

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

José Carlos de Oliveira

A Vivência Comum dos Afetos: Arte, Biopotência e Servidão Biodiaconal

DOUTORADO EM PSICOLOGIA SOCIAL

São Paulo
2022

José Carlos de Oliveira

A Vivência Comum dos Afetos: Arte, Biopotência e Servidão Biodiaconal

DOUTORADO EM PSICOLOGIA SOCIAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Psicologia Social, sob a orientação da Profa. Dra. Bader B. Sawaia.

São Paulo

2022

O48

Oliveira, José Carlos de

A vivência comum dos afetos: Arte, Biopotência e Servidão Biodiaconal. – São Paulo: [s.n.], 2022.

296 p. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Psicologia Social) -- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Social, 2022.

Orientadora: Profa. Dra. Bader B. Sawaia

1. Biodiaconia. 2. Biopotência 3. Arte. 4. Corpo. 5. Imaginação. 6. Afetos. 7. Ética e política. I. Sawaia, Bader B. II. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Social. III. Título.

CDD 302

José Carlos de Oliveira

A Vivência Comum dos Afetos: Arte, Biopotência e Servidão Biodiaconal

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Psicologia Social, sob a orientação da Profa. Dra. Bader B. Sawaia.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Bader B. Sawaia
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(PUC-SP)

Profa. Dra. Christine Greiner
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(PUC-SP)

Profa. Dra. Maria da Graça Marchina Gonçalves
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(PUC-SP)

Profa. Dra. Maria Cristina Gonçalves Vicentin
Universidade de São Paulo
(USP)

Prof. Dr. Renan Albuquerque
Universidade Federal do Amazonas
(UFAM)

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Número do processo: 88887.364402/2019-00

This study was financed in part by Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. (CAPES). Process number: 88887.364402/2019-00

AGRADECIMENTOS

A gratidão, assim como a generosidade e a amizade são afetos que fortalecem os laços comuns e o esforço de perseverar na vida, pois, de acordo com Spinoza, somente os homens livres são capazes de serem gratos. Neste sentido, agradecer é uma estratégia que evita os delírios narcisistas e a ilusão de imaginar que a felicidade não deriva dos encontros com os outros, mas das escolhas individuais. Dostoiévski afirma, em sua obra, *Os Irmãos Karamazov*, que a falta de empatia nos deixa à deriva das paixões. Partindo dessas considerações, em consonância com Spinoza, podemos concluir o seguinte: quanto maior nossa capacidade de interagir, maiores serão também as possibilidades de vivenciar diferentes emoções, pois, não existe bem maior para o ser humano que a companhia de outro ser humano¹ (SPINOZA, 2018).

Na elaboração desta pesquisa, minha potência criativa, em vez de ser coibida, foi expandida por causa dos inumeráveis encontros. Ainda que alguns desses encontros tenham causado tristeza, a alegria, no entanto, era sempre mais frequente. Fazendo memória dos encontros alegres, gostaria de agradecer, de forma singela, mas intensiva, todas (os) aquelas (es) que me acompanharam ao longo deste itinerário acadêmico. Emprego a palavra “agradecer” e não “obrigado” porque, de acordo com o Profeta Gentileza, essa palavra foi apropriada pela lógica capitalista e utilizada como retribuição ou troca de favores. Na contramão dessa lógica, gostaria de expressar, através deste ato de agradecimento, minha imensa alegria e profunda gratidão:

À Professora Bader Buhiran Sawaia, por ter me acompanhado nesta pesquisa, compartilhando, com generosidade e firmeza de ânimo, não apenas sua sapiência, mas, principalmente o desejo comum de desatar os nós que mantêm os corpos e as mentes enredados na servidão.

Ao NEXIN – Núcleo de Pesquisa Dialética Exclusão/Inclusão Social e à Província dos Capuchinos de São Paulo, pelo apoio e incentivo e por compartilharmos a ousadia de sonhar o mundo mais livre, inclusivo e menos triste.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro.

Aos participantes da pesquisa empírica, pois os relatos de suas vivências, além de me afetarem sobremaneira, também contribuíram, de forma muito relevante, para a

¹ Ética IV, Prop. 18, Esc.

reflexão sobre a potência transformadora da arte, que, mesmo sendo instrumentalizada, jamais poderá ser subtraída.

Aos participantes do grupo de teatro comunitário em Santo André/SP, dentre os quais estão: Ellen, João, Salete, Terezinha e Mirian, pelos processos de criação que aumentaram o esforço de perseverar na vida.

Um agradecimento especial aos professores que participaram do exame de qualificação: Maura Pardini Bicudo Vêras, Edécio Ottaviani, Lavínia Lopes Salomão Magiolino e Christine Greiner.

Minha gratidão a Rosana Portela, pela revisão técnica.

E, por fim, quero agradecer, afetuosamente, aos amigos e amigas de todas as horas. Todas e todos, às vezes, de maneira insuspeita, me animaram a prosseguir com a pesquisa: Elias Júlio, Magno Henrique Brandão, Rubens Nunes da Mota, Maria do Socorro Moraes, Cleuza de Oliveira Bernardes, Valéria Frizzo, Cássio Almeida, Marcelo Guimarães, Cláudio Moraes e Gabriel Alves.

Oliveira, José Carlos de. **A Vivência Comum dos Afetos: Arte, Biopotência e Servidão Biodiaconal.** 296 p. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, São Paulo, 2022.

RESUMO

A questão da liberdade e da servidão sempre foi um tema tratado pela filosofia política, nesta pesquisa, porém, tal questão será abordada, principalmente, em relação à ética, à política e à estética. Com efeito, a criação artística pode ser uma estratégia ético-política libertadora, mas pode se tornar também um instrumento usado para manter o indivíduo e a coletividade na subserviência. Quando favorecer a liberdade, a arte estará a serviço da biopotência, quando for utilizada para reforçar a servidão e a passividade, estará a serviço da biodiaconia. A fundamentação teórica dos conceitos de biopotência e biodiaconia se ancora, principalmente, em Foucault, Spinoza e em Vigotski. Ao tratar da capacidade do ser humano de perseverar na existência, da relação corpo e mente, da dinâmica afetiva – que pode tanto aumentar quanto diminuir a potência do corpo de agir e da mente de refletir – e da imaginação como algo inerente à existência humana, Spinoza apresenta alguns parâmetros importantes para o desenvolvimento da arte como estratégia de resistência. Do mesmo modo, Vigotski contribui para o desenvolvimento do conceito de biopotência, sobretudo quando trata da vivência comum dos afetos, da *catarse*, da criatividade e da relação dialética entre o indivíduo e a coletividade. De Foucault, os principais conceitos inspiradores para nossa abordagem da biodiaconia são: biopolítica, biopoder e as técnicas de governo de si e dos outros. Em se tratando do aspecto empírico, algumas entrevistas foram realizadas com profissionais que trabalham em diferentes atividades, mas também atuam no teatro, na dança e na música. Os relatos feitos pelos entrevistados demonstram que existe uma relação dialética entre a biodiaconia e a biopotência, pois a vivência dos afetos no processo de criação artística confronta as vivências afetivo-volitivas no ambiente de trabalho. Nos processos de criação, verifica-se um aumento da potência de vida, porém, no ambiente de trabalho, a biodiaconia, em seu afã de conformar o corpo e à mente às estruturas já existentes, termina por coibir os movimentos de transformação. Deste modo, há uma contradição entre o que é vivido na arte e o que se vive, cotidianamente, no contexto institucional. Com efeito, quando a arte se torna capaz de fortalecer o comum, em vez de produzir apenas um efeito estético, produz também estratégias de ação ético-políticas. Ao ser capaz de unir a todos na busca do útil comum, a arte coopera para o aumento do esforço comum de perseverar na existência. Neste sentido, o teatro, a dança e a performance, ao produzirem emoções mais fortes e contrárias daquelas produzidas pela dinâmica biodiaconal, se transformam em estratégias de resistência ativa. Por outro lado, quando essas práticas artísticas se tornam apenas lugares de contágio das emoções ou mero entretenimento, então, reforçam a servidão e não a liberdade, de maneira a diluir, dispersar ou coibir a potência transformadora da vida.

Palavras-chave: biodiaconia, biopotência, arte, corpo, imaginação, afetos, ética e política.

Oliveira, José Carlos de. **Common experiences of affections: Art, Biopotency and Biodeaconal Servitude.** 296 p. Thesis (PhD in Social Psychology) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, São Paulo, 2022.

ABSTRACT

The issue of freedom and servitude has always been a theme addressed by political philosophy. Nevertheless, in this research, such matter is approached, mainly, regarding the fields of ethics, politics, and esthetic. In effect, the artistic creation can be a freeing ethical-political strategy, but it can also become an instrument used to keep both the individual and the collective in a position of subservience. When favoring freedom, art is at the service of biopotency, when used to reinforce servitude and passivity, it is at the service of biodeaconry. The theoretical ground for the concepts of biopotency and biodeaconry anchors itself, mainly, in Foucault, Spinoza and Vygotsky. By addressing the human being capacity of persevering in existence, the relationship between body and mind, the affective dynamics - which can both increase or decrease the body power to act and the mind power to reflect - and imagination as something inherent to human existence, Spinoza presents some important parameters to the development of art as a resistance strategy. Likewise, Vygotsky has contributed to the development of the concept of biopotency, especially when he discusses the common experience of affections, the catharsis, the creativity, and the dialectical relationship between the individual and the collectivity. From Foucault, the main inspiring concepts towards our biodeaconry approach are: biopolitics, biopower and government techniques, both from oneself and others'. Regarding the empirical aspect, some interviews were held with professionals who work in different activities, but also perform in theater, dance, and music. The accounts presented by interviewees have shown that there is a dialectical relationship between biodeaconry and biopotency, given the fact that experiencing affections in the process of artistic creation confronts the affective-volitional experiences in the workspace. In creation processes, an increase in the power of life is observed, however, in the workspace, the biodeaconry, in its eagerness to conform body and mind to the existing structures, restrains transformation movements. In this sense, there is a contradiction between what is lived in art and what is lived, daily, in the institutional context. Effectively, when art can strengthen the ordinary, instead of producing a mere esthetic effect, it also produces ethical-political strategy actions. By being able to unite everyone in the search of common usefulness, art cooperates towards the increase in a common effort to persevere in existence. In this sense, theater, dance, and performance, by producing stronger emotions, contrary to those produced by the biodeaconry dynamics, transform themselves in active resistance strategies. On the other hand, when these artistic practices become a place of contagion for emotions or mere entertainment, then, they reinforce servitude and not freedom, diluting, dispersing, or restraining the transforming power of life.

Keywords: biodeaconry, biopotency, art, body, imagination, affections, ethics, and politics.

Oliveira, José Carlos de. **La experiencia común de los afectos: arte, biopotencia y servidumbre biodiaconal**. 296 p. Tesis (Doctorado en Psicología Social) – Pontificia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, São Paulo, 2022.

RESUMEN

El tema de la libertad y la servidumbre siempre ha sido un tema tratado por la filosofía política, en esta investigación, sin embargo, se abordará este tema, principalmente, en relación con la ética, la política y la estética. En efecto, la creación artística puede ser una estrategia ético-política liberadora, pero también puede convertirse en un instrumento de subordinación del individuo y de la colectividad. Cuando favorezca la libertad, el arte estará al servicio de la biopotencia, cuando se utilice para reforzar la servidumbre y la pasividad, estará al servicio de la biodiaconía. La fundamentación teórica de los conceptos de biopotencia y biodiaconía se basa principalmente en Foucault, Spinoza y Vygotsky. Al tratarse de la capacidad del ser humano para perseverar en la existencia, la relación entre cuerpo y mente, las dinámicas afectivas -que pueden aumentar o disminuir el poder del cuerpo para actuar y de la mente para reflexionar- y la imaginación como algo inherente a la existencia humana, Spinoza presenta algunos parámetros importantes para el desarrollo del arte como estrategia de resistencia. De la misma manera, Vygotsky contribuye al desarrollo del concepto de biopotencia, especialmente cuando se trata de la experiencia común de los afectos, la catarsis, la creatividad y la relación dialéctica entre el individuo y la colectividad. Desde Foucault, los principales conceptos inspiradores de nuestro abordaje de la biodiaconía son: la biopolítica, el biopoder y las técnicas de gobierno de sí y de los demás. En cuanto al aspecto empírico, se realizaron algunas entrevistas a profesionales que trabajan en diferentes actividades, pero también trabajan en el teatro, la danza y la música. Los relatos de los entrevistados demuestran que existe una relación dialéctica entre biodiaconía y biopotencia, ya que la experiencia de los afectos en el proceso de creación artística se confronta con las experiencias afectivo-volitivas en el ámbito laboral. En los procesos de creación se produce un aumento de la potencia de vida, sin embargo, en el ámbito laboral, la biodiaconía, en su afán por conformar el cuerpo y la mente a las estructuras existentes, acaba por inhibir los movimientos de transformación. De esta manera, existe una contradicción entre lo que se experimenta en el arte y lo que se vive cotidianamente en el contexto institucional. En efecto, cuando el arte se vuelve capaz de fortalecer lo común, en lugar de producir sólo un efecto estético, también produce estrategias de acción ético-políticas. Al poder unir a todos en la búsqueda del útil común, el arte coopera para aumentar el esfuerzo común de perseverar en la existencia. En este sentido, el teatro, la danza y la performance, al producir emociones más fuertes y contrarias a las que produce la dinámica biodiaconal, se convierten en estrategias de resistencia activa. Por otra parte, cuando estas prácticas artísticas se convierten en meros lugares de contagio de emociones o de mero entretenimiento, entonces refuerzan la servidumbre y no la libertad, para diluir, dispersar o frenar el poder transformador de la vida.

Palabras-clave: biodiaconía, biopotencia, arte, cuerpo, imaginación, afectos, ética y política.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 - BIODIACONIA: INFERÊNCIAS HISTÓRICAS E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	22
1.1 Diaconia	23
1.2 As instituições (bio) diaconais	27
1.3 Michel Foucault: poder e biopoder	34
1.4 O paradigma da imunização: Roberto Espósito.....	39
1.5 A servidão voluntária: Étienne de La Boétie	44
1.6 A Biodiaconia	50
1.7 O Corpo (in) submisso	56
CAPÍTULO 2: BIODIACONIA E BIOPOTÊNCIA.....	64
2.1 Tratado Teológico-Político (TTP)	65
2.2 Tratado Político (TP)	68
2.3 Tratado da Correção do Intelecto (TCI)	71
2.4 Ética	73
2.5 Biopotência	86
2.5.1 Introdução à ideia de Deus em Spinoza	92
2.5.2 A Substância infinita e seus atributos	96
2.5.3 O Amor intelectual a Deus	100
2.5.4 A dimensão ontológica da liberdade	105
2.5.5 O duplo papel da prudência.....	111
2.5.6 Afetos que compõem a biopotência	115
2.6 <i>Deus sive natura</i> : a substância infinita e seus atributos.....	116
2.7 Prudência e liberdade.....	123
2.8 O que pode um corpo?	129
CAPÍTULO 3 - A BIOPOTÊNCIA DA ARTE	136
3.1 A dimensão social da arte: aportes iniciais	137
3.2 A potência da imaginação	139
3.3 O Teatro e a vida política.....	148
3.3.1 Catarse.....	152
3.3.2 A catarse na perspectiva vigotskiana	154
3.4 <i>Perejivanie</i> : vivência das emoções	158
3.5 O “novo” teatro	163
3.6 O teatro entre a biodiaconia e a biopotência	171
CAPÍTULO 4 - APORTES METODOLÓGICOS	182
4.1 Introdução	182
4.2 Grupo Mand’io e o teatro dos clãs dos Sateré-Mawé: a dinâmica instituinte	186
4.3 Análise das “entrevistas”	190
4.4 O corpo e a imaginação.....	191
4.5 Arte e potência da multidão	196

4.6 Arte: práxis instituinte, práxis criadora e práxis reiterativa	202
4.7 Mudanças singulares e instituição	209
CAPÍTULO 5 - COMO A ARTE PODE SALVAR?	218
5.1 Considerações sobre alguns conceitos de salvação	220
5.2 A salvação no contexto do capitalismo neoliberal.....	226
5.3 A salvação pela arte é possível?	234
5.4 Como a arte pode salvar?	239
5.5 A salvação como arte da convivência entre humanos e outros seres.....	249
CONCLUSÃO.....	255
REFERÊNCIAS	266
ANEXOS.....	282

INTRODUÇÃO

Esta tese se propõe a discutir a questão da servidão e o papel da arte como estratégia de resistência ou como instrumento para a manutenção da servidão. Nosso objetivo, ao tratar desta questão, consiste em colaborar com a psicologia social e demais ciências que partilham do desejo de fortalecimento da potência e a resistência à servidão. Por meio de uma categoria de análise, que denominamos BIODIACONIA, procuraremos elucidar os mecanismos que geram e sustentam as relações de servidão. As práticas de resistência, inclusive o processo de criação artística, serão analisadas a partir do conceito de BIOPOTÊNCIA. A biodiaconia, como conceito central da nossa análise, traduz o esforço histórico do poder institucional de cercear a potência de vida, em todas as suas dimensões singulares e coletivas, sobretudo no corpo, em sua capacidade de agir e na mente, em sua capacidade de refletir. Diferente de outros conceitos que tratam dessa questão, a biodiaconia se mostra mais abrangente, pois engloba a ética, a estética, a política, o corpo, os afetos e a imaginação. Em se tratando dos nossos entrevistados, profissionais que trabalham em diferentes atividades e ao mesmo tempo desenvolvem práticas artísticas, a relação entre a biodiaconia e a biopotência indica o movimento histórico de confronto entre resistência e servidão. A arte surge com uma prática que favorece a biopotência e aumenta o esforço de perseverar na existência, mas também pode ser um instrumento para disseminar a biodiaconia, sobretudo quando está a serviço do contágio e não do embate entre emoções contraditórias. De acordo com Artaud, o grito primal da arte traduz o desejo de todos os seres de viver não em risco iminente de destruição, mas no auge de sua potência. Nesta luta comum pela preservação da vida e pelo aumento da biopotência, a arte procura sair da autorreferencialidade para criar agenciamentos com outras áreas do conhecimento.

