação do pintor na cena em que ele se afeta pela expressão do rosto da Sra. Monarch quando esta ajeitava o cabelo da Srta. Churm. O pintor é tomado por uma alegria que ele demonstra dizendo: “aquela expressão eu gostaria de pintar”. Algo se passou naquele encontro, que não se resume a um traço do rosto da Sra. Monarch, pois aquele olhar não pertence a ela, pertence àquele encontro, só se dá naquele momento singular. Não se tratava de ter consciência do gesto da Sra. Monarch, nem de um sentimento dele com relação a ela, algo naquela situação o abalou positivamente, gerando uma grande alegria. E isto que não é da ordem do extensivo, chama-se intensivo.

Podemos também tomar um outro exemplo. Trata-se de um outro conto de James chamado “O desenho no tapete”⁴⁹, no qual dois personagens, que são críticos de literatura e escrevem artigos para um periódico, estão conversando sobre o modo como são afetados por um escritor e não conseguem achar palavras para exprimir o que a obra deste escritor provoca neles. Transcrevo abaixo o trecho da página 145, que mostra esta situação:

Agradeceu a presteza com que assumi o encargo e garantiu-me que o periódico em questão me seria igualmente grato; por fim, já com a mão na porta, disse: ‘É claro que vai dar tudo certo’. Percebendo que eu não entendera bem o sentido de seu comentário, acrescentou: ‘Quero dizer que você não vai escrever tolices’.

‘Tolices? A respeito de Vereker? Ora essa! Eu, que acho tudo que ele escreve inteligentíssimo!’

‘Pois está aí um bom exemplo do que chamo de tolice! Afinal, o que quer dizer isso de ‘inteligentíssimo’? Pelo amor de Deus, tente chegar ao

⁴⁷ DELEUZE, *Empirismo e Subjetividade*, pp.110-11.

⁴⁸ ORLANDI, “A filosofia de Deleuze”. No prelo, cedido pelo autor.

⁴⁹ Fez-se referência a este conto de James no item “A potência do falso” no primeiro capítulo desta dissertação. No entanto, naquele momento utilizamos o título traduzido como “A imagem no tapete”; isto se explica porque a tradução de *A Imagem-Tempo – Cinema 2*, de onde fazemos a citação naquele capítulo, não é a mesma tradução do livro de contos de Henry James que utilizamos aqui, neste capítulo.

âmago do autor, não quero que ele seja prejudicado por esta substituição. Fale dele, se você conseguir, como eu o faria!’
Hesitei por um momento. ‘Ou seja, devo dizer que ele é de longe o maior de todos [...] esse tipo de coisa?’
Corvick quase gemeu. ‘Ah, você sabe que eu não faço nenhuma comparação desse tipo, isto é o bê-a-bá da crítica! Mas ele me dá um prazer tão raro, uma sensação de [...]’ – e ficou a pensar por um momento – ‘sabe-se lá o quê!’
Hesitei de novo. ‘Sensação de quê, afinal?’
‘Meu caro, é justamente isto que lhe peço que diga!’⁵⁰

O que se apresenta neste trecho é um encontro intensivo. O modo como o personagem se afeta não se deve à pessoa do escritor, não se deve à “inteligência” deste, é isto que o colega de trabalho lhe anuncia. Algo que se passa no encontro desses personagens com a obra literária do escritor muda o modo de pensar, o modo de sentir deles. São estas variações intensivas que mostram como se compõe um modo de vida.

Os encontros tomados em suas dimensões, extensiva e intensiva, impõem uma extrema atenção ao olhar clínico que se guia pela perspectiva da imanência, o que não é nada fácil. Este olhar precisa fazer o esforço de observar o cruzamento incessante entre estas linhas extensivas e intensivas, como comenta Orlandi:

Como investir o olhar nessa perspectiva exige que se recrie a cada instante a ‘concomitância’ entre a atenção e a eventual disparação intensiva, disparação que é, ao mesmo tempo, a ‘condição’ capaz de lançar a própria atenção a extremos, isto é, a limiares do plano de imanência; portanto, este olhar clínico não se limita a uma observação simplesmente neutra das dimensões constitutivas do indivíduo, mas deve ser arditamente tomado, em perspectiva imanentista, pelo que tece os encontros interessantes: a labiríntica tecedura entre linhas extensivas e intensivas (informação verbal)⁵¹.

Pouco se conhece a respeito do intensivo nos encontros, pouco se conhece a respeito dos afectos de que um corpo é capaz. Por isso, corremos o risco de tomar o indivíduo

⁵⁰ JAMES, “O desenho no tapete” in: *A morte do leão: Histórias de artistas e escritores*, p. 145.

⁵¹ Informação fornecida por Luiz Orlandi em aula, na PUC-SP, data. 19.11.2008

apenas no que diz respeito a sua composição por partes extensas, por sua forma e funções. E do ponto de vista da memória e da imaginação, o risco equivalente a esse é o de uma atenção exclusivamente extensiva, fixada em interpretações sobre narrativas e associações, perdendo-se os blocos de infância, essa complexa tecedura de linhas intensivas.⁵²

Espinosa salienta a importância de conhecer o corpo e, na sua obra-prima, mostra que este corpo, além das partes extensivas, é composto também por uma parte intensiva que define sua essência singular. A esta essência singular corresponde um poder de ser afetado, o que para Espinosa define um indivíduo. Isto quer dizer que “as formas, os órgãos e as funções” não explicam a singularidade de um indivíduo, pois esta se deve aos afectos de que ele é capaz, como mostra Deleuze:

Cada leitor de Espinosa sabe que os corpos e as almas não são para ele substâncias e nem sujeitos, mas modos. Todavia, não é suficiente que nos contentemos em pensar isso teoricamente. Com efeito, concretamente, um modo é uma relação complexa de velocidade e lentidão no corpo, mas também no pensamento, e é um poder de afetar e ser afetado, do corpo e do pensamento. Concretamente, se definimos os corpos e os pensamentos como poderes de afetar e de ser afetado, muitas coisas mudam. Definiremos um animal ou um homem não pela sua forma, seus órgãos e suas funções, e tampouco como um sujeito: nós o definiremos pelos afectos de que é capaz.⁵³

Espinosa mostrará como um indivíduo se define por seus afectos, sendo um modo da Natureza infinita que ele chama Deus. Faremos então, um passeio pela *Ética* para compreender como este pensador chamou a atenção quanto ao escasso conhecimento que se tinha do corpo, e que é uma situação que ainda impera em nossos dias.

Desconhecer o que pode um corpo, para Espinosa, leva a preconceitos e à produção de vidas tristes. Para ele, o caminho da felicidade está no conhecimento da potência de um

⁵² Deleuze apresenta esta discussão em “O que as crianças dizem”, In: *Crítica e Clínica*, p.76

⁵³ DELEUZE, “Spinoza et nous” (1977), texto retomado em *Spinoza – Philosophie pratique*, 1981, p. 166

corpo, de maneira que este corpo entre em encontro com outros corpos que façam sua potência aumentar.

Um passeio pela *Ética*⁵⁴

Espinosa diagnosticou a ignorância dos homens com relação à própria experiência cotidiana, situação que insiste em aparecer na atualidade. Ainda desconhecemos as causas das coisas que nos afetam, o que nos leva a uma série de preconceitos. Ele escreve “palavras de fogo”,⁵⁵ que nos questionam quanto ao nosso modo de pensar.

Peço-lhes que observem a que ponto se chegou! Ao lado de tantas coisas agradáveis da natureza, devem ter encontrado não poucas que são desagradáveis, como as tempestades, os terremotos, as doenças, etc... Argumentaram, por isso, que essas coisas ocorriam por causa da cólera dos deuses diante das ofensas que lhes tinham sido feitas pelos homens, ou diante das faltas cometidas nos cultos divinos. E embora, cotidianamente, a experiência contrariasse isso e mostrasse com infinitos exemplos que as coisas cômodas e as incômodas ocorrem igualmente, sem nenhuma distinção, aos piedosos e aos ímpios, nem por isso abandonaram o inveterado preconceito. Foi-lhes mais fácil, com efeito, colocar essas ocorrências na conta das coisas que desconheciam e cuja utilidade ignoravam, continuando, assim, em seu estado presente e inato de ignorância, do que destruir toda essa fabricação e pensar em algo novo.⁵⁶

⁵⁴ Propomos discutir apenas os pontos da *Ética* que me interessam neste trabalho para chegar à noção de modos de vida.

⁵⁵ Expressão de Romain Rolland, comentada por Deleuze em *Espinosa: Filosofia Prática*, p.135.

⁵⁶ ESPINOSA, *Ética*, Primeira Parte, trecho do Apêndice, p.67.

Pensar em algo novo se torna possível a Espinosa, pois a experiência lhe ensina que Deus não é um ser todo poderoso, criador⁵⁷ do céu e da terra, que age por sua vontade. Esta é a idéia de um Deus que está separado do mundo e acima de tudo o que existe, ou seja, um Deus transcendente, o qual Espinosa combate na *Ética*. Ele mostrará neste livro que todas as coisas decorrem de Deus, porque ele é a única substância, a qual existe por si mesma e não precisa de outra para existir.

Para Espinosa, Deus é Natureza, *Deus sive Natura*, a qual tem uma potência infinita que se apresenta em uma infinidade de coisas singulares finitas. Todas as coisas decorrem desta potência, ou seja, Deus não tem poder, tem potência e “A potência de Deus é a sua própria essência.”⁵⁸ Através desta potência, Deus é causa de todas as coisas, ele é causa imanente.

Proposição 18. Deus é causa imanente, e não transitiva, de todas as coisas. Demonstração. Tudo o que existe, existe em Deus, e por meio de Deus deve ser concebido; portanto, Deus é causa das coisas que nele existem, que era o primeiro ponto. Ademais, além de Deus, não pode existir nenhuma substância, isto é, nenhuma coisa, além de Deus, existe em si mesma, que era o segundo ponto. Logo, Deus é causa imanente, e não transitiva, de todas as coisas.⁵⁹

Deus não é causa transitiva, pois não se separa daquilo que produz. Ele se exprime nas coisas assim como as coisas o exprimem. Estas coisas singulares são finitas e têm sua

⁵⁷ Rompendo com esta idéia de um Deus transcendente, continuaremos a utilizar, na seqüência do texto, o verbo “criar”, pois ele se descola desta noção teísta e se liga à potência. Como se está falando aqui de uma imanência, podemos dizer que nela se produzem ou se criam infinitos modos de existir.

⁵⁸ Idem, Primeira Parte, Proposição 34.

⁵⁹ Idem, Primeira Parte.

existência determinada.⁶⁰ Elas são afecções dos atributos de Deus, ou seja, são “modos pelos quais os atributos de Deus exprimem-se de uma maneira definida e determinada.”⁶¹

As afecções de Deus são os próprios modos, os modos existentes, sendo que o indivíduo é um deles. Mas há também afecções de modos. Neste segundo caso, as afecções correspondem ao efeito de um corpo sobre o outro, são marcas corporais, são a mistura entre dois corpos: “ [...] as modificações do modo, os efeitos dos outros modos sobre este. De fato, estas afecções são imagens ou marcas corporais [...]; e as suas *idéias* englobam ao mesmo tempo a natureza do corpo afetado e a do corpo exterior afetante [...]”⁶².

Espinosa demonstra, na *Ética*, como Deus exprime sua essência através da infinidade de atributos que possui. Destes tantos atributos, conhecemos verdadeira e adequadamente dois deles, que são o pensamento e a extensão:

Proposição 1. Demonstração. Os pensamentos singulares, ou seja, este ou aquele pensamento, são modos que exprimem a natureza de Deus de uma maneira definida e determinada. Pertence, portanto, a Deus um atributo, a respeito do qual se pode dizer que todos os pensamentos singulares envolvem o seu conceito, e pelo qual eles também são concebidos. O pensamento é, pois, um dos infinitos atributos de Deus, o qual exprime a essência eterna e infinita de Deus, ou seja, Deus é uma coisa pensante.
Proposição 2. A extensão é um atributo de Deus, ou seja, Deus é uma coisa extensa.⁶³

Estes atributos, pensamento e extensão, se exprimem em modos de pensar e modos de sentir formando coisas singulares finitas. O indivíduo é uma destas coisas singulares, pois é constituído por modos de pensar, que têm a “idéia” como o primeiro deles, que constitui a mente humana. E a esta idéia que constitui a mente, corresponde um objeto que

⁶⁰ Idem, Segunda Parte, Definição 7.

⁶¹ Idem, Primeira Parte, Proposição 25. Corolário.

⁶² DELEUZE, *EPP*, p.55.

⁶³ ESPINOSA, *Ética*, Segunda Parte.

é o corpo, o qual, por sua vez, é um modo definido da extensão⁶⁴. Sendo assim, entendemos que o indivíduo é constituído de mente e corpo.

Na *Ética*, vemos a importância que ganha o corpo, de tal modo que rompe com a idéia que considera a mente como superior, sendo a responsável por controlar as paixões do corpo. Espinosa propõe a tese de um paralelismo⁶⁵, em que corpo e mente, sendo modos de dois atributos da substância divina, são afetados simultaneamente. Sendo assim, esta tese “recusa toda a eminência de um sobre outro”⁶⁶, a um afecto do corpo corresponde uma idéia na mente: “a ordem das ações e das paixões do nosso corpo é simultânea, em natureza, à ordem das ações e das paixões da mente.”⁶⁷ Ele diz que para conhecer a mente humana é preciso conhecer a natureza do corpo humano:

Proposição 13. Escólio. Do que precede, compreendemos não apenas que a mente humana está unida ao corpo, mas também o que se deve compreender por união de mente e corpo. Ninguém, entretanto, poderá compreender essa união adequadamente, ou seja, distintamente, se não conhecer, antes, adequadamente, a natureza de nosso corpo [...] E, por isso, para determinar em que a mente humana difere das outras e em que lhes é superior, é necessário que conheçamos, como dissemos, a natureza de seu objeto, isto é, a natureza do corpo humano.⁶⁸

Espinosa salienta que ninguém estudou suficientemente a capacidade que tem um corpo e suas propriedades, e com isso, dizia ele, as pessoas acreditavam que era a mente a responsável por toda ação do corpo, que tudo se devia à “capacidade de arquitetar” da mente:

⁶⁴ Idem, Proposições 11 e 13.

⁶⁵ A palavra “paralelismo” é criada por Leibniz, como mostra Deleuze em *EPP*, p.74

⁶⁶ DELEUZE, *EPP*, p. 24

⁶⁷ ESPINOSA, *Ética*, Terceira Parte, Proposição 2, Escólio.

⁶⁸ Idem, Segunda Parte.

[...] (os homens) estão firmemente persuadidos de que o corpo, por um simples comando da mente, ora se põe em movimento, ora volta ao repouso, e de que faz muitas coisas que dependem apenas da vontade da mente e de sua capacidade de arquitetar. O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer [...] ⁶⁹

Ele faz uma forte crítica a Descartes ao dizer que a coisa pensante não existe por si mesma, como queria aquele, mas que ela depende do conhecimento da natureza de seu objeto, o corpo. Trata-se de uma proposição anticartesiana, pois afirma que cada indivíduo pode conhecer a si próprio apenas pelas afecções dos corpos, produzidas no encontro com outros corpos. Isto quer dizer que é na experiência que está a compreensão do que atravessa um modo de vida, e não fora dela, a partir de um sujeito que do “alto” de seu pensamento poderia compreender a Natureza.

Espinosa, junto a Leibniz, cria o que se chamou de “um novo naturalismo”, combatendo o movimento cartesiano, o qual havia retirado da Natureza toda a sua potencialidade e postulado uma ciência matemática e mecanicista. Como mostra Deleuze:

De fato, Leibniz e Espinosa têm um projeto comum. Suas filosofias constituem os dois aspectos de um novo ‘naturalismo’. Esse naturalismo é o verdadeiro sentido da reação anticartesiana. Em páginas de grande beleza, Ferdinand Alquie mostrou como Descartes tinha dominado a primeira metade do século XVII, levando até o extremo o empreendimento de uma ciência matemática e mecanicista; o primeiro efeito desta era desvalorizar a Natureza, retirando dela toda virtualidade ou potencialidade, todo poder imanente, todo ser inerente. A metafísica cartesiana completa esse mesmo empreendimento, porque busca o ser fora da natureza, em um sujeito que a pensa e em um Deus que a cria ⁷⁰

⁶⁹ Idem, Terceira Parte, Proposição 2, Escólio.

⁷⁰ DELEUZE, *SPE*, p.207. (tradução livre)

Em resposta à desvalorização cartesiana que tira da Natureza a sua potência, Espinosa retoma a infinidade de modulações em que esta Natureza se apresenta, mostrando que tudo que existe é decorrente dela. Cada modo se constitui nesta composição corpo e mente, sendo a experiência, através dos modos de sentir, determinante com relação aos modos de pensar. Isto quer dizer que não conhecemos as coisas por uma consciência dos efeitos dos encontros, não se trata de um sujeito que pensa, são os modos de pensar que são disparados pelos modos de sentir do corpo.

Ao anunciar que conhecer o corpo é fundamental, Espinosa está dizendo que são os modos de sentir, de se afetar que remetem à idéia na mente. A mente só reconhecerá este corpo quando ele for afetado por um corpo exterior. Se este corpo não é afetado, a mente não tem nenhuma idéia de sua existência e se não tem idéia do corpo, não tem idéia de si mesma.⁷¹

Na poesia de D. H. Lawrence, encontramos esta questão espinosista quando ele fala das *Emoções Cerebrais*, no poema que leva este nome. Lawrence se diz cansado das pessoas, por elas insistirem que podem decidir, pela mente, o que o corpo deve sentir, como se se preparassem para sentir as coisas:

Emoções Cerebrais

Estou farto das emoções cerebrais das pessoas
que nascem nas suas mentes e são impostas pela vontade
aos seus pobres e desajustados corpos.
Pessoas sentindo coisas que planejam sentir, que
pretendem sentir,
que vão sentir,
exatamente porque não as sentem.
Pois, é claro, se você realmente sente algo
você não tem de afirmar que sente nada.⁷²

⁷¹ ESPINOSA, *Ética*, Segunda Parte, Proposição 26.

⁷² BLAKE/ LAWRENCE, *Tudo o que vive é sagrado*, p.137.

O indivíduo é tomado por estes modos de pensar que se referem à mente e por estes modos de sentir que se referem ao corpo. Sendo assim, para compreender o que vem a ser uma coisa singular, consideramos os modos em que se apresentam os atributos do pensamento e da extensão. Espinosa mostra esta questão dizendo: “Não sentimos nem percebemos nenhuma outra coisa singular além dos corpos e dos modos de pensar [...]”.⁷³

Até aqui acompanhamos a discussão da *Ética*, mostrando como é possível conceber o indivíduo como um modo da potência divina. Vimos que todas as coisas decorrem desta potência imanente: cada corpo, cada idéia, cada relação entre os corpos. Com isso, entendemos que este indivíduo se compõe nos encontros que tem com outros corpos presentes na variação contínua do universo infinito.

O indivíduo é enfim um modo da Potência enquanto entra na existência pelas relações constitutivas de partes extensivas, e tem uma essência singular que indica sua capacidade de afetar e ser afetado, como veremos no item seguinte.

Uma definição nominal de modos de vida

Seguindo esta aliança do pensamento de Deleuze e Espinosa, a construção deste possível olhar clínico aproxima da concepção de um indivíduo tomado por seus modos de vida. Vimos que o indivíduo é um modo da potência infinita, e que este modo é uma coisa singular finita.

⁷³ ESPINOSA, *Ética*, Segunda Parte, Axioma 5.

O que vamos compreender um pouco mais é que este indivíduo tem um corpo composto por relações entre partes extensivas, e neste sentido podemos dizer que ele é finito. No entanto, não são apenas estas partes extensivas que o constituem; ele tem também uma essência singular, e esta essência é uma parte intensiva, parte da potência divina, logo infinita.

Estas partes que compõem os modos são apresentadas por Deleuze⁷⁴ através das três dimensões constitutivas do indivíduo:

I – O indivíduo é composto por um conjunto infinito de partes extensivas exteriores umas às outras.

II – Estas partes só pertencem a ele quando reunidas sob determinadas relações complexas, garantindo assim um certo tipo de composição deste corpo.

III – O indivíduo tem uma essência singular correspondente ao seu grau de potência.

O processo de constituição de um modo mostra como um indivíduo se faz em seus encontros. O indivíduo habita um universo em variação contínua, e, em meio a ele, estabelece encontros nos quais se compõe com partes extensivas que lhe convenham. Nestes processos de composição, encontram-se as mais variadas conexões, sendo que cada vida singular constrói sua constelação própria.

A constituição de um modo depende dos processos de individuação⁷⁵ que ocorrem no extensivo e intensivo dos encontros. A individuação ocorre em relação à extensão, por exemplo, quando se come um alimento, quando se vai ao cinema, etc. Além disso, há também uma individuação intensiva que ocorre, segundo Deleuze⁷⁶, nos “intervalos”,

⁷⁴ DELEUZE, *Aula Espinosa de 17.03.81*.

⁷⁵ Os dois textos de Deleuze que utilizamos para pensar a individuação e singularização são: “Imanência: uma vida” e o último capítulo do livro *Diálogos: “O atual e o Virtual”*

⁷⁶ DELEUZE, “Imanência: uma vida”.

“entre-tempos”, em que intensidades invadem o plano empírico dos encontros. Quando estes entre-tempos surgem na variação contínua, temos um processo de individuação intensiva, que chamamos singularização.

Um modo de vida se constitui nestes processos de individuação e singularização que ocorrem ao mesmo tempo. No entanto, o que podemos avaliar a partir destes processos é se há mais momentos de intensidade, ou mais momentos extensivos, na trajetória de uma vida singular. Com esta avaliação, podemos conhecer o que em um indivíduo o diferencia dos outros.

Como estamos tratando de modos de vida e não de um sujeito identitário, que a partir de um “eu” determina as composições de um corpo, podemos observar que estes modos são, em alguns momentos de seus encontros, invadidos por intensidades. Podemos dizer que é uma intensidade que vence em um corpo, disparando-o para determinadas composições. Um exemplo disso é quando uma alegria afeta este corpo elevando seu grau de potência.

As singulares variações na potência de existir, às quais nos referíamos anteriormente, ocorrem nestes momentos de singularização, em que uma “vibração” de intensidades invade “a”⁷⁷ vida de alguém. A vida empírica é invadida nestes intervalos, nestes entre-tempos dos encontros, por uma “vida impessoal”, ou seja, é a imanência, na qual este indivíduo se compõe, que se expressa nestas intensidades, de maneira que o poder de ser afetado, o grau de potência deste indivíduo entra em variação. A essência singular de um indivíduo se compõe nestes processos de singularização, como pontua Orlandi, retomando Deleuze:

⁷⁷ Este “a” está entre aspas porque se refere à vida empírica de alguém, para diferenciar de “uma vida”, que é a imanência que determina esta vida empírica.

As intensidades que operam em *uma* vida são de ‘singularização’, são vibrações que compõem a própria essência singular do indivíduo, o grau de potência que o caracteriza, vibrações que saltam do nível da variação contínua em que continuam ocorrendo os processos de ‘individuação’; essas vibrações saltam da inserção do indivíduo no conjunto de suas ‘determinações empíricas’ e instalam de tempos em tempos uma ‘vida impessoal’, mas ‘singular’, reitera Deleuze, vida plena de ‘entre-tempos’ e ‘entre-momentos’, plena de trajetos transtópicos que se transpõem ‘no absoluto de uma consciência imediata’. Essa ‘vida de pura imanência’ é pensada como ‘puro acontecimento liberado dos acidentes da vida interior e exterior’.⁷⁸

É no plano empírico que esta “vida impessoal” se instala, o que quer dizer que em meio às individuações extensivas, há momentos de intensidade, de singularizações ocorrendo de “tempos em tempos”.

As singularidades preenchem um corpo, fazendo com que ele se transforme. No entanto, o que nele se transforma são apenas as relações entre as partes extensivas, não sua essência singular. O que isto nos mostra é que uma essência singular varia de grau, pois o indivíduo é um modo da potência divina. “Modus” é o mesmo que “gradus”, o que quer dizer que este indivíduo é um grau de potência, e é este grau que define sua parte intensiva.

Deleuze comenta que a “redução das criaturas ao estado de modos”, diferente de tirar delas a sua potência própria, é o que permite que uma parte da potência volte a elas como sua essência⁷⁹. A essência singular de um modo vem a ser então um *grau de potência* ou *parte intensiva*. Sendo assim, o modo exprime “a essência de Deus, cada um segundo o grau de potência que constitui sua essência.” Como explica Deleuze em *Spinoza et le problème de l’expression*:

⁷⁸ ORLANDI, “O pensamento e seu devir-criança”. No prelo, cedido pelo autor.

⁷⁹ DELEUZE, *SPE*, p.81. (tradução livre)

Já foi nesse sentido que vimos que os modos de um atributo divino participavam necessariamente da potência de Deus, isto é, um grau de potência ou parte intensiva. Ainda nesse ponto, a redução das criaturas ao estado de modos surge como sendo a condição sob a qual sua essência é potência, isto é, parte irreduzível da potência de Deus. Dessa maneira, os modos, na sua essência, são expressivos: eles exprimem a essência de Deus, cada um segundo o grau de potência que constitui sua essência. A individuação do finito, em Espinosa, não vai do gênero ou da espécie para o indivíduo, do geral para o particular, vai da qualidade infinita para a quantidade correspondente, que se divide em partes irreduzíveis, intrínsecas ou intensivas.⁸⁰

Por isso dizemos que um modo também se individua no intensivo; é sua essência singular que varia, aumentando ou diminuindo sua potência própria; trata-se de um deslizamento na escala da potência. Nesse sentido não é possível falar em gênero e espécie, pois estas classificações consideram apenas as partes extensivas do processo constitutivo do indivíduo.

A singularidade de um indivíduo depende do quanto ele é atravessado por “uma vida”, por intensidades que irrompem nos entre-tempos de seus encontros, tornando-o mais ou menos forte, aumentando ou diminuindo seu grau de potência.

Entretanto, é importante salientar que a variação de um grau de potência, o aumento ou diminuição do poder de ser afetado de um corpo⁸¹, depende das composições extensivas que ele estabelece em seus encontros. O corpo é afetado por outros corpos que se compõem em relações complexas de partes extensivas e o conjunto destas relações garante a existência do indivíduo. Espinosa diz que o corpo humano é composto por muitos “indivíduos”, sendo que cada um deles também é altamente composto⁸².

Todo corpo está ou em movimento ou em repouso e é “determinado ao movimento ou ao repouso por um outro, o qual, por sua vez, foi também determinado ao movimento ou

⁸⁰ Idem, p.181-82

⁸¹ Esta discussão, sobre o poder de afetar e ser afetado relacionado ao grau de potência, será tratada no próximo capítulo.

⁸² ESPINOSA, *Ética*, Segunda Parte, Proposição 13. Postulado 1.

ao repouso por um outro, e este último, novamente, por um outro e, assim, sucessivamente, até o infinito.”⁸³ Este corpo é afetado por outros corpos, e assim vai se compondo de várias maneiras, pois há sempre uma mistura da natureza do corpo afetado com a natureza do corpo que afeta. Pela diferença de natureza entre os corpos se estabelecem diferentes relações de velocidade e lentidão, movimento e repouso, que distinguem um corpo do outro, distinguem um indivíduo do outro.

No entanto, por mais que cada indivíduo esteja em constante variação, misturando-se a outros corpos de movimentos diferentes, a natureza deste corpo-indivíduo permanece a mesma, ela se conserva. Isto se dá porque as proporções entre as partes que se separam dele e as que a ele se agregam são mantidas. Como entendemos pela *Ética*:

Lema 4. Se alguns dos corpos que compõem um corpo – ou seja, um indivíduo composto de vários corpos – dele se separam e, ao mesmo tempo, outros tantos, da mesma natureza, tomam o lugar dos primeiros, o indivíduo conservará sua natureza, tal como era antes, sem qualquer mudança de forma.

Demonstração. Os corpos, com efeito, não se distinguem entre si pela substância; por outro lado, o que constitui a forma de um indivíduo consiste em uma união de corpos. Ora, esta união (por hipótese), ainda que haja uma mudança contínua dos corpos, é conservada. O indivíduo conservará, portanto, sua natureza tal como era antes, quer quanto à substância, quer quanto ao modo.⁸⁴

Com isso compreendemos que as partes ou corpos que compõem um corpo não pertencem à essência deste corpo, a não ser segundo as relações complexas que elas estabelecem. E este corpo se conserva enquanto pode estar continuamente trocando de partes com outros corpos, sendo afetado e afetando, e assim se regenerando, como diz

⁸³ Idem, Proposição 13, Lema 3.

⁸⁴ Apesar de Espinosa dizer, no Lema 4, que a natureza do indivíduo se conserva quando ele é afetado por corpos da mesma natureza; mais adiante ele dirá, no Escólio do Lema 7, que isto se aplica também a um indivíduo composto de corpos de natureza diferente, pois as partes do seu corpo transmitem entre elas um movimento mais veloz ou mais lento, o que mantém a proporção do corpo todo, e assim mantém a natureza deste.

Espinosa: “O corpo humano tem necessidade, para conservar-se, de muitos outros corpos, pelos quais ele é como que continuamente regenerado.”⁸⁵

O que Espinosa vem dizer com isso é que fora das relações não há indivíduo, não há um modo de vida que possa estar isolado de seus encontros.

Pelas individuações, vamos conhecendo um modo de vida singular, que se esforça para recompor partes perdidas. Pode ocorrer de se perder alguma parte importante do corpo, como uma mão por exemplo, e então é preciso um esforço para encontrar uma alegria que o faça “saltar” da variação contínua, de modo que novas singularidades preencham sua vida, inventando um modo de dar conta desta situação, de recompor o seu corpo.

Ao me referir a um modo de vida singular, estou considerando como singular, neste trabalho, aquilo que diferencia um indivíduo do outro, a “essência singular” como chama Espinosa. Como cada essência singular corresponde a um poder de afetar e ser afetado, então por estes afectos é que podemos conhecer como uma dada existência se constrói.

A discussão de Espinosa ajuda-nos muito a mostrar qual é o esforço necessário na trajetória de uma vida para que haja o máximo possível de singularizações que elevem dado grau de potência. Para ele, o caminho da felicidade está na busca por encontros em que se tenha afectos alegres. Através do mapeamento dos afectos, este olhar clínico pode fazer uma apreensão crítica e clínica dos modos de vida de um indivíduo, da singularidade de sua existência.

⁸⁵ ESPINOSA, *Ética*, Segunda Parte, Proposição 13. Postulado 4.

CAPÍTULO III – O mapa dos deslocamentos dos afectos

O mapa⁸⁶ dos afectos

O prefácio da Terceira Parte da *Ética* começa assim:

Os que escreveram sobre os afetos e o modo de vida dos homens parecem, em sua maioria, ter tratado não de coisas naturais, que seguem as leis comuns da natureza, mas de coisas que estão fora dela. Ou melhor, parecem conceber o homem na natureza como um império num império. Pois acreditam que, em vez de seguir a ordem da natureza, o homem a perturba, que ele tem uma potência absoluta sobre suas próprias ações, e que não é determinado por nada mais além de si próprio.

Espinosa é claro ao alertar que não se estava observando com lentes finas os afectos que compõem os modos de vida. O homem vinha sendo concebido como separado da Natureza, o que deixava os pensadores de sua época mais distantes da trilha dos afectos. Este foi o caminho que tentamos recuperar pela *Ética*, conhecendo como Espinosa apresenta o indivíduo como modo da potência infinita.

Depois do que vimos na *Ética*, quanto a existir uma única potência infinita que é Deus e que é causa imanente de todas as coisas, podemos entender que, para Espinosa, o

⁸⁶ A noção de mapa utilizada neste trabalho está obviamente ligada ao que Deleuze e Guattari escreveram em *Rizoma* (1976), texto republicado como Introdução em *Mil Platôs* (1980), mas leva principalmente em conta o que Deleuze apresenta no capítulo IX “O que as crianças dizem” (1993) em *Crítica e Clínica*, pp.73-79. Neste texto, Deleuze diz ser essencialmente importante à atividade psíquica fazer mapas dos trajetos e devires: “A criança não pára de dizer o que faz ou tenta fazer: explorar os meios, por trajetos dinâmicos, e traçar o mapa correspondente. Os mapas dos trajetos são essenciais à atividade psíquica.”, p. 73. Estes trajetos serão explorados neste trabalho através da avaliação dos deslocamentos dos afectos.

homem não pode ser tomado fora desta natureza, e mais ainda, ele só existe enquanto coisa singular ou modo da substância Deus.

Espinosa diz que os indivíduos são corpos formados de uma infinidade de indivíduos e se distinguem “unicamente pela diferença dos afectos”⁸⁷. Sendo assim, continuamos a trajetória de construção deste olhar clínico buscando conhecer o que Espinosa compreende por afectos.

Encontraremos na *Ética* “a origem e a natureza dos afectos”⁸⁸ e então veremos como é possível traçar mapas de afectos através das cenas de filmes que selecionei, pois elas permitem ver, pela expressividade dos corpos, o que se passa nos encontros, o campo de intensidades coexistindo com o extensivo.

Definição de afectos

Conhecemos um pouco o que são os afectos no primeiro capítulo desta dissertação, através dos encontros do pintor do conto de Henry James. Vimos que se tratava de passagens, de variações que mudavam um modo de sentir, um modo de perceber.

Logo depois, vimos que o indivíduo é concebido como uma variação da potência, ou seja, é um modo ou grau variando na escala da potência. Mas o que veremos agora é que esta variação depende dos afectos presentes nos seus encontros.

⁸⁷ ESPINOSA, *Ética*, Terceira Parte, Proposição 51, Escólio.

⁸⁸ Título da Terceira Parte da *Ética*.

Espinosa define os afectos da seguinte maneira: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as idéias dessas afecções.”⁸⁹

Como se trata sempre de uma variação no corpo e na mente ao mesmo tempo, é um modo de sentir e um modo de pensar que mudam juntos, sendo que a escala da potência desliza, aumentando ou diminuindo.

O que Espinosa chama de afecções do corpo são as misturas de corpos, a mistura entre o corpo que afeta e o que é afetado, o efeito de um corpo sobre o outro. Como explica Deleuze em uma de suas aulas sobre Espinosa:

E uma afecção, o que é? Numa primeira determinação, a afecção é isto: é o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro corpo. O que isso quer dizer? ‘Eu sinto o sol sobre mim’, ou então, ‘um raio de sol pousa sobre você’: é uma afecção do seu corpo. O que é uma afecção do seu corpo? Não o sol, mas a ação do sol ou o efeito do sol sobre você.⁹⁰

Enquanto a afecção é a mistura dos corpos, os afectos são as passagens, são as variações, aumento ou diminuição da potência. É este processo dinâmico que constitui um indivíduo. Espinosa dividirá os afectos em dois tipos: os afectos passivos e os afectos ativos, ou as paixões e as ações.

Um corpo padece quando sofre o efeito de outros corpos, ou seja, o que se passa com ele não se explica apenas por ele, por isso ele é apenas causa parcial de seu afecto. Quando o que se passa com um corpo se deve a ele mesmo, dizemos que ele é causa adequada de seu afecto, o que significa que ele age.

⁸⁹ ESPINOSA, *Ética*, Terceira Parte, Definição 3.

⁹⁰ DELEUZE, *AE1978*.

Definição 2. Digo que agimos quando, em nós ou fora de nós, sucede algo de que somos a causa adequada, isto é, quando de nossa natureza se segue, em nós ou fora de nós, algo que pode ser compreendido clara e distintamente por ela só. Digo, ao contrário, que padecemos quando, em nós, sucede algo, ou quando de nossa natureza se segue algo de que não somos causa senão parcial⁹¹.

Então, assim como no corpo, no caso da mente, as paixões se devem a idéias inadequadas, que são idéias confusas, que correspondem ao corpo como causa parcial ou inadequada de seus afectos; e as ações se devem a idéias adequadas, correspondendo ao corpo como causa adequada de seus afectos. Para saber o quanto a mente age ou padece, é preciso se perguntar que tipo de idéias ela tem, como diz Espinosa: “Disso se segue que quanto mais idéias inadequadas a mente tem, tanto maior é o numero de paixões a que é submetida; e, contrariamente, quanto mais idéias adequadas tem, tanto mais ela age.”⁹²

Quando Espinosa se refere à ignorância quanto ao que pode um corpo, ele mostra como vivemos bem mais no mundo das paixões do que no mundo das ações. Para ele, estamos muito distantes de nossa potência de agir, pois temos idéias inadequadas, ou seja, não conhecemos a natureza dos corpos com os quais entramos em relação.

No entanto, neste mundo das paixões, podemos ser afetados de alegria e de tristeza. Isto é o que Espinosa observa, reunindo em dois tipos todas as paixões: ou são paixões alegres ou são paixões tristes:

2. A alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma perfeição maior.
3. A tristeza é a passagem do homem de uma perfeição maior para uma menor.

⁹¹ ESPINOSA, *Ética*, Terceira Parte.

⁹² Idem, *Ética*, Terceira Parte, Proposição 1, Corolário.

Explicação. Digo passagem porque a alegria não é a própria perfeição. Pois se o homem já nascesse com a perfeição à qual passa, ele a possuiria sem ter sido afetado de alegria, o que se percebe mais claramente no afeto da tristeza, que é o seu contrário. Com efeito, ninguém pode negar que a tristeza consiste na passagem para uma perfeição menor e não na perfeição menor em si, pois o homem, à medida que participa de alguma perfeição, não pode se entristecer. Tampouco podemos dizer que a tristeza consiste na privação de uma perfeição maior, pois a privação nada é. A tristeza, entretanto, é um ato que, por isso, não pode ser senão o ato de passar para uma perfeição menor, isto é, o ato pelo qual a potência de agir do homem é diminuída ou refreada⁹³.

A alegria é a passagem para uma maior potência, a qual se pode chamar também por perfeição, pois estamos falando da substância Deus, que é a natureza infinita e perfeita. Como mostra Espinosa, só ficamos alegres ou tristes quando somos afetados por algo que aumenta nossa potência, no primeiro caso, ou que a diminui, no segundo caso. Trata-se da variação da potência, pois, como vimos, tudo está em Deus, que é perfeito. Sendo assim, se a tristeza fosse a falta de perfeição, ela não poderia existir, visto que Deus é a única substância que contém todas as coisas. Então, ficar alegre ou triste diz respeito aos graus de perfeição: mais ou menos perfeito, mais ou menos potente.

Podemos observar estas paixões se tomamos o exemplo do conto de James. No encontro que o pintor estabelece com a Sra. Monarch, na cena em que ela arruma o cabelo da Srta. Churm, o pintor sente uma alegria, ou seja, algo naquela expressão da Sra. Monarch o afeta. O pintor passa de uma menor para uma maior perfeição, pois ele aumenta sua potência de agir. Neste encontro com a Sra. Monarch, surgem entre-tempos de intensidade, que deslocam o afecto do pintor em direção a uma alegria. É possível ver esta mudança de afecto, pois em outros encontros com esta modelo, quando o pintor tentava desenhá-la e não conseguia, ele ficava frustrado, por ela inibir todo tipo de nuance. Naquela

⁹³ Idem, *Ética*, Terceira Parte. Definição dos afetos.

situação, tínhamos um afecto triste, pois víamos a sua potência diminuir. O que se passou é que o encontro com a Sra. Monarch, que antes lhe era desconfortável, nesta cena torna-se agradável.

Mas este afecto passivo de alegria, esta passagem a uma maior potência, efetivou-se tanto para o pintor como para a Sra. Monarch. No caso dela, vimos o deslocamento de um movimento rígido, autêntico, para um delicado gesto, que pretendia embelezar a cena que o pintor desenhava. O afecto da Sra. Monarch já não era o mesmo dos primeiros encontros em que posava no estúdio para o pintor, pois, no início, havia um desconforto de sua parte por estar posando como modelo para gravuras e sendo comparada a Srta Churm, que era um “tipo” do povo. No entanto, houve um desprendimento de sua parte ao ajeitar o cabelo da Srta. Churm, o que lhe permitiu ser afetada de alegria e aumentar sua potência de agir.

Este exemplo do conto mostra como é possível ser afetado de maneiras diferentes pelo mesmo objeto, pois o afecto não depende do objeto, mas sim dos encontros nos quais sempre novas relações se produzem.

Proposição 51. Homens diferentes podem ser afetados diferentemente por um só e mesmo objeto, e um só e mesmo homem pode, em momentos diferentes, ser afetado diferentemente por um só e mesmo objeto.

Escólio. Vemos assim ser possível que um odeie o que o outro ama. E que um não tema o que o outro teme; e que um só e mesmo homem ame, agora, o que antes odiava e que enfrente, agora, o que antes temia, etc. Além disso, cada um julga, de acordo com seu afeto, o que é bom e o que é mau, o que é melhor e o que é pior, segue-se que os homens podem diferir tanto no juízo quanto no afeto. Como consequência, quando comparamos os homens entre si, nós os distinguimos unicamente pela diferença dos afectos, chamando uns de intrépidos, outros de tímidos e outros ainda, enfim, por outro nome.⁹⁴

⁹⁴ Idem, *Ética*, Terceira Parte.

“Cada um julga” as coisas “de acordo com o seu afeto”, é isto que Espinosa nos mostra como diferença entre os homens. Pela experiência dos encontros podemos descobrir o que é bom e o que é ruim para nós, enquanto vivemos na variação contínua nos individuando e nos singularizando.

É interessante lembrar que estamos falando de um corpo humano composto por muitos indivíduos ou corpos diferentes, de natureza diferente, os quais não pertencem a ele, mas o delimitam enquanto estabelecem relações complexas de movimentos e velocidades distintas. Com a diferença entre estes corpos, ocorre que o corpo humano pode ser afetado de diferentes maneiras, inclusive por um só objeto, como dissemos acima, pode ser afetado de alegria e de tristeza.