Inspirado em Foucault, Spinoza e Vigotski e nas abordagens desses autores sobre biopolítica e biopoder, imaginação, vivência comum dos afetos, razão e emoção, e tendo como referência o teatro, a dança e a performance, procuraremos analisar a potência transformadora das emoções, não apenas durante o ato estético, mas também nas relações sociopolíticas. As emoções vividas na arte podem ocorrer de dois modos: por contágio ou por contradição. É por meio delas que acontece a *catarse*, conceito desenvolvido por Vigotski em sua obra seminal, *Psicologia da Arte*. No primeiro modelo, as emoções vividas em comum em nada diferem daquelas vividas no cotidiano. Ao público cabe

apenas reagir, de forma passiva, às emoções dos atores. A finalidade da *catarse*, neste caso, não é transformar, mas produzir uma descarga das emoções, sobretudo daquelas que poderiam causar desagregação no tecido social. A função social do teatro consistiria nisso: dar vazão a essas emoções, que poderiam se tornar perigosas se fossem vividas nas relações cotidianas. No segundo modelo, a finalidade da *catarse* não consiste em reproduzir, mas em transformar as emoções, pois não se trata de expurgá-las, mas permitir que outra emoção oposta possa ser vivenciada pelo público. Vigotski, na obra citada acima, mas também em *Psicologia Pedagógica*, conforme veremos, no capítulo III, parte desta premissa fundamental: a finalidade da experiência estética consiste em provocar uma emoção contrária, isto é, transformar em seu oposto uma emoção comumente vivenciada. Os efeitos dessa experiência estética não se esgotam com o desfecho do espetáculo, mas repercutem na vida social e política. Esta capacidade de imaginar outras possibilidades de ser e de existir no mundo não está dissociada do processo de criação artística. Um dos objetivos da nossa pesquisa será demonstrar esta interconexão entre imaginação, experiência estética e ações sociopolíticas.

Spinoza considera a imaginação como uma potência da mente. Embora, às vezes, a imaginação possa nos enganar, no entanto, não constitui falsidade, haja vista ser algo constitutivo da natureza humana a capacidade de imaginar: “[...] as imaginações da Mente nada contêm de erro. Pois se a Mente, quando imagina coisas não existentes como presentes a si, simultaneamente soubesse que tais coisas não existem verdadeiramente, decerto atribuiria esta potência de imaginar à virtude de sua natureza, e não ao vício”² (SPINOZA, 2018). A dificuldade surge quando não sabemos que imaginamos e acreditamos ser realidade aquilo que se refere à dinâmica imaginativa. Na criação artística, sobretudo no teatro, porque sabemos que estamos imaginando, a imaginação contribui não para a diminuição, mas para o fortalecimento do nosso esforço de perseverar na vida. Na vivência artística, ao nos encontrarmos com outros corpos, somos afetados de maneira diferente dos encontros vividos na vida cotidiana, pois estes ora aumentam nossa potência de agir, de imaginar e de pensar, ora diminuem. Quando aumentam essa potência, Spinoza afirma que tais encontros foram bons porque produziram afetos alegres que vieram compor com o meu corpo. Por outro lado, se alguém for afetado por afetos tristes, sua potência será diminuída e tanto o corpo quanto a mente poderão cair na servidão. Em se tratando da relação do corpo e da mente, procuraremos demonstrar, ainda

² Ética II, Prop. XVII, Esc.

a partir da filosofia de Spinoza, que entre ambos não existe qualquer tipo de hierarquia ou superioridade, pois a mente, ao contrário do que defendia Descartes, não mantém com o corpo uma relação dual ou de superioridade, mas uma relação simultânea, de maneira que a força ou a fraqueza de um corresponde à força ou a fraqueza do outro. O processo de criação artística não comporta qualquer forma de dualismo, pois, o corpo e a mente são instados, constantemente, a agir juntos, de forma contígua e paritária, de modo que toda ideia existente na mente foi antes uma afecção do corpo.

Partindo dessas considerações de Spinoza e de Vigotski, sobre o corpo, a imaginação e a vivência comum dos afetos, iremos desenvolver o conceito de biodiaconia, uma categoria de análise fundamental para nossa pesquisa. Com efeito, esse conceito não será tratado de forma isolada, mas em relação com a biopotência, pois, ainda que favoreça a biopotência e aumente o esforço de perseverar na existência, a arte também pode ser utilizada para disseminar a biodiaconia, sobretudo quando está a serviço do contágio e não do embate entre emoções contraditórias. Assim sendo, no primeiro capítulo, procuraremos embasar teoricamente o conceito de biodiaconia. Dentre outros referenciais teóricos, utilizaremos os seguintes conceitos: a biopolítica e o biopoder, elaborados por Michel Foucault; a diaconia, conceito teológico, criado pela igreja cristã primitiva; a servidão voluntária, concebida por La Boétie em sua obra *A Servidão Voluntária* e o paradigma da imunização, desenvolvido por Roberto Esposito, sobretudo em sua obra *Bios: biopolítica e filosofia*.

O que a biodiaconia tem em comum com esses conceitos? A manutenção da servidão e a heteronomia. Assim como esses autores, nós também procuraremos dar uma entonação ética e política ao conceito de biodiaconia, haja vista que a questão do cerceamento da liberdade individual e coletiva não possui apenas um fundo filosófico, mas um sentido sociopolítico. Além desse esforço teórico para definir a biodiaconia, nos esforçaremos também para demonstrar, historicamente, o processo de formação dos dispositivos biodiaconais e como estes foram determinando a dinâmica das instituições sociais, principalmente aquelas responsáveis pela assistência social das populações empobrecidas. Nesta tarefa, recorreremos a dois historiadores: Bronislaw Geremek e Michel Mollat³, os quais construíram uma narrativa história a partir daqueles que, em

³ MOLLAT, Michel. **Os pobres na Idade Média**. Tradução Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Campus, 1989. GEREMEK, Bronislaw. **A piedade e a força: história da miséria e da caridade na Europa**. Tradução Maria da Assunção Santos. Lisboa: Terramar, 1995.

“tese”, eram os principais beneficiários do serviço social, isto é, os pobres e indigentes. Em “tese”, porque, na realidade, o que estava em jogo não era o serviço desinteressado e caritativo, conforme a definição cristã da diaconia, mas o medo das elites e classes dirigentes de os pobres transmitirem doenças ou causarem revoltas populares. De acordo com Geremek e Mollat, estes constituem os principais fatores que motivaram a construção de hospitais, asilos, beguinários e outros lugares de auxílio aos pobres. Por detrás dos discursos da assistência, o que existia eram inúmeras estratégias de controle da população.

Com La Boétie e Esposito, as estratégias de ação da biodiaconia se tornaram ainda mais complexas e sutis, sobretudo pela servidão ser tratada, ilusoriamente, como algo mais vantajoso para o indivíduo que a liberdade. A política da premiação ou da recompensa, que será criticada por Spinoza, confunde e ilude a ponto de levar o indivíduo a defender os próprios interesses e não os interesses comuns, como se estes fossem garantia de liberdade, quando, na realidade, são reforços da servidão. No cerne de toda trama biodiaconal estão as relações de poder, conforme Foucault irá analisar, de maneira lapidar, sobretudo em sua análise do poder pastoral.

No segundo capítulo, por conseguinte, continuaremos a tratar a relação entre a biodiaconia e a biopotência, tendo como referência a obra de Spinoza, principalmente, o *Tratado Teológico-Político*, o *Tratado Político*, o *Tratado da Reforma da Inteligência e a Ética*. Embora esse autor não utilize as categorias de biodiaconia e biopotência, no entanto, sua abordagem do corpo e da mente, dos afetos que enfraquecem ou fortalecem o esforço de conservação de todos os seres, da liberdade e da necessidade, torna possível um entendimento mais adequado dos dispositivos que mantêm o indivíduo enredado na servidão. Conforme veremos, um entendimento pode se tornar inadequado ou parcial quando não leva em consideração as causas. Se o indivíduo se esforça apenas para ser consciente dos efeitos de suas paixões, sem buscar entendê-las a partir das suas causas, viverá na inconstância dos acontecimentos fortuitos e na impotência, porém, quando procura entender as causas de suas afetações, então sua potência de ser e de existir será aumentada e seu modo de pensar e de agir também não estará mais sob a tutela alheia. Deste modo, o indivíduo será livre, pois viverá de acordo com sua própria índole (*ingenium*) e não mais submetido à ingerência de outros. Essa variação constitui a dinâmica afetiva, pois, de acordo com Spinoza, os afetos podem ser entendidos como “as afecções do Corpo pelas quais a potência de agir do próprio Corpo é aumentada ou

diminuída, favorecida ou coibida, e simultaneamente as ideias destas afecções”⁴ (SPINOZA, 2018).

Este capítulo está dividido em duas grandes partes: na primeira, procuraremos demonstrar quais são os principais afetos que compõem a rede biodiaconal e, na segunda, quais são os afetos que constituem a biopotência. Os afetos que compõem a servidão biodiaconal são: o medo, a esperança, o ódio, a soberba, a comisseração, a ambição, a humildade e a vergonha, dentre outros. Todos esses afetos são derivados da tristeza e diminuem o *conatus*, ou seja, o esforço intrínseco a seres de perseverarem na existência. Por outro lado, os afetos biopotentes produzem um aumento do *conatus*, dentre os quais Spinoza elenca o contentamento consigo mesmo, a generosidade, a *hilaritas* e a prudência. Todos esses afetos são derivados da alegria e não constroem, mas, ao contrário, fortalecem o ânimo. Enquanto na biodiaconia, os afetos geram passividade e determinam o indivíduo a existir, desejar e pensar, movido por causas exteriores a si mesmo, na biopotência, todavia, a dinâmica afetiva, liberta o indivíduo da subserviência às causas externas, ampliando sua capacidade de afetar e ser afetado, de múltiplas e variadas formas. No cerne do conflito entre duas categorias de análise, está a questão da liberdade. Para Spinoza, a liberdade se opõe à passividade e não à necessidade e deve ser tratada como uma questão ontológica, pois só pode ser entendida, em seu significado mais amplo, enquanto referida a Deus, o qual na concepção de Spinoza, é Substância infinita não determinada por nenhuma causa exterior. Por necessidade da sua natureza e sendo causa livre, Deus age como causa eficiente de todas as coisas (SPINOZA, 2018). Deus, por ser Substância infinita, possui infinitos atributos, dos quais conhecemos apenas dois: a Extensão e o Pensamento, os quais, no modo humano, correspondem ao Corpo e à Mente. Quando o ser humano não for constrangido a agir de uma determinada maneira e começar a agir de acordo com a ordem e a conexão interna das afecções corporais e das operações mentais, então viverá na liberdade e não na servidão.

Todas essas questões relacionadas à biopotência serão esmiuçadas, sobretudo por sua capacidade de colocar em xeque vários aspectos filosóficos, teológicos e culturais, os quais, na contemporaneidade, continuam mantendo as relações biodiaconais e impedindo o avanço de processos sociopolíticos transformadores. Dentre esses aspectos, destacaremos os seguintes: livre arbítrio, a questão da contingência, a doutrina do finalismo, o dualismo antropológico e social, o racionalismo, por um lado, e o

⁴ Ética I, Prop. XVII, Cor. II.

individualismo subjetivista, por outro. A crítica desses aspectos, empreendida por Spinoza, repercute, de maneira relevante na arte, considerando que os processos de criação podem não apenas favorecer a biopotência e a liberdade, mas também estar a serviço da submissão e da impotência. Para entender a dinâmica que embasa os processos artísticos, sejam a favor da biodiaconia ou da biopotência, a imaginação se torna uma questão fulcral. Por isso, no capítulo III, retomaremos a análise da imaginação, enquanto algo constitutivo do modo humano de ser e existir. Embora a imaginação possa estar associada à servidão, neste capítulo, porém, analisaremos seu papel no processo de criação artística – principalmente no teatro – e como pode favorecer a biopotência e a liberdade, ou seja, como a imaginação pode ser estímulo para a vida e um meio de fortalecer o desejo de perseverar na existência, isto é, como a imaginação pode se tornar uma expressão da liberdade e uma estratégia do *conatus*.

Para atingir esse nosso objetivo, partiremos de dois autores seminais: Lev Vigotski e Antonin Artaud. Da obra de Vigotski, nos concentraremos, principalmente, no conceito de *catarse* e no significado do termo *perejivanie* e sua relação com o “sistema” Stanislavski de interpretação cênica e na imaginação. De acordo com Vigotski, a imaginação não pode ser considerada apenas uma atividade subjetiva, pois, enquanto potência do corpo e da mente, a imaginação está ligada à dinâmica dos afetos e ao ambiente social, ao qual pertence cada indivíduo. Se não fosse pela imaginação, o indivíduo não poderia combinar e reelaborar, de forma criativa, as experiências afetivas do passado, projetar o futuro e potencializar a transformação do presente histórico. Sobre a experiência catártica, Vigotski afirma que, embora seja feita pelo indivíduo, no entanto, os seus efeitos serão sempre sociais, pois, entre o indivíduo e a coletividade existe uma unidade dinâmica. A arte é definida por esse autor como “a técnica social dos sentimentos”. Sobre o termo *perejivanie*, conforme veremos, a tradução mais adequada, para o sentido empregado por Vigotski, é vivência e não experiência. Vivência que resulta do entrelaçamento entre a vida afetiva, a dinâmica racional e a realidade externa. No processo de criação artística, o pensar, o sentir e o agir não podem estar desconectados, pois, ainda que arte não seja uma “cópia” da realidade, não pode prescindir das emoções coletivas, dos conflitos e contradições atuantes nas relações sociais.

Da obra de Artaud, principalmente, *O Teatro e seu Duplo*, partiremos de dois pontos: sua crítica contundente ao teatro centrado no texto e na palavra e defesa da centralidade do corpo nos processos criativos. Nenhuma transformação será verdadeira se não acontecer no corpo, sobretudo em sua capacidade de viver variadas intensidades

afetivas. Para Artaud, os afetos são forças capazes de romper os significados sociais cristalizados. Em sua concepção de “atletismo afetivo”, a dinâmica afetiva constitui um ponto fundamental. Assim como Vigotski buscava uma renovação do teatro, Artaud também procurou, com a criação do Teatro da Crueldade, sanar a dissonância entre imaginação, pensamentos, atos, sentimentos, coisas, ideias e palavras.

Concomitante aos conceitos desenvolvidos por Vigotski e Artaud, analisaremos também o conceito de *poiesis*, termo utilizado pelos filósofos pré-socráticos, para tratar das relações não antagônicas entre imaginação, ação, reflexão, ética e política, pois, segundo a compreensão desses filósofos, não havia dicotomia entre conhecimento racional e imaginação. Todavia, com o enfraquecimento do sentimento do trágico, a imaginação perdeu sua concreção material e se tornou antagonista da razão, de modo que seria bem-vinda somente na esfera artística, mas, nos demais setores da vida sociopolítica, deveria ser tratada como *persona non grata*, haja vista que, nesses setores, quem deveria reinar, soberana, seria a razão. A proposta artística de Vigotski e Artaud, principalmente no teatro, coincide com este sentido original de *poiesis*, haja vista que no processo de criação, não pode haver dicotomia entre imaginar, sentir, refletir e agir.

Por não se tratar apenas de uma pesquisa teórica, procuraremos, no capítulo IV, levantar alguns dados empíricos, através de entrevistas com profissionais de diferentes áreas e vinculados a diferentes instituições, como escola, hospital, religião, sistema prisional. Os nossos entrevistados serão denominados com os nomes fictícios de Lúcia, Paulo, Bia, Antônio, Júlia, Michel e Antero. Lúcia é professora e trabalha em uma instituição de ensino privada e atua no teatro e na dança. Paulo está ligado à instituição religiosa e participa do grupo de dança contemporânea, UKITUÉ. Bia é uma mulher trans, estudante secundarista, trabalha no comércio varejista e participou de alguns projetos artísticos na área da dança e do teatro. Antônio é servidor público e atua no sistema prisional, como agente penitenciário e já desempenhou o papel de ator e diretor de teatro. Júlia se formou em direito e atua, profissionalmente, como advogada e participa de um grupo de dança. Michel e Antero são da área da saúde. Michel atua como psicólogo e Antero trabalha como médico obstetra e também na área da educação como professor da faculdade de medicina. Ambos são compositores

Neste capítulo, procuraremos apresentar alguns aportes metodológicos sobre o modo como as entrevistas foram realizadas e a análise do conteúdo das entrevistas, a partir de três categorias: o corpo e a imaginação; a potência do comum (multidão) e as práxis instituinte, criadora e reiterativa. Essas categorias foram selecionadas porque

constituem uma síntese teórica dos vários autores analisados nos capítulos anteriores, especialmente Spinoza, Vigotski e Foucault. No final do capítulo, intentaremos traçar alguns elementos comuns entre Vigotski e Mikhail Bakhtin, sobretudo quanto aos efeitos que a arte produz no público. Para Bakhtin, perante a obra de arte, o público nunca se posiciona como espectador passivo, mas como coautor. Neste sentido, a arte não pode ser definida somente a partir da estética, mas da ética. Assim sendo, nenhum processo de criação tem um único autor, pois sua autoria será sempre coletiva.

Por conseguinte, antes da análise das entrevistas propriamente dita, faremos uma referência a dois coletivos de criação teatral, constituídos por povos tradicionais: o Grupo Mand'io e o Teatro dos clãs dos Sateré-Mawé. O primeiro, formado por mulheres indígenas, das etnias Guaraní e Kaiowá, se localiza em Dourados, Mato Grosso do Sul e, o segundo, proveniente da região Amazônica. Nesses grupos, a arte teatral, mais que uma experiência estética, se torna uma estratégia ético-política que fortalece a busca comum por transformações sociais e históricas. Noutros termos, a arte produz um aumento da biopotência e da liberdade na esfera do comum e não apenas no plano do indivíduo.

Em nossa análise da experiência artística dos nossos entrevistados, procuraremos tratar das seguintes questões: é possível o teatro, a dança e a música aumentarem a biopotência do indivíduo, sem modificar, ainda que minimamente, as relações institucionais, marcadas pela dinâmica biodiaconal? A práxis artística possibilita uma transformação não apenas do indivíduo, em sua singularidade, mas também do seu entorno social e político? Quando for capaz de promover uma relação dialética entre o individual e o coletivo, então a práxis artística não será mais reiterativa, isto é, não produzirá uma conformidade com as regras institucionais já existentes, mas será uma práxis instituinte, capaz de promover novas formas de ser e existir, não apenas no plano individual, mas, sobretudo, no âmbito do comum.

No quinto e último capítulo, trataremos das relações entre arte e capitalismo neoliberal, e se existe alguma possibilidade de criar alternativas ao estilo de vida determinado pelas leis férreas do capital. Nesse sentido, indaga-se: perante a demanda do mercado neoliberal, que concentra no indivíduo a responsabilidade pela própria felicidade, a arte pode forjar resistências, expandir a vida, instigar a imaginação, aumentar a capacidade do corpo e da mente e fortalecer o comum? Noutros termos, a arte pode fortalecer a biopotência e a transformação social e histórica? Utilizamos o termo “salvação” para a arte porque, no capitalismo, esse termo também é recorrente, mas diferente da arte, a salvação promovida pelo capital se refere às benesses oferecidas pelo

mercado. Para se salvar, o indivíduo precisa conformar sua vida à forma-empresa, a partir de três mecanismos inter-relacionados: a concorrência, a lógica contábil e a eficácia produtiva. Enquanto para a arte a salvação só acontece a partir de um esforço comum de preservação da vida, nos dogmas do mercado, a salvação só pode acontecer quando o indivíduo se submete às regras do mercado, pois fora do dele não há salvação. Com efeito, o que pode a arte contra as poderosas ofertas de salvação disponibilizadas pelo neoliberalismo?