No caso da alegria, podem ocorrer momentos em que esta paixão funcione como um trampolim. Um afecto de alegria pode fazer “saltar” na variação contínua, aumentando a potência de agir de tal indivíduo. Este indivíduo consegue agir por sua própria natureza, sendo causa de seus afectos, assim aumentando seu grau de potência. Como dissemos anteriormente, isto ocorre por entre-tempos de intensidade que invadem os encontros.

A alegria e a tristeza são os dois pólos da escala da potência, sendo que estes afectos se deslocam nesta escala a partir dos encontros dos corpos. Já vimos do que se trata aumentar ou diminuir a potência, no entanto, é importante salientar que há um sentir que ultrapassa este sentir empírico, afetando também as outras faculdades. É o que venho chamando de um “entre as coisas”, de um intensivo presente em todo o encontro, e que às vezes vem à tona tomando conta da cena, mudando as coisas de lugar, mudando os modos de sentir e de pensar. É a isto que nos referíamos ao apontar que uma intensidade vence em nós, ou uma alegria surge como um trampolim fazendo saltar na variação contínua. Quando se é tomado por “uma vida”, por momentos de intensidade, por estes processos de

singularização, estamos no caminho de elevar nosso grau de potência, no caminho do que Espinosa chama de um estado de “beatitude”, que veremos no próximo item.

Deleuze, em aliança com Espinosa, mostra que mapear os afectos nos leva a conhecer a capacidade de um corpo. Estes pensadores estavam atentos aos modos de sentir, às variações de um sentir, de um pensar, de um viver. Este sentir que é capaz de ultrapassar o empírico nos avisa que o que vem primeiro é o intensivo. Deleuze já nos mostrava isto quando nos referimos aos encontros extensivos e intensivos; ele estava atento a “isto” que se passa nos encontros, as intensidades, as singularidades⁹⁵ que minam a vida empírica de novos gestos, novos modos de dobrar um corpo.

Por isso Deleuze ecoa intensivamente a pergunta de Espinosa quanto a saber do que um indivíduo é capaz:

Saber de que vocês são capazes. Não como questão moral, mas antes de mais nada como questão física, como questão dirigida ao corpo e à alma. Um corpo possui algo fundamentalmente oculto: pode-se falar da espécie humana, do gênero humano, mas isso não nos dirá o que é capaz de afetar nosso corpo, o que é capaz de destruí-lo. Esse poder de ser afetado é a única questão. O que distingue uma rã de um macaco? Não são caracteres específicos ou genéricos, diz Spinoza, mas o fato de que eles não são capazes das mesmas afecções. Assim, seria preciso fazer, para cada animal, verdadeiros mapas de afetos, os afetos dos quais um bicho é capaz. Para os homens é a mesma coisa: os afetos dos quais determinado homem é capaz.⁹⁶

Perguntar sobre a capacidade de afetar e ser afetado de um corpo é conhecer como este corpo se individua. Um indivíduo se diferencia pelo seu mapa de afectos. Espinosa, como mostrou Deleuze, afasta-se destas definições gerais de gênero e espécie que explicariam o indivíduo e se pergunta pelos modos de vida. Apenas através dos modos de

⁹⁵ DELEUZE, “Imanência, uma vida”.

⁹⁶ Idem, *AE1978*.

vida, do modo como cada grau de potência é efetuado, a partir dos afectos que experimenta, na passagem para uma maior potência ou na passagem para uma menor potência, é que conhecemos um indivíduo, ali do “meio” de seus encontros.

Neste trabalho de construção de um olhar clínico, vão sendo pesquisadas as diferenças entre estes modos de vida, entendendo que em qualquer situação sempre há afectos, alegria ou tristeza. Estamos o tempo todo, nos encontros em que vivemos, efetuando esta potência, ou seja, variando com ela. Como diz Deleuze: “Nós não paramos de passar. Ou seja, nossa potência de vida não pára de variar a cada instante.”⁹⁷

Os três gêneros do conhecimento

O que vimos até agora é que nossa potência está sempre em variação, pelos afectos que temos nos encontros. Há muitas maneiras de afetar e ser afetado. No entanto, o que é preciso conhecer a partir deste momento é se somos embalados por uma variação contínua ao acaso dos encontros, ou se nesta variação de potência estamos aumentando nossa potência de agir, por nossos próprios afectos, por nosso grau de potência, ou seja, nossa essência.

A questão, como diz Deleuze⁹⁸, é de deslizamento na escala da potência. Podemos subir de grau, que é o caso do afecto de alegria, que pode ser disparador para se criar um modo de vida singular; ou podemos descer de grau, como no caso da tristeza.

⁹⁷ Idem, *CVI*1983.

⁹⁸ Idem, *AEI*1978.

Espinosa⁹⁹ apresenta três gêneros do conhecimento pelos quais um indivíduo pode passar. E estes gêneros do conhecimento explicam como os indivíduos efetuam a potência, na experiência dos encontros, de modo que podem conhecer mais ou menos seu grau de potência; conhecer mais ou menos as relações que estabelecem nos encontros com outros corpos; ou conhecer apenas o efeito que os outros corpos criam no seu corpo, ou seja, conhecer as afecções do corpo.

Espinosa se ocupa em pensar de que modo os homens conquistam a liberdade. No entanto, o que ele entende por homem livre não é alguém que tenha consciência de suas ações. Ele diz que os homens acreditam serem livres, quando na verdade não conhecem nada do que os afeta.

Os homens enganam-se ao se julgarem livres, julgamento a que chegam apenas porque estão conscientes de suas ações, mas ignoram as causas pelas quais são determinadas. É, pois, por ignorarem a causa de suas ações que os homens têm essa idéia de liberdade. Com efeito, ao dizerem que as ações humanas dependem da vontade, estão apenas pronunciando palavras sobre as quais não têm a mínima idéia. Pois, ignoram, todos, o que seja a vontade e como ela move o corpo. Os que se vangloriam do contrário, e forjam sedes e moradas para a alma, costumam provocar o riso ou a náusea.¹⁰⁰

Ser livre é conseguir desatar-se do emaranhado de tristeza que vai cada vez mais prendendo as pessoas pelo modo de vida vigente em nossos dias. A liberdade tem a ver com um caminho de alegria, no sentido em que esta propulsiona o indivíduo a aumentar sua potência de agir. Compreenderemos melhor isto pelos três gêneros do conhecimento.

O primeiro gênero do conhecimento corresponde a um conhecimento do mundo a partir da consciência que se tem das coisas. É o conhecimento das afecções, do efeito de um

⁹⁹ Os três gêneros do conhecimento são discutidos na *Ética* da Terceira a Quinta Parte.

¹⁰⁰ ESPINOSA, *Ética*, Segunda Parte, Proposição 35, Escólio.

corpo sobre outro. Conhecemos um corpo exterior pelo modo como ele afeta nosso corpo, propiciando-nos alegria ou tristeza. Espinosa chama este primeiro gênero do conhecimento de consciência, opinião ou imaginação.

Deleuze retoma o tema dos três gêneros do conhecimento na Aula de 24.01.1978 sobre Espinosa, mostrando os diferentes tipos de idéias que se tem em cada gênero. No primeiro gênero, como conhecemos apenas as afecções do corpo, temos idéias-afecção, como explica Deleuze:

Nós estamos completamente encerrados neste mundo das idéias-afecção e dessas contínuas variações afetivas de alegria e de tristeza, então ora minha potência de agir aumenta, que bom, ora ela diminui; mas quer ela aumente, quer ela diminua, eu permaneço na paixão porque, nos dois casos, eu ainda estou separado de minha potência de agir, eu não estou de posse dela. Portanto, quando minha potência de agir aumenta, isso quer dizer que eu estou relativamente menos separado dela, e vice-versa, porém eu estou formalmente separado de minha potência de agir, eu não estou de posse dela. Em outros termos, eu não sou causa de meus próprios afetos, e uma vez que eu não sou causa de meus próprios afetos, eles são produzidos em mim por outra coisa: eu sou portanto passivo, eu estou no mundo da paixão.¹⁰¹

Neste primeiro gênero do conhecimento, não somos causa de nossos próprios afectos, pois dependemos dos corpos exteriores que nos provocam alegria ou tristeza. Então dizemos que somos causa apenas parcial ou inadequada dos afectos. Nesse sentido, somos passivos, ficamos expostos às variações contínuas dos afectos, ao acaso dos encontros.

Espinosa mostra como “somos jogados de um lado para o outro” ao acaso dos encontros, afetados pelo que vier: “[...] somos agitados pelas causas exteriores de muitas maneiras e que, como ondas do mar agitadas por ventos contrários, somos jogados de um lado para o outro, ignorantes de nossa sorte e de nosso destino.”¹⁰²

¹⁰¹ DELEUZE, *AE1978*.

¹⁰² ESPINOSA. *Ética*. Terceira Parte. Proposição 59. Escólio.

Pode ser que este vento nos “agite” para o lado da alegria, ou como diz o poeta Vinícius de Moraes, este vento pode ir levando a felicidade pelo ar:

A felicidade é como a pluma
Que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar¹⁰³

Esta alegria que precisa do vento para estar “no ar” é um afecto passivo, pois depende que haja vento para que ela exista. Quando não somos causa de nossos afectos, somos como a pluma e vagamos ao sabor do vento, para onde o acaso nos levar.

Nós vivemos a maior parte do tempo neste primeiro gênero do conhecimento, pois somos a toda hora afetados por corpos exteriores, seja quando comemos, seja quando nos encontramos com alguém. E sempre que o afecto for determinado por algo de fora, por partes extrínsecas, estaremos sob o jugo das paixões, sejam elas alegres ou tristes. Por mais que alguém coma algo que goste e isso lhe faça bem, situação que implica uma paixão alegre, isto apenas lhe deixa menos afastada da sua potência de agir, mas não a determina, pois as ações dependem de seus próprios afectos, que são intrínsecos.

O segundo gênero do conhecimento diz respeito ao conhecimento das relações complexas dos corpos que nos afetam, de maneira que entendemos porque eles convêm com nosso corpo ou não convêm. Nós formamos o que Espinosa chama de noções comuns, pois conhecemos o que há de comum entre estes corpos para que haja uma composição ou uma decomposição. Nós temos idéias adequadas das propriedades dos corpos e já podemos buscar bons encontros, com corpos que convêm com o nosso. Este segundo gênero, Espinosa chamará de razão ou conhecimento das causas exteriores.

¹⁰³ Música “A Felicidade” de Vinícius de Moraes.

Deleuze chama as idéias que formamos pelas noções comuns de idéias-noção:

E já no nível das idéias-noção irá surgir neste mundo uma espécie de saída. Estamos completamente sufocados, estamos encerrados num mundo de impotência absoluta; mesmo quando minha potência de agir aumenta, é num segmento de variação, e nada me garante que na próxima esquina eu não receberei uma enorme paulada na cabeça, fazendo cair novamente minha potência de agir... Vocês estão lembrados de que uma idéia-afecção é a idéia de uma mistura, isto é, a idéia de um efeito de um corpo sobre o meu. Uma idéia-noção já não diz respeito ao efeito de um outro corpo sobre o meu, é uma idéia que concerne e que tem por objeto a conveniência ou a inconveniência das relações características entre os dois corpos.¹⁰⁴

Trata-se de conhecer quais corpos convêm e quais não convêm com o nosso. Neste gênero do conhecimento, observamos que determinadas relações se compõem com nosso corpo, como é o caso do encontro com a comida. Este é um exemplo apresentado por Espinosa e retomado por Deleuze, pelo qual podemos observar que se está falando de uma situação habitual da vida de todos, que se aplica tanto ao século XVII quanto ao mundo contemporâneo, cada um com suas devidas especificidades. Quando estamos com fome e comemos algo que nos apetece, há uma composição da comida com o nosso corpo que carecia de comida. Mas, no caso de comermos algo estragado e ter uma dor de barriga, há uma decomposição provocada pela comida estragada, enquanto essa afeta nosso estômago, ou seja, este corpo exterior – a comida – decompôs partes de nosso corpo¹⁰⁵. Observando as propriedades dessa comida, sua composição e a relação que ela estabelece quando a digerimos, conhecemos as causas e sabemos que ao comermos uma comida estragada novamente passaremos mal.

O terceiro gênero do conhecimento está para além das afecções e das relações características dos corpos, refere-se às essências singulares, como mostra Deleuze: “para

¹⁰⁴ DELEUZE, *AE1978*.

¹⁰⁵ Deleuze cita este exemplo em *AE1978*.

além da ordem dos encontros e das misturas, existe este outro estágio das noções que remete às relações características. Mas, para além das relações características, existe ainda o mundo das essências singulares.”¹⁰⁶

Ele mostra que quando descobrimos, pelas noções comuns, que existem corpos que convêm com o nosso e corpos que não convêm, aqui ainda estamos observando as relações exteriores que compõem os corpos. Mas ao chegarmos ao terceiro gênero do conhecimento, conhecemos todos os corpos por suas intensidades, ou seja, por suas essências, e nesse sentido todos os corpos convêm entre si. Este é o estado de beatitude de que fala Espinosa, é mais do que uma alegria, pois não é a passagem para uma maior perfeição, é a própria perfeição; o que ele chama de virtude suprema:

Proposição 27. Desse terceiro gênero de conhecimento provém a maior satisfação da mente que pode existir.

Demonstração. A virtude suprema da mente consiste em conhecer a Deus, ou seja, em compreender as coisas por meio do terceiro gênero do conhecimento, virtude que é tanto maior quanto mais a mente conhece as coisas por meio desse mesmo gênero. Por isso, quem conhece as coisas por meio desse gênero de conhecimento passa à suprema perfeição humana e, conseqüentemente, é afetado da suprema alegria, a qual vem acompanhada da idéia de si mesmo e de sua própria virtude. Logo, desse terceiro gênero de conhecimento provém a maior satisfação que pode existir.¹⁰⁷

Mas para chegar a este terceiro gênero, é preciso passar pelo segundo gênero, no qual se formam as noções comuns, ou seja, têm-se idéias adequadas das coisas. É preciso primeiro ter idéias adequadas quanto às propriedades dos corpos com que entramos em relação. É preciso conhecer estas relações complexas das partes extensivas que se compõem, para chegar ao conhecimento das partes intensivas, ou seja, para conhecer a essência singular de todas as coisas que nos afetam.

¹⁰⁶ DELEUZE, *AE1978*.

¹⁰⁷ ESPINOSA. *Ética*. Quinta Parte.

Até então falávamos das relações entre os corpos, entre as partes exteriores. O terceiro gênero diz respeito à essência singular, que é intrínseca, pois somos um grau de potência, uma parte intensiva. Esta essência singular, como vimos no item “Um passeio pela *Ética*”, é algo que nos distingue dos outros homens, pois, como diz Deleuze: “Ela é singular porque, qualquer que seja nossa comunidade de gênero ou espécie, por exemplo, todos nós somos homens – nenhum de nós tem limiares de intensidade iguais aos de outro.”¹⁰⁸

Neste gênero não se está mais no domínio das paixões, pois se têm afectos ativos, em que se está de posse da sua potência de agir. É o gênero das idéias-essência.

Mas para além das relações características existe ainda o mundo das essências singulares. Então, quando formamos aqui idéias que são como puras intensidades, onde minha própria intensidade irá convir com a intensidade das coisas exteriores, nesse momento se dá o terceiro gênero porque, se é verdade que nem todos os corpos convêm uns aos outros, se é verdade que, do ponto de vista das relações que regem as partes extensas de um corpo ou de uma alma, as partes extensivas, nem todos os corpos convêm uns aos outros, todos eles serão concebidos como convenientes uns aos outros se vocês chegarem a um mundo de puras intensidades. Nesse momento, o amor que vocês têm por si mesmos é ao mesmo tempo, como diz Spinoza, o amor às outras coisas, é ao mesmo tempo o amor de Deus, é o amor que Deus tem por si mesmo, etc.¹⁰⁹

Conhecer todas as coisas pelo seu limiar de intensidade, pelo que lhes é singular, é conhecer sua essência. Estabelecer relações com as coisas, não mais pelas suas partes extensivas, mas pelas partes intensivas, seria um estado de beatitude. No entanto, a esta situação não é fácil de se chegar. Diz Deleuze que talvez apenas Espinosa tenha conseguido. Mesmo assim, entendemos que se trata de um aprendizado de toda a vida, como estes filósofos disseram. Trata-se de um exercício de atenção às experiências

¹⁰⁸ DELEUZE *AE1978*.

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*.

cotidianas. Poder se dar conta destes processos, mesmo que se chegue apenas ao conhecimento das relações entre as partes extensivas, ao conhecimento das composições, é um caminho para a invenção de novos modos de vida, onde cada um pode fazer da sua existência uma vida artista, como falou Nietzsche¹¹⁰.

Com a ajuda destes três gêneros do conhecimento, podemos estabelecer parâmetros úteis ao mapeamento dos afectos e, por conseguinte, à “avaliação”¹¹¹ dos seus “deslocamentos”, tal como sugere Deleuze em “O que as crianças dizem”¹¹². A rigor, o que estas avaliações se propõem a fazer é uma apreensão crítica e clínica de modos de vida. Porque a explicitação espinosana dos gêneros do conhecimento corresponde ao cruzamento das três dimensões constitutivas do indivíduo que apresentamos anteriormente.

Ora, o indivíduo não é um elemento condenado ao isolamento, mas sim constituído pela composição de outros indivíduos e partícipe da composição de ainda outros e muitos outros. Isto torna ainda mais complexo o mapeamento dos seus afectos, porque a cada composição delineiam-se outros modos de vida. Com isso, parece-nos que não haveria um modo de vida que se poderia tomar como suficiente em relação aos demais vividos ao mesmo tempo por determinado indivíduo.

¹¹⁰ Estamos utilizando a referência de Deleuze a Nietzsche. Apresentamos no primeiro capítulo que o artista é inventor de novas possibilidades de vida, segundo o que apresenta Deleuze no capítulo “A crítica” in: *Nietzsche e a Filosofia*.

¹¹¹ Este conceito se refere ao que Nietzsche entende por avaliação, segundo Deleuze: “A noção de valor, com efeito, implica uma inversão crítica. Por um lado, os valores aparecem ou dão-se como princípios: uma avaliação supõe valores a partir dos quais aprecia os fenômenos. Mas, por outro lado, e mais profundamente, são os valores que supõem avaliações, ‘pontos de vista de apreciação’, donde deriva o seu próprio valor [...] A avaliação define-se como o elemento diferencial dos valores correspondentes: simultaneamente elemento crítico e criador. As avaliações referidas ao seu elemento, não são valores, mas maneiras de ser, modos de existência daqueles que julgam e avaliam, servindo precisamente de princípios aos valores em relação aos quais julgam.” (*NPh*, p.6).

¹¹² DELEUZE, *Crítica e Clínica*, p.75.

Este possível olhar clínico pode assim observar o jogo de intersecção de modos de vida através das cenas dos filmes, que pela expressividade dos corpos nos mostram os mapas de afectos.

O mapa de afectos em cenas de filmes

Não fosse Espinosa anunciar, como vimos anteriormente, que a atenção de muitos pensadores de sua época em pesquisar os afectos deixava muito a desejar, poderíamos pensar que mapeá-los seria tarefa fácil. No entanto, o que aprendemos com ele nos deixou bastante à espreita deste campo intensivo que não se pode pegar, mas que insiste no empírico.

Entendendo o universo como potência infinita em variação, construímos nosso mapa nos aliando a um campo que, por excelência, consegue tornar sensível o mundo das intensidades. Estamos falando do campo da arte, com o qual viemos nos entretendo desde o primeiro capítulo. Em parceria com a arte, o pensamento de Deleuze e Espinosa compõe um diálogo fértil em torno dos afectos presentes nos modos de vida que são engendrados nas experiências de cada um. A configuração artística com que viemos tentando criar a experiência de um olhar clínico possível nesta dissertação de mestrado é a arte do cinema. Cruzando certa filosofia dos afectos com cenas de filmes, nossa tentativa é experimentar a possibilidade de enveredar-nos por um modo de ver capaz de abrir uma perspectiva clínica interessada na singularidade daquele que vive aqui e agora.

O cinema participa deste encontro ajudando a mapear as intensidades, fazendo ver as forças que pulsam nos corpos. As cenas tornam visíveis, tornam concretas as posturas, as expressões, as variações dos corpos, toda uma dramaturgia vital. Esta composição entre cinema e filosofia traz à tona isto que está “entre as formas” de um modo sensivelmente expressivo. Com isso, defendo a escolha de cenas de filmes notáveis do ponto de vista da expressão do plano dos afectos, ao invés de apresentar casos clínicos que, na fase de estudos em que me encontro, apenas confirmariam uma dimensão ainda precária da minha formação.

É importante salientar que não estou utilizando o cinema como estudiosa da área. Diferente do que faz Deleuze ao analisar o plano de composição dos filmes, não proponho fazer qualquer análise de cinema. O que me interessa é encontrar as microposturas, as variações, o mapa dos deslocamentos dos afectos presentes nas cenas. O cinema entra no trabalho como a possibilidade de ver nas cenas escolhidas a expressividade do corpo da trapezista e de Plutarco, os dois personagens que trabalharemos em dois filmes distintos. As imagens indicam, através de detalhes, tanto em termos de cor como do próprio movimento, a oscilação que experimenta um corpo. A partir da expressividade destas imagens, acompanhamos os contornos de afectos que desenham um modo de vida.