Conforme veremos, uma das principais estratégias do capitalismo consiste em absorver as iniciativas críticas que se opõem ao seu *modus operandi*. Um exemplo dessa estratégia, de acordo com Gilles Lipovetsky e Jean Serroy⁵, foi a invenção do “capitalismo artista”. Conforme veremos, essa estratégia foi uma tentativa de absorver a “crítica artista” e utilizar a estética para favorecer a produção e comercialização de produtos. Não obstante a esse esforço do capitalismo de utilizar recursos estéticos a seu favor, a arte não desistiu de criar novas possibilidades de ser e existir em ato e continuou se esforçando para fortalecer o desejo comum de liberdade. Diante da voragem capitalista, que não cessa de deixar um amontoado de ruínas (Benjamin), a arte, em seu potencial crítico-libertador, pode criar estratégias de resistência capazes de colocar em xeque a busca cega e obsessiva do capital pelo progresso infinito. As pesquisas de Wagner Garcia e Anna Tsing exemplificam um agenciamento entre a arte e a ciência. O resultado dessas pesquisas, conforme veremos, demonstra que a busca pela sobrevivência constitui algo comum entre todos os seres, humanos e não-humanos. E que essa busca não é feita de modo aleatório, mas com criatividade e plasticidade. Isso levanta duas questões fundamentais: que a biopotência, o esforço de permanecer na vida e a estética não são privilégios de uma única espécie; e que a união de esforços para preservar a vida constitui uma característica comum a todas as espécies.

⁵ LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAPÍTULO 1 - BIODIACONIA: INFERÊNCIAS HISTÓRICAS E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este capítulo está dividido em três partes inter-relacionadas. Na primeira parte, teceremos um breve painel sobre a gênese histórico-cultural, religiosa, sociopolítica e econômica das práticas de entreajuda, assistência e caridade, mediadas por organizações sociais desiguais e assimétricas, pelo discurso religioso-teológico e pelas trocas econômicas modeladas pelo modo de produção capitalista. De início, apresentaremos uma análise de um vocábulo grego, utilizado ainda hoje pelo campo religioso para exprimir o serviço prestado, de modo voluntário, às populações vulneráveis. Trata-se da diaconia. Em uma de suas vertentes, a diaconia será denominada comunitária e, na outra, institucional. Na primeira vertente, o serviço aos pobres consistia em um trabalho voluntário que tinha como objetivo uma mudança qualitativa e sociopolítica das condições reais de vida dessas populações. Na segunda, porém, o que predominou foi a assistência aos pobres como uma estratégia para a manutenção da pobreza e o controle dos fluxos dessa população para evitar epidemias e impedir levantes. Na diaconia institucional, a administração do serviço aos pobres ficou a cargo de indivíduos pertencentes ao campo religioso-estatal, a partir de alguns locais estratégicos, tais como: conventos, hospitais, hospedarias e beguinários. Essas instituições serão analisadas do ponto de vista histórico, tendo como referência as obras de Michel Foucault, Broneslaw Geremek e Michel Mollat. Em se tratando de Foucault e de sua vasta obra, os principais tópicos a serem analisados serão a biopolítica e o biopoder. Geremek e Mollat foram elencados porque ousaram produzir uma releitura histórica e uma narrativa na contramão da história oficial, isto é, uma narrativa a partir dos pobres e dos indigentes, isto é, daqueles que se tornaram os objetos do serviço assistencial e caritativo.

Na segunda parte, nossa proposta será elaborar uma fundamentação teórica do nascimento da biodiaconia, a partir de uma análise dos processos que levaram ao arrefecimento da prática diaconal comunitária em favor da institucional. Neste modelo institucional, o objetivo primordial não era sanar as causas geradoras da pobreza, mas a manutenção de estruturas sociopolíticas desiguais. Dessa prática, decorreram dois efeitos perversos: a penhora da liberdade e a tutela das subjetividades. Na busca de fundamentar teoricamente essa questão, um dos pontos nodais da análise biodiaconal, recorreremos a Foucault, a Etienne de La Boétie e a Roberto Espósito. O conceito de biopolítica de

Foucault, o de servidão voluntária de La Boétie, e o de paradigma da imunização de Espósito constituirão o tripé conceitual que nos oferecerão alguns referenciais epistemológicos para a definição da biodiaconia. Um dos fios condutores que percorrerá, em filigrana, a obra desses autores, refere-se à possibilidade de resolver a tensão entre liberdade e servidão nas relações existentes entre indivíduo e sociedade. Ao analisar essa questão, cada autor, a seu modo, e em épocas históricas diferentes, trará elementos que balizarão a construção do corpo teórico da biodiaconia, sobretudo no que se refere à análise dos efeitos subjetivos e políticos produzidos pela relação indivíduo e sociedade. De acordo com os autores em foco, as estruturas coletivas, ao oferecerem proteção, segurança, reconhecimento social e um regime de verdade exigem, em contrapartida, um ônus desproporcional, da parte dos indivíduos, ou seja, a diminuição da sua potência criativa e singular.

Na terceira parte, a partir das análises de Nicole Pellegrin, David Le Breton e Constantin Noica, enfocaremos os modos como a biodiaconia afeta o corpo e a mente, sobretudo através da reedição do dualismo clássico, tanto em seu viés antropológico (corpo e alma), quanto em seu aspecto social (ricos e pobres, incluídos e excluídos). Com efeito, na biodiaconia, o corpo será tratado como algo separado não apenas da mente, mas do próprio sujeito. De acordo com esses autores, o corpo, na era tecnocrática, tende a ser tratado como obsoleto, sem espessura ou densidade histórica. O resultado desse processo pode ser analisado não apenas pela cisão entre o real e o virtual, mas pela crescente submissão daquele a este.

1.1 Diaconia

A “diaconia”, vocábulo de origem grega, significa, grosso modo, serviço. Não obstante seu arcaísmo, essa expressão continua sendo comumente utilizada, no campo religioso mais amplo, para indicar uma função ministerial. Nas origens da tradição ocidental cristã, no entanto, a diaconia, mais que um cargo hierárquico, compreendia o conjunto das práticas relacionadas à caridade, compaixão, piedade, condescendência e ajuda ao próximo.

Na antiguidade existia uma espécie de magnanimidade e compaixão em âmbito privado, mas sem olhar para um equilíbrio justo ou para a miséria real. Os cristãos, no entanto, faziam questão do caráter essencial de obrigatoriedade daquilo que prestavam aos homens como diaconia, sem exigir condição alguma (BROX, 1988, p. 46).

De modo progressivo e gradual, a diaconia foi se tornando menos um dever religioso ou um serviço caritativo obrigatório, prestado a todos, indiscriminadamente, que um cuidado específico dos empobrecidos, uma assistência às populações vulneráveis, grupos e indivíduos social e politicamente desamparados, cujo aumento de número e grau foi proporcional ao crescente processo de urbanização, conforme veremos. Por outro lado, a prática da diaconia reúne também outros sentidos. De acordo com John N. Collins, em recente pesquisa sobre textos gregos que compuseram o *corpus* do *Novo Testamento*, o termo era utilizado para se referir ao trabalho de mediação, no qual uma pessoa recebia a incumbência de transmitir uma mensagem no lugar de outra: “a diaconia designava uma tarefa honrosa dada a uma pessoa: a de ser um porta-voz ou um intermediário, incumbido de transmitir uma informação importante em nome de alguém que geralmente ocupava um cargo de autoridade” (NORDSTOKKE, 2015). Entretanto, o sentido de diaconia que prevaleceu não foi esse, mas aquele do serviço e da assistência aos pobres.

No mundo greco-romano, anterior ao processo de cristianização imperial⁶, a diaconia estava revestida de um sentido pejorativo, embora ocupasse um lugar dentro do contexto da divisão social do trabalho. O diácono era um atributo da pessoa encarregada de servir à mesa e manter os comensais sempre satisfeitos. A prática desse serviço estava revestida de um sentido negativo e socialmente desprezível, um ato indigno e desonroso para o homem livre, mas comumente aceito, se fosse realizado pelas mulheres, pelos estrangeiros ou pelos escravos, considerando que tal serviço envolvia a sujeição pessoal e a ausência total de autonomia. Em se tratando do cuidado público dos pobres não havia nenhuma instituição política para tal empreita. O serviço aos desafortunados, que sofreram golpes do destino, era considerado uma “virtude a ser exercida pelas classes abastadas” em vista da manutenção do seu modo de produção escravista. A ajuda prestada pelos ricos aos infelizes era útil à sociedade, mas não havia, nesse gesto, qualquer conotação ética ou religiosa (RIEFF, 2003).

Embora a prática diaconal, ao longo da história, estivesse sob o encargo de instituições religiosas, aos poucos, foi sendo encampada pela sociedade civil e administrada por agentes leigos. Isso não significou o desenvolvimento de “políticas

⁶ Período imediatamente anterior ao Edito de Milão, no início do século IV. Este documento concedia liberdade de culto aos cristãos e foi promulgado pelo Imperador Constantino. Teodósio, seguindo a estratégia política de seu antecessor, assinou um decreto através do qual o cristianismo tornava-se a religião oficial do Estado Romano. Não ser cristão, neste contexto, era ser inimigo do império (VEYNE, 2011). Noutro ato denominado de “Doação de Constantino”, o imperador entregou ao Papa os *regalia* – coroa, cetro, manto, anel e trono – concedendo-lhe a *plenitudo potestatis*. Este evento marcou definitivamente, a teologia política ocidental (CHAUÍ, 2003, p. 88).

públicas”⁷ mais eficientes de assistência aos desfavorecidos, pois a aura religiosa sempre prevaleceu sobre as demandas sociopolíticas. Incapaz de responder adequada e eficazmente às demandas reais de cada momento histórico, o cuidado dos pobres permaneceu vinculado ao seguinte objetivo: atenuar conflitos e garantir a segurança dos não-pobres.

No decorrer da história, a diaconia foi se delineando a partir de dois modelos: o social-comunitário, que pretendia a transformação da sociedade excludente e o institucional, cujo objetivo era solucionar o problema imediato da população que necessitava de amparo social. De acordo com Carlos Bock (2018), numa sociedade orientada pelo modo de produção capitalista, subsumida ao econômico e, portanto, causadora de miséria e exclusão, o segundo modelo se sobressai ao primeiro. O modelo institucional reproduzia o discurso pautado no acolhimento e na compaixão, mas, objetivamente, o que se produzia era a impotência, pois ao tratar apenas dos sintomas parciais, esse modelo impedia que fossem conhecidas as verdadeiras causas geradoras da exclusão. Esse aspecto pode ser observado atualmente em relação a algumas instituições sociais que desenvolvem projetos financiados com recursos advindos de fundo público ou privado que, antes de conferir uma autonomia, retardam a ação transformadora, reduzindo a diaconia a mero assistencialismo. Nesse modelo, convém ressaltar, ainda, que o senso do comum se enfraquece porque a relação entre os participantes do processo torna-se uma relação desigual de poder e, desta forma, o protagonismo que deveria estar nas pessoas e populações vulneráveis termina na mão dos agentes externos, que agem mais como “funcionários” do que como facilitadores de um processo político de emancipação. Com efeito, a prática diaconal institucionalizada caiu na “desventura de vir a ser uma administração da pobreza e da necessidade, um serviço a favor da impotência” (DEGEN, 1988).

Por outro lado, a diaconia, entendida a partir do modelo social-comunitário, apontava para uma ação crítico-transformadora e compreendia, inclusive, o esforço orquestrado em elucidar as causas geradoras da pobreza e do sofrimento ético-político⁸

⁷ Na história do serviço social, o termo diaconia é praticamente inexistente. Em certo sentido, o termo pode ser considerado anacrônico, um arcaísmo, embora seja frequentemente utilizado em ambientes eclesiais e no discurso teológico. Todavia, a escolha por empregar a palavra diaconia e não simplesmente serviço explica-se por sua relação semântica, - mas também sociopolítica - com o neologismo biodiaconia, categoria de análise que pretendemos utilizar com o intuito de elucidar as relações de servidão camuflada ou consentida, que atravessam, em maior ou menor grau, grande parte das instituições seculares e não apenas aquelas que pertencem ao campo religioso.

⁸ O sofrimento ético-político é uma categoria elaborada por Bader Sawaia, que propõe analisar a dimensão psicossocial das emoções. Partindo de Spinoza, Vigotski e Agnes Heller, Sawaia concebe as emoções de

(SAWAIA, 1999). Neste modelo, a diaconia não se restringe a uma mera prática assistencialista aos desfavorecidos, realizada de modo intermitente, mas compreende a luta permanente contra todas as formas de desigualdade, através de uma praxe de inclusão sociopolítica de indivíduos e populações, que foram desprovidas de seus direitos fundamentais e da dignidade humana. Gisela Beulke demonstra, através de 14 relatos de casos concretos, que esse modelo, apesar de não ser majoritário, ainda persiste em algumas regiões do Brasil, sobretudo através de iniciativas em torno do cuidado pela saúde preventiva e curativa, de movimentos populares para combater doenças como a malária, trabalho com alcoolistas e outros dependentes químicos, apoio a pessoas enlutadas, idosos e portadores de deficiência, crianças, adolescentes e mulheres pobres na periferia (BEULKE, 1997).

Ao contrário do modelo institucional, a diaconia social-comunitária desenvolve uma relação dialética entre teoria e prática, pois seu intuito não é apenas amenizar as condições precárias de indivíduos e populações, mas transformar a realidade sociopolítica que reproduz a desigualdade estrutural e as ilhas de riqueza em torno de um mar de pobreza. Neste sentido, a ação diaconal não está concentrada nas mãos de indivíduos, grupos ou instituições representantes das elites, nem com qualquer estratégia de manutenção do *status quo*, mas ocorre através de uma intervenção consciente de pessoas, coletivos e grupos que agilizam os processos de libertação, procurando evidenciar as causas geradoras da desigualdade, da pobreza e buscando construir novas relações mais paritárias e equitativas.

A partir dessa perspectiva, é possível situar a atuação do Conselho Mundial das Igrejas (CMI). Em 1948, foi proposta uma ação concreta em prol dos refugiados e vítimas de guerra. Em 1968, com o Programa de Combate ao Racismo, o CMI apoiou os movimentos de libertação no sul da África. Durante a década de 1990, esse Conselho procurou enfatizar ainda mais a dimensão política da diaconia comunitária, no sentido de

forma positiva, como algo inerente ao pensamento e à ação, um fenômeno objetivo e subjetivo, "um processo imanente que se constitui e se atualiza com os ingredientes fornecidos pelas diferentes manifestações históricas". Deste modo, tratar as emoções a partir da perspectiva ético-política implica abordar a relação entre o corpo e a mente desde o enfoque de Spinoza, para quem a mente e o corpo são ativos ou passivos juntos: "a mente está no corpo todo e dele deriva, é a ideia do corpo e ideia de si a partir da ideia de seu corpo". Este fenômeno não se restringe ao campo psicológico, mas compreende também o campo social, político e ético. A partir destes pressupostos, Sawaia define o sofrimento ético-político como tudo que afeta o ser humano, tanto no corpo quanto na mente e pode mutilar a vida de diferentes formas: "o sofrimento ético-político retrata a dor que surge da situação social de ser tratado como inferior, subalterno, sem valor, apêndice inútil da sociedade. Ele revela a tonalidade ética da vivência cotidiana da desigualdade social, da negação imposta às possibilidades da maioria apropriar-se da produção material, cultural e social de sua época" (SAWAIA, 1999, p. 105).

mediação, proposto por John Collins, considerando a necessidade de elucidar as causas fundamentais da pobreza e do sofrimento. Em 2012, o CMI propôs o estudo sistemático da diaconia, no qual incluísse a análise do contexto social, político, econômico e cultural, a capacidade de relacionar teoria e prática e a atualização da hermenêutica da suspeita (NORDSTOKKE, 2015).

Todavia, as pesquisas de Michel Foucault, Broneslaw Geremek e Michel Mollat comprovaram a predominância do modelo institucional sobre o social-comunitário, inclusive, em períodos anteriores ao advento do *boom* capitalista, proporcionado pela Revolução Industrial. Do ponto de vista psicossocial, convém sublinhar que o cuidado dos pobres foi se tornando um conjunto de ações mais elaboradas e complexas, na medida em que a organização sociopolítica excludente foi se tornando hegemônica.

A seguir, teceremos uma análise histórica e sociopolítica dos processos descontínuos pelos quais essas instituições se tornaram, tanto locais estratégicos para a prevenção de revoltas e de movimentos de resistência popular, quanto espaços pedagógicos de modulação das subjetividades dos principais agentes envolvidos nesta prática: os que executavam a tarefa de cuidar e os assistidos por tais “benefícios”.

1.2 As instituições (bio) diaconais

As instituições de cuidado e assistência aos pobres constituem um exemplo prototípico de todas as outras instituições, as quais utilizaram a estratégia biodiaconal para se manter e reproduzir-se. O ponto convergente entre todas elas, ou, dito de outro modo, o objetivo comum que possibilita equipará-las são, grosso modo: a desmobilização política e o controle da população⁹. Em se tratando das instituições de caridade e assistência, o seu papel principal era oferecer uma espécie de contenção da ameaça que pesava sobre todo o tecido social. Os portadores desta ameaça eram os mendigos e vagabundos, considerados, em seu conjunto, como marginais, perigosos, imorais, numa palavra, a escória. No século XVIII, o objetivo destas instituições era sustentar a “pobreza útil”, através de três instâncias: religiosa (conversão e moralização), econômica (socorro

⁹ Foucault denomina de nosopolítica, “o empenho sistemático das instituições para deslocar os encargos coletivos da doença, que até fins do século XVII eram realizados pelas associações de socorro e beneficência, que compreendiam desde as paróquias até as sociedades filantrópicas e, cuja função de cuidado dos pobres assomava outra, a de vigilância sobre as classes mais desprotegidas e portadoras de perigo coletivo. O deslocamento desta medicina-serviço aos pobres para um saber médico mais especializado excede o tratamento das doenças e abarca o controle da população” (FOUCAULT, 2015, p. 297-298).

e incitação ao trabalho) e política (luta contra o descontentamento e agitação) (FOUCAULT, 2015).