Para mapear os afectos, consideraremos as cenas como se olhássemos uma bola de cristal como faz um vidente¹¹³, pois se trata de aprender a ver o que se passa “entre” os encontros, o que insiste na atualidade dos corpos. Deleuze, nos trabalhos sobre cinema, apresenta o conceito de imagem-cristal¹¹⁴, mostrando que nela vemos a imagem atual coexistindo em estado de reversibilidade com sua imagem virtual. Isto significa que a

¹¹³ Retomaremos esta questão no capítulo final da conclusão.

¹¹⁴ Encontramos esta definição no capítulo “Os cristais de tempo”, *IT*, pág. 87-129.

imagem-cristal implica, necessariamente, uma dinâmica coalescência do atual e do virtual. Porém, neste trabalho, não limitaremos a coextensividade do atual e do virtual ao conceito de imagem-cristal. Esta opção se justifica por ser ela cômoda do ponto de vista da articulação dos conceitos de atual e de virtual a aspectos do pensamento de Espinosa com relação aos afectos.

Mais concretamente, a importância em operar com os conceitos de atual e virtual se explica porque eles levam a pensar com mais sutileza a oscilação presente nas cenas. Ao mesmo tempo, a coexistência das atualizações e virtualizações envolve-se com a explicitação mais micro-analítica dos processos de individuação e singularização implicados nos encontros dos corpos e na variação das intensidades desses encontros. Podemos dizer que o atual das cenas expressa a extensividade desses encontros, enquanto a expressividade virtual dessas mesmas cenas dão consistência ao campo de intensidades que atravessam esses encontros, dimensionando-os como encontros intensivos.

Acompanhando os afectos que estão em jogo nas cenas, estamos considerando os elementos que nos indicam os virtuais que envolvem uma dada atualização. Como estamos sempre considerando os encontros como extensivos e intensivos, produzindo-se em uma imanência que Deleuze chama em seu último artigo de “uma vida”, pensamos com ele que: “Uma vida não contém nada mais que virtuais. Ela é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades. Aquilo que chamamos de virtual não é algo ao qual falte realidade, mas que se envolve em um processo de atualização ao seguir o plano que lhe dá sua realidade própria.”¹¹⁵.

As cenas aparecem como um universo de composições, em que um corpo se constitui, se renova, aumentando ou diminuindo a sua potência própria. Os corpos

¹¹⁵ DELEUZE, “Imanência: uma vida”.

escolhidos para apresentarmos este campo de afectos vão mostrar as intensidades presentes em uma vida, e como um indivíduo se apropria de sua força. Veremos de que modo estas cenas indicam a passagem entre um atual e um virtual pela oscilação, que é a própria oscilação de variação dos corpos, por onde podemos mapear os afectos.

Uma trapezista sobrevoando o plano das intensidades

A primeira personagem selecionada para conhecermos o mapa de afectos é a trapezista do filme *Asas do Desejo*¹¹⁶, que o diretor Win Wenders produziu nos anos oitenta. Trata-se de uma bela narrativa sobre a vida na Berlim do pós-guerra, em que os anjos habitam a cidade, observando a vida dos homens.

Asas do Desejo é um filme que traz uma curiosa discussão sobre a existência humana, a partir de seu cotidiano. Ele mostra, através do olhar e da escuta dos anjos, indivíduos imersos em suas rotinas: no trem, em casa, andando na rua; tomados de preocupações, como podemos acompanhar pelos seus pensamentos. Nós, espectadores, escutamos com os anjos estes pensamentos humanos, e a partir deles vamos conhecendo que modos de existir são engendrados nos espaços desta Berlim pós-guerra.

Os anjos habitam uma eternidade em preto e branco, na qual vivem acompanhando as experiências humanas; já o mundo dos homens é colorido. No filme, veremos a

¹¹⁶ ASAS do Desejo. Direção: Win Wenders. Produção: Win Wenders e Anatole Dauman. Intérpretes: Bruno Ganz; Solveig Dommartin; Otto Sander; Curt Bois; Peter Falk e outros. Roteiro: Win Wenders e Peter Handke. Diretor de Fotografia: Henri Alekan. Trilha Sonora: Jürgen Knieper. Alemanha, Roadie Movies Filmproduktin GMBH e Argos Films S.A. 1987. DVD, (128 min), son., col.

passagem das imagens em preto e branco para o colorido quando o anjo Damiel, que é um dos personagens que nos interessa, resolve tornar-se humano, o que lhe permite ver as cores.

Somos levados a conhecer a vida dos homens pelo olhar sensível dos anjos, enquanto eles observam os encontros da vida cotidiana de cada experiência particular. Estes anjos carregam consigo uma caderneta na qual anotam os acontecimentos que mais lhes chamaram a atenção no período de um dia, e, mais tarde, ao encontrarem outros anjos, compartilham suas descobertas.

Damiel é um anjo encantado com o que pode um corpo humano. Ele diz que gostaria de experimentar as situações mais corriqueiras, como: tirar os sapatos ao chegar em casa e estralar os dedos dos pés, ou ficar com os dedos pretos após folhear o jornal; e nestas pequenas ações compor um modo de vida. Nestas situações, ocorrem processos de individuação que vão constituindo, pelas experiências do dia-a-dia, uma determinada existência.

O que chama a atenção deste anjo, observando os encontros de um indivíduo, é que a atualidade das situações cotidianas é envolvida por um campo de virtualidades. O que este “olho de anjo”¹¹⁷ vê são alguns momentos de intensidade atravessando a extensividade dos corpos.

Esta experiência vivida pelos homens não acontece com os anjos, pois é preciso estar vivo, ser composto de partes extensivas reunidas por relações complexas para viver momentos de intensidade, para ser tomado por algum afecto, por exemplo, ao beber um café quente em um dia frio.

¹¹⁷ Expressão utilizada por Suely Rolnik no texto “O anjo e a trapezista”, no qual discute este filme de Win Wenders e com o qual dialogamos no decorrer do texto.

O que nos interessa observar no filme são os encontros dos corpos que nos mostram os modos de vida se constituindo. Um indivíduo está sempre em encontro com diferentes corpos na variação contínua que habita. No filme, vemos a situação em que humanos estabelecem encontros com anjos, enquanto a presença destes afeta um corpo, um pensamento, fazendo-os variar.

Em uma cena em que o anjo Damiel escuta o pensamento de algumas pessoas no metrô, ele se aproxima de um homem que está tomado de desespero por se sentir sozinho, abandonado, por ter perdido o emprego. Então Damiel lhe toca o ombro, e aquele corpo que parecia estar se consumindo em tristeza é afetado pela presença do anjo, de modo que seu pensamento é invadido por novos ares, ganhando novas direções.

O que ocorreu com aquele indivíduo foi um deslocamento de um afecto de tristeza para uma tímida alegria encorajando seu corpo; alegria esta que pode levá-lo a recompor-se e a criar novos modos de vida. Aquele corpo enfraquecido foi revigorado pela presença do anjo, como mostra Rolnik: “os corpos humanos, antes entristecidos, revigoram-se, captam uma variedade de conexões virtuais e se põem a sonhar com cada uma delas. Preparam-se para voar. Exemplo: um homem deprimido no metrô é tocado por um anjo; o toque o faz erguer a cabeça e dizer: ‘ainda estou aqui, se eu quisesse... preciso querer’.”¹¹⁸

Os corpos humanos se apegam a uma pequena alegria que os faz “voar”, que os leva a sentir e a pensar de outro modo. Nesta situação, o encontro entre anjo e homem produz uma nova composição. No entanto, não é sempre assim, há casos em que estes corpos de anjos e homens não entram em composição, como aparece em uma cena em que outro anjo tenta acolher um suicida, mas não consegue impedi-lo de se jogar do alto de um prédio. O anjo tocando o ombro do suicida tenta, neste encontro, mudar seu pensamento, deslocar seu

¹¹⁸ ROLNIK, “O anjo e a trapezista”.

afecto. No entanto, o suicida não se afeta com a presença do anjo, seu corpo parece tomado por outros afectos, de modo que o encontro que ele busca é o encontro com a morte.

Ouvindo os pensamentos humanos, junto aos anjos, percebemos com que afectos cada corpo se compõe, afectos pelos quais um indivíduo julga o mundo e chega a conclusões sobre sua vida, alegrando-se e se entristecendo, singularizando-se nos encontros.

O anjo Damiel está surpreso diante da capacidade de ser afetado de um corpo, ele vê este processo se fazendo, mas não sente. Apenas poderá sentir quando viver em seu próprio corpo extensivo esta experiência. Entusiasmado com as experiências humanas, ele anuncia que este seu lugar fora do mundo não vale nada diante da possibilidade do sentir que experimenta um corpo: a sensação de tomar um café quente em um dia frio, de esfregar as mãos para se esquentar, de sentir dor. O que ele percebe é que são diferentes modos de sentir, diferentes modos de ser afetado em cada situação vivida.

O anjo está cansado da eternidade que habita e que lhe impossibilita de experimentar a vida. Como vimos com Espinosa, fora da Natureza nada existe, e por isso os afectos do homem precisam ser observados nas composições que experimentam seus corpos. É o que nos mostra Rolnik, comentando um desabafo do anjo: “seu tédio o faz dizer coisas assim: ‘meu olho intemporal me ensina que estou há muito fora do mundo.’ E desabafa: ‘chega de viver *ad infinitum* no espírito.’ Ele quer sentir o sabor do acontecimento em seu corpo”.¹¹⁹

A curiosidade pela experiência do sentir impulsiona o anjo de tal modo que, em um dado momento, ele salta para a vida, encarna para compor seu próprio mapa de afectos. Ele quer sentir a vida passando na extensividade de um corpo, ser arrebatado por intensidades

¹¹⁹ ROLNIK, “O anjo e a trapezista”.

que invadem o mundo empírico dos encontros humanos. O que ele quer conhecer são os afectos de que um corpo é capaz.

Ao encarnar, o anjo narra sua experiência de descobrir que o sangue tem gosto, de correr pelas ruas e sentir os ossos se movendo, e além das individuações extensivas, ele sente o “invisível vôo dos afectos”, pelo modo como é afetado em seu encontro com a trapezista. Ele descobre o que é ter um corpo e como entrar para a existência humana é também ser um grau de potência variando. Como diz Rolnik: “É que ele descobre que a pressão dos acontecimentos em seu humano corpo mobiliza asas que o levarão para algum lugar outro de si mesmo, um lugar que encarne as intensidades emergentes.”¹²⁰

Pelos olhos dos anjos, nós humanos nos deparamos com isto “tudo a que temos direito cotidianamente”. Os olhos do anjo Daniel nos levam a observar como o homem tem “direito” à experiência. Como comenta Pelbart ao falar sobre o anjo encarnado: “[...] um dia um anjo resolve encarnar. Vira um mortal de carne e osso, com frio, fome, sede, saudade, sangue e dor, tudo aquilo a que nós temos direito cotidianamente e que é nosso quinhão precioso sobre esse planeta.”¹²¹ Ele se refere aos hábitos comuns, que permitem sentir de diversos modos o que se passa em nossa vida, os afectos que compõem a nossa singularidade.

Contudo, é importante salientar que o cotidiano dos homens não é apenas feito de experimentações intensivas. Os anjos vêm às vezes o tédio de uma vida humana. Os encontros habituais de um indivíduo podem ser o retrato de uma vida que vê o mundo pela consciência dos efeitos das coisas. Nas cenas, vemos indivíduos vivendo ao acaso dos

¹²⁰ Idem, p.4

¹²¹ “Um desejo de asas”. In: *A nau do tempo-rei: 7 ensaios sobre o Tempo da Loucura*. pp.20-21

encontros, sujeitos a tristezas e alegrias, sem conhecer quais situações se compõem bem com eles.

Além dos homens, os anjos também podem ter uma vida tediosa, enquanto vivem presos à função de, assistir às experiências humanas, anotar alguma coisa nova que ainda não sabiam; situações que remetem à atualidade de seus encontros. No entanto, há momentos em que os encontros dos anjos também são povoados de virtualidades, fazendo variar um movimento, um modo de ver. Acompanhamos esta situação nas cenas dos encontros do anjo Daniel, que o levam a se questionar quanto à sua vida na “eternidade” e buscar a experiência de um corpo humano.

No mundo dos homens, acompanharemos, através da personagem trapezista Marion, os limites de um corpo humano que está sempre tentando se ultrapassar. Esta personagem, em sua apresentação circense, desenha, muito bem, um corpo que luta com a gravidade, fazendo piruetas a partir de uma postura de bailarina. É assim que o anjo Daniel se encanta com as capacidades que tem um corpo humano, ao mesmo tempo em que se apaixona pela trapezista.

Encontramos, na cena de apresentação da trapezista, este devir dos corpos em que os afectos ganham passagem. A variação da potência de um corpo será acompanhada pelos gestos e pensamentos desta personagem que oscila entre um atual e virtual enquanto passeia por diferentes afectos.

O número da trapezista no circo é um dos momentos de maior expectativa do público, pois dispara sensações de tensão e de deslumbramento diante de um corpo que pode se dobrar em uma condição de mínima sustentação física. Um corpo que dança no ar, um corpo que habita o espaço entre o céu e a terra, que explora os limites do humano, que,

em sua coreografia, apoiando-se apenas com um pé no trapézio, experimenta uma liberdade de pássaro em sobrevôo por sobre as vidas terrenas.

A trapezista-bailarina aparece como um corpo que despenca de sua forma humana e, como um anjo vestido com asas brancas de pluma, suspende no ar, desenhando gestos que oscilam de um lado a outro enquanto ela se embala. É como se deixasse os traços de sua passagem por estes pontos que contorna no ar, como se pudéssemos ver um resquício da bailarina no trapézio como um duplo, como uma sombra; os traços anteriores parecem coexistir com os posteriores ao mesmo tempo em que os constituem.

Em uma atmosfera em que o circo se apresenta pela última vez, o público se mostra ansioso pelo espetáculo, enquanto a banda toca uma melodia que anuncia o próximo número. E eis que surge a trapezista de dentro de um baú para iniciar a apresentação principal. Marion sobe, através de uma corda puxada por alguém, até seu par – o trapézio – com o qual entrará em encontro. Ela vivencia nesta cena um encontro, onde mostra sua arte com o trapézio para o público. Neste encontro, muitas forças estão em combate: são sensações de medo e alegria. Partes de seu corpo se compõem com o medo, deixando-a tensa para fazer os movimentos, mas outras partes se compõem de modo a aumentar sua força. O que vemos nesta cena é como o poder de ser afetado de um corpo é preenchido de tristeza e de alegria, como comenta Deleuze:

Apenas Deus tem uma potência absolutamente infinita. Bom, mas dentro de certos limites, eu não deixarei de passar por essas variações da potência de agir em função das idéias de afecção que eu tenho, não deixarei de seguir a linha de variação contínua do affectus em função das idéias-afecção que eu tenho e dos encontros que eu faço, de tal modo que, a cada instante, meu poder de ser afetado é completamente efetuado, completamente preenchido. Preenchido, simplesmente, sob o modo da tristeza ou sob o modo da alegria. Os dois ao mesmo tempo, bem entendido, pois sabemos que, nas sub-relações que nos compõem, uma

parte de nós mesmos pode estar composta de tristeza e uma outra parte de nós mesmos estar composta de alegria.¹²²

A trapezista está com medo, pois está tomada de tristeza pelo fechamento do circo e este é seu último espetáculo. Aquele momento para ela significa o fim de um sonho. Por isso, pensa que poderia despencar do trapézio, escolher a morte, já que tudo acabou. Mas seu medo oscila, vai e volta. Ela mesma diz que não tem mais medo, mas sabe que ele retornará. Antes da apresentação, Marion está no trailer, sentada em frente ao espelho, pensando, enquanto nós podemos ouvi-la:

Hoje não vou conseguir. Sem trapézio na noite de lua cheia. Não na última vez, na derradeira noite. Preciso acordar deste sonho. O circo acabou! Já era. E, mais uma vez, é como se fosse noite em mim. O medo, medo da morte. Por que não a morte? Às vezes, é importante apenas ser bonita e nada mais. Observar-se no espelho é como olhar-se pensando. Então, está pensando o que? Penso que ainda tenho direito de sentir medo, mas não de falar sobre ele. Você ainda não está cega, o coração ainda bate, mas agora está chorando. Você gostaria de chorar como uma garotinha muito magoada. Você sabe por que está chorando? Por quem? Não por mim. Nem sei mais. Eu gostaria de saber. Não sei ainda. Estou com um pouco de medo. Chegou ao fim. Foi-se embora. Com certeza, vai retornar. Não faz mal.¹²³

Ao dizer que “não faz mal”, ela pisca o olho como se estivesse piscando para o anjo, e naquele momento de encontro com ele se afeta de alegria. O medo que ela sente oscila entre a tensão de um sonho que chega ao fim e a vontade de continuar lutando. A questão com que a trapezista se debate vai variando, mudando de cor, enquanto seus afectos se deslocam, um modo de sentir dispara um novo modo de pensar, um novo modo de ver sua situação.

¹²² DELEUZE, *AE1978*.

¹²³ Pensamento da trapezista.

Na apresentação da Marion no trapézio, assistimos à atualidade de um corpo, no qual um “sonho de trapezista” desmorona, ao mesmo tempo em que virtualidades invadem aquele corpo, construindo uma nova trajetória de vida. Ela deixa que a alegria vença em seu corpo, fazendo-a agir, dançando no trapézio e aumentando sua potência de vida. Os gestos e desenhos que vão se contornando no ar são como pedaços de uma vida se compondo, um conjunto de virtualidades criando o corpo de uma trapezista, como se não fosse ela quem fizesse o gesto, mas o gesto que a fizesse. Esta é a intensidade que acomete um público e que despedaça toda a visão de um sujeito definido apresentando-se em um espetáculo. Aqueles que assistem a esta imagem encontram um corpo em movimentos e velocidades, ao mesmo tempo que enxergam uma trapezista.

O que podemos notar é que não se trata mais de uma forma ou função-trapezista que é percebida em um espetáculo. Não há qualquer referência a uma origem que a constituísse como trapezista; esse modo de se compor apenas ocorre naqueles encontros. Trata-se de modos de vida engendrados nos encontros da trapezista com o público, com o anjo, com a sua solidão.

Antes da apresentação, Marion sente que toda sua vida é colocada em questão, seus medos afloram e ela se vê em um momento de escolhas e de mudanças. Parece que tudo acabou, e a sensação é a de estar perdida como um “pequeno animal na floresta”. Ela se pergunta pelo seu destino no momento em que seu modo de vida artista não é mais possível:

Vazia, incompatível. O vazio. O medo. Muito, muito. O Medo. Como um pequeno animal perdido na floresta. Quem é você? Não sei mais. Só sei que não sou mais artista. Adeus, trapézio.

Não chore, é assim mesmo. Essas coisas acontecem. Nem tudo é como a gente quer. Que vazio. Tudo tão vazio.¹²⁴

Este momento é importante porque Marion pode sucumbir na tristeza e de fato acreditar que aquele é o fim de tudo e a morte está ali ao lado, só depende do gesto que ela escolher. No entanto, no encontro com o anjo, Marion é invadida por uma alegria que faz com que ela salte para a vida. Ouvimos seu pensamento variando, enquanto ela é tomada por diferentes afectos: uma parte dela tem medo e a outra não, como mostra Rolnik:

Ela se olha no espelho e sua imagem lhe escapa. Como todas as pessoas que o anjo conhece em sua perambulação pela cidade, Marion vive um trabalho intenso de luta contra a morte e, muitas vezes, quase sucumbe ao medo. Mas, quando Damiel roça invisível seu corpo, algo muda imperceptivelmente e ela diz: ‘Uma parte de mim se assusta e outra não’. Ou então: ‘Tenho um pouco de medo, mas não faz mal. Pronto, passou, sei que depois volta’. Ela começa a suspeitar que de novo um rosto irá se delinear e, aos poucos, vai conseguindo encarar no espelho a duração do vazio, até que a metamorfose aconteça.”¹²⁵

A oscilação que habita o pensamento de Marion também habita seu corpo enquanto ela se apresenta no trapézio. O que vemos nesta cena da trapezista é seu processo de individuação e singularização acontecendo juntos, uma trapezista se dobrando em um novo modo de vida, variando extensiva e intensivamente, como podemos ver por este corpo em levitação dançante.

O espetáculo conecta cada espectador do filme com uma coreografia desenhada no ar, dobrando-se de tal modo que por vezes é possível ver uma trapezista compondo gestos, mas que não se esgota nessa imagem. O olhar do anjo é que conduz a cena, com ele vemos a oscilação entre o atual e virtual no corpo da trapezista. Na oscilação do corpo está a oscilação dos afectos da trapezista, a oscilação de seus pensamentos. Neste encontro da

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ ROLNIK, “O anjo e a trapezista”.

trapezista com tantos corpos ao mesmo tempo: com o trapézio, com o público, com o anjo, uma névoa virtual¹²⁶ envolve a atualidade da composição de seus gestos.

O que a cena da trapezista nos mostra não é um corpo que vive só de afecções, misturando-se com o que ele encontra na variação contínua, composto principalmente de individuações extensivas; também não se trata de um corpo sem extensão, fora da existência, e por isso incapaz de fazer variar sua potência. As composições que acontecem nos encontros da trapezista mostram que se trata sempre da coexistência de um extensivo e um intensivo, garantindo a complexidade da constituição de um modo de vida.

Rolnik salienta esta questão ao falar de um cruzamento no encontro entre anjos e homens que garantiria esta coexistência. No filme, o anjo e a trapezista expressam este devir-anjo que um humano pode experimentar. Diz Rolnik:

Humanos, restritos ao olho, só captávamos o visível dos corpos constituídos em suas atuais figuras. Já os anjos, restritos ao espírito, embora captassem o movimento dos corpos mergulhados no acontecimento, desconheciam seus efeitos na carne. Agora, homens-quase-anjos ou anjos-quase-homens que somos, descobrimos o invisível devir dos corpos em seus cruzamentos, o invisível vôo dos afectos buscando língua, os invisíveis movimentos de expansão e retração da vida¹²⁷.

Em um dado momento da apresentação, Marion se desequilibra no trapézio. A platéia verbaliza, em interjeições assustadas, o medo de uma queda que poria fim à beleza da imagem que envolve os olhos de todos em uma atenção hipnótica. Este leve desequilíbrio tenciona momentaneamente os corpos que até então se deixavam envolver pelo ritmo dos movimentos oscilantes da trapezista com o trapézio. Este embalo que a

¹²⁶ Deleuze, em *Diálogos*, mostra que há como uma névoa de virtuais envolvendo a imagem atual: “Todo o atual se envolve de uma névoa de imagens virtuais”, p.173

¹²⁷ ROLNIK, “O anjo e a trapezista”.

trapezista experimenta, convoca o embalo dos olhos dos espectadores que, ao serem afetados, fazem variar seus próprios corpos.

A última noite no circo é um fim e um início; marca para a trapezista uma nova composição. Naquele encontro, ela é capaz de afetar um público deslumbrado e assustado, e ser afetada por todos os olhos endereçados a ela, por todos os corpos embebidos naquele ir e vir do trapézio. Ela se compõe no encontro, são corpos, olhares, modos de vida se fazendo naquela cena em que a “Natureza inteira” se desenha em uma passagem entre um preto e branco e colorido, nas intensidades que compõem peles, sorrisos, choros e histórias.

Parece que vemos um corpo em transformação nesta Natureza de “céu e terra” minada de virtualidades, como fala François Julien em uma de suas análises em seu livro sobre o I CHING:

O desdobramento da energia yang, que caracteriza Qian, é, diz-nos WZT, aquilo porque o céu prossegue em curso, a condensação da energia Yin, que caracteriza Kun, “é aquilo pelo qual a Terra recolhe e recebe”. Por isso Céu e Terra se caracterizam pela mesma capacidade absoluta de serem constantemente fieis à sua natureza (perfeitamente ‘autênticos’) e, portanto, “não se desviam jamais”; e, como tais “regem todo o processo de advento-transformação”: o Céu “seguindo seu curso sem interrupção” no interior do invisível, a Terra “acolhendo sem limite” (a influência que emana do Céu) e fornecendo a vida sem parar.¹²⁸

No “interior do invisível” do céu, um plano imanente dissemina aquilo que a terra “acolhe” e faz germinar. A trapezista parece irromper da terra, sem deixar parar este processo de transformação. É uma cena em que uma vida descobre as muitas intensidades que a habitam, não deixando um corpo parar de se recompor, ou como quer Espinosa, seguindo o caminho da beatitude, um encontro com Deus, a invenção de novos modos de existência.

¹²⁸ JULIEN, *Figuras da Imanência*, p.173

A coreografia da trapezista parece um desdobramento entre o céu e a terra, a modulação de um corpo, que se faz e refaz na oscilação de seu encontro com o ar; é como se ela abraçasse o ar como a árvore o faz, segundo a expressão de Tournier:

Transpôs sem dificuldade os andares sucessivos daquele arcabouço, com a impressão crescente de se encontrar prisioneiro, e como que solidário, de uma vasta estrutura, infinitamente ramificada, que partia do tronco de crosta avermelhada e se desenvolvia em ramos, raminhos, caules e caulículos, para rematar nervuras de folhas triangulares, em bico, escamiformes e enroladas em espiral à volta da ramaria. Participava da evidente função da árvore, que é a de abraçar os ares com os seus mil braços, apertá-los com os seus milhões de dedos.¹²⁹

Puxada por uma corda até o trapézio, a trapezista surge acima de nossas cabeças, convidando a participar do encontro que ela se propõe experimentar, introduzindo um conjunto de gestos em que um corpo vai levemente se dobrando em delicados movimentos que conseguem “abraçar o ar”. Apertar o ar “com seus milhões de dedos” é o que faz este corpo que acolhe enquanto se desenha neste plano de composição em que se encontra, no alto de um trapézio. De um lado a outro desliza e se reinventa. O afecto que impera é o de alegria, que leva aquele momento a buscar seu máximo de intensidade.

O medo a acompanha em várias cenas anteriores à apresentação. Nós vemos um corpo que em alguns momentos fica abatido, sente uma imensa tristeza e vontade de desistir de tudo, e em outros momentos busca força nele mesmo para aumentar sua potência. A trapezista encontra no próprio corpo o impulso de um afecto alegre, que lhe traz um novo rosto, um novo modo de vida.

O que devo fazer? Não pensar em mais nada. Simplesmente existir.
Berlim. Aqui sou estrangeira, mas tudo me é familiar. Seja como for, não se pode fugir. Existe um muro.

¹²⁹ TOURNIER, *Sexta-feira ou Os Limbos do Pacífico*, p.180.

É esperar pela foto que vem com outro rosto.
Poderia ser o início de uma história. Rostos...quero ver rostos. Talvez eu
arranje um emprego de garçonne.¹³⁰

A passagem pelo circo é mais um encontro dentre os muitos que a constituem. Existir, aumentar a potência de seu corpo, tão possível na sua arte com o trapézio, não terminará com o fechamento do circo. O que Marion sente é que a alegria também está em outros lugares, em outros encontros; que um corpo vive o constante desafio de tentar se reinventar.

Na cena posterior à apresentação, Marion se sente feliz, pois sente que tem uma história. Após a apresentação, bebendo e cantando em comemoração com os colegas do circo, Marion pensa: “Simplesmente poder dizer como nesse momento: ‘Estou feliz. Tenho uma história e continuarei tendo.’” Tudo que ocorrera naquele espetáculo nos mostra o mapa de afectos que compõem um modo de vida trapezista, experimentando o medo, a alegria e a impressão de que o medo passa e volta e de que há sempre novas composições se fazendo.

Marion apresenta, no choro em frente ao espelho, ao qual se rende em um piscar de olhos, o movimento de alguém que se apropria da sua experiência. Aquele corpo de trapezista que experimenta um limite físico, também vivencia a todo momento seu limiar de intensidade. Nas cenas de Marion, podemos ver uma potência variando, podemos ver como um corpo que vive um momento de tristeza, experimenta uma oscilação e faz de uma alegria o trampolim da sua ação. É como se ela se pegasse no colo, abraçando o ar, e compusesse a si mesma neste espaço “entre o céu e a terra”. Marion é a expressão de uma vida se compondo e, mais que isso, de uma vida que busca as composições que a

¹³⁰ Pensamento da trapezista.

fortalecem, de uma vida capaz de ser afetada a ponto de transformar uma tristeza em uma paixão alegre, e esta paixão em uma ação. É um corpo ativando a própria potência, é um corpo tomado por entre-tempos de singularização.

Aquele corpo que não pára de se experimentar, busca um modo de vida que a aproxime cada vez mais de sua própria força. Ao pensar, ao chorar, ela se dá conta de que está variando, de que está sempre se compondo. Ela não se joga nos encontros, ela acolhe cada encontro com uma coreografia, faz um desenho no ar, dobra-se com o universo inteiro, criando um modo de se fazer trapezista, fazendo da existência um gesto em vôo.

Foram os anjos que nos ensinaram a ver os afectos de que um indivíduo é capaz. Daniel nos fez ver a variação de pensamentos, participou da mudança de afectos da trapezista e depois saiu de seu campo virtual e ganhou a vida, entusiasmado com um corpo extenso, com um corpo que se constitui em individuações e singularizações. E nós ficamos surpresos com ele por descobrir do que somos capazes.

A fragilidade de um corpo em meio ao seu campo de experiência, um corpo sofrido, um corpo que tem o risco de despencar do trapézio e perder a vida, um corpo que oscila entre medos e alegrias. Apenas por esta fragilidade, a de ser um corpo composto por relações complexas de partes extensivas em constante transformação, é que se tem “direito” a aumentar sua potência própria, a experimentar e, conseqüentemente, conhecer sua capacidade de se afetar, desenhar seu próprio mapa de afectos.

Com o anjo e a trapezista, nós mapeamos os afectos de um modo de vida e acompanhamos bem de perto como ocorrem os encontros que fazem a potência variar. Daniel, no início do filme, escreve em sua caderneta que: “Quando a criança era criança, brincava com entusiasmo. Hoje, só se entusiasma quando seu trabalho está resolvido” Mas ao experimentar o corpo humano, ele não quer deixar que este entusiasmo se perca;

entusiasmo de experimentar os encontros, descobrindo neles quais corpos convêm com o seu.

A criança não pára de se deliciar nesta brincadeira, divertindo-se com o processo. Ela não se empolga quando a brincadeira alcança um objetivo final, o que lhe interessa é toda a trajetória, todas as experimentações, o que lhe interessa é poder arriscar, fazer de novo, cair e levantar sem qualquer sinal de desânimo. O corpo da trapezista nos mostra um pouco deste movimento nas suas corajosas composições, não porque enfrenta o risco de cair do trapézio, mas porque “enfrenta” os deslocamentos dos seus afectos, e se compõem em diferentes modos de vida, singularizando-se em um “devir-criança”¹³¹, em uma trajetória de alegria.

¹³¹ A questão do “devir-criança” se relaciona ao artigo indefinido discutido por Deleuze no texto “Imanência: uma vida”. Neste texto, em que encontramos a coexistência das singularidades de uma vida com a vida empírica correspondente, Deleuze mostra o privilégio das crianças de serem atravessadas por uma vida imanente quase sem nenhuma individualidade: “[...] as crianças bem pequenas se parecem todas e não têm nenhuma individualidade; mas elas têm singularidades, um sorriso, um gesto, uma careta, acontecimentos que não são características subjetivas. As crianças bem pequenas, em meio a todos os sofrimentos e fraquezas, são atravessadas por uma vida imanente que é pura potência, e mesmo beatitude [...] O artigo indefinido não é a indeterminação de uma pessoa a não ser na medida em que é a determinação do singular.” As crianças vão construindo uma trajetória de vida enquanto são atravessadas por “uma vida” expressa no entusiasmo com que apreciam uma brincadeira. O devir-criança corresponde ao “uma criança”, que é o processo de singularização se fazendo nos encontros.

Plutarco: uma intersecção entre a luta e a música

O segundo personagem escolhido para mostrarmos os modos de vida através do seu mapa de afectos está no filme mexicano *O Violino*¹³², produzido por Francisco Vargas Quevedo. A partir de um cenário filmado em preto e branco, acompanhamos a luta entre a guerrilha campesina e os militares no México dos anos 70.

Somos convidados a percorrer uma paisagem de campo, na qual encontramos o protagonista Plutarco Hidalgo em seus trajetos. Este velho camponês de cerca de 80 anos, que perdeu uma de suas mãos, surpreende quem cruza por ele com a sua arte de tocar violino. O personagem é interpretado pelo ator violinista Don Angel Tavira, o qual sofrera um acidente, perdendo a mão aos 13 anos. Esta fatalidade leva o personagem Plutarco a viver um paradoxo: o de tocar violino apesar de lhe faltar uma das mãos, a que operaria o arco. Essa condição gera certa desconfiança quando ele se apresenta às pessoas como músico, pois ninguém espera que ele possa tocar.

Entramos em contato com o modo de vida de Plutarco em sua composição com o violino. Ele perdeu uma das partes extensivas do seu corpo orgânico, perdeu uma de suas mãos, mas por força de vetores intensivos e artifícios engenhosos, ele vive com seu violino uma complexa composição de relações. Por isso, quando precisa se separar deste instrumento, não o faz sem um certo pesar.

¹³² O VIOLINO. Direção, Produção e Roteiro: Francisco Vargas Quevedo. Intérpretes: Don Ángel Tavira; Dagoberto Gama; Gerardo Taracena e outros. Direção de Produção: Luz Maria Reyes Gil. Montagem: Francisco Vargas Quevedo e Ricardo Garfias Méndez. Fotografia: Martín Boege Pare. Música Original: Cuauhtémoc Tavira e Armando Rosas. Cámara Carnal Films, México, 2005. DVD, 98 min., son., p&b.

Ele, que começara a estudar violino ainda criança, quando tinha as duas mãos, depois do acidente estabelece uma nova relação com o instrumento, criando com ele um novo corpo. Esta composição com o instrumento é percebida cada vez que se prepara para tocar: ele amarra uma fita no braço que não tem a mão, e esta fita fica presa ao arco de madeira. O movimento lento no qual ajeita o violino, pela necessidade de usar apenas uma das mãos, constrói um modo próprio de tocar aquele instrumento, o qual trata com carinho e respeito. Plutarco se compõe neste gesto singular, misturando-se com a música de tal maneira que através dela veremos, nos encontros que ele experimenta, diferentes modos de vida se fazendo.

Plutarco habita uma aldeia em que grande parte dos homens participa da guerrilha campesina, no entanto todo o movimento é cauteloso para não serem descobertos pelo governo. Plutarco é pai de um guerrilheiro e, nas idas à cidade, ele, seu filho e o neto apresentam-se em estabelecimentos públicos disfarçados de músicos, quando o real motivo destes deslocamentos até a cidade são as negociações que seu filho faz em busca de armamento para a guerrilha.

Na aldeia em que habita com seu povo, Plutarco tem uma plantação de milho, e em meio a ela estão escondidas munições necessárias à guerrilha. Mas os militares invadem a aldeia, matam os homens, e as mulheres e crianças são obrigadas a se refugiar em meio à selva. Plutarco, seu filho e seu neto não estavam na aldeia quando isso ocorreu. Ao descobrirem que não podem retornar à aldeia, seu filho se junta aos guerrilheiros que estão escondidos na mata, e Plutarco, apesar de sua condição frágil de homem velho, encontrará um jeito próprio de participar da luta pelas terras de seu povo.

Confiante de sua condição inofensiva, esse velho homem vai até os militares pedir para cuidar de sua colheita. Apresentando-se como um homem de paz e músico, ele

conquista a permissão dos militares para cuidar de sua plantação, com a condição de que toque violino para eles. Plutarco inicia neste momento seu papel de espião, recuperando as munições que estão escondidas na plantação de milho, ao mesmo tempo em que recolhe informações que interessem aos guerrilheiros.

Plutarco conquista a confiança do capitão, enquanto este é afetado pela música; com isso tem a passagem liberada para ir diariamente à aldeia e cumprir com sua “missão”. Durante o dia vai à aldeia, e à noite ele e o filho se reencontram no esconderijo onde está o neto. No encontro dos três, o modo de vida guerrilheiro se intersecciona com o cuidado entre pai, filho e neto. Uma luta política se cruza com uma luta por seus entes queridos: enquanto trocam informações sobre a guerrilha, tentam cuidar um do outro. O cuidado de Plutarco com seu neto se faz na mistura entre um cafuné que acalma a angústia do menino que pouco sabe quanto ao que está se passando e a preparação para luta através das histórias sobre seu povo.

Os trajetos de Plutarco pelo filme nos mostram as variações de modos de vida que o constituem. Acompanhamos seus deslocamentos de um lado a outro, ora na aldeia onde estão os militares, ora no esconderijo onde está seu povo. Nessas idas e vindas, seus afectos vão variando, em diferentes processos de individuação. Nos encontros com seu neto, Plutarco conta ao menino sobre a trajetória de seu povo, ensinando canções e histórias de luta; já ao se encontrar com os militares, é a sua condição de músico que lhe permite participar da batalha. Ele se individua nestes processos, no qual vemos aparecer, predominantemente, seu modo de vida guerrilheiro.

No entanto, há outros encontros que ocorrem ao mesmo tempo, e contornam este corpo frágil, de rosto magro, fala arrastada e voz rouca. Veremos que um outro modo de vida vai se desenhando em uma cena em que ele toca violino para o capitão. Nesta cena, o

capitão, envolvido pela melodia tocada ao violino, conta a Plutarco do seu gosto pela música e da vontade que sempre teve de aprender a tocar um instrumento. Plutarco lhe pergunta se é de verdade que aprecia a música e, pela confirmação do capitão, o velho músico diz que poderia ensiná-lo. Acompanhamos um momento bastante forte, pois este encontro efetuado através da música faz com que os papéis vividos por estes personagens sejam deslocados.

Neste encontro, a situação de guerra fica suspensa, enquanto outros corpos se produzem ali. A música faz com que entre-tempos de intensidade invadam aquelas vidas, produzindo variações e novos afectos. Esta é a única cena do filme em que Plutarco sorri, e é como se toda a tensão que envolve seus encontros com os militares, naquele instante, deslizesse para um afecto de alegria. No caso do capitão o mesmo ocorre: a música invade a atualidade de seu corpo, de tal maneira que ele se singulariza em um outro modo de vida, enquanto sua figura de militar se desmancha.

A oscilação entre o atual e o virtual protagonizada pelo violino transforma o que a princípio deveria ser um mau encontro em um bom encontro. O que poderíamos perceber naquela cena não seria um corpo que se individua como militar, como aquele que tem por função dar um fim nos “rebeldes”, e nem seria outro corpo que se individua lutando na guerrilha, defendendo suas terras, pois se assim fosse não haveria composição possível. Os corpos de Plutarco e do capitão parecem se deslocar de suas funções predominantes, experimentando um processo de singularização, em que outros modos de vida interseccionam-se definindo suas essências singulares.

Nesta cena, vemos o arco intensivo musical como um elo que desmancha o antagonismo latente. Parece que naqueles corpos é possível encontrar a expressão de uma pequena alegria, ativada pela música. Uma alegria que surge nestes entre-tempos em que

um tempo intensivo, “aiônico” perfura o “tempo cronológico extensivo”. Aqueles corpos individuados com a guerra são “lançados numa virtualidade” que aumenta seus graus de potência.

Em função de encontros extensivos e intensivos, encontros que se misturam nessa variação contínua, é que Deleuze procura ver o aparecimento de ‘uma pequena alegria’. Quando uma alegria, mesmo pequena, irrompe nessa variação, ela opera no sentido de ‘nos precipitar num mundo de idéias concretas’ em luta contra os ‘affectos tristes’. Pois bem, Deleuze vê nisso um acontecimento. Por quê? Porque a mesma alegria partícipe da variação contínua pode, por intensificação, ‘nos impulsionar de alguma maneira para fora’ das linhas extensivas ‘dessa variação’. Somos lançados numa virtualidade. Somos levados a ‘conquistar’, diz Deleuze, certa ‘potencialidade de uma noção comum’, vale dizer, ganhamos acesso a relações que se compõem concretamente com relações que nos são constitutivas. Nesses entre-tempos, é como se um tempo aiônico, intensivo, saltasse da variação contínua do tempo cronológico extensivo.¹³³

Acompanhamos os encontros, nas suas duas dimensões, extensiva e intensiva, o que nos leva a seguir a trajetória dos personagens se desviando de uma linearidade. Os corpos são “surpreendidos” por variações de affectos, quando um encontro como este, atravessado pela música, ocorre. São estes movimentos que afastam qualquer leitura relativa a uma identidade que respondesse por esses personagens. As cenas parecem nos remeter a um deslizamento dos graus de potência, fazendo variar a essência singular de Plutarco e a essência singular do capitão. Os modos de vida de Plutarco e do capitão é que parecem se delinear, e não suas identidades.

Tomaremos uma segunda cena que se segue a este bom encontro entre Plutarco e o capitão. Aquele instante de cumplicidade se deslocará para uma situação em que a figura despótica do capitão retomará o seu lugar de poder e tentará imprimir no corpo de Plutarco

¹³³ ORLANDI, “O pensamento e seu devir-criança.” No prelo, cedido pelo autor.

um afecto triste. Ainda na cena que comentávamos, víamos no capitão uma atitude de proximidade, perguntando a Plutarco como ele perdera a mão. Então, na expressão de Plutarco parece ressurgir seu modo de vida guerrilheiro, demonstrando ao capitão o seu afecto de tristeza quando lhe responde perguntando: “Quando vocês vão nos deixar em paz?”

A relação volta a ficar tencionada, visto que a figura do capitão representa um mau encontro para Plutarco, pois o modo de vida militar não convém com o modo de vida guerrilheiro do velho camponês; afinal, o objetivo dos militares é acabar com a guerrilha.

Começa a se desenhar uma próxima cena em que veremos um outro encontro se desenrolar entre os dois. As composições já serão outras e os afectos terão se deslocado. De uma alegria, passaremos a encontrar no rosto de Plutarco uma tristeza, na cena em que veremos a variação da potência desse corpo lutando para preservar a liberdade de sua vida.