A Lei dos pobres na Inglaterra, por exemplo, desde o início do século XVII, tinha como principal objetivo a produção de um cinturão sanitário capaz de criar uma divisão bem delineada entre os ricos e pobres. Deste modo, a assistência gratuita à população dos desafortunados não pretendia sanar as necessidades de saúde ou transformar a situação sociopolítica desta população, mas garantir que os ricos não se tornassem vítimas de fenômenos epidêmicos ou sofressem possíveis levantes ou sublevações.

Esta Lei dos pobres pode ser considerada como o mais antigo e mais claro exemplo de coerção compassiva que utilizou, *ad nauseam*, o instrumento do serviço aos desamparados para racionalizar, estratificar e regular a pobreza, inclusive, conforme enunciámos acima, delimitando no tecido socioespacial, as zonas onde deveriam concentrar os enormes contingentes de pobres. As paróquias, dentro deste projeto urbanístico, tornaram-se a unidade socioespacial, cuja tarefa principal era administrar a “economia” da caridade. A Lei dos Assentamentos, por exemplo, impedia que qualquer habitante do mundo da pobreza se deslocasse para outros centros, pois cada um devia permanecer dentro do espaço delimitado de cada paróquia.

[A Lei dos Assentamentos] reivindica para si o direito e o dever de constituir-se numa instância de controle e de coerção social, que tinha por objeto vigiar esta metade “baixa” da população que, estranhamente, era caracterizada como aquela que “diminui a riqueza do reino” (CAPONI, 1999, p. 98).

Durante os séculos XII e XIII, os vários tipos de serviço aos pobres eram realizados nos hospitais, confrarias, beguinários, dispensários, esmolarias e asilos. Faz-se mister ponderar que neste período ocorreu um crescimento descontrolado do número de pobres. Para evitar o “perigo” de anomia social, os pobres foram classificados em diversas categorias. Inicialmente vamos nos referir a quatro delas: os voluntários, os envergonhados, os pensionados e os laboriosos.

A pobreza voluntária possuía uma dimensão marcadamente espiritual, pois consistia na renúncia aos bens terrenos para ter acesso à “economia” da salvação da alma, sobretudo através da humildade e de uma forma de vida austera. A *fuga mundi* não se constituía estritamente em uma evasão da sociedade, pois os pobres voluntários recusavam as estruturas sociais que impediam a realização do ideal cristão, mas não o lugar social bem delimitado, o que não ocorrera com alguns outros agrupamentos de pobres voluntários, pois não escaparam da alcunha de “hereges”, a exemplo dos cátaros

e albigenses. Os eremitas e os frades mendicantes, sob a tutela da Igreja, ocuparam um lugar de prestígio na hierarquia social, na medida que a sua pobreza voluntária pressupunha um mérito e uma finalidade, isto é, a promoção simbólica desta forma de vida (GEREMEK, 1995, p. 46).

Entretanto, ao lado da pobreza voluntária existia também a pobreza involuntária, representada pelo enorme contingente de mendigos e indigentes. No plano axiológico, contudo, não existia qualquer laço entre os adeptos da pobreza voluntária e essa massa sobrando de pessoas que, por força das circunstâncias, viam-se reduzidas à miséria e à degradação. Inicialmente as instituições de assistência surgiram como espaços para a prática da hospitalidade e da acolhida dessa categoria de pobres; apenas posteriormente tornaram-se lugares de segregação e exclusão, sobretudo com o processo de hierarquização da própria indigência, a partir da seguinte premissa: existem indigentes menos necessitados que outros. Esta manobra ideológica produziu uma nova categoria, que Geremek denomina de “pobreza pensionada”, constituída pelos indigentes locais a quem as instituições asseguravam a assistência regular e permanente.

Com o aparecimento dos pobres pensionados, surgiu também a noção de mendigos profissionais, que através de um certificado, recebiam a autorização de receberem benefícios, em primeira mão e o acesso a uma “renda” vitalícia, mantida pelos benfeitores e administrada pelas instituições de caridade e de assistência. Este modo de categorização acirrou a exclusão, sobretudo com a distinção entre mendigos meritórios, que podiam exercer “legitimamente” a atividade de mendigo profissional e os outros, os indignos de receber ajuda institucional. Todavia, o estatuto social desta categoria de pobres estava impregnado de algumas ambivalências, isto é, eles eram vistos com precaução e estavam sob suspeita, considerando a dificuldade de distinguir os necessitados reais dos embusteiros. Por outro lado, a profissionalização da mendicância também instaurou uma espécie de equilíbrio precário na “funcionalidade” da miséria medieval, pois sempre haveria a possibilidade de surgir novas normas ou novas categorias de pobres e mendigos, principalmente em períodos de crises ocasionadas pelas más colheitas e pelas epidemias.

Em se tratando desses pobres assistidos pelas instituições, além de serem portadores de uma condição social humilhante, eram vistos unicamente como objeto da ação dos filantropos, pois o foco estava na figura dos que prestavam serviço nas instituições de caridade e na pessoa dos doadores de esmola. Estas doações assumiam, *mutatis mutandis*, “formas ostentatórias através das quais os doadores se compraziam

em afirmar o seu prestígio social, enquanto ofereciam o espetáculo dos seus sentimentos piedosos” (GEREMEK, 1995, p. 35).

Com efeito, a prática da esmola, salvo algumas exceções¹⁰, não estava isenta de tornar-se um instrumento que encobria o cálculo do interesse próprio. Neste sentido, é possível afirmar que as motivações psicológicas subjacentes aos atos de doação, a compaixão pelos pobres e o desejo de socorrê-los eram quase irrelevantes. Os mantenedores das instituições de caridade, com suas esmolas, os religiosos e leigos, com o serviço de administração tinham objetivos comuns: primeiro, a salvação da própria alma, no plano metafísico e a conquista e a preservação do prestígio social, no plano sócio-histórico.

Nem sempre uma esmola era espontânea, livre, desinteressada, discreta, habitual [...]. Dá-se por interesse, pois a reputação é uma fonte de sucesso humano. O interesse não era apenas moral – também era espiritual. Ter *seus* pobres, tal como se tinha *seus* criados, também significava ter *seus* intercessores, com o objetivo de redimir *seus* pecados e ter sua salvação garantida (grifos do autor) (MOLLAT, 1989, p. 149).

No século XIV outras categorias de pobres começaram a surgir: “os pobres envergonhados” e os que pertenciam à “pobreza laboriosa”. Os pobres envergonhados eram formados por aqueles que foram vitimados pela ruína financeira, a desinvestidura ou a desclassificação. Essa categoria foi se tornando a principal destinatária do serviço caritativo das instituições porque a origem nobre destes pobres, apesar do infortúnio, garantia que as qualidades morais permanecessem intactas. Deste modo, a doutrina e a prática beneficentes foram aos poucos se tornando impregnadas de um espírito de classe. A confraria dos *Buonomini di San Martino* e os *Monti di Pietà*, em Florença, atendiam preferencialmente os pobres advindos das classes superior e média. O princípio de “fraternidade” fundamentava-se no espírito de solidariedade de classe, pois seu serviço

¹⁰ Sobre este assunto, Mollat adverte que não é possível generalizar a prática da esmola dentro deste único viés, para evitar uma interpretação rasante ou desligar o sentido da esmola dentro do conjunto das manifestações sociais. Neste sentido, havia também manifestações de autêntica compaixão pelos pobres e doentes. Charles de La Roncière calculou que a esmola padrão de cinco soldos, distribuída a partir de 1324 aos associados da *Or San Michele* representava cerca de um dia e meio de trabalho braçal ou sete quilos de fumento (MOLLAT, 1989, p. 174). Todavia, na maioria das vezes, a esmola na visão cristã medieval, apresenta-se como um instrumento que permitia a remissão dos pecados e, nessa óptica, conforme salienta Geremek, a presença dos pobres inscrevia-se naturalmente no plano da salvação, pois o dever da esmola/caridade ao mesmo tempo que oferecia aos ricos a possibilidade de obterem a salvação, sancionava, ideologicamente, a riqueza e justificava a pobreza (GEREMEK, 1995, p. 29).

caritativo tinha como objetivo socorrer destinatários específicos: os empobrecidos da elite social (GEREMEK, 1995).

Por outro lado, a confraria de *San Paolo e de Or San Michele*, para distinguir dos mendigos que viviam na miséria absoluta, inventaram outra categoria de pobres, aqueles pertencentes à “pobreza laboriosa”, que sobreviviam com recursos muito limitados, oriundos do subemprego e pertencentes ao nível inferior dos artesãos. Os pobres laboriosos eram vítimas da usura, e, embora não fossem excluídos, eram dependentes e viviam menos na indigência e mais na precariedade.

No final do século XIII, a organização técnica do trabalho comportava dez a quinze operações, o que enfraquecia a posição do assalariado diante de um empregador que controlava toda a cadeia de produção, desde o fornecimento das matérias-primas até a comercialização dos produtos acabados (MOLLAT, 1989, p. 161).

A pobreza laboriosa estava desfocada da teologia e dos sermões dos pregadores, pois o fato de alguém ganhar um salário, por mais modesto que fosse, deixava-o de fora da categoria dos pobres que, efetivamente, precisavam de ajuda. Exceção do dominicano Taddeo Dini, de Raimundo Lúlio e do carmelita catalão Bernat Puig, os quais passaram a problematizar as condições desumanas que estas pessoas estavam submetidas e a defenderem o direito dos trabalhadores à justiça e ao salário digno.

No século XVI, novas mudanças ocorreram no modo de interpretar, catalogar e agenciar a pobreza. Em algumas cidades, como Veneza, Londres e Paris, foram criadas leis mais rígidas com o objetivo de regulamentar o enorme contingente de miseráveis que se aglomeravam nos centros urbanos fugindo da fome e das epidemias e conter as crises sociopolíticas e econômicas, deflagradas por três fenômenos entrelaçados: a migração dos camponeses, a explosão demográfica e o pauperismo. Os efeitos destas crises foram sentidos, sobretudo pela falta de alimentos e pelo desemprego. Para atender esta demanda sempre crescente de mendigos era preciso mudar drasticamente o estatuto das instituições assistenciais. A crise de 1527-1529, por exemplo, produziu um salto qualitativo na política do serviço aos pobres e uma grande virada nas atitudes psicológicas: “sem perverter minimamente a doutrina tradicional da caridade cristã, e salvaguardando o princípio do ato individual e espontâneo de misericórdia, esta crise permitiu levar à prática um conjunto de medidas repressivas em relação aos pobres” (GEREMEK, 1995, p. 165), o que ocasionou, por um lado, a expulsão de várias categorias de pobres para alguns bairros específicos, como o Petits Champs, e por outro, a reclusão em asilos, a

proibição de mendigar e a imposição do trabalho forçado para os vagabundos e os loucos em obras públicas ou nas galés.

Por conseguinte, outras novas categorias surgiram para distinguir os pobres: os autóctones e os forasteiros. Dentre os primeiros, havia ainda uma subdivisão: os “capazes” de desempenhar algum tipo de trabalho, geralmente nas edificações públicas, e os “inválidos”, que embora gozassem do benefício regular das esmolas, eram estritamente proibidos de mendigar. O descumprimento de tais regulamentos levava os transgressores a serem punidos com açoites em praças públicas ou encarcerados. Com efeito, essas medidas repressivas tornaram-se cada vez mais rígidas, sobretudo em tempos de crise, conforme sublinhamos anteriormente. À guisa de exemplo: em 1535, uma Lei aprovada pelo Parlamento de Paris, ordenava a todos os mendigos autóctones, “sob pena de morte”, o exercício de algum tipo de ocupação. Geremek vê nesta ameaça de pena de morte uma medida draconiana que conflagra uma nova atitude psicológica perante os pobres, que vai repercutir até a contemporaneidade, em uma proporção transcontinental. Este *modus operandi* pode ser observado, inclusive, na história brasileira das instituições de caridade, sobretudo através da implantação das Santas Casas e das Irmandades de Misericórdia, que surgiram como recurso político estratégico para “encobrir a circulação pública dos pobres esmoleres”. Este aspecto pode ser verificado, sobretudo em Minas Gerais, cuja legislação era extremamente rigorosa com a frequência dos pobres no espaço público e com a arrecadação de esmolas para os pobres não meritórios (BOSCHI, 1984, p. 38).

O expansionismo marítimo-geográfico português causou um crescimento exponencial do número de pobres, mendigos, viúvas, órfãos e inválidos nas colônias. Para resolver a situação, a monarquia apostou na laicização do serviço da assistência e na criação das Irmandades e as Santas Casas de Misericórdia. No Brasil, o surgimento de confrarias, associações e agremiações destinadas ao serviço dos miseráveis estava atrelado aos interesses da empresa colonial de manter o poder político-econômico. Para funcionar, tais entidades precisavam de recursos financeiros. Os recursos aplicados eram vultuosos, sobretudo quanto se tratava das Santas Casas, fator que chamou a atenção da camada privilegiada da sociedade, que, doravante, iniciou um processo de ocupação dos quadros administrativos destas entidades, considerando que isto “possibilitava não só *status* e prestígio social, como também acesso a bons negócios e a utilização desses recursos em proveito pessoal” (BOSCHI, 1984, p. 28).

A partir destas considerações sobre alguns aspectos da evolução histórico-sociológica das instituições caritativas e assistenciais a “favor” dos pobres, desde as suas múltiplas categorizações e hierarquizações até o momento em que o cuidado se transformou em normas repressivas, convém ressaltar dois aspectos psicossociais: por um lado, estas instituições tinham como objetivo principal impedir a eclosão de revoltas populares e a proliferação de epidemias, por outro, garantir o prestígio social dos administradores e mantenedores dos serviços de apoio e assistência aos miseráveis. Com efeito, é necessário não minimizar as motivações políticas e teológicas de fundo, pois estas justificavam ideologicamente a *raison d’être* destas obras: a salvação escatológica dos agentes e o bom funcionamento da organização social desigual, que era mantida, sobretudo, pela economia da esmola.

É importante salientar ainda que a pobreza sempre foi vista como algo a ser administrado e não superado, como algo sintomático de uma organização social, política e econômica excludente. Os pobres eram tolerados desde que fossem úteis, desde que fossem capazes de retribuir os favores e os benefícios recebidos. Algumas vezes, como vimos, se “retribuía” através do trabalho forçado, noutras, pela aceitação passiva de serviços assistenciais que só reforçavam a dependência e a humilhação pública. Os pobres que se recusavam a participar desta “inclusão perversa” (SAWAIA, 1999) ou desta “cidadania concedida” (SALES, 1994), recebiam a alcunha de “parasitas sociais”, pois não ofereciam algo em troca aos serviços prestados e se tornavam uma ameaça ao sistema econômico predominante.

Esse mecanismo ainda pode ser verificado na atualidade, conforme assinala Richard Sennett, ao analisar a corrosão do caráter. Para este autor, a alcunha de parasitas aplicada aos pobres ainda permanece recorrente.

O tom ácido das atuais discussões das necessidades assistenciais, direitos e redes de segurança está impregnado de insinuações de parasitismo de um lado, enfrentado pela raiva dos humilhados do outro. Quanto mais vergonhoso o senso de dependência, mais inclinados estamos à raiva dos humilhados. (SENNETT, 2012, p. 170).

Neste sentido, a diaconia institucional em vez de promover os direitos dos pobres, *pari passu*, contribuiu para a manutenção de uma estrutura sociopolítica injusta e desigual. Os métodos de controle das disposições físicas e espaciais dos pobres, os projetos de apoio à subsistência desta enorme parcela da população tinham como objetivo prioritário a segurança das classes dominantes. Como se pode observar, a partir dos aportes históricos apresentados anteriormente, a diaconia institucional e o serviço

dispensado aos pobres não podem ser dissociados das relações de poder. É no cerne destas relações de poder que a biodiaconia está engastada. Antes de desenvolver mais o conceito de biodiaconia, convém analisar ainda alguns aspectos das teorias de Michel Foucault sobre o poder pastoral, disciplinar e regulamentar, considerando as tecnologias de controle do corpo em sua dupla dimensão: individual ou particular e populacional ou social.

1.3 Michel Foucault: poder e biopoder

Em *Microfísica do Poder*, Foucault constata, de modo peremptório, uma intrincada relação entre o poder, a regra e o discurso.

[O poder] não pesa só como uma força que diz não, mas de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 2015, p. 45).

Para apreender estas inter-relações do poder, faz-se necessário um deslocamento do foco da análise: das instituições terminais e suas formas globais de dominação para as extremidades, isto é, as instituições regionais e locais, onde o poder torna-se capilar e atravessa os vários corpos, de maneira a fazer de todos os indivíduos, não o alvo inerte do poder, mas seus transmissores. Nesse processo, os “operadores materiais” desempenharão um papel fundamental, pois, através deles, será possível verificar os efeitos do poder sobre os corpos, os gestos e os comportamentos dos indivíduos que foram sujeitados. Convém, ainda, levantar a questão sobre o modo como os mecanismos de poder são capazes de construir uma espécie de unidade dentro de “pluralidade de corpos, forças, energias, matérias, desejos, pensamentos”. Nesta abordagem, todavia, a atenção será deslocada da visão unitária para os efeitos do poder sobre a multiplicidade dos corpos periféricos (FOUCAULT, 2015, p. 284).

Por conseguinte, no primeiro volume da *História da Sexualidade*, Foucault, ao abordar esta interconexão entre o poder, a regra (direito) e o discurso (saber), conclui que o poder só será eficaz se pronunciar a regra e manter-se afastado de um ponto fixo e unificado. Como “correlação de forças múltiplas”, o poder deve estar em toda parte, ser onipresente e se autoproduzir a cada instante, não como uma estrutura ou uma certa potência, da qual apenas alguns indivíduos são dotados, porém como uma situação

estratégica complexa que percorrerá todas as dimensões da vida social (FOUCAULT, 1984, p. 89-90).

Com efeito, para entender melhor todas estas articulações do poder-saber, seu substrato jurídico-moral e sua ação simultânea sobre os sujeitos individuais e coletivos, Foucault elabora o conceito de “biopolítica” e “biopoder”. A princípio, convém sublinhar a relação associativa bilateral entre o sujeito particular e os movimentos sociopolíticos, pois esta constitui uma característica fundante do biopoder. De acordo com Chloe Taylor, além de modelar os fenômenos populacionais, o biopoder atua também sobre o corpo do indivíduo, utilizando a estratégia disciplinar ou a anatomopolítica.

O biopoder é capaz de acessar o corpo porque funciona através de normas em vez de leis, porque é internalizado por sujeitos em vez de exercido de cima mediante atos ou ameaças de violência, e porque está disperso por toda a sociedade em vez de localizado em um único indivíduo ou organismo do governo (TAYLOR, 2018, p. 61).