Nesta cena final, acompanharemos o momento em que o disfarce de Plutarco é descoberto e a primeira atitude do capitão é a de dizer a Plutarco que o perdoaria por tudo, menos que o deixasse sem música. Então o capitão pede ao velho que toque o violino. Começamos a perceber que o encontro atravessado pela música se desloca de uma cumplicidade entre os dois homens para a autoridade do capitão, exigindo a servidão de Plutarco através da música.

Plutarco expressa um olhar tenso e diante da situação sem saída faz um primeiro movimento de ajeitar o violino e obedecer ao capitão. Entretanto, neste instante chega um jipe no qual os militares estão trazendo os prisioneiros que caíram na emboscada. Dentre eles vemos o filho de Plutarco. Quando o velho homem o vê, a dor aparece no seu corpo, uma tristeza diminui sua força. Aquilo pelo que ele tentou lutar até ali estava sendo destruído. Enquanto seu filho lutava na guerrilha, ele, a seu modo, tentava ajudá-lo

conseguindo as munições e passando informações aos guerrilheiros quanto às estratégias dos militares.

A captura do filho mostra que todo o seu esforço, a sua luta, havia acabado. No momento em que seu filho é pego, Plutarco não poderia mais se submeter às ordens do capitão, não poderia mais servir ao poder de um déspota, pois o motivo pelo qual se “submetia” naquele instante chegara ao fim.

Plutarco, que estava se preparando para tocar, no momento em que vê o filho preso, com a expressão séria, baixa a cabeça e se põe a guardar seu instrumento de luta. Seus olhos anunciam a passagem do tempo, o movimento lento do corpo, na longa pausa em que guarda o violino. Primeiro coloca-o na caixa, mexe nas cordas do instrumento como se fosse a última vez que o fizesse. Depois aperta os pinos que o prendem, guarda o arco de madeira, fecha a caixa; ouvimos, no silêncio da cena, como que “a respiração do mundo”¹³⁴, um intervalo cortando o tempo extensivo de seu corpo.

O capitão, já irritado, diz: “Toque velho!” E Plutarco o encara seriamente. Ele olha em volta e todos os soldados neste momento têm os olhos voltados para ele. O capitão insiste e prepara a arma: “Estou ordenando que toque!” E Plutarco, com a expressão de alguém que parece conhecer sua força e suas composições, escolhendo a liberdade, responde: “Acabou-se a música!”

O personagem de Plutarco nos remete a um corpo que conhece seus trajetos, sabe o que lhe convém e o que não lhe convém. Aquele corpo parece chegar a um estado de beatitude, quando abre espaço para “uma vida” irromper na vida empírica que habita, no momento em que a morte surge como afirmação da liberdade. Viver, naquele caso, seria

¹³⁴ Referência ao poema de Clarice Lispector em “A paixão segundo G.H.”, p. 64.

submeter a música a uma relação extensiva, de um escravo tocando para o seu senhor. O esforço de vida daquele corpo frágil, capaz de ir tão longe, escolhe a morte como salvação da intensidade que o atravessa, pois o que morre é a menor parte dele, que “não tem nenhuma importância, em comparação com a parte que permanece”.

Deleuze comenta em uma de suas aulas sobre Espinosa que a preocupação deste era a de saber se, quando morre alguém, o que morre é a maior ou a menor parte desta pessoa. Tratando-se de uma vida que se efetivou mais fortemente em individuações extensivas, tendo poucos momentos de intensidade, nesse caso o que morre é a maior parte. No entanto, no caso do personagem Plutarco o que vemos morrer é sua menor parte, pois a cena final estaria nos indicando o quanto aquele corpo está atravessado fortemente por encontros intensivos. Para Espinosa, segundo Deleuze, é preciso evitar que morra a maior parte de nós:

Mas, o que se chama uma vida feliz, é fazer tudo o que se pode, e isso Espinosa diz formalmente, para, precisamente, conjurar as mortes prematuras, quer dizer, impedir as mortes prematuras, isso quer dizer o quê? Não impedir a morte, mas fazer com que a morte, quando vem, não tenha a ver, finalmente, senão com a menor parte de nós mesmos. É assim, creio, a forma como ele via, experimentava e sentia as coisas.¹³⁵

Para Espinosa, um corpo que, nas experiências que tem ao longo da vida, aprende a buscar encontros que convenham consigo, encontros com corpos que se componham com o seu, “possui uma grande consciência de si, de Deus e das coisas”; é um corpo capaz de muitas coisas, pois conhece a sua potência. Este corpo chega ao que ele chama de estado de beatitude, que seria o terceiro gênero do conhecimento, no qual um corpo conhece e entra em encontro com outros corpos pela essência, pela parte intensiva. Ele afirma que se trata

¹³⁵ DELEUZE, *Aula Espinosa 17.03.81*.

de um esforço em descobrir a capacidade de um corpo, em conquistar uma “mente sã e um corpo são” para construir uma vida alegre.

Proposição 39. Escólio: Como os corpos humanos são capazes de muitas coisas, não há dúvida de que podem ser de uma natureza tal que estejam referidos a mentes que tenham um grande conhecimento de si mesmas e de Deus, e cuja maior parte, ou seja, cuja parte principal, é eterna, e que, por isso, dificilmente temem a morte. Entretanto, para que se compreenda isso mais claramente, deve-se, aqui, observar que nós vivemos numa variação contínua e que, conforme mudamos para melhor ou para pior, dizemos que somos, respectivamente, felizes ou infelizes [...] considera-se uma felicidade podermos percorrer, com uma mente sã num corpo são, toda a trajetória da vida [...] aquele que tem um corpo capaz de muitas coisas, tem uma mente que, considerada em si mesma, possui uma grande consciência de si, de Deus e das coisas. Assim, esforçamo-nos, nesta vida, sobretudo, para que o corpo de nossa infância se transforme, tanto quanto o permite a sua natureza e tanto quanto lhe seja conveniente, em um outro corpo, que seja capaz de muitas coisas e que esteja referido a uma mente que tenha extrema consciência de si mesma, de Deus e das coisas [...]¹³⁶

Por isto que a morte não é uma questão de medo, não é um limite; para Espinosa, tudo depende do quanto um corpo alcança momentos de intensidade, o quanto ele eleva seu grau de potência. A morte de um corpo orgânico não mata a essência singular. A grande questão da morte está na relação da alegria e da tristeza, da liberdade e da escravidão. Se um corpo vive ao acaso dos encontros, e passa a maior parte da vida individuando-se mais extensivamente, o que morre é a maior parte deste corpo. Este não era o caso de Plutarco, pois nós acompanhamos o quanto os entre-tempos de intensidade preencheram aquele corpo de singularizações que aumentavam sua potência, a tal ponto que, ao morrer, o que morre é sua menor parte, e quando morre preserva aquilo que tinha de mais precioso, que era sua liberdade e sua relação intensiva com a música.

¹³⁶ ESPINOSA, *Ética*, Quinta Parte.

Espinosa dizia que quem está no segundo e terceiro gêneros do conhecimento e compreende as relações que o constituem não temerá a morte: “Quanto mais coisas a mente compreende por meio do segundo e do terceiro gêneros de conhecimento, tanto menos ela padece dos afetos que são maus, e tanto menos teme a morte.”¹³⁷

O capitão queria forçá-lo a tocar, afinal ele era um velho camponês que deveria se curvar diante da autoridade de um déspota. No exercício de seu poder, o capitão o afeta de uma maneira triste, para que ele diminua sua potência de agir. No entanto, a questão está em como Plutarco, conhecendo as causas desse afecto, consegue agir, ou seja, não está à mercê dos efeitos que os corpos exteriores lhe imprimem. Plutarco afirma a sua potência de agir ao escolher a morte, neste caso, como um aumento do grau de perfeição. O que se passa com ele é diferente daqueles que escolhem a morte ou pensam sobre ela, por estarem enterrados na tristeza, como mostra Deleuze, em aliança com Espinosa:

Na tristeza estamos arruinados. É por isso que os poderes têm necessidade de que os súditos sejam tristes. A angústia jamais foi um jogo de cultura da inteligência ou da vivacidade. Quando vocês têm um afeto triste, é porque um corpo age sobre o seu, uma alma age sobre a sua em condições tais e sob uma relação que não convém com a sua. Por conseguinte, nada na tristeza pode induzi-los a formar a noção comum, isto é, a idéia de algo em comum entre os dois corpos e as duas almas. O que ele está prestes a dizer está cheio de sabedoria: é por isso que pensar na morte é a coisa mais imunda. Ele se opõe a toda tradição filosófica que é uma meditação sobre a morte. Sua fórmula diz que a filosofia é uma meditação da vida e não da morte; obviamente, porque a morte é sempre um mau encontro.¹³⁸

Por mais que este encontro de Plutarco com o capitão possa ser considerado destrutivo para o velho, porque o capitão termina por matá-lo, ainda assim é preciso

¹³⁷ ESPINOSA. *Ética*. Quinta Parte. Proposição 38.

¹³⁸ Deleuze, *Aula Espinosa 1978*.

considerar que sua atitude é expressão de seu poder de ser afetado. Por conhecer os afectos que o fortalecem, ele se separa da música e da vida, para afirmar sua liberdade.

Espinosa dizia que o poder é o menor grau da potência¹³⁹. O capitão, pelo seu poder, quer separar Plutarco de sua potência. O déspota é um personagem que inibe trajetos, como comenta Deleuze: há “personagens que impedem um trajeto e inibem afectos”¹⁴⁰, o que poderíamos relacionar ao que Espinosa diz a respeito do déspota como sendo aquele que tira a potência do outro, transformando-o em escravo. No entanto, parece que Plutarco não é alguém exposto ao acaso dos encontros que poderia se aprisionar na tristeza. Um afecto triste não tem vez em um corpo que é intensificado por uma alegria e chega a um estado de beatitude.

Em meio a esta luta da guerrilha, podemos encontrar uma outra luta ocorrendo ao mesmo tempo. Trata-se de uma luta entre potência e poder, entre liberdade e escravidão. A luta contra a tristeza e a escravidão é uma luta para conquistar a potência de um corpo, conhecer os afectos de que se é capaz. O que assistimos nesta cena final é a afirmação do máximo grau de potência de Plutarco no último momento de sua vida empírica.

Encontramos em Plutarco um corpo em busca de bons encontros. Ele, que já perdeu uma das mãos, sabe o que pode fazer para recompor-se, sabe quais relações o fortalecem. Por isso ele não se deixa morrer; quando a morte vem, ela vem como força e não como fraqueza. Deleuze, ecoando Espinosa, dizia que é a uma alegria que é preciso se apegar para conhecer aquilo que convém com nosso corpo: “[...] ao invés de fazer o somatório de nossas tristezas, tomar uma alegria como um ponto de partida local, à condição que

¹³⁹ Como vimos pela discussão da *Aula Espinosa 1978*, comentada na citação logo acima.

¹⁴⁰ Deleuze, capítulo “O que as crianças dizem” In: *Crítica e Clínica*, p.77

sintamos que ela nos concerne verdadeiramente. Em cima disso forma-se a noção comum, em cima disso tenta-se ganhar localmente, estender essa alegria.”¹⁴¹

Seria bem possível na situação de Plutarco fazer o somatório das infelicidades e sucumbir. Ele está vendo seu povo morrer, sua família ser destruída, mas não desiste. Ele não luta agredindo, ele luta com sua própria força, que está na música.

No caso de Plutarco, percebemos que, naquela situação, é o arco guerrilheiro que se intersecciona com o arco musical, e esta composição faz daquele corpo ação, aumenta sua potência de agir. Aquele corpo frágil é absorvido pela virtualidade da música, e o personagem acaba então se confundindo com ela nesta coexistência entre atual e virtual, como mostra Deleuze: “A imagem virtual absorve toda a atualidade do personagem, ao mesmo tempo em que o personagem atual não passa de uma virtualidade.”¹⁴²

Plutarco às vezes se confunde com o violino: sua função é tocar, é lutar, e este movimento está em todas as suas ações. Ele fez sozinho um caminho de enfrentamento, entrou no campo inimigo aparentemente aliando-se a ele para conseguir ajudar seu povo. Acompanhamos muitas vezes a virtualidade da música em oscilação com a atualidade de seu corpo velho sem uma das mãos. Para um corpo composto nesta intersecção entre a luta e a música, a morte apareceria como a ação de um homem que conhecia os afectos de que era capaz.

Este corpo ferido, um tanto cansado, encontra em sua frágil estrutura uma vitalidade que o faz agir, que o faz lutar pela liberdade que é tanto uma liberdade política, de um povo, como a liberdade de uma vida singular, a qual aprende que a submissão tira de um

¹⁴¹ DELEUZE, *AE1978*.

¹⁴² *Idem. D*, p. 177-78

corpo sua força de existir. Por isso a luta é também a de afirmar a potência de uma vida e não se deixar escravizar.

A música acabou em Plutarco, mas na cena seguinte vemos que ela recomeça em seu neto que tocará o violão que seu pai tocava, em companhia de seu avô, nos estabelecimentos da cidade para conseguir dinheiro, cantando uma canção sobre a luta campesina. A música permeia todo o filme, principalmente esta cena final de Plutarco, porque ali ela se cala: a música acabou, mas a vida não! É a música que nos leva ao mapa de Plutarco; parece ser ela que mostra o esforço de Plutarco, sua luta, a força de seu corpo para perseverar na existência. O que acaba ali é um corpo, é a música que habita aquele corpo e que irá recomeçar com seu neto.

Quando ele diz aquelas intensas palavras: “Acabou-se a música!”, ele mais uma vez não nega o encontro. Nós vemos nesta cena uma intensidade vencer naquele corpo, pois ele não se submete a satisfazer um interesse próprio, ele se compõe nos encontros em prol de algo mais forte que neste caso é a força de uma luta. Talvez nesta cena final o que Plutarco não aceite é que uma paixão triste o decomponha. E, em uma postura ética, Plutarco escolhe a morte antes que o escravizem.

Neste momento em que Plutarco diz que a música acabou, encontramos o que Deleuze comentava a respeito do canalha da obra de Dickens em “Imanência: uma vida”. Ele se referia à expressão de uma “vida singular imanente” a um homem que chegara a um estado de beatitude:

‘Homo tantum’ do qual todo mundo se compadece e que atinge uma espécie de beatitude. Trata-se de uma hecceidade que não é mais de individuação, mas de singularização: vida de pura imanência, neutra, para além do bem e do mal, uma vez que apenas o sujeito que a encarnava no meio das coisas a fazia boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga

em favor da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora não se confunda com nenhum outro. Essência singular: uma vida...

No caso de Plutarco, para preservar esta “vida singular imanente”, a sua vida empírica se apaga. “A” vida acaba junto com a música, em pleno processo de singularização, em que o que vence neste corpo é uma intensidade que garante a liberdade, a autodeterminação, sua essência singular, e mantém a relação intensiva com a própria música que neste momento deve ser silenciada.

CAPÍTULO IV – Subjetividade em variação

Pensando a subjetividade contemporânea

Este capítulo propõe discutir a questão da subjetividade contemporânea a partir do que apresentamos quanto aos modos de vida. A subjetividade pode ser pensada como um modo, pois ela é produzida em meio à complexidade dos encontros que experimenta um indivíduo e se transforma neste processo.

O trajeto deste olhar clínico nos mostrou um indivíduo como um modo da potência infinita, e como modo é um grau desta potência. Entendemos que este grau desliza, variando de acordo com os encontros e suas respectivas composições. Neste sentido, veremos que a subjetividade é produzida em meio a individuações e singularizações e não se refere a uma identidade:

O fato de que a subjetividade seja produzida, que seja um “modo”, deveria bastar justamente para persuadir-nos que o termo deve ser tomado com muita precaução. Foucault diz: ‘uma arte de si mesmo que seria totalmente o contrário de si mesmo...’ Se existe sujeito é um sujeito sem identidade. A subjetivação como processo é uma individuação pessoal ou coletiva, de um ou de vários. Ora, existem muitos tipos de individuação. Há individuações do tipo ‘sujeito’ (é você..., sou eu...), mas há também individuações do tipo acontecimento, sem sujeito: um vento, uma atmosfera, uma hora do dia, uma batalha...¹⁴³

Como vínhamos discutindo desde o primeiro capítulo, a noção de sujeito identitário não responde às variações que compõem os modos de vida dos indivíduos. Uma

¹⁴³ DELEUZE, *Conversações*, p.142-43

subjetividade se produz nas individuações extensivas, mas também intensivas que permeiam os encontros: “um vento, uma atmosfera, uma hora do dia...” são singularidades que invadem a vida empírica de alguém participando da produção de sua subjetividade.

Estes ininterruptos encontros que ocorrem na variação contínua nos indicam a multiplicidade de processos que compõem um indivíduo, a heterogeneidade que compõe uma subjetividade. Guattari comenta que cada indivíduo faz seu “próprio sistema de modelização da subjetividade” e diz que com isso ele faz uma cartografia, na qual as individuações se fazem em uma composição heterogênea em diferentes “demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas”¹⁴⁴. A recomposição dos corpos, em suas relações complexas de velocidade e lentidão e a variação do grau de potência produzem a cada vez uma nova configuração.

Trata-se do retrato de um mapa sempre redesenhado que define um indivíduo. A cada encontro, um novo conjunto de corpos preenche um corpo, um indivíduo se compõe com outros indivíduos, compõe-se com outros graus formando outros indivíduos. A cada encontro, intensidades atravessam um corpo extenso, em uma coexistência que faz do indivíduo um campo complexo de singularizações. Este é o processo que se faz “entre” os indivíduos formados e o campo intensivo com o qual ele vibra.

A partir desta perspectiva, este olhar clínico questiona como em meio a uma pluralidade de variações, de diferentes graus, de nuances, de “individuações sem sujeito” poderia imperar um modo de vida triste, ou separado de sua potência, ou um corpo que não conhece do que é capaz?

Esta questão se faz importante, visto que parece ser este um modo de vida predominante na subjetividade contemporânea. Como é possível ficar preso às idéias-

¹⁴⁴ GUATTARRI, *Caosmose*, p.22

afecção, exposto ao acaso dos encontros, contando com a sorte, vivendo de esperança e acreditando que algo fora do campo da experiência possa magicamente resolver seus problemas? Como, na subjetividade contemporânea, identificamos que as variações de um modo de vida são inibidas por um sentir na mínima potência? Seria porque ainda impera uma maneira de pensar o indivíduo por sua interioridade?

Rolnik¹⁴⁵ alerta que é preciso romper com a idéia de uma subjetividade compreendida a partir de uma interioridade, a qual pensa o indivíduo como um espaço interior em oposição à exterioridade do mundo, constituindo assim uma identidade. O risco em considerar uma “subjetividade viciada em identidade” é o de inibir as variações de um modo de vida.

Acompanhamos a presença imperativa do autêntico anulando toda a diferença no caso do conto de James, e nos perguntamos se, no cotidiano do mundo contemporâneo, também não haveria uma subjetividade separada de sua potência, enquanto não consegue se compor em novos modos de vida? Se ela não estaria presa a um modo de sentir na mínima potência, alheia aos afectos que a preenchem? Como pensar a subjetividade contemporânea levando em conta que o que a determina são as maneiras de viver?

Rolnik comenta a respeito das situações de fragilidade, como, por exemplo, em uma situação de estresse, ou quando alguma dor toma conta da vida de alguém, de modo que o extensivo se imponha quase sem brechas para as intensidades. No caso de situações de depressão ou ansiedade, em que os indivíduos podem, por uma preocupação consigo, cuidar de seus processos de individuação ou subjetivação, o remédio pode aparecer como uma das soluções para amenizar o sofrimento.

¹⁴⁵ ROLNIK, “Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura”.

No entanto, a composição com o medicamento nem sempre é conveniente a um corpo. Há vezes em que a medicalização pode aparecer como inibição dos processos de variação de um corpo. Um estado de fragilidade pode ser um momento de composição com outras intensidades, engendrando neste corpo novas maneiras de viver. Neste sentido, a preocupação com o próprio bem-estar, com seus processos de subjetivação, nem sempre é conduzida no sentido de aumentar sua potência própria:

Por exemplo, o estatuto dos remédios psiquiátricos, que passam a ter a finalidade de evitar ou remediar a fragilização e seus efeitos - o *stress*, a depressão, a ansiedade, etc. Hábito que se tornou comum, tomar esse tipo de remédio deixa de ser uma prática secreta, culposa e envergonhada, que marca aquele que o toma com o estigma de doente mental. Hoje, quem toma tais remédios não tem mais por que escondê-lo; pelo contrário, tal atitude denota alguém que investe na administração dos próprios processos de subjetivação, e que se mantém a par das últimas novidades da indústria farmacêutica.¹⁴⁶

A busca individual por tratamento, a administração de seus próprios “processos de subjetivação”, não implica em conhecimento das relações estabelecidas nos encontros com outros corpos; ao contrário, o remédio pode ser um exemplo do que é conhecimento dos efeitos. Conhecendo o efeito do mundo sobre si, em uma situação onde a dor prevalece, torna-se possível controlá-la com medicamento.