Entretanto, antes do século XVIII, o foco principal do poder era a disciplina do corpo, o qual entendido como uma máquina, deveria ser adestrado para melhor utilização de suas forças e para ser docilmente integrado no sistema produtivo vigente. Com o surgimento do biopoder, o corpo passou a ser definido a partir dos fenômenos de massa, como um “suporte de processos biológicos, tais como o nascimento, a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade e com todas as condições que podem fazê-los variar” (FOUCAULT, 1984, p. 131).

Se anteriormente, o direito do soberano sobre o corpo do súdito orientava-se pela seguinte premissa: “fazer morrer e deixar viver”, com o advento do biopoder, a regra se inverte. O imperativo do “fazer viver e deixar morrer”, contudo, não suprime a antiga premissa, mas a integra através de múltiplas e variadas tecnologias do poder. A disciplina dos corpos – anatomopolítica – passa a conviver com o controle massivo do indivíduo, efetuado não apenas através da regulação dos processos biológicos, mas também por meio do controle dos efeitos que o meio geográfico exerce sobre a população. O que está em jogo é justamente o controle dos eventos que possuem a potência de diminuir e enfraquecer a vida. Neste sentido, não são apenas as doenças, mas outros fenômenos, tais como, a velhice, a perda da capacidade produtiva e a violência urbana constituem objetos do biopoder. Para tratar destes fenômenos biopsicossociais, será necessária uma permanente reestruturação das instituições, principalmente as assistenciais, para que se tornem “mecanismos mais sutis e economicamente mais racionais”, de tal maneira que correspondam à sua dupla função. A primeira seria o estabelecimento de marcos

temporais, o que implica a análise da duração destes fenômenos coletivos, a produção de dados estatísticos e o acompanhamento da repercussão no âmbito global; a segunda, mais operatória, seria: baixar a taxa de morbidade, estimular a natalidade, prevenir eventos aleatórios e otimizar as condições de vida através de processos regulatórios amplos, gerais e irrestritos (FOUCAULT, 2010b, p. 205-207).

De modo paradoxal, o biopoder, responsável por assegurar a vida, termina por reproduzir a morte também na esfera econômica. Isto ocorre por causa da relação entre o biopoder e o capitalismo. Esta relação ocorre à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos¹¹. Conforme analisa Foucault, o biopoder possui múltiplas formas e procedimentos, seja como fator de segregação e hierarquização da sociedade, garantindo “relações de dominação e efeitos de hegemonia”, seja através do ajustamento entre o crescimento da população e a acumulação do capital, da articulação deste crescimento populacional com a expansão das forças produtivas ou pelos modos como lucro será repartido por alguns (FOUCAULT, 1984, p. 132-133).

Neste processo complexo e paradoxal, convém ressaltar, ainda, o papel da norma. Esta será como a espinha dorsal do biopoder e o elo entre o corpo do indivíduo e a população; por meio da norma torna-se possível garantir a sobreposição da tecnologia disciplinar e da tecnologia regulamentadora da vida.

Uma técnica disciplinar, que está centrada no corpo, produz efeitos individualizantes, manipula o corpo como foco de forças que é preciso tornar úteis e dóceis ao mesmo tempo. E, de outro lado, temos uma tecnologia que agrupa os efeitos de massa próprios de uma população, que procura controlar a série de eventos fortuitos que podem ocorrer numa massa viva; uma tecnologia que procura controlar (eventualmente modificar) a probabilidade desses eventos, em todo caso em compensar seus efeitos. É uma tecnologia que visa algo como uma homeostase: a segurança do conjunto em relação aos perigos internos” (FOUCAULT, 2010b, p. 209).

Não mais tratada como força produtiva ou como súditos obedientes a um soberano, conforme a visão mercantilista do século XVII, a população agora torna-se o “objeto técnico-político de um governo”. De acordo com a visão dos fisiocratas, a população não pode mais ser administrada como a soma dos indivíduos habitantes de um mesmo território, porém a partir das relações entre sujeitos diferentes entre si, todos

¹¹ Estas estratégias liberais de controle serão definidas pela forma-empresa, que desde o século XVIII vem constituindo unidades de base do tecido social, sendo a família e a divisão social do trabalho seus principais expoentes (FOUCAULT, 2010b, p. 191-193).

submetidos às variações diversas causadas por fatores externos e fenômenos da natureza (FOUCAULT, 2008, p. 92).

Dentro desta perspectiva, convém destacar alguns pontos do poder pastoral, como o *locus* original de onde desdobra-se as formas de poder disciplinar e suas tecnologias de controle do corpo, conforme destacado acima. Com efeito, pode-se dizer, que estas variadas tecnologias tinham como objetivo, além do controle do corpo, o governo de amplos processos de subjetivação, que incluem as maneiras de agir de cada indivíduo.

O poder pastoral fundamenta-se na relação entre o pastor e o rebanho. Ao contrário da tradição greco-romana, cujo poder de governar associava-se ao território ou à manutenção de uma estrutura política determinada, o poder pastoral era originário da tradição oriental pré-cristã, na qual o poder era exercido sobre indivíduos e coletividades em movimento constante. Deste modo, a mobilidade e o deslocamento do rebanho era a condição *sine qua non* para a eficácia do poder do pastor. Nestes itinerários do rebanho, o papel do pastor era de prover o sustento, de cuidar de cada uma das ovelhas, conhecê-las pelo nome, cuidar de suas feridas, zelar pelo bem-estar e afastar tudo o que pudesse colocar em perigo a segurança do rebanho.

Toda a preocupação do pastor é uma preocupação voltada para os outros, nunca para ele mesmo. Está aí, precisamente, a diferença entre o mau e o bom pastor. O mau pastor é aquele que só pensa no pasto para o seu próprio lucro, que só pensa no pasto para engordar o rebanho que poderá vender e dispersar, enquanto o bom pastor pensa no seu rebanho e nada além dele. Não busca nem seu proveito próprio no bem-estar do rebanho (FOUCAULT, 2008, p. 171).

Neste sentido, o poder pastoral inaugura um paradoxo entre o todo e as partes. Ao estabelecer uma relação única e singular com cada ovelha, o pastor deve estar disposto a encarnar a lógica do sacrifício: sacrificar a si mesmo e a totalidade do rebanho, para que nenhuma ovelha se perca. Não é o princípio da unidade que prevalece, mas o da equivalência, sempre paradoxal, entre o geral e o singular.

Com o cristianismo, a partir do século III, este modelo de pastorado sofrerá modificações significativas, de maneira a tornar-se uma rede institucional e uma arte de dirigir, controlar e manipular, cuja principal função será o controle de cada ação dos cidadãos, em âmbito individual ou coletivo. Essa condução omniabrangente da vida realiza-se a partir de quatro princípios específicos: “o princípio da responsabilidade analítica, o da transferência exaustiva e instantânea, o da inversão do sacrifício e o da correspondência alternada” (FOUCAULT, 2008). Quanto à responsabilidade, o que está

em jogo é a capacidade do pastor de prestar contas de tudo o que acontece com as ovelhas; a questão da transferência, trata-se da capacidade do pastor de assumir, como ato próprio, os atos praticados pelas ovelhas. A inversão do sacrifício refere-se à disposição do pastor de empenhar a própria vida, até a morte biológica, inclusive, e assumir publicamente as próprias fragilidades, se quiser dirigir, eficazmente, todo o rebanho e cada uma das ovelhas. Por fim, o princípio da correspondência alternativa aponta para a economia do mérito e do demérito, isto é, o maior mérito para o pastor é o encargo de cuidar de ovelhas rebeldes; os seus deméritos ou fragilidades, antes de ser um empecilho, serão uma oportunidade de salvação do rebanho. As fragilidades do pastor não devem ser ocultadas, porém conhecidas (FOUCAULT, 2008, p. 224-228).

Diferente do governo dos magistrados, cujo poder estava fundado na lei e na arte da persuasão, através da técnica da oratória, o poder pastoral opera por meio de uma obediência radical à vontade de um soberano, seja este Deus ou o rei. Esta forma de obediência exclui toda liberdade individual e funda uma modalidade de dependência integral. Sobre esta dependência, é possível sublinhar três aspectos. Em primeiro lugar, trata-se de uma relação de servidão integral, considerando que o indivíduo deve submeter-se à vontade de um outro, ainda que esta seja absurda e não corresponda a nenhum princípio racional ou estatuto legal. O segundo aspecto da dependência integral compreende um estado permanente de renúncia à vontade própria e às paixões da alma. Se neste modelo do pastorado, o indivíduo precisa renunciar ao que é singular, na cultura grega, ao contrário, a *apátheia* ou a ausência de paixões, está relacionada mais à renúncia que à passividade, pois propõe ao indivíduo o controle de si, através da eliminação de movimentos e forças que o predisponham a tornar-se escravo seja do corpo ou das coisas que acontecem no mundo. O terceiro aspecto da dependência integral compreende a relação com a verdade, com a tarefa do pastor de ensinar, a qual consiste não apenas em transmitir teorias, mas fundamentar o conteúdo do ensino através de atitudes. Sem o exemplo ético e político, o pastor perderia a competência da direção seja da conduta cotidiana ou da consciência das ovelhas. A direção das condutas exigia uma “observação, uma vigilância, uma direção exercida a cada instante, e da maneira menos descontínua possível” (FOUCAULT, 2008, p. 239).

No que se refere à direção da consciência, ao contrário da antiguidade clássica, que era voluntária, episódica, consoladora e cujo objetivo era o controle de si, no pastorado, esta direção é obrigatória e tem por finalidade reafirmar a dependência dos dirigidos. Através do exame de consciência, o indivíduo vai formar de si, um discurso de

verdade, sempre a partir da relação com aquele que exerce a função de diretor de consciência, o qual será responsável pela condução do processo, sempre a partir de um modelo preexistente ou de metas a serem atingidas e nunca a partir da singularidade daquele que é dirigido.

Sucintamente, pode-se afirmar que o pastorado define-se por um conjunto de técnicas que produzem verdades interiores, por uma obediência exaustiva, total e permanente e pela busca de uma servidão geral de todo mundo em relação a todo mundo. Neste sentido, o pastorado constitui-se como o prelúdio da governamentalidade.

[O pastorado] preludia a governamentalidade para constituição específica de um sujeito, cujos méritos são identificados de maneira analítica, de um sujeito que é sujeitado em redes contínuas de obediência, de um sujeito que é subjetivado pela extração de verdade que lhe é imposta (FOUCAULT, 2008, p. 243).

Diferente do modelo platônico, no qual o cuidado e o conhecimento de si fundamentavam-se na prática da reminiscência, na rememoração do passado como condição para o sujeito conhecer o seu ser, os métodos de subjetivação decorrentes do modelo pastoral-cristão estavam relacionados ao conhecimento da verdade tal como era dada na Revelação

Esse conhecimento de si é praticado através de técnicas cuja função essencial consiste em dissipar as ilusões interiores, reconhecer as tentações que se formam no próprio interior da alma e do coração, assim como frustrar as seduições do que podemos ser vítimas (FOUCAULT, 2014, p. 228).

Foucault denomina este método de subjetivação cristã de “exegese de si”, cuja principal característica constitui-se na renúncia ao que é próprio e na conformação do sujeito a uma verdade que vem de fora, isto é, do texto revelado, de uma única vontade soberana, na qual o sujeito deve se submeter. Esta renúncia, conforme veremos a seguir, implica em uma diminuição das possibilidades de expansão da vida, pois de outro modo o sujeito não poderia gozar de uma estrutura de segurança e de uma proteção jurídica.

1.4 O paradigma da imunização: Roberto Espósito

O paradigma da imunização, conceito elaborado por Roberto Espósito, pretende oferecer uma chave interpretativa capaz de complementar a análise de Foucault sobre a biopolítica. A imunidade consiste em assegurar e conservar a vida de cada indivíduo, ao

mesmo tempo que nega ou reduz a sua força expansiva, isto é, oferece refúgio da vida, mas impede o desenvolvimento de todas as suas potencialidades.

Isto significa que a negação não é uma forma da sujeição violenta que de fora o poder impõe à vida, mas o modo intrinsecamente antinômico em que a vida se conserva através do poder. Deste ponto de vista pode bem dizer-se que a imunização é uma *proteção negativa* da vida. Ela salva, assegura, conserva o organismo, individual ou coletivo, a que é inerente – mas não de uma maneira direta, imediata, frontal; submetendo-o, pelo contrário, a uma condição que ao mesmo tempo lhe nega ou reduz a força expansiva (ESPOSITO, 2010, p. 74).

Este efeito negativo da *immunitas* sobre a vida, através de um poder coercitivo exterior é inferido por Espósito a partir da perspectiva de Hobbes. É necessário, para a autopreservação imunitária, que haja dispositivos de saber e de poder para coibir a potência de expansão da vida, de modo livre e ilimitado. Dito de outro modo, os impulsos naturais do humano precisam ser contidos, configurados e restringidos, através de normas e valores morais, pois a subjetividade pode tornar-se perigosa e destrutiva, se não for objetivada. Assim como a vacina, cujo eficácia consiste na inoculação de uma quantidade mínima do patógeno no organismo, o paradigma imunitário também parte do mesmo princípio: é necessário introduzir o negativo no corpo social, para que este produza um anticorpo, um fator positivo capaz de garantir a sobrevivência.

Espósito apresenta duas linhas hermenêuticas no cerne do paradigma imunitário. A primeira traça um percurso teórico de Freud a Norbert Elias, cujo ponto de convergência entre ambos se refere ao caráter inibitório da civilização, da introspecção dos impulsos agressivos e da produção do superego. A falha neste processo de interiorização tornaria impossível a regulação sociopolítica. A segunda linha segue o funcionalismo de Talcot Parsons até a teoria dos sistemas de Niklas Luhmann. Parsons, expoente da visão hobbesiana sobre a ordem social, contribui para a declinação imunitária, sobretudo quando defende a possibilidade do conflito, desde que não produza a subversão da ordem estabelecida ou cause prejuízo à integração do indivíduo desviante no tecido social. Luhmann, todavia, afirma que a preservação do sistema se faz com a ajuda da negação, isto é, o sistema precisa produzir conflitos e contradições, do mesmo modo que os antígenos inoculados no corpo produzem anticorpos (ESPOSITO, 2010, p. 77-78).

Convém sublinhar ainda que o objetivo principal da *immunitas* é preservar o indivíduo sem renunciar ao estatuto da vida em comum. Deste modo, o indivíduo imunizado converte-se na forma negativa ou privada da *communitas*, na possível relação

dialética entre o indivíduo e suas obrigações comuns, pois, de outra forma, o indivíduo seria expropriado da possibilidade de conservar a própria existência. Neste sentido, a comunidade também precisa ser imunizada, de modo a garantir sua reprodução no tempo e no espaço, isto é, sem interiorizar sua contraface negativa a tudo que possa oferecer-lhe oposição, a comunidade não seria capaz de produzir autodefesa e nem se livrar de seus próprios excessos.

Esta estratégia imunitária tornou mais consistente no início da modernidade, cujo advento causou, por um lado, a erosão da ordem teológica e transcendental e, por outro, a criação tanto de uma metalinguagem quanto de variadas narrativas capazes de “responder aos recessos da vida segundo modos cada vez mais eficazes e sofisticados” (ESPOSITO, 2020, p. 86). Neste sentido, a lógica imunitária entrou em cena com a tarefa de conservar e ordenar a vida, subtrair os riscos naturais e aumentar as oportunidades de sobrevivência. A biopolítica, neste primeiro momento, surge como estratégia de conservação da vida. Por conseguinte, com o advento da segunda modernidade, a relação entre política e vida entra em conflito, principalmente em questões relativas aos modos de ordenação da vida a partir de novas categorias de análise, a saber: soberania, propriedade, poder e liberdade. O sujeito moderno busca, de maneira trágica, o refúgio da vida nestas categorias. Esta busca é trágica porque este refúgio garante a permanência da vida, porém impede o desenvolvimento de todas as outras potências expansivas. A seguir trataremos duas destas categorias: a soberania e a liberdade.

A soberania perpassa o horizonte da biopolítica, sobretudo no que se refere aos dispositivos de autoconservação da vida. Para atingir tal objetivo, faz-se mister usar todos os meios necessários para garantir a preservação da vida e permitir uma adesão eficaz do indivíduo à regra geral, dada pela razão, de modo a impedir qualquer atentado contra a vida e contra os meios de sua preservação. Entretanto, esta prevenção não ocorre sem conflitos e contradições:

A vida está sujeita a um poderoso movimento contrafactual, que quanto mais a empurra no sentido da autoconservação, quanto maiores meios defensivos e ofensivos mobiliza para este fim, tanto mais se arrisca a obter o efeito contrário, dada a substancial igualdade dos homens, todos em condição de matarem qualquer outro e, por conseguinte, pelo mesmo motivo, todos sujeitos a serem mortos (ESPOSITO, 2010, p. 90).

O dispositivo imunitário surge, neste contexto, para sanar o risco de autodestruição inerente ao ser humano natural, quando entregue às suas potências de autopreservação. De acordo com esta lógica, sem um limite exterior, uma lei capaz de

cercear a potência expansiva, o indivíduo, ao buscar sua permanência na vida, termina por gerar as condições de sua autonegação ou de sua destruição. Ao negar a própria natureza, torna-se possível afirmar a vontade de perseverar na vida. Neste sentido, a biopolítica produz a lógica imunitária ao reforçar, não o estado de natureza, mas o seu reverso negativo. Isto não significa, como resultado, uma precarização da vida, porém que esta será regulada dentro de parâmetros sustentáveis, capazes de proporcionar as condições básicas para atingir certo grau de autorrealização. O que está em jogo é a validação do aforismo, aludido anteriormente: para se autoafirmar a vida precisa renunciar à sua potência expansiva.

Desta maneira, quando utiliza o termo “soberania”, Esposito procura colocar em evidência a relação aporética entre o sujeito e estes mecanismos imunitários, considerando, desde a perspectiva hobbesiana, que o contrato “livre” e a pactuação sujeito/soberano ocorrem de tal maneira, que as possibilidades de resistência se tornem quase nulas. Com efeito, a relação entre sujeito e soberano não ocorre sem contradições e antinomias, considerando a identificação entre ambos, de maneira tal, que o sujeito não pode resistir ao soberano sem resistir a si mesmo. O soberano, por sua vez, não pode representar a si mesmo, porém, a vontade geral dos súditos que o instituíram.