Muitas vezes, a medicação surge como anestesia, sustentando um corpo a viver ao acaso dos encontros, exposto a alegrias e tristezas. Isto pode levar um corpo a se proteger dos seus próprios encontros, ou seja, ignorar que apenas pela experiência dos encontros é que ocorrem seus processos de individuação, a construção de seus modos de vida. Esta é a condição de alguém que vive no primeiro gênero do conhecimento, em que prevalece a impotência, a servidão, como diz Espinosa:

¹⁴⁶ ROLNIK, “Novas figuras do Caos”.

Chamo de servidão a impotência humana para regular e refrear os afectos. Pois o homem submetido aos afectos não está sob seu próprio comando, mas sob o do acaso, a cujo poder está a tal ponto sujeitado que é, muitas vezes, forçado, ainda que perceba o que é melhor para si, a fazer, entretanto, o pior.¹⁴⁷

A subjetivação como operação artista

Falar no cotidiano do mundo contemporâneo, que se efetua nas mais variadas velocidades, que tem muitos ritmos, muitos universos de consumo, interconexões globais, explosão de informações, e “liberdades” para vender, nos leva a pensar quais modos de vida estão compondo as subjetividades. O que afinal estaria imperando no cotidiano? Talvez alguma falsa idéia de que o singular seja a construção de uma identidade. Rolnik discute esta questão dizendo que a subjetividade deve ser pensada pelas singularidades que a transfiguram, que lhe dão novos contornos, que a agitam em novos modos de se compor¹⁴⁸.

Esta “caótica de devires” que recompõe os corpos, criando novos territórios, novos modos de vida, não diz respeito ao movimento de se compor com uma parafernália de modelos de todos os tipos, desde a roupa até uma militância teórica. Quando se pergunta pelo indivíduo, ninguém precisa de um registro geral, nem de uma lista de características, pois um modo de vida está na experiência que nunca é algo fixo, determinado, “já pronto”:

¹⁴⁷ ESPINOSA, *Ética*, Quarta Parte, Prefácio

¹⁴⁸ ROLNIK, “Novas figuras do caos”.

a experiência é este constante devir em que nos fazemos sempre outros modos de ser, a experiência é a expressão da capacidade de afectos que tem um corpo.

A subjetividade contemporânea pode ser mapeada dentro das diferentes dimensões que atravessam um corpo: pela moral traiçoeira que nos pega de surpresa a cada passo, pela conversa da esquina, pela novela das oito, pela “indústria dos mídia”, pelos “componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, educação”, como mostra Guattari:

A consideração dessas dimensões maquínicas de subjetivação nos leva a insistir, em nossa tentativa de redefinição, na heterogeneidade dos componentes que concorrem para a produção de subjetividade, já que encontramos aí: 1. componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte; 2. elementos fabricados pela indústria dos mídia, do cinema, etc. 3. dimensões semiológicas a-significantes colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente lingüísticas.¹⁴⁹

Não se trata de dizer que o indivíduo está cercado, mas de dizer que uma subjetividade se constrói necessariamente nesta infinidade de encontros, nesta heterogênese, como mostrou Guattari. A questão não é fugir, ignorar, ou negar um certo modo de vida aprisionante e predominante que se produz nos encontros dos quais se participa. Este olhar clínico está atento à questão de como é possível aprender, segundo o que vimos com Espinosa, a ter idéias adequadas, a conhecer as causas das relações complexas que compõem ou decompõem um corpo, a buscar bons encontros. Enfim, aprender a arte de inventar novos modos de vida para si.

¹⁴⁹ GUATTARRI, CA, pág. 14

Deleuze afirma que a produção de subjetividade está relacionada a uma operação artista: “Não há sujeito, mas uma produção de subjetividade: a subjetividade deve ser produzida, quando chega o momento, justamente porque não há sujeito [...] a subjetivação é uma operação artista que se distingue do saber e do poder, e não tem lugar no interior deles [...]”.¹⁵⁰

E por que a subjetivação é uma operação artista? Pois se trata de um fino trabalho de modulação da potência, o que poderíamos dizer que é elevar o grau de uma potência, aprender a dobrar a linha como diz Foucault¹⁵¹, encontrar um vitalismo, como diz Deleuze¹⁵². Pelo que conhecemos com Espinosa, a vida se faz em um processo de criação, no esforço para efetuar de uma maneira alegre a própria existência. Sendo assim, quando ela é cristalizada em uma identidade, em um sujeito, ou em noções universais, perdemos o contato com as passagens, que são os afectos, e perdemos a experiência dos encontros, pela qual conhecemos um indivíduo.

Construir uma vida artista, criar; eis o desafio proposto por estes incansáveis pensadores da vida. Este processo criativo é um aprendizado da capacidade de variação de potência de um corpo. Guattari mostra um exemplo de um processo em que as variações são consideradas, referindo-se às experiências engendradas na clínica La Borde:

Por exemplo, certos doentes psicóticos de origem agrícola, de meio pobre, serão levados a praticar artes plásticas, teatro, vídeo, música, etc., quando esses eram antes Universos que lhes escapavam completamente...Em contrapartida, burocratas e intelectuais se sentirão atraídos por um trabalho material, na cozinha, no jardim, em cerâmica, no clube hípico. O que importa aqui não é unicamente o confronto com uma nova matéria de expressão, é a constituição de complexos de subjetivação: indivíduo-grupo-máquina-trocas múltiplas, que oferecem à pessoa possibilidades

¹⁵⁰ DELEUZE, C, p.141

¹⁵¹ Comentário de Deleuze sobre Foucault em *Conversações*: “A linha mesmo não pára de se desdobrar a velocidades loucas, e nós, nós tentamos dobrar a linha, para constituir ‘os seres lentos que somos’ [...]”

¹⁵² DELEUZE, C, p.114

diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar.¹⁵³

Quanto mais alguém consegue se compor com universos diferentes do seu, arranjando novos encontros, mais a potência de seu corpo aumenta, mais heterogênea é a produção de sua subjetividade e, como diz Guattari, mais alguém pode se re-singularizar, recompor-se, criar modos de vida. Ao se perguntar pela subjetividade contemporânea, é preciso considerar os processos de individuação e singularização que a efetivam e buscar conhecer quais os caminhos que levam a ter mais momentos intensivos, no sentido de um máximo de alegria.

O deslizamento na escala da potência

Como diz Deleuze, é preciso pensar em termos de ritmo, de passagem, de deslizamentos entre as coisas, pois não é pela forma que se concebe uma vida, mas pelo “entre”, pelo “meio”, pela rachadura de uma noção de sujeito: “nós nunca começamos, não fazemos nunca tabula rasa, nós deslizamos entre, nós entre no meio, nós partilhamos ou impomos os ritmos”¹⁵⁴.

Este olhar clínico que procura perceber de outros modos, perceber as passagens que compõem um indivíduo, acompanha o mapa dos deslocamentos dos afectos, enquanto eles deslizam na escala da potência entre alegria e tristeza. O que é possível observar é o quanto

¹⁵³ GUATTARRI, CA, p. 17

¹⁵⁴ DELEUZE, *EPP*, pp.165-66

alguém, nos seus encontros, consegue aumentar sua potência de agir, percebendo mais coisas, de modo a se compor com novos corpos que lhe convêm, ou, não percebendo nada, o quanto diminui sua potência.

Há modos de vida que implicam em perceber mais e mais coisas, e modos de vida em que não se percebe nada. As pessoas que não percebem nada, diz Deleuze juntamente com Nietzsche, são pessoas “desinteressadas”. Elas só se interessam por si mesmas “e tudo pode passar debaixo do seu nariz, a começar pelo mais bonito e pelo mais simples... O mais bonito, o mais simples é talvez uma corrente de ar, um vento.”¹⁵⁵

Isto é o que se passa com a maioria de nós a maior parte do tempo, pois este desinteresse nada mais é do que reconhecer os encontros diários apenas pelos seus efeitos, e assim passar pelas coisas, ora surpreendidos por uma alegria e logo adiante surpreendidos por uma tristeza. Viver no plano da consciência nos impede de experimentar os mais belos encontros, de sentir as intensidades que os percorrem:

Passamos ao largo dos mais belos encontros, nos esquivando dos imperativos que deles emanam: ao aprofundamento dos encontros, preferimos a facilidade das recognições, e assim que experimentamos o prazer de uma impressão, como o esplendor de um signo, só sabemos dizer ‘ora, ora, ora’, o que vem a dar no mesmo que ‘Bravo! Bravo! Bravo!’, expressões que manifestam nossa homenagem ao objeto.¹⁵⁶

Quanto mais afastados de nossa potência, menos podemos experimentar os belos encontros, mais distantes estamos de uma ética de vida que, como mostrou Espinosa, é o aprendizado de um sentir que dispara outros modos de pensar, outro modo de vida.

¹⁵⁵ Idem, *CV1983*.

¹⁵⁶ Idem, *Proust e os Signos*, p.26

Todo indivíduo pode aprender a deslizar na direção de uma vida alegre. No entanto, quando um corpo está tomado de tristeza, ele dificilmente consegue perceber outras coisas, outros modos de se compor, e isto ocorre porque “a tristeza não torna ninguém inteligente!”¹⁵⁷.

Quando um corpo é afetado de tristeza, ele não consegue saber quais corpos convêm com o seu, ele não consegue formar uma noção comum. A tristeza não torna ninguém inteligente, pois nesta situação o indivíduo está separado de sua potência. Quando algo diminui sua potência de existir, o indivíduo está arruinado, pois a tristeza não lhe faz compreender nada, não o torna mais inteligente, não lhe permite ter idéias-noção e mais que isto, não o torna mais perceptivo ou visionário. Como diz Deleuze: “tornar-se perceptivo é também tornar-se visionário”¹⁵⁸, o que significa perceber mais e mais coisas e “ver” que há muitas formas de se compor, muitos modos de se afetar. Disso se trata ver entre as coisas, perceber as passagens, e o novo que ali surge. É assim que Deleuze e Guattari definem os perceptos, esta capacidade de ver as nuances, as intensidades, as micropartículas: “Os perceptos podem ser telescópios ou microscópios, dão aos personagens e às paisagens dimensões gigantes, como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir.”¹⁵⁹

Este tipo de percepção mais fina permite ver as intensidades que invadem uma vida empírica. No entanto, parece um desafio construir modos de vida mais perceptivos, que levem aos bons encontros, visto que parece tão comum passar uma vida inteira no primeiro gênero do conhecimento ou afundar na tristeza. Vemos isto nas situações em que se está preso a modelos, na busca por identidades, correndo atrás de verdades, e acreditando que a

¹⁵⁷ Idem, *AE1978*

¹⁵⁸ Idem, *CV1983*

¹⁵⁹ Idem, *QPh?*, p. 222.

felicidade está bem longe daqui, fora da natureza. Não seria um grande aprendizado, nestas condições, construir um modo de vida singular?

Diz Vinícius de Moraes que a vida é a arte dos encontros, embora haja tantos desencontros nela. Não seria este o grande exercício espinosista, experimentar os desencontros, situação em que se conhece apenas o efeito dos outros corpos sobre si, para ir conhecendo os que compõem e os que não compõem consigo, de modo a ir paulatinamente, descobrindo os belos encontros?

Não teriam sido os desencontros do pintor com seus modelos que o fizeram perceber quais relações se compunham bem para que ele desenhasse, e quais inibiam sua arte? Esta experiência do pintor o leva para o segundo gênero do conhecimento, onde consegue perceber mais coisas e de outro modo, e com isso viver de outro modo, pois sua capacidade de ser afetado aumenta sua potência de vida. Isto quer dizer que o pintor cria seu modo de vida singular em cada encontro em que desenha seus modelos .

Alegria como trampolim

O que este olhar clínico observou foi que a tristeza inibe toda variação, podendo arruinar a vida de um indivíduo. Por isso a pergunta é: como alguém que se encontra nesta situação consegue deslizar na escala da potência, aumentando de grau? Como alguém se torna perceptivo e visionário?

Deleuze dirá que é preciso tomar uma paixão alegre como trampolim. É preciso, ao acaso dos encontros, apegar-se a uma pequena alegria que faça saltar da variação contínua,

aproximando-se com isso da potência de agir. Este salto permite sair da condição de impotência em que se encontra, quando esta paixão alegre se transforma em uma ação. Quando um corpo age, ele não julga o mundo a partir da consciência que tem das coisas, mas começa a ver, pela experiência, do que seu corpo é capaz. O afecto de alegria pode torná-lo mais inteligente e torná-lo um homem livre, visto que ele pode se auto-afetar, enquanto causa adequada de seus afectos.

Alguém pode se tornar mais perceptivo ou visionário ao aprender a fazer um inventário dos afectos, aprender a observar sua própria experiência, conhecer seu mapa. Por isso, a proposta de mostrar neste trabalho o que se passa nos encontros, mostrar o mapa de afectos por onde o indivíduo se compõe, problematizando o quanto um modo de vida predominantemente nos graus mais baixos da potência pode se impor sobre a criação de uma vida singular, tem por objetivo salientar que “a única coisa que conta são as maneiras de viver”¹⁶⁰. O trajeto de construção deste possível olhar clínico se opera enquanto apreende, crítica e clinicamente, os modos de vida que constituem um indivíduo.

Em uma de suas aulas¹⁶¹ sobre Espinosa, Deleuze comenta sobre como alguém aprende latim quando se apaixona, dizendo não se tratar de uma “linha homogênea”. Isto pode nos indicar que a trajetória de uma vida envolve um processo de deslizamentos na escala da potência, momentos de alegria e de tristeza que vão construindo um aprendizado, que vão ensinando pela experiência a conhecer o que pode um corpo. Aprende-se com este processo que esta linha é invadida por entre-tempos de intensidade, por acontecimentos inesperados, por afectos que podem mudar o rumo de um encontro.

¹⁶⁰ DELEUZE, *AE1978*

¹⁶¹ Idem

A vida de alguém não segue uma linha homogênea, pois se depara no caminho com os mais inesperados encontros, e, pela heterogeneidade de elementos com que entra em relação, constrói uma subjetividade que varia a cada novo passo dado. A questão é aprender a fazer variar a linha a seu favor. A grande jogada é não se conformar com o que é dado, aquilo que é da ordem do extensivo, mas se apegar a alegrias que permitam criar novas estratégias, novas “saídas para a vida”¹⁶².

Um encontro pode ser um momento de compreender alguma coisa, de se aproximar mais de seu mapa de afectos. Talvez seja neste sentido que se possa se tornar mais inteligente ou visionário, ser afetado de modo a aumentar sua potência de agir.

A trajetória de uma vida atenta ao que se passa em seus encontros leva o indivíduo a conhecer seu próprio poder de ser afetado, de modo a saber que, em cada encontro, ele tem um limiar de intensidade. Nesse sentido, descobre-se até onde as intensidades que o invadem garantem um bom encontro: “O que conta é qual é o seu próprio poder. Lawrence dizia (nos escritos póstumos) uma coisa diretamente spinozista: “uma intensidade que ultrapassa o seu poder de ser afetado é má. É inevitável: ninguém me fará dizer que um azul intenso demais para os meus olhos é belo, talvez seja belo para outra pessoa.”¹⁶³

Nada que ultrapassa o limite de intensidade pode ser bom para o indivíduo,¹⁶⁴ e apenas pelos encontros é possível descobrir o quanto um corpo agüenta, e qual é seu poder de ser afetado, que o diferencia de todos os outros, que mostra seu caminho de construção de uma vida alegre.

¹⁶² Referência a frase de Deleuze em *Conversações*: “não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras”, p.179

¹⁶³ DELEUZE, *AE1978*

¹⁶⁴ Idem

Dissemos e vamos dizer mais uma vez que em qualquer situação há afectos, e é isso que nos interessa pensar. Em qualquer dificuldade, doença, nos mais variados tipos de capturas, na vida miserável de nossos dias. O que estes autores mostraram é que sempre pode haver um encontro em que uma alegria, mínima que seja, pode aumentar a potência de uma vida. Eles salientam que isto se aplica à vida de qualquer um. Para Espinosa, qualquer um pode, por um esforço, aumentar sua capacidade de ser afetado, apropriando-se de sua potência.

Aprender a construir os próprios mapas, chegar a idéias adequadas, talvez seja um modo de aproveitar o “trampolim”, como diz Deleuze, das paixões alegres, de algum encontro que lhe afeta de alegria, para buscar as composições que melhor lhe convenham, e inventar uma vida singular:

Você experimenta uma alegria, você sente que essa alegria concerne a você, que ela concerne a algo de importante quanto às suas relações principais, suas relações características. Então é preciso que você se sirva dela como um trampolim, que você forme a idéia-noção: em que o corpo que me afeta e o meu convêm entre si? Em que a alma que me afeta e a minha convêm entre si, do ponto de vista da composição de suas relações, e não mais do ponto de vista do acaso de seus encontros?¹⁶⁵

Deleuze comenta o exemplo de um moribundo [...] que tivera um encontro com um raio de sol: “Se chega um dia em que um moribundo (...) sente sobre a fronte a menor carícia de luz ou de sol que o reconcilia com a morte, eu digo que se faz um fantástico aumento da potência de vida.”¹⁶⁶ Nesta situação, percebemos como este afecto o leva a um plano intensivo de pura imanência. A vida empírica do moribundo está tomada, neste momento, por virtualidades de “uma vida”. Uma alegria o fez saltar na variação contínua de

¹⁶⁵ Idem

¹⁶⁶ Idem

tal modo que este “fantástico aumento de potência” leva ao que Espinosa chama de estado de beatitude, o estado máximo a se alcançar em uma trajetória de vida.

Esta beatitude que vimos pelo terceiro gênero do conhecimento, quando é possível conhecer os corpos pela sua intensidade, pela sua essência singular, é um estado em que um corpo empírico é tomado pela imanência na qual ele se modula. A “vida singular imanente” atravessa seu corpo extenso, nestes entre-tempos de singularização, habitando de “singularidades e acontecimentos”¹⁶⁷ “a” vida de um indivíduo.

Trata-se de um encontro com sua potência própria, sendo que todos os problemas da vida empírica, as prioridades e compromissos, ou uma situação de desespero, de dor, ou o medo de se estar morrendo, se desmancham enquanto são vistas como puras variações, podendo ser alteradas, recompostas, inventando um novo modo de vida.

Com este salto alegre na variação contínua, já não estamos mais enredados em idéias confusas, já não estamos mais nos chocando ininterruptamente com outros corpos ao acaso dos encontros. Fazemos o grau de potência que somos, a nossa essência, ser ativada, se auto-afetar. É isso que experimentou o canalha de Dickens, Plutarco, a trapezista e o moribundo. A experiência de vida que acompanhamos pela expressividade daqueles corpos nos mostra como um modo de ser afetado pode levar a perceber os acontecimentos de suas vidas de uma nova maneira, a perceber coisas que não se percebia antes. As cenas da trapezista e a do Plutarco mostram o grau de potência de um corpo em variação. Nas duas situações selecionadas, assistimos a cenas de total expressão de uma potência efetuada em um modo de vida.

¹⁶⁷ DELEUZE, “Imanência: uma vida”

Encontramos nestas imagens as pistas para perceber um modo de vida. O que acontece na cena escapa das formas, de uma subjetividade definida ou de uma identidade trapezista que apresentaria ali um conjunto de posturas. O que vemos são afectos dos quais um corpo é capaz e que produzem um corpo. A subjetividade não é, por exemplo, a de um sujeito-trapezista; a subjetividade são os virtuais que fazem um modo de vida variar, o afecto virtual, pura passagem, que se desdobra em diferentes modos de existir: “A subjetividade nunca é a nossa, é o tempo, quer dizer, a alma ou o espírito, o virtual. O atual é sempre objetivo, mas o virtual é o subjetivo: primeiro era o afeto, o que sentimos no tempo, pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado, “a afecção de si por si” como definição do tempo.”¹⁶⁸

Foram os corpos em variação que nos mostraram do que se trata uma subjetividade. As cenas nos mostraram o mapa de afectos que compunham os personagens, acompanhando a oscilação entre atual e virtual presente naquelas situações. Com isso, podemos nos perguntar pelas virtualidades que compõem uma subjetividade contemporânea, sem buscar um modelo hegemônico de clínica para compreendê-la.

Este olhar clínico procura avaliar o campo de variações de uma subjetividade para encontrar nela aberturas a novas composições, abertura aos devires.

Num âmbito mais geral, e não especificamente da clínica, porém, o que parece evidente é que a expansão e a difusão de um modelo hegemônico de subjetividade e de sociabilidade meio esvaziado emperra e murcha nossos devires-anjo. Somos pequeninos e às vezes impotentes; como os anjos de Wenders, não está ao nosso alcance mudar a face da Terra ou dirigir o curso do Mundo. Mas a clínica talvez seja um lugar privilegiado para pensar essa intersecção entre políticas da subjetividade e virtualidades de devir-anjo.¹⁶⁹

¹⁶⁸ DELEUZE, *IT*, p.104

¹⁶⁹ PELBART, *A Nau do Tempo-rei: 7 Ensaio sobre o Tempo e a Loucura*, p.25

Este possível olhar clínico pode observar, como faziam os anjos de Win Wenders, a oscilação entre o extensivo e intensivo que permeia os corpos humanos, e então, pensando o indivíduo pelos seus modos de vida, descobrir caminhos que explorem os processos de variação de um corpo, levando-o a construir condições de efetuar sua potência.

Trata-se de uma questão clínica, mas também ética. O sofrimento psíquico está completamente relacionado com a composição de afectos de um corpo, e se perguntar pelo mapa de afectos de um indivíduo, pelo esforço que ele faz em elevar sua potência de existir, é uma questão ética, como bem mostrou Espinosa em seu livro máximo.

Qual é a linha melódica que atravessa uma existência? Quando se está enterrado na tristeza, qual é o feixe de luz, qual é o mísero momento alegre que servirá de “trampolim” para aumentar a potência, para agir, para ser causa de seus próprios afectos? Como é possível criar diferentes modos de vida? Deleuze pergunta isto de uma infinidade de maneiras; seguindo o conselho de Espinosa, ele sabia que um indivíduo pode ser afetado por uma infinidade de corpos diferentes, assim como pode afetar de infinitas maneiras diferentes.

Por isto, observamos o deslizamento na escala da potência de um mínimo a um máximo, acompanhando a variação da potência ao mesmo tempo que construímos um olhar clínico vidente. Afinal, parece que estes outros modos de ver, esta capacidade de ver “entre as coisas”, de observar as nuances, as variações, as intensidades, é o trabalho de um vidente que vê na bola de cristal da experiência dos encontros as dimensões extensivas e intensivas coexistindo.

Diz Deleuze que o que o vidente vê no cristal é a “vida não-orgânica que encerra o mundo”¹⁷⁰. Ele vê a coalescência entre um atual e virtual, o que o leva a conhecer as “singulares variações na potência de existir” que compõem os indivíduos. Estamos falando de um olhar atento ao intensivo, pois ao avaliar o deslocamento dos afectos, o que ele faz é uma apreensão crítica e clínica de modos de vida.

¹⁷⁰ DELEUZE, *IT*, p. 102.

CONCLUSÃO - Um olhar clínico vidente

A tentativa de construir este possível olhar clínico, buscando pensar o indivíduo por aquilo que o singulariza, foi se fazendo nos encontros engendrados na sequência dos capítulos, encontros estabelecidos com autores, com filosofias, com a literatura, com o cinema, e mesmo no encontro com os personagens, com os modos de vida que fomos conhecendo e construindo juntos neste processo de escrita.

Com Espinosa e Deleuze, conhecemos o domínio da potência, o que são os afectos e como eles se deslocam nos encontros. Nos filmes, acompanhamos a variação dos corpos que nos fizeram ver modos de vida se constituírem. Neste cruzamento, produziu-se um olhar clínico vidente, onde se começou a ver “entre as coisas”, a ver os processos acontecendo.

A trajetória de construção deste olhar problematizou o modo de pensar o indivíduo, deslocando a pergunta do indivíduo para a potência na qual ele se modula. Percorremos, através deste trabalho, um universo em variação. Vimos os corpos constituídos por uma infinidade de outros corpos; vimos, com Espinosa, o indivíduo e o universo inteiro. Vimos a passagem dos afectos em um máximo de potência, um estado de beatitude, no caso de Plutarco, quando uma intensidade vence em seu corpo e ele afirma sua liberdade e sua relação intensiva com a música ao escolher a morte. Vimos também, neste mesmo filme, uma diminuição da potência de existir no caso do capitão que, por se sustentar em um lugar de poder, não conseguia perceber quase nada dos seus processos vitais¹⁷¹.

¹⁷¹ Deleuze faz esta discussão com Nietzsche, em *CV1983*.

Conhecemos de que maneira uma essência singular se efetua nos bons e maus encontros, o quanto um corpo é capaz de afetar e ser afetado. Tudo isso nos levou a pensar um indivíduo em meio a uma complexidade de relações.

Em aliança com Deleuze, buscamos construir os pré-requisitos questionadores deste olhar clínico seguindo a lente de Espinosa. A lente de Espinosa é a lente de quem vê a natureza inteira, a lente de alguém que chegou a um estado de beatitude, que chegou a Deus. Espinosa é um vidente, pois ele “vê” o processo de composição que ocorre na variação contínua do universo inteiro, ele “vê” a coalescência do atual e virtual em que intensidades invadem o plano empírico, ele “vê” a modulação se fazendo na experiência de alguém, enquanto narra como os afectos se deslocam naquele corpo. Espinosa “vê” o que se transforma, “vê” a liberdade ali onde há variação, “vê” alegria quando há um aumento da potência de agir, “vê” uma vida criando-se singularmente quando um indivíduo age, ou seja, é causa adequada do seu affecto.

É preciso compreender num todo o método geométrico, o ofício de polir lentes, e a vida de Espinosa. Porque Espinosa faz parte dos viventes-videntes. Ele diz precisamente que as demonstrações são os “olhos da alma”. Trata-se do terceiro olho, aquele que permite ver a vida para além das falsas aparências, das paixões e das mortes.¹⁷²

A vidência tem relação com um aprender a ver e perceber de outro modo. A capacidade de perceber algo não diz respeito à descoberta de uma verdade. Um sorriso que percebemos em um indivíduo não nos remete à verdade sobre o indivíduo, à identidade deste indivíduo; mas sim ao que se passa com ele, às composições que ele experimenta, a sua potência de existir. Este modo de perceber é o que estamos chamando de vidência.

¹⁷² DELEUZE, *EPP*, p.20.

Durante a pesquisa, percebemos que o olhar vidente se concentra na variação da potência, o que nos leva a sair da questão estéril sobre a identidade. Ver o deslizamento da potência, os graus mais baixos e mais altos, bons e maus encontros, é o que leva ao plano dos afectos e à singularidade de uma vida.

Por isso consideramos, junto a Deleuze, estes autores, filósofos, escritores e artistas perceptivos e visionários, pois eles se ocuparam destas intensidades, eles viram “as singulares variações na potência de existir”. Chegar a uma vidência é justamente aprender a ver de outro modo, é fazer inventários dos modos de perceber. É a proposta de uma clínica que seja antes de tudo uma ética.

O que a *Ética* faz é uma “tipologia dos modos de existência imanentes”¹⁷³, pois não se trata de uma questão moral, em que haja um julgamento tomando a existência por valores transcendentos. A moral é a atividade daqueles que desconhecem as composições, desconhecem o domínio da potência e julgam as coisas a partir da consciência, sendo que a consciência só percebe o efeito das coisas. Neste sentido, a este olhar clínico interessa uma ética que avalie os modos de vida pelos seus afectos. As noções universais que tomam o indivíduo por gênero e espécie, ou algum tipo de identidade se relaciona mais a uma moral, enquanto a pergunta pelo mapa dos afectos, pelo que singulariza uma vida tem a ver com uma ética.¹⁷⁴

Espinosa nos instiga a pensar nas capacidades que tem um corpo. Trata-se de conhecer a própria força para produzir situações que entrem em composição com outro corpo e aumentem sua potência. Esta compreensão em Espinosa diz respeito a cada vida singular, diz respeito à Natureza inteira, à potência infinita, como se cada vida expressasse

¹⁷³ Idem, p.29

¹⁷⁴ Idem, p.33

a potência na sua máxima força, como se um modo dos atributos de Deus fizesse jus ao grau de potência em que se apresenta, para que a imanência se efetuassem, assim se manifestando.

Vimos que o caminho da “linha melódica”¹⁷⁵ de um indivíduo é o caminho para conhecer a potência infinita de Deus, conhecer os afectos que compõem o universo inteiro. Pela constituição de um indivíduo, pelo seu processo de entrada na existência, acompanhamos um mundo pulsando em sua pele: um campo de intensidades em contínua agitação, plano imanente ou potência infinita de Deus.

Devemos pensar que um atributo não tem apenas uma quantidade intensiva, mas uma quantidade extensiva infinita. É essa quantidade extensiva que é atualmente dividida em uma infinidade de partes extensivas. Essas partes são partes extrínsecas, que agem do exterior umas sobre as outras e se distinguem do exterior. *Elas formam todas juntas e em todas as suas relações um universo em infinita mudança, que corresponde à onipotência de Deus. Porém, sob determinada conexão, elas formam conjuntos infinitos maiores ou menores que correspondem a determinados graus de potência, isto é, a tal ou qual essência de modo.* Elas ocorrem sempre por infinitudes: uma infinidade de partes sempre corresponde a um grau de potência, por menor que seja; o conjunto do universo corresponde à Potência que compreende todos os graus.¹⁷⁶

Espinosa desenha na *Ética* a “figura de todo o universo” que corresponde à “onipotência de Deus”. Acompanhamos esta lente espinosana ao longo do trabalho, para que ela nos ajudasse a construir este olhar clínico. Os contornos deste olhar foram se definindo enquanto começamos a perceber o indivíduo em modulação neste universo infinito, entendendo que ele recompõe sua existência enquanto intensivamente varia sua essência singular.

¹⁷⁵ DELEUZE, AE1978.

¹⁷⁶ Idem. SPE, p.187

O indivíduo não está isolado, mas existe na composição com outros indivíduos de modo a formar ainda outros. Com isso, o que tentamos acompanhar com esta pesquisa é como, em meio a esta complexidade dos encontros, ele desliza na escala da potência produzindo por vezes uma subjetividade que experimenta o mínimo de sua potência, enquanto tomada por afectos tristes, e, por vezes, uma subjetividade que aumenta o seu poder de ser afetado, enquanto tomada por afectos alegres.

Acompanhamos o modo como o intensivo atua nas individuações, singularizações, em todos os graus de potência. O olhar clínico foi construindo um mapa, durante todo o percurso do trabalho, perseguindo o que insiste na atualidade dos corpos. Digamos que este olhar clínico levou um susto com o alerta de Espinosa por dois motivos principais. Por um lado, por entender que a vida triste é o indicativo da ignorância de um corpo quanto a sua capacidade de ser afetado; por outro lado, por descobrir o campo de possibilidades em que um modo de vida pode se fazer, de como é possível um corpo se compor de tantas maneiras diferentes.

O que este olhar aprende a observar é o esforço que um indivíduo faz em seus encontros para se apropriar de sua potência. Esta vidência persegue em cada gesto, em cada postura, a constelação de afectos que desenham um corpo. O que não se pode perder de vista é que estamos falando de um processo em que corpos estão em relações complexas de velocidade e lentidão, movimento e repouso, em combate, criando contornos que definem um modo de vida a cada encontro singular.

Um vidente está atento ao desdobramento do tempo: quando Aion invade Cronos nos entre-tempos de intensidade, está atento a um sentir que ultrapassa o sentir empírico e que dispara todas as outras faculdades, está atento a estes momentos que arrebatam um indivíduo ao ser tomado pela “vida não-orgânica que encerra o mundo”.

É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não-cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos. É a poderosa Vida não-orgânica que encerra o mundo. O visionário, o vidente é quem vê no cristal, e o que ele vê é o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão.¹⁷⁷

O vidente a que me refiro não é aquele que, com sua “bola de *cristal*”, vê algo que não está presente na experiência de um encontro, pois não se trata de misticismos nem de transcendências. Mas por que fazer referência a uma figura tão controversa? Talvez por um esforço de puxar a vidência para uma experiência imanente.

Deleuze dizia que Espinosa, ao falar do terceiro gênero do conhecimento, poderia ser lido como um místico buscando Deus. Ele de fato parecia estar buscando Deus, mas este Deus não estava fora da experiência, e não era diferente da trajetória de uma vida. O estado de beatitude a que ele se referia parecia algo muito distante do que se poderia encontrar em uma vida cotidiana, no entanto temos aí uma obra que propõe um processo de aprendizado, um trabalho para toda a vida, uma luta para conhecer a potência de um corpo.

Neste sentido, a tentativa de construção de um possível olhar clínico se compõe com a idéia de vidência, à medida que um modo de pensar imanente nos leva a um olhar mais fino, ocupado com o entrelaçamento entre o extensivo e intensivo dos encontros.

Algo na experiência de Espinosa o levou a pensar em uma *Ética*, e algo na experiência da trajetória desta pesquisa nos conduz a construir um olhar clínico vidente. Trata-se de um olhar crítico e clínico, pois avalia a variação da potência nos encontros vividos, como acompanhamos pelas cenas da trapezista e de Plutarco, e que poderia funcionar como dispositivo a ser utilizado em uma situação clínica concreta. Este olhar

¹⁷⁷ *IT*, p.102

clínico permite avaliar os deslocamentos dos afectos de que um corpo é capaz, o que vem a ser a avaliação de novas possibilidades de vida.

Os artistas nos ensinam a fazer inventários, a ver entre as coisas, nos convidam a observar o intensivo, quando este aparece nos momentos de singularização, nos acontecimentos que arrebatam uma vida, nos afectos em que vemos um corpo se alegrar ou se entristecer. O que um vidente vê são os encontros; parece tão simples e no entanto é um processo tão fino. Os encontros, de fato, pelo que podemos perceber pelos gêneros do conhecimento de Espinosa, são aquilo que mais desconhecemos, afinal vivemos predominantemente expostos ao acaso. Sendo assim, um olhar clínico só pode conhecer um indivíduo a partir de seus encontros, pois é neles que podemos assistir ao espetáculo de composições, de corpos organizando-se em relações complexas, trocando de partes, regenerando-se, deslizando, sorrindo, chorando, correndo, caindo, construindo-se em todos os verbos. Um modo de sentir, um modo de pensar, um modo de viver. É sempre um modo de se fazer nestes verbos (informação verbal)¹⁷⁸.

No entanto, além dos verbos, são os artigos indefinidos, segundo Deleuze¹⁷⁹, que mais expressam a singularidade destes encontros vividos. Uma vida é como ele chamou o plano de imanência no qual nos constituímos, uma vida singular invade a vida empírica de diversos modos. Nós conhecemos alguns deles neste trabalho: uma trapezista, um pintor, um velho músico chamado Plutarco, e conhecemos a “determinação do singular” na vida empírica destes indivíduos. A pergunta pelo que há de singular na vida de alguém é a pergunta pelos modos de vida que alguém constrói através de um mapa de afectos. O que o singulariza, o que o diferencia de todos os outros, são seus deslocamentos de afectos, seu deslizamento na escala da potência, a variação de seu grau, de sua essência singular.

¹⁷⁸ Comentário retirado da Aula de Orlandi na PUC-SP, 24-09-2008

¹⁷⁹ Discussão trazida por Deleuze em “Imanência: uma vida”

Um olhar clínico vidente se constrói na intersecção desta filosofia dos modos de vida com a expressividade dos corpos nas cenas dos filmes. Este possível olhar vidente se constrói nesta perspectiva imanente, olhando para um indivíduo como uma potência em variação. Este olhar não vê sujeitos, apenas afectos compondo corpos e criando vidas singulares.

Em um documentário de 1929, Joris Ivens retrata o “acontecimento” da chuva¹⁸⁰. Ele mostra uma chuva que escapa da sua atualidade e nos leva a acompanhar, pelas cenas, o passeio da pura virtualidade. Assim como vemos a agitação da água com os pingos da chuva, uma imagem límpida que começa a se agitar, a se movimentar, tudo o que é refletido nela também ganha movimento, sofre um deslocamento, muda de forma. Esta mudança que podemos perceber pela chuva é a mudança, a variação que queremos perceber no processo de criação de um modo de vida. Este deslocamento, esta ondulação da água nos ajuda a pensar nas ondulações dos modos de vida.

Com esta chuva, fechamos esta pesquisa de construção de um olhar clínico, tentando ver com ela como um indivíduo se compõe e, além disso, deixando-a levar este processo de dissertação a se espalhar por outros caminhos e ganhar novas composições.

A chuva – lá vêm os afectos, passagem, agitação da água.
A chuva que nos faz ver os afectos – a chuva, esta vidente.
A chuva – tão atual e tão virtual. Cristalina chuva, imagem cristal.
Poder ver como a chuva, fazer com que as ondulações apareçam, perceber outras coisas.
Quando ela vem o que vem com ela são os afectos, tempestade ou chuvisco virtual. Lá vêm eles criando novos modos de vida

¹⁸⁰ Discussão apresentada em aula na PUC-SP, em 22-10-2008, por Luiz Orlandi. Contando sobre sua experiência de conhecer Joris Ivens, Orlandi comenta como esta obra cinematográfica é uma obra de arte por conseguir expulsar o que seria simplesmente uma chuva empírica e mostrar a pura virtualidade da chuva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLAKE, W.; LAWRENCE, D. H., *Tudo o que vive é sagrado*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001

DELEUZE, G. *Conversações (1972-1990)*. Tr. br. de Peter P. Pelbart, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992 (1ª ed.: 1990).

_____ *Crítica e Clínica*, tr. Br. de Peter Pál Pelbart, São Paulo: Ed.34, 1997 (1ª ed: 1993).

_____ *Empirismo e Subjetividade*, tr. br. Luiz B. L. Orlandi, Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.

_____ *Diferença e Repetição*. Tr.br. de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado: RJ, Graal, 2006. (1ª ed.: 1968b).

_____ *Espinosa: Filosofia Prática*, tr. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002 (1ª ed.: 1981)

_____ *A Imagem-Tempo – Cinema 2*. Tr. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990 (1ª ed: 1985)

_____ *Nietzsche e a Filosofia*, tr. port. António M. Magalhães. Porto: Rés-Editora, 2001 (1ª ed. 1964).

_____ *Proust e os Signos*, tr. Br. de Antônio Piquet e Roberto Machado, Rio de Janeiro: Forense, 1987. (1ª ed.: 1964)

_____ *Spinoza et le Problème de L'expression*. Paris: Minuit, 1968.

_____ *Spinoza: Philosophie Pratique*, Paris: Minuit, 1977; 1981. Tr. Para aula Luiz Orlandi.

_____ ; **GUATTARI, F.** *O que é a filosofia?* Tr. br. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, São Paulo: Ed.34, 1992 (1ª ed. 1991).

_____ ; **PARNET, C.** *Diálogos.* SP: Escuta, 1998 (1ª ed. 1977).

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético.* Tr. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992

JAMES, H. *A morte do leão: Histórias de artistas e escritores;* trad. Paulo Henrique Brito – São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JULIEN, F. *Figuras da Imanência: Para uma leitura filosófica do I CHING, o clássico da mutação.* tr. Carlos Alberto da Fonseca. São Paulo: Ed.34, 1997

LISPECTOR, C. *A Paixão Segundo G. H.* Ed. Crítica. Benedito Nunes coordenador – Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, de Caraïbes et africaine du XXe. Siècle ; Brasília, DF: CNPQ, 1988 (Coleção arquivos ; v.13)

PELBART, P. P. *A Nau do Tempo-Rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura* – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

SPINOZA, B. *Ética;* tr. e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007

TOURNIER, M. *Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico.* Tr.Fernanda Botelho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S. A., 2ªed., 1991

ZOURABICHVILI, F. *Vocabulário de Deleuze,* tr. br. André Telles, Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

DELEUZE, G. “Imanência: uma vida”. In: *REVISTA Educação e Realidade – Dossiê Gilles Deleuze* - V.27, N 2 JUL-DEZ 2002, UFRGS, Porto Alegre. (Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, originalmente em *Philosophie*, nº 47, 1995: 3-7).

ORLANDI, L. B. L. “A filosofia de Deleuze” in: *Clássicos da Filosofia.* Rio de Janeiro: Ed. Vozes e Ed. PUC-Rio, 3ºvol., 2009. No prelo, cedido gentilmente pelo autor.

_____ “O pensamento e seu devir-criança.” *Conferência pronunciada no IX Simpósio Internacional de Filosofia Nietzsche e Deleuze*, realizado em Fortaleza - Ceará entre os dias 07 e 11 de setembro de 2008. No prelo, cedido gentilmente pelo autor.

ROLNIK, S. “Novas Figuras do Caos” In: SANTAELLA, L. VIEIRA, Jorge Albuquerque (org.) *Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências*. São Paulo: Face/ Fapesp, pp.206-212, 1999.

_____ “Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura.” In: LINS, Daniel (org.) *Cultura e Subjetividade. Saberes Nômades*. Campinas: Papyrus, pp.25-34, 1997.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

DELEUZE, G. Sommaire sur Spinoza et sur Image Mouvement, Image Temps. Disponível em . <<http://www.webdeleuze.com/php/texte>> (acesso em 10.12.2008)

ROLNIK, S. “O anjo e a trapezista”. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>> (acesso em 18.07.2008)

IVENS, J. *Regen* (Documentário sobre a chuva). Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=bvg2HH4PEDE>> (acesso em 06.01.2009)

CD

VINÍCIUS DE MORAES. *A Felicidade*. Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim [compositores]. In: Poeta, Moça e Violão. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2008. 1 CD (56 min.). Faixa 9.

FILMES

ASAS do desejo. **Direção: Win Wenders**. Produção: Win Wenders e Anatole Dauman.

Intérpretes: Bruno Ganz; Solveig Dommartin; Otto Sander; Curt Bois; Peter Falk e outros.

Roteiro: Win Wenders e Peter Handke. Alemanha, Roadie Movies Filmproduktin GMBH e

Argos Films S.A. 1987. DVD, (128 min), son., col.

O VIOLINO. **Direção: Francisco Vargas Quevedo**. Produção: Francisco Vargas Quevedo.

Intérpretes: Don Ángel Tavira; Dagoberto Gama; Gerardo Taracena e outros. Roteiro:

Francisco Vargas Quevedo. Cámara Carnal Films, México, 2005. DVD, 98 min., son.,

p&b.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)