Ora, pode-se dizer ainda que esta relação imunitária é paradoxal porque o soberano pode tanto proteger a vida do súdito quanto pode tirá-la. A decisão de vida ou morte, legitimada pelos próprios súditos, nunca é uma decisão unilateral, pois qualquer ação do soberano, é, em última análise, coparticipada pelos próprios súditos. É possível verificar um aspecto sacrificial subjacente ao poder imunitário de preservar ou de destruir a vida, pois de outro modo seria difícil sustentar que o mesmo dispositivo que cerceia a potência expansiva da vida para protegê-la, pode produzir o efeito contrário, isto é, pode golpeá-la, de forma violenta ou até mesmo dissipá-la (ESPOSITO, 2010, p. 96).

Em se tratando da liberdade, Esposito reconhece um elemento comum entre variadas acepções: seu aspecto comunitário:

O conceito de liberdade, no seu núcleo germinal, alude a uma potência conectiva que cresce e se desenvolve segundo a sua lei interna, a uma expressão, a um desdobramento, que junta os seus membros numa dimensão compartilhada (ESPOSITO, 2010, p. 106).

Na perspectiva imunitária moderna, liberdade refere-se ao que não é livre, portanto, ela é pensada a partir do escravo, do servo e do súdito. Concomitante a este aspecto negativo, a liberdade também aponta para uma positividade, quando deriva do

desejo de cada indivíduo de ser autônomo e de agir de acordo com seu direito natural de perseverar na existência. Em sua dimensão positiva, a liberdade pode ser entendida como domínio do sujeito sobre si mesmo ou como a capacidade do sujeito de não estar coagido pela vontade de outrem. Neste sentido positivo, ela rompe o nexo com a alteridade, pois ser livre é não permitir que nada e nem ninguém crie obstáculo à realização da própria vontade.

Sobre a estreita relação entre a imunização e afirmação do sujeito autônomo, Esposito infere:

A liberdade moderna consiste essencialmente no direito de qualquer súdito singular a ser defendido dos arbítrios que ofendam sua autonomia e, ainda antes, a sua própria vida. Nos seus termos mais gerais é constituída por aquilo que garante o indivíduo em relação às ingerências alheias através da sua subordinação a uma ordem mais poderosa que o protege (ESPOSITO, 2010, p. 108-109).

A citação acima apresenta o sujeito autônomo em relação a outros sujeitos, porém ainda necessitado de uma estrutura que o proteja e a quem ele está subordinado. Faz necessário, todavia, analisar a relação entre a liberdade e a necessidade. Cada termo constitui um contraponto dialético do outro ou a relação é dualista? Como a necessidade surge dentro deste horizonte da liberdade, se esta define-se pela busca de uma autonomia que não coloca em risco a própria segurança do sujeito? A liberdade e a necessidade coincidem entre si? Na perspectiva hobbesiana, a liberdade conserva o sujeito “livre” apenas enquanto este consente em perder a si mesmo. Neste sentido, a liberdade coincide com a necessidade de autoconservação do sujeito na existência. O que se verifica é o seguinte: mais que defesa contra as ingerências alheias, a liberdade é também e sobretudo, “ato subjetivamente determinado”, que permite ao sujeito proteger-se da autodissolução, ou seja, a liberdade só pode ser entendida como “direito subjetivo que corresponde ao dever biológico-natural de se manter vivo nas melhores condições possíveis” (ESPOSITO, 2010, p. 110).

Por conseguinte, a liberdade, na perspectiva imunitária, possui uma dimensão utilitária e pragmática, pois existe como instrumento de conservação da vida, única propriedade inalienável do sujeito. Deste modo, só é livre quem gozar de segurança e proteção. E como não há coerção sem segurança também não haverá liberdade sem a imunização do sujeito. Se fosse de outra forma, a liberdade seria perigosa e nociva para o conjunto da sociedade liberal. Foucault, em o *Nascimento da Biopolítica*, ao analisar esta concepção, afirma: “é necessário produzir liberdade, mas este mesmo gesto implica

que se estabeleçam limitações, controles, coerções e obrigações apoiadas em ameaças (FOUCAULT, 2010b, p. 94).

A perspectiva biopolítica de Foucault, em relação às contradições da liberdade no regime liberal, introduz outro paradoxo fundamental gerado por esta equalização da liberdade como conservação da vida. Trata-se da relação entre o indivíduo e a totalidade do Estado, o que na modernidade, caracterizou-se pela sobreposição do todo sobre as partes, o primado do coletivo sobre o singular e a imposição da heteronomia sobre a autonomia.

Com efeito, convém perguntar em que consiste o regime democrático onde ocorre o desenrolar desta trama? Afirmar a liberdade do sujeito, o direito igual de todos os cidadãos de persistir na vida, só é possível sob uma condição inexorável: que todos consentam em ser imunizados e que as políticas de defesa da vida, na maioria das vezes, para serem efetivas, devem concorrer, *pari passu*, com estruturas sociais capazes de restringir, coibir, condicionar e até mesmo eliminar a própria vida.

Neste sentido, convém perguntar sobre os motivos pelos quais os cidadãos consentem nestas demandas nunca oficiais, porém sempre oficiosas. O que permite a aceitação voluntária desta prática de cerceamento da liberdade? Que relação contraditória pode ser possível entre a segurança e a liberdade? O está subjacente a este desejo de submeter-se à vontade do Outro? Para tentar responder a estas e outras questões, faz-se mister analisar alguns aspectos do “enigma” da servidão voluntária, objeto de pesquisa de Étienne de La Boétie.

1.5 A servidão voluntária: Étienne de La Boétie

A expressão “servidão voluntária” é um oxímoro, figura de linguagem utilizada por La Boétie, no século XVI, para combinar duas palavras com sentidos opostos e excludentes: liberdade e servidão. “Infortúnio”, “mau encontro”, “vício infeliz” e “monstro que a natureza se nega ter feito e a língua se recusa a nomear” são outros termos nos quais procura-se desvendar as origens políticas, antropológicas e teológico-jurídicas da vontade de servir (LA BOÉTIE, 2016, p. 20). Convém sublinhar que o século XV e XVI foi um marco histórico fundamental para a justificação teológico-jurídica da servidão voluntária. Tendo em vista o projeto colonizador, os juristas e teólogos cristãos definiram liberdade e propriedade como faculdade, isto é, a liberdade como um poder que

um agente exerce ou não; como propriedade, a liberdade pode ser vendida ou transferida voluntariamente para outro.

O direito (seja natural ou positivo) é uma faculdade que um homem possui como sua propriedade e que lhe é devida, pois a justiça é dar a cada um segundo o seu direito. Por direito natural, o homem tem a faculdade sobre as seguintes propriedades: seu corpo, sua vida, os bens necessários à conservação de seu corpo e de sua vida, e sua liberdade (CHAUÍ, 2014, p. 134).

Entretanto, para desvendar o enigma da servidão voluntária e encontrar possíveis nexos entre a servidão voluntária e a fortuna, La Boétie recorre a Aristóteles e aos estoicos. Nestes autores, a fortuna era capaz de afetar diretamente o sujeito e os acontecimentos históricos e ser a causa eficiente tanto de bons como de maus encontros. Para analisar estes efeitos da fortuna sobre os acontecimentos históricos faz-se mister distinguir o contingente, do que é necessário e do que é possível¹². De acordo com Marilena Chauí, a fortuna define-se como “o espaço-tempo do imprevisível, no qual as coisas acontecem sem que possamos ter outra atitude senão a da recepção do acontecimento que cai sobre nós” (CHAUÍ, 2014, p. 118). Neste sentido, a fortuna nos coloca em uma posição de passividade, coagidos por forças externas e à deriva dos acontecimentos contingentes:

A fortuna é o lugar da pura paixão, isto é, o momento em que somos agidos por forças externas que nos dominam porque ignoramos suas causas e origens. Parasita, a fortuna não produz nada de seu, não tem força para fazer surgir alguma coisa nova no mundo... Jogo, máscara, sedução, crueldade, capricho, arbitrariedade, tirania, mescla paradoxal de desordem e justiça, a fortuna tende a aparecer dotada de duas faces: como monstro (pois seduz o agente a submeter-se a paixões que destroem sua verdadeira natureza) e como justiça cósmica (CHAUÍ, 2014, p. 119).

A partir do Renascimento, entretanto, a fortuna e a virtude serão tratadas como par antagônico. Ela perde seu sentido de “exterioridade bruta ou força cega que se abate sobre os homens” e torna-se mera adversidade inscrita nos limites de nossa própria ação (CHAUÍ, 2014, p. 121). Sendo entendida como aquilo que não está completamente em nosso poder, mas também como algo que não nos escapa por completo, a fortuna pode, desta maneira, ser manietada pela virtude. Ao deliberar e escolher os possíveis, a pessoa

¹² De acordo com Aristóteles, a contingência é um acontecimento cuja causa é acidental e cujo efeito é imprevisto, inesperado e não determinado pelos agentes. Neste sentido, a característica fundamental da contingência é a indeterminação. O necessário é aquilo que acontece sempre “e não pode deixar de acontecer exatamente tal como acontece”. O possível, por outro lado, é o que está em poder do agente de fazer acontecer ou não, pois, pela livre vontade, torna-se capaz de deliberar sobre o sentido, o curso e a finalidade de uma ação (CHAUÍ, 2014, p. 111-113).

que age, sobretudo pela virtude da prudência torna-se capaz de contrapor os efeitos da fortuna.

Para La Boétie, o nexó entre a fortuna e a servidão voluntária entende-se a partir do momento em que ocorre a aceitação de um poder situado fora e acima da sociedade, exercido por um só, o tirano. Esse poder transcendente e separado da sociedade é capaz de dominar e subjugar sem o uso da força, porém, com o livre consentimento dos homens¹³. Como isto pode ser possível? Como alguém pode ceder de seu direito natural à liberdade? Se por um lado, a servidão voluntária fundamenta-se na recusa da liberdade, por outro, ela se sustenta na vontade de dominar. Por detrás do desejo de servir encontra-se a vontade de subjugar, isto porque a submissão oculta uma vontade de dominar. Deste modo, a servidão voluntária compreende também o desejo de ser e agir como o tirano, pois trata-se de uma vontade servil e tirânica simultaneamente. Chauí, ao abordar esta questão central na obra de La Boétie, afirma:

[...] Consentimos em servir porque esperamos ser servidos. Servimos ao tirano porque somos tiranetes: cada um serve ao poder separado porque deseja ser servido pelos demais que lhe estão abaixo; cada um dá os bens e a vida pelo poder separado porque deseja apossar-se dos bens e das vidas dos que estão abaixo. A servidão é voluntária porque há desejo de servir, há desejo de servir porque há desejo de poder e há desejo de poder porque a tirania habita cada um de nós e institui uma sociedade tirânica (CHAUÍ, 2014, p. 129).

Esta conjunção entre tirania e servidão induz o ser humano a esquecer sua natureza racional, igualitária e livre e a imitar as ações do tirano, reproduzindo, deste modo, as relações sociopolíticas baseadas no “todos um”, na mesma medida em que trata com desprezo o princípio natural do “todos uns”. Espelhamento perverso, identificação e imitação são características da sociedade tirânica. Este processo mimético, todavia, produz inúmeras contrafações, de tal maneira que a adulação ao tirano ocupa o lugar da amizade, a persuasão substitui o pensamento, a unidade sobrepõe-se à igualdade, o arbítrio à liberdade, o costume suplanta a natureza, o adestramento impõe-se como princípio pedagógico e o hábito substitui a memória (CHAUÍ, 2014, p. 45-47).

Assim como a fortuna encontra-se na raiz da servidão voluntária, o hábito e o costume constituem a principal estratégia de sua conservação. Sobre o hábito, La Boétie

¹³ A palavra *tyrannós* não significa o poder exercido por alguém pela força ou pela coerção. Etimologicamente, *tyrannós* quer dizer aquele que se sobressai sobre os outros, o mais hábil, o mais valente, o mais sábio, o mais clarividente. É justamente por causa destas qualidades que os amigos o isolam e o colocam numa posição desigual, admirando suas qualidades superiores, para em seguida, criar com o tirano laços de servidão (CHAUÍ, 2014, p. 131).

afirma que sua força é tão desmesurada a ponto de adquirir um poder maior que a natureza e ser capaz de impedir a percepção do quanto é amarga a servidão, pois “as coisas que nos alimentamos sempre moldam o nosso comportamento de uma determinada forma, apesar da natureza” (LA BOÉTIE, 2016, p. 36). O hábito, na sociedade tirânico-servil torna-se o principal instrumento pedagógico para a reprodução do jugo e da submissão. Por meio dele ocorre o obscurecimento da razão e a cisão do desejo de liberdade; o hábito concorre para a manutenção da couraça transcendente e para a justificação do exercício do poder de um sobre todos. Sob a égide do hábito e fora do concurso da razão, o povo vive na heteronomia, em estado permanente de letargia, de entorpecimento e de medo.

As pessoas escravizadas carecem de vivacidade em tudo, e têm um coração mesquinho e impotente, incapaz de abraçar grandes ideais. Disto tudo os tiranos têm exato conhecimento, e por essa razão fazem de tudo para que seus escravos sejam cada vez mais vulneráveis e covardes (LA BOÉTIE, 2016, p. 50).

A garantia da eficácia do hábito requer o patrocínio da esperança, sem a qual a amargura da servidão se tornaria insuportável. A esperança procura suavizar o jugo e tornar mais leve o fardo, sustentando a ilusão do povo de que um dia este poderá ser servido na mesma proporção em que atualmente serve. A esperança justifica a seguinte máxima perversa: “é preciso deixar o tirano ali onde possa talvez fazer algum bem do que desalojá-lo colocando-o onde sempre poderá malfazer” (CHAUÍ, 2014, p. 14). Ela está por detrás de todo discurso que conclama o povo a ter paciência e tolerar o mal que atualmente o aflige, pois, aquele que serve hoje poderá ser servido amanhã (LA BOÉTIE, 2016, p. 17).

O hábito e o costume reproduzem também a superstição do corpo político do tirano, conferindo-lhe um poder transcendente, antinatural e indestrutível:

Mas esse homem que domina a tantos não tem senão dois olhos, não tem senão duas mãos.... Onde teria adquirido tantos olhos para espiar se não os recebesse dos mesmos povos que ele vigia? Como possuiria tantas mãos para feri-los se não as tomasse dos mesmos povos que ele golpeia? E os pés com os quais pisoteia tantas cidades, de onde os tiraria a não ser dos próprios moradores desses locais? Que poder ele teria sobre tantas pessoas se não lhe fosse dado por essas mesmas pessoas que ele domina? (LA BOÉTIE, 2016, p. 25).

O antídoto para romper a servidão voluntária e impedir que o hábito continue a formar legiões de adutores e servos conformados com a própria servidão encontra-se na amizade. A partir da releitura de Aristóteles, Cícero e Plutarco, La Boétie propõe a

amizade como remédio contra a tirania e estratégia capaz de ativar novamente a memória do que cada um é segundo a natureza: livre, racional e iguais entre si.

A amizade é uma palavra sagrada, uma coisa santa, que só existe entre pessoas que buscam o bem e está fundamentada na estima recíproca. A amizade se conserva, não tanto pelos benefícios que possamos trocar entre nós, mas sobretudo pela convivência honesta. O que faz um amigo confiar no outro é o conhecimento de sua integridade. A amizade é impossível onde há crueldade, deslealdade e injustiça. Quando homens cruéis se reúnem, trata-se de um complô e não de um encontro amistoso. Não há amor entre eles, mas apenas medo uns dos outros. Não são amigos, mas cúmplices (LA BOÉTIE, 2016, p. 72).

Ao contrário da relação entre cúmplices e adutores que se entretêm e reúnem-se com a finalidade de adquirir bens, a amizade possibilita o ser humano cultivar relações de reciprocidade, pois a natureza fez todos iguais para que ninguém deva coisa alguma a ninguém. Dentro deste parâmetro de conduta ética, a amizade é *isótes philótes*, ou seja, princípio de autonomia, pelo qual todos permanecem senhores de si e servos de ninguém, sem a necessidade de elevar uma pessoa acima dos outros para exercer uma autoridade única sobre os demais. Neste sentido, a amizade torna-se a forma privilegiada de promover bons encontros, a estratégia política que torna plausível “a relação ente livres e iguais tecida no bem-querer e no bem-fazer em que os amigos suprem reciprocamente as limitações uns dos outros e formam uma companhia livre” (CHAUÍ, 2014, p. 123).

Nesta sociedade orientada pela razão e pela liberdade, as relações de amizade são implementadas pelo diálogo, sem o qual seria impossível o reconhecimento de si e do outro dentro de um processo contínuo de reconhecimento mútuo, a partir da liberdade comum. Este aspecto político da amizade é salientado por Hannah Arendt, sobretudo quando associa amizade ao diálogo permanente entre os pares no espaço público, pois a importância política da amizade e sua qualidade humana se tornam manifestas através do intercâmbio dialógico. Para além do campo estrito da intimidade pessoal, a amizade compreende a esfera política e a ação no mundo, pois: “o mundo não é humano simplesmente por ser feito por seres humanos, e nem se torna humano simplesmente porque a voz humana nele ressoa, mas apenas quando se tornou objeto de discurso... é no curso da fala que aprendemos a ser humanos” (ARENDT, 2008, p. 33-34).

Entretanto tanto a amizade quanto a prudência e a vontade livre e racional podem se tornar infortúnio e mau encontro e perderem a potência de contradiscurso, assegurada pelo princípio da razão. Para evitar o mau encontro, La Boétie introduz a hipótese da “gente toda nova”, através da qual a vontade livre não tem necessidade de procurar um

senhor, a prudência não resvala em cálculos entre dois males, escolhendo o mal menor em vez de mal nenhum e a amizade não busca elevar o melhor, separando-o do círculo dos iguais (CHAUI, 2014, p. 131).

Isto será possível quando a solidão do Uno, permeada pelo princípio do “todos um” for superada pelo princípio do “todos uns”, cujo fundamento está ancorado nas relações paritárias entre diversos. Somente quando ocorrer esta transição será possível entrever as causas geradoras da sociedade tirânico-servil e impedir a reprodução da escala de revezamento de tiranos no poder. Nesta sociedade governada pelo princípio natural do “todos uns”, a vontade servil e o círculo vicioso que a promove serão substituídos pelo desejo de liberdade e de igualdade e por relações filiais¹⁴. De acordo com Edson Toneti, a linguagem desempenhará um papel fundamental neste processo, considerando que dela depende tanto o embasamento do princípio do “todos um” quanto a justificação da servidão. Isto ocorre através da celebração do “Um sobre a substância do Nome”. Neste sentido, mais que recurso retórico, a celebração funciona como estratégia de manutenção das relações tirânico-servis. Através dela, o poder tirânico tece a “infinita rede da ideologia em torno do Nome do Um” (TONETI, 2009). Ao recusar esta forma de utilização da linguagem e o modo de produção de um discurso unívoco e predeterminado via ritual celebrativo, a organização social, baseada no “todos uns”, entretanto, promove novos agenciamentos entre o significado e o sentido e uma abordagem pluridirecional da política. Nesta abordagem, o princípio da contradição, em vez de ser ocultado ou negado, é apreendido e analisado, haja vista que em todas as relações, inclusive aquelas entre iguais, é possível verificar um aspecto contraditório subjacente. Ao evitar a reprodução do mesmo e a celebração da uniformidade e possibilitar a emergência de novas sínteses, o princípio do “todos uns” abandona, definitivamente, o viés essencialista e se aproxima do método dialético.

Nesta perspectiva, pode-se afirmar que a biodiaconia apresenta-se como principal antagonista do princípio do “todos uns”, porque sua razão de ser está fundamentada no princípio do “todos um”. No processo biodiaconal, porém, a possibilidade de novas sínteses existe apenas no plano ideológico, pois, em se tratando do campo da realidade atual e concreta, faz-se necessário não apenas tolerar, mas, sobretudo, endossar as relações desiguais e assimétricas. O mecanismo ideológico que embasa este processo é o seguinte: em um futuro próximo, os que ocupam uma função subalterna poderão atuar

¹⁴ Relações filiais referem-se às relações igualitárias daqueles que cultivam a amizade (Philia).

como dirigentes ou “superiores”. Esta mudança de lugar social pode ocorrer, porém, as relações servis nunca serão superadas. É uma mudança, um revezamento dos sujeitos na escala do poder, entretanto, a estrutura de reprodução da servidão permanecerá a mesma. Deste modo, é possível inferir que a dinâmica psicossocial atuante na biodiaconia é semelhante àquela da servidão voluntária, analisada por La Boétie, pois nesta, o que levava os servos à aceitação de desmandos e humilhações não era outra coisa senão a esperança de vir a ocupar o lugar social do tirano e gozar de todas as prerrogativas inerentes a tal função.

Vejamos outros aspectos da biodiaconia, ainda mantendo como referência a obra dos autores elencados anteriormente.

1.6 A Biodiaconia

A partir de Foucault, Geremek, Mollat, La Boétie e Espósito, pode-se afirmar que a biodiaconia consiste em um fenômeno inerente às sociedades determinadas por relações desiguais e perversas, tampouco constitui-se como algo adstrito ao campo religioso ou às instituições de serviço aos pobres, mas dissemina-se no tecido social mais amplo, nas diferentes modalidades de redes institucionais. Conforme analisamos anteriormente, a partir da obra de Geremek e Mollat, o que justificava o investimento público de assistência aos pobres não era a superação da pobreza, mas a garantia da segurança e do prestígio social das classes abastadas, modeladas por duas medidas profiláticas: evitar a disseminação de doenças e dirimir qualquer possibilidade de levante social. Importante ressaltar que esta prática, em variadas épocas, sofreu grande influência da ideologia do amor ao próximo. Quando este princípio basilar do cristianismo se expande para o tecido social mais amplo, ainda no período anterior ao século das Luzes, a prática solidária entre atores de classes diferentes e desiguais degenera-se em relação de conluio, conchavo, troca de favores e dívidas de gratidão¹⁵.

¹⁵ A análise de Sandra Caponi sobre a dívida de gratidão apresenta uma estreita relação com a biodiaconia. De acordo com Caponi, a espiral da dívida de gratidão se desenrola do seguinte modo: se alguém presta um benefício a outro, seja na esfera individual ou institucional, tanto aquele que recebeu um bônus quanto aquele que foi o sujeito desta ação, contraem um laço, uma dívida de gratidão e tornam-se codependentes. O lado perverso desta dívida está no fato dela impedir a consciência clara da dependência em que ambos estão enredados neste dispositivo de submissão. Quem oferece o bônus, sempre a partir de um lugar social distinto, também não sai ileso deste processo, pois, ao fazer de sua oferta uma obrigação e um dever, não admite a possibilidade do outro recusar da oferta. Se, porventura, houver uma recusa no recebimento da

Isto posto, convém sublinhar que a análise da biodiaconia requer a observação de três aspectos: as relações não equitativas entre aquele que serve e aquele que é servido; a identificação de mecanismos sutis, que procuram ora tornar invisível ora naturalizar as relações de servidão – sejam estas consentidas ou voluntárias, impostas ou involuntárias – e os modos de reprodução sociopolítica da desigualdade. O que está em jogo na dinâmica biodiaconal é, sobretudo, a tentativa de impedir o avanço da autonomia de indivíduos e grupos específicos, de tal maneira que os interesses da classe dominante sejam defendidos como se fossem interesses universais e as ideias elaboradas por alguns reproduzidas como se fossem expressão da totalidade. Estes aspectos podem ser verificados na análise de Espósito sobre o paradigma da imunização. Literalmente, a expressão quer dizer “serviço da vida”, porém, em sentido lato, corresponde à diminuição das potencialidades subjetivas, o controle e a tutela da vida. Paradoxalmente, a biodiaconia, utilizando desta estratégia imunitária, propõe-se aperfeiçoar a vida, por meio de uma economia de recompensas e gratificações, que inclui estruturas de seguridade social e proteção jurídica, porém produz uma inclusão excludente, cujo efeito pode ser mensurado a partir da relação desproporcional entre o ônus dispendido e o bônus adquirido. Daí seu caráter ideológico-político: manter as relações desiguais e perversas através de um discurso que procura traduzir como benevolência, graça, dádiva, favor ou mercê aquilo que é próprio dos direitos sociopolíticos do cidadão. Neste sentido, a trama biodiaconal é constituída por relações desiguais e perversas, que se reproduzem através de um processo de naturalização e deslocamento das relações hierarquizadas, da fabricação de dispositivos de vigilância permanente e do controle micropolítico dos corpos. Sua eficácia está diretamente relacionada com a manutenção de um sistema dicotômico que classifica os indivíduos e seus corpos entre bons ou maus, sadios ou doentes, dignos ou indignos, úteis ou improdutivos. Este conjunto de dispositivos produzidos em nome da “obsessão autoprotetora” e de “profilaxias preventivas”, tem como função específica justificar estratégias sociopolíticas, tais como: “construir barreiras, proteções e aparatos imunitários para reduzir ou eliminar a porosidade das fronteiras externas contra germes tóxicos e capazes de contaminar o corpo coletivo” (ESPOSITO, 2009, p. 175).

oferta, isto poderá despertar no ofertante o pior dos ressentimentos. Oferta dada não pode ser recusada (CAPONI, 1999).

A perspectiva imunitária, conforme a análise de Espósito, garante a segurança e a coesão dos vários grupos organizados socialmente em torno de afetos e objetivos comuns. A biodiaconia não faz outra coisa senão ratificar esta dinâmica imunitária. O sujeito preserva a vida na medida em que se submete às dinâmicas coletivas hegemônicas e ao saber institucionalizado. Noutros termos, para garantir seu lugar social, o sujeito deve ceder do seu direito natural subjetivo de afirmar a singularidade e aderir aos ditames do saber heteronormativo. Enquanto potência negativa, a biodiaconia justifica a limitação da liberdade do sujeito e a coerção das potencialidades expansivas da vida. Contudo, o projeto biodiaconal também comporta uma dimensão positiva. Para tratar desta questão, convém retomar Foucault e a questão do poder.

Da perspectiva foucaultiana, a biodiaconia pode ser definida como o conjunto dos modos como o poder afeta, de forma capilar, as várias esferas da vida sociopolítica e as relações intersubjetivas, produzindo regimes de verdade, processos de modulação dos corpos e redes de servidão. Deste modo, a biodiaconia, mais que um recurso estratégico para a manutenção de um saber generalizado, torna-se um método eficiente para coibir o desenvolvimento de algo inerente a todo sujeito: a sua singularidade. Isto ocorre através da “exegese de si”¹⁶, um método capaz de produzir estratégias de cuidado e conhecimento do eu, cuja gênese nos remete ao poder pastoral, descrito anteriormente. Entretanto, a biodiaconia também emprega alguns elementos da “conversão a si”, método que se caracteriza por um “certo deslocamento do sujeito em relação a si mesmo, isto é, um movimento em direção ao que é próprio” (FOUCAULT, 2014). A recorrência a elementos inerentes a estes dois mecanismos de subjetivação, descritos por Foucault como antagônicos entre si, torna a análise e apreensão da biodiaconia ainda mais complexa. Antes de abordar esta complexidade, vejamos alguns aspectos da conversão a si.

O processo de conversão a si implica tanto um afastamento como um “retorno a si”, movimento este que pode ser compreendido através da metáfora da navegação, cujos componentes espaciais são: o ponto de partida, o trajeto ou itinerário e o ponto de

¹⁶ Para Foucault, três modelos de prática, conhecimento e cuidado de si se sucederam ao longo da história: o platônico, o helenístico e o cristão. Enquanto para o modelo platônico, o cuidado e o conhecimento de si ocorrem através da prática da reminiscência, isto é, da rememoração do passado como condição para o sujeito conhecer o seu ser, para o modelo cristão ou ascético-monástico, constituído a partir do século III/IV, o conhecimento de si estava ligado ao conhecimento da verdade tal como era dada na Revelação. “Esse conhecimento de si é praticado através de técnicas cuja função essencial consiste em dissipar as ilusões interiores, reconhecer as tentações que se formam no próprio interior da alma e do coração, assim como frustrar as seduções do que podemos ser vítimas” (FOUCAULT, 2014, p. 228).

chegada. Durante o deslocamento, o navegador corria o perigo de se extraviar, mas era justamente no enfrentamento destes perigos, que se atingia o objetivo do retorno a si. Este processo, todavia, exigia um saber complexo, pois requeria uma técnica, uma arte e, sobretudo, um posicionamento ético, estético e político. Com efeito, a constituição ética e estética do eu apresentava-se como uma tarefa fundamental, urgente e politicamente indispensável, pois “não há outro ponto, primeiro e último de resistência, senão na relação de si para consigo” (FOUCAULT, 2014, p. 222-225).

Outro aspecto a ser destacado da conversão a si, advindo da tradição dos cínicos e estoicos refere-se à compreensão de *áskesis*, que diferente do modelo cristão, caracterizava-se por um tipo de ascese que não pretendia levar o sujeito a renunciar a si mesmo, mas a realizar três tarefas: constituir um equipamento que o auxiliasse na lida com os acontecimentos da vida; “estabelecer uma relação adequada, plena e acabada consigo mesmo” e produzir uma “subjetivação do discurso verdadeiro”, de tal modo, que o praticante da ascese se tornasse sujeito da enunciação do discurso e não mero reproduzidor do discurso pré-estabelecido. O que estava em jogo neste movimento ascético não era a “objetivação de si em um discurso verdadeiro, mas a subjetivação de um discurso verdadeiro em uma prática e em um exercício de si sobre si” (FOUCAULT, 2014, p. 296-297).

Esta fuga da servidão proporcionada pela ascese tem como ponto de partida a decisão do sujeito de romper com o sistema que reproduz a “obrigação-endividamento de si”, para logo em seguida buscar uma relação de reciprocidade com a natureza, pois seria impossível qualquer tipo de conhecimento de si ignorando a natureza. Foucault, a partir da obra de Sêneca, afirma que este movimento tem como objetivo alcançar um ponto mais elevado, “uma perda de si mesmo em Deus” (*consortium Dei*), na qual encontra-se uma “conaturalidade em relação a Deus”. E o que isto significa? De acordo com Sêneca, este processo torna possível o sujeito compreender que “a razão humana é da mesma natureza que a razão divina”, que ambas desempenham o mesmo papel e a mesma função.

De acordo com Sêneca, a *ratio* divina e o conhecimento da natureza não estão separados de um conhecimento das coisas do mundo, de um contínuo voltar-se para as tramas que compõem as relações intramundanas. Deste modo, a conversão a si não implica a busca de um outro mundo, mas um situar-se dentro das realidades deste único mundo:

Não se trata de arrancar-se deste mundo para um outro mundo. Não se trata de desprender-se de uma realidade para se alcançar o que seria uma outra realidade. Não se trata de deixar um mundo de aparências para atingir enfim uma esfera que seria a da verdade. Trata-se de um movimento do sujeito que opera e se efetua no mundo (FOUCAULT, 2014, p. 247).

Através desta prática de conversão a si, o sujeito pretende realizar dois objetivos: obter uma visão da totalidade do mundo e apreender em qual ponto no espaço e no tempo ele está localizado. Noutros termos, pode-se dizer que o sujeito procura situar-se no “interior de um encadeamento de causas e efeitos particulares, necessários e razoáveis”. Deste modo, o conhecimento de si não tem por finalidade um voltar-se para a própria interioridade, tampouco o propósito é realizar uma análise de si, como nos modelos cristão e platônico, mas o objetivo principal é provocar “uma tensão máxima entre o eu como razão universal e o eu como ponto singular no espaço”. Diferente do método da reminiscência, a conversão a si produz efeitos de liberdade e aumenta a autonomia porque alarga a visão do contexto no qual o sujeito se encontra:

Mais que de uma redescoberta da essência da alma, trata-se de um percurso através do mundo, de uma busca através das coisas do mundo e de suas causas. Não se trata absolutamente, para a alma, de dobrar-se sobre si mesma, de interrogar-se sobre si para reencontrar a lembrança das formas puras que viu outrora. Trata-se ao contrário de ver atualmente as coisas do mundo, de apreender-lhes os detalhes e as organizações (FOUCAULT, 2014, p. 252).

De que modo a biodiaconia se apropria de elementos da conversão a si, embora, à primeira vista, ambas apresentem aspectos contraditórios e antagônicos entre si? Vejamos a questão da ascese. A biodiaconia, ao contrário de reproduzir a interpretação ocidental-cristã de ascese, compreendida como elevação de um estado moral imperfeito para outro, mais perfeito, aborda a subjetivação do discurso verdadeiro e a liberdade do sujeito de agir segundo sua natureza. Entretanto, para além da esfera do discurso e no âmbito da ação prática, o sujeito biodiaconal ainda continua sob o controle de saberes regulados, constantemente induzido a conformar-se com o *establishment* e com as relações mediadas pelo poder hierarquizado. Então, de que forma é possível sustentar esta relação entre o discurso enunciado a partir do sujeito e a prática orientada pelo método da exegese de si, através da qual ocorre a reprodução dos mecanismos de servidão e assujeitamento¹⁷? A

¹⁷ Convém ressaltar que as estratégias utilizadas para a reprodução destes mecanismos são: condução das subjetividades desde um poder exterior ao sujeito, controle da consciência e o fortalecimento dos laços de dependência recíproca às normas sociais. O resultado é a indistinção, por parte do sujeito, entre direito e fato, norma e vida. Isto pode ocorrer, conforme assinala Giorgio Agamben, porque “a lei pretende fazer-se

mediação entre o discurso inspirado no método da conversão a si e a prática orientada pela exegese de si ocorre através da positividade do poder¹⁸.

Bruno Karsenti, ao analisar a positividade do poder, também aponta para um dos aspectos fundamentais da biodiaconia. Em sua lógica interna, o poder não apenas pronuncia sentenças negativas ou produz interdições, de modo a combater ou neutralizar o que está fora de sua esfera de ação, mas produz uma afirmação do seu contrário, como estratégia capaz de garantir sua própria efetivação. Não é pela censura que o poder se torna efetivo, porém, pela sua capacidade de produzir forças, ordená-las e organizar suas relações dentro de um determinado dispositivo. Enquanto lei, o poder convive e se autorregula por meio das ações que ocorrem à revelia das normas canônicas. Em relação ao prazer, o poder estabelece uma relação de complementaridade, sobreposição e renovação. Poder e prazer estão interligados por mecanismos complexos de excitação e incitação (KARSENTI, 2020).

Neste sentido, o poder não necessariamente se impõe pelo aparato jurídico ou pelo uso extensivo da violência repressiva ou pelo constrangimento da vontade do sujeito, mas através de uma estrutura que conduz, controla, modula e torna plausível uma multiplicidade de ações, uma estrutura cuja principal característica consiste em não ser uma totalidade fechada e estar sempre se reinventando “no próprio seio do desenvolvimento das forças e de suas relações, colocando tanto melhor seu objeto quanto mais dele produz suas próprias condições de exercício” (KARSENTI, 2020).

Dentro desta perspectiva, é possível delinear dois aspectos fundamentais do poder biodiaconal, considerando seu propósito de governar e estruturar o possível campo das ações dos diferentes sujeitos, a partir da instância da imanência. O primeiro aspecto trata do historicamente viável. O poder biodiaconal procura agir sobre as ações dos outros, ações estas que nem sempre ocorrem, *hic et nunc*, mas que são possíveis e passíveis de se realizarem dentro de uma margem de plausibilidade histórica. Estas práticas subjetivas, em vez de serem dissolvidas ou encampadas em uma rede mais ou menos complexa e

integralmente vida, enquanto a vida, cada vez mais frequentemente, mortifica-se em norma” (AGAMBEN, 2010, p. 182).

¹⁸ Foucault denomina de positividade as lacunas, saliências e reentrâncias que acompanham os discursos hegemônicos. Por mais que o discurso dominante procure encobrir as contradições, pelo viés de positividade, ele não evita a emergência de um saber, que, por um determinado período, permanece tácito ou velado. Foucault já se refere à positividade no final da obra “*As Palavras e as coisas*”, porém, trata dela, mais especificamente, na sua obra subsequente, “*A arqueologia do saber*”. A positividade está presente também naquela forma de saber que não está condicionado às regras científicas ou às normas sociopolíticas vigentes (GIACOMONI; VARGAS, 2010).

final de determinações objetivas, não perdem sua especificidade, pois, de outro modo, os processos de assujeitamento seriam ineficazes. Deste modo, é possível verificar que a biodiaconia produz uma relação intrincada entre dois processos: um de subjugação e outro de subjetivação.

O segundo aspecto refere-se à estreita correlação entre a submissão e as lutas de resistência. Perante as diferentes formas de lutas e resistência, o poder biodiaconal busca um estado de equilíbrio, mas um equilíbrio sempre precário, que procura gerir e distribuir os fluxos, o qual repousa mais sobre uma instabilidade regulada do que sobre uma estabilidade permanente.

A estrutura de poder não dissolve nela a elaboração de uma verdadeira estratégia de luta, mas forma sobretudo o percurso que esta última tem por finalidade permanente contrair: no duplo sentido do termo, ela é, portanto, o seu limite (KARSENTI, 2020).

Todos estes vieses do poder biodiaconal confluem para um mesmo objetivo: controlar a produção singular do corpo, pois de outro modo, não seria possível efetivar a subjetividade servil. O poder biodiaconal está ciente de que o corpo, além de um agregado de células ou mero invólucro da alma, constitui-se como “a interface entre o social e o individual, entre a natureza e a cultura, entre o fisiológico e simbólico” (Le Breton, 2007: 92), entre um poder que cerceia a liberdade individual e outro capaz de promover um estilo de vida comum. Vejamos, alguns outros efeitos desta correlação entre corpo e biodiaconia.

1.7 O Corpo (in) submisso

Tanto na fase da anatomopolítica (disciplina dos corpos) ou do biopoder (controle dos movimentos da população), analisados por Foucault, quanto na biodiaconia, o corpo torna-se o ponto fulcral de uma radical experimentação sociopolítica. Na perspectiva do biopoder, o objetivo principal era a preservação e a reprodução biológica dos corpos individuais ou coletivos, os quais seriam mais úteis e eficazes quanto mais despojados dos traços de sua singularidade e historicidade. De acordo com a análise de Heller e Fehér sobre a biopolítica, este processo era coordenado por um tipo de racionalidade capaz de reduzir ao “corpóreo abstrato do homem genérico tudo o que era relativo ao corpo concreto” (HELLER; FEHÉR, 1995, p. 62). A biodiaconia, por sua vez, como uma expressão mais sofisticada do biopoder, avança para além do estritamente biológico e

produz uma releitura deste corpóreo abstrato, sem, contudo, desviar-se do objetivo geral comum a ambos: acomodar e controlar todas as atividades dos corpos individuais e coletivos, desde as mais corriqueiras e habituais até as extras cotidianas, a fim de que não haja qualquer tipo de indisposição em colocar as várias dimensões da vida – biológica, sociopolítica, econômica e cultural – a serviço da manutenção do poder, esteja este concentrado nas estruturas institucionais ou disseminado, de forma molecular, na totalidade do corpo social.

Para atingir tal objetivo, o processo biodiaconal de submissão do corpo singular precisa ser retroalimentado, não somente por meio da clássica oposição dualista entre corpo e alma, mas a partir do seguinte paradoxo: sob a forma negativa o corpo pode sobreviver e se autoafirmar no seio das organizações sociopolíticas. David Le Breton, ao analisar esta questão, constata o seguinte:

Uma versão moderna do dualismo não opõe mais o corpo à alma, porém, mais precisamente, ao próprio sujeito. O corpo não é mais, em nossas sociedades contemporâneas, a determinação de uma identidade intangível, a encarnação irredutível do sujeito, o ser-no-mundo, mas uma construção, uma instância de conexão, um terminal, um objeto transitório e manipulável, suscetível de muitos emparelhamentos (LE BRETON, 2003, p. 28).

Esta negação do direito individual de expressar-se, através de seu corpo, de modo singular é, todavia, anterior à modernidade ou à pós-modernidade. O antropólogo Marcel Mauss verificou, nos primórdios da tradição greco-romana, algo semelhante àquilo que ocorre neste processo atual de alienação do corpo. De acordo com Mauss, uma grande parcela da população não tinha direito sociopolítico sobre ao próprio corpo, embora seu corpo fosse utilizado como “peça” fundamental para a manutenção do modo de produção escravista. Este corpo em pauta refere-se ao corpo dos servos. Ao analisar um antigo código do direito romano, Mauss encontra a seguinte máxima: *servus non habet personam*. Ter uma *persona* era a primeira condição para ser livre, isto é, ser cidadão e gozar dos privilégios da vida pública. Ao ser excluído do direito à personalidade, o servo perdia não somente o nome, o cognome e os bens, mas a propriedade sobre o seu corpo, o qual podia ser tratado como instrumento para o trabalho ou para satisfazer os desejos do senhor. Convém ressaltar que este corpo servil poderia ser descartado ou eliminado quando se tornasse disfuncional, para, em seguida, ser substituído por outro (MAUSS, 2003, p. 389).

A negação do direito à singularidade corporal também é um aspecto da análise histórico-antropológica de Nicole Pellegrin. Partindo do corpo das classes subalternas, a

autora afirma que, no Antigo Regime, estas classes sempre foram tratadas como “ausentes”. Deste modo, pode-se inferir que o corpo dos pobres substituiu o lugar anteriormente ocupado pelos servos. Os arquivos históricos constatarem que a existência corporal destes atores era sempre demonstrada de forma tênue e dispersa, pois, na maioria das vezes, estes apareciam nos registros paroquiais ou nos livros de entrada em hospitais, apenas como notações abstratas. Conforme assinala Pellegrin, nestas notações, o corpo, propriamente dito, era sempre descrito como algo a ser domesticado e controlado. Seu lugar estava destinado às notas de rodapé, sempre evocado ao lado das informações sobre doença ou relacionado à alma incorpórea.

Oficialmente desprezado, sistematicamente ocultado, o corpo particularizado dos indivíduos só é glorificado quando faz um todo com outros corpos e se torna então parte de um “verdadeiro” corpo. Num mundo impregnado de religiosidade, o corpo não é senão o habitat temporário de uma alma imortal. Tristemente sexuado, verminado para sempre, votado à corrupção e encerrando em si esta alma, o corpo não pode passar de um instrumento a serviço da salvação pessoal e comunitária [pois ambas] se confundem (PELLEGRIN, 2010, p. 133).

Ser a habitação provisória da alma imortal, entretanto não era a única função social do corpo. A postura físico-motora, o vestuário e a moradia eram indicadores fundamentais da diferença entre as classes e constituíam instrumentos simbólicos da distinção social perversa. De um lado, observava-se um corpo disposto a todos os movimentos e acostumado a várias sujeições devido ao lugar ocupado na linha de frente da atividade produtiva; de outro, um corpo mais rigidamente determinado. O vestuário também determinava socialmente o lugar do corpo, pois mais que mera indumentária, o vestuário substituíria a presença real do corpo.

As vestes, quando subsistem, conservam uma estranha presença, mesmo na ausência do corpo que a usou. Isto se explica por seu excepcional poder de comunicação. Enquanto metáfora do eu e relíquia, as vestes representam algo mais complexo que um mero objeto funcional de proteção do corpo, pois toda veste é uma parte que revela o todo. O vestuário faz e é o corpo (PELLEGRIN, 2010, p. 215).

De um modo geral, a manifestação dos corpos sempre ocorria segundo as regras da exibição pública. Todavia, os espaços privados no interior das moradias também exerciam um papel ativo no processo de modulação dos corpos. Deste modo, tanto o espaço público quanto o privado não permitiam a afirmação de um corpo autônomo. Em se tratando do espaço privado, o mobiliário constituía-se um dos principais condutores das corporeidades. A cama dos pobres, por exemplo, era feita de palha e colocada sobre

o chão de terra batida. Se porventura, a residência estivesse localizada perto da região costeira, utilizava-se o sargaço, cuja principal propriedade era atrair umidade, que, por sua vez, causava muitas doenças (PELLEGRIN, 2010, p. 182).

Convém sublinhar que, dentre estes moduladores sociais, a morte era o mais eficaz. Enquanto cadáver (*corpse*), o corpo ganhava mais notoriedade do que o corpo vivo. Pellegrin chega a esta conclusão após analisar os inúmeros rituais para honrar ou punir o corpo-morto: “segregação nos cemitérios, recusa de sepultura às crianças não batizadas, pessoas enforcadas, protestantes e jansenistas”. Este pesadelo do corpo jazendo insepulto traduzia o medo comum das sociedades antigas, chegando, inclusive, a ser causa de revoltas e insurreições. Um corpo não enterrado ou desmembrado, exposto aos pedaços ao público ou à ferocidade dos animais selvagens, mesmo sendo um corpo desprovido de alma constituía a maior de todas as violências e a pior das penas: “a condenação eterna no inferno”, isto é, a exclusão total da ordem simbólica, correspondente a uma segunda morte, de natureza social e política (PELLEGRIN, 2010, p. 144).

A partir destes referenciais de Mauss e de Pellegrin sobre o corpo nas sociedades antigas, é possível detectar ainda alguns outros traços da biodiaconia, sobretudo pelos modos de sujeição política e cultural através de vetores como a religião e o trabalho. No contexto hodierno, porém, estes processos continuam vigentes. Através do medo e da violência estrutural, os corpos continuam a ser submetidos às instâncias coletivas de controle. Atualmente, a maior violência sofrida pelo sujeito está em ser condenado a viver indignamente e o pior dos medos está na exclusão do processo de imunização, isto é, estar fora da proteção negativa da vida. O Estado¹⁹, responsável por conduzir as políticas da vida e da morte, entretanto, comporta-se como um corpo-máquina ou uma máquina-corpo, que não apenas sobrevive à morte dos seus membros, mas dela obtém sua energia reprodutiva:

O corpo-máquina, a máquina-corpo, é um corpo que não se desfaz, por estar já desfeito e reconstruído, embalsamado em sua couraça. Um corpo tal, que não admite aberturas e feridas, um corpo que coincide por completo consigo mesmo, um corpo que já não pode morrer, embora esteja habituado a conviver com a morte (ESPOSITO, 2009, p. 165).

¹⁹ Em sua obra *Categorias do Impolítico*, Roberto Espósito analisa os modos como o Estado produz diferentes estratégias para a sujeição do corpo individual, como única forma possível de ambos subsistirem. A partir da obra de Hermann Broch (1886-1951), Espósito vai ressaltar este mecanismo bilateral do Estado: em nome da segurança da coletividade, por um lado, protege e, por outro, tem o poder de destruir a vida do indivíduo. Na perspectiva de Broch, este mecanismo é comum a todo regime político, inclusive o democrático, pois sem fragmentar o indivíduo e submetê-lo a “numa cadeia de microserviços locais”, torna-se impossível o governo da vida (ESPOSITO, 2019, p. 151).

A metáfora da máquina nos remete ao paradigma mecanicista cartesiano, um dos pilares da formação da cultura moderna. Nesta, o corpo orgânico constitui a causa principal de todos os incômodos e, por isso, deve ser tratado como fardo, mero rascunho a ser corrigido ou peça que pode ser substituída. De acordo com Le Breton, a figura do corpo esteve sempre associada à precariedade e à finitude da existência.

A carne do homem presta-se a estorvos, como se fosse necessário decair de uma realidade tão pouco gloriosa. A metáfora mecânica ressoa como uma reparação para conferir ao corpo uma dignidade que não poderia ter caso permanecesse simplesmente um organismo (LE BRETON, 2003, p. 19).

Deste modo, a estratégia biodiaconal contemporânea tem por objetivo livrar o indivíduo da vergonha de ter um corpo fadado à doença, ao envelhecimento e à morte. O que se observa, no entanto, não é outra coisa senão a reedição das antigas formas de sujeição do corpo e a manutenção de um desprezo às singularidades do indivíduo. O *homo silicium* produzido pela empresa biotecnológica promete superar esta defasagem do corpo, porém o que resulta destas interfaces entre o homem e a máquina é uma redução da vida a um feixe de informações biogenéticas capazes de serem transferidas e armazenadas artificialmente. A cibercultura, conforme atesta Le Breton, além de não se preocupar com o singular e tentar apagar a dimensão material dos corpos, também procura eliminar qualquer vestígio do ser. Esta, ao reproduzir uma sobreposição do espírito sobre o corpo, produz algo mais perverso, isto é, uma subserviência do real ao virtual.

Dissociando corpo e experiência, fazendo a relação com o mundo perder o caráter real e transformando-a em relação com dados, o virtual legitima a oposição radical entre espírito e corpo, chegando à fantasia de uma onipotência do espírito (LE BRETON, 2003, p. 143).

Um efeito deletério deste processo dissociativo pode ser verificado, sobretudo quando o sujeito é levado a pensar que não precisa mais do corpo, pois o espírito, sendo autossuficiente, pode, por si mesmo, decifrar os códigos do ser. Esta anulação do corpo, não obstante, produz patologias, denominadas pelo filósofo romeno Constantin Noica, de “doenças do espírito”. Elas podem ser chamadas também de noológicas e atingem o ser humano em sua dimensão ontológica. São “doenças ônticas”. Dentre as seis doenças analisadas pelo autor, enfocaremos apenas duas: a todetite, referente à carência do que é próprio e singular e a atodecia como negação total e deliberada do que é próprio e singular, por um lado, e adesão irrestrita ao geral, por outro. A todetite – *tode ti*: esta coisa aqui – é predisposição permanente do indivíduo de colocar sua servidão a um sentido

geral e aderir a uma lógica simbólica capaz de exprimir, na acepção de Noica: “a preeminência do geral sobre tudo o que pode haver de individual [inclusive seu próprio corpo] e o primado absoluto do rigor, da exatidão, perfeição mecanicista e racionalista” (NOICA, 1999, p. 84). Deste modo, ao induzir o indivíduo a viver apartado de si e subordinado a um sentido geral estabelecido, a todetite também inocula em sua mente a terrível ideia, contestada pela psicologia social, de que as determinações tecidas na trama da lei social e histórica são dotadas de autonomia e não dependem do individual para existir. O autor utiliza a metáfora do formigueiro quando aborda tal questão: “o formigueiro do mundo [se apresenta] como a única forma válida de subsistência, transcendendo os modos singulares” (NOICA, 1999, p. 90). Perante tal domínio da ordem geral e incapaz de assumir todas as determinações do geral, o indivíduo acometido de todetite, desenvolve um profundo “sentimento de inadequação” em torno do mundo ao seu redor. Em sua vida cotidiana, o indivíduo percebe algo “fantasmático”, pois vê a si mesmo como um dado estatístico, “uma coisa entre coisas” (NOICA, 1999, p. 102).

Em se tratando da atodecia, mais que carência, ocorre, em escala histórica, uma anulação do individual em benefício do genérico. Em termos sociopolíticos, esta doença assume aspectos opressivos e até tirânicos. No plano cultural, a atodecia pode ser diagnosticada quando se analisa algumas epistemologias que elegem o geral como único critério de conhecimento da realidade, ainda que este geral abstrato não encontre ancoragem na experiência concreta dos indivíduos reais. Na maioria das vezes busca-se produzir versões variadas e modulações da mesma ideia geral (teoria) em detrimento de políticas que efetivamente promovam a vida e os direitos dos indivíduos (práxis). Conforme salienta Noica, na atodecia, o que prevalece não são os substantivos e os verbos, mas os advérbios, como estratégia capaz de induzir o indivíduo a permanecer a serviço da ideia geral abstrata. No entanto, noutra perspectiva, Noica apresenta o cientista e os artistas como responsáveis diretos pela transformação dos paradigmas vigentes porque os campos da arte e da ciência não são outros senão aqueles que avançam sobre possibilidades.

O universo dos sentidos gerais, que parecia feito de verdades estáveis, transformou-se, para a razão do homem contemporâneo, num fascinante mundo ideal, onde o homem de ciência não só se regozija com e exceção que confirma a regra, mas deseja até que ela a infirme, esperando sempre um novo desmentido de suas leis, para poder [apagá-las]. (NOICA, 1999, p. 161).

Em termos das possibilidades abertas pelo campo artístico, Noica assinala ainda:

[Na arte] o geral está presente na forma de ideia, de estado afetivo ou de visão intelectual, enquanto suas determinações, delimitações e matizes são inteiramente livres. Criar segundo esta hipóstase significa explorar todas as facetas de um sentido ideal, com a possibilidade de explorar o mesmo tema ao infinito (NOICA, 1999, p. 167).

Esta abordagem de Noica incide sobre uma questão fundamental referente à trama biodiaconal: será mesmo possível ao indivíduo ser livre dentro de uma determinada ordem geral, que funciona, na maioria das vezes, disseminando a atodecia sociopolítica e produzindo, por sua vez, uma recusa do singular? O indivíduo pode ser livre apenas tendo consciência de que o geral não representa algo rígido e monolítico, mas também é capaz de sofrer inflexões? Ao afirmar que o indivíduo somente será livre se agir a partir das determinações do geral e não isoladamente, a partir de suas próprias determinações, dadas de forma aleatória, o autor também nos remete para alguns princípios da biodiaconia, quando esta nega ao indivíduo a possibilidade de desenvolver todas as suas potencialidades. Contudo, ao aludir também para o papel da ciência e das artes, como principais vetores no processo de transformação das determinações do geral, Noica sugere, senão formas de superação, ao menos modos de combater a biodiaconia. Em sua análise das doenças “espirituais” (ontológicas) da todetite e da atodecia, embora reconheça uma tensão entre o social e o individual, entretanto não trata sobre os efeitos desta tensão sobre o corpo do indivíduo nem como é possível superar os efeitos das relações dualistas entre o indivíduo e a sociedade, o corpo e a mente. Como sugere Le Breton, o corpo também possui uma dimensão ontológica e, deste modo, torna-se impossível abordar o humano, o mundo e os vínculos sociais sem abordar, em primeira instância, o corpo (LE BRETON, 1995, p. 65).

No decorrer do capítulo seguinte procuraremos demonstrar o modo como Spinoza trata a relação do corpo com a mente. Embora a mente seja compreendida como a ideia das afecções sofridas pelo corpo (Spinoza, *Ética* II, Prop. XIX), ambos não estão apartados, porém unidos. Além de analisar esta questão, verificaremos também como Spinoza esmiúça a relação entre servidão e liberdade. Os textos referenciais que utilizaremos serão: a *Ética*, o *Tratado Teológico-Político*, o *Tratado Político* e o *Tratado da Reforma da Inteligência*. Concomitante ao mapeamento da servidão na obra de Spinoza, procuraremos demonstrar também como este autor apresenta caminhos ético-políticos capazes de subverter a dinâmica servil, libertar as subjetividades e produzir um “remédio” capaz de sanar os efeitos perversos da biodiaconia. A transformação da servidão em

potência de vida tem início a partir da restauração da unidade mente e corpo²⁰ (SPINOZA, 2018), pois, sem esta superação do modelo dualista, o corpo permaneceria menos apto para expressar-se em sua máxima potência de agir e a Mente menos apta para se exprimir em sua máxima potência de pensar.

²⁰ Na biopotência, a Mente e o Corpo constituem o único e mesmo indivíduo: “a Mente e o Corpo são um só e o mesmo indivíduo, o qual é concebido seja sob o atributo do Pensamento seja sob o da Extensão (Ética II, Prop. XXI, Esc.).

CAPÍTULO 2: BIODIACONIA E BIOPOTÊNCIA

*Quero acabar de viver
O que me cabe. Minha vida
Para que não mais existam
Amores servis.
Para que ninguém mais
Tenha de sacrificar-se
Por uma casa, um buraco.*

(Caetano Veloso e Ney Filho. Sobre Poema de Maiakovski)

Algumas questões elencadas no capítulo anterior, relativas à diaconia e à biodiaconia, tais como: o cuidado e de si e dos outros, a liberdade e a servidão, a potência de padecer e a de agir, a superstição cristalizada nos hábitos e costumes, a relação corporativista disfarçada de solidariedade entre os pares (instituições de assistência aos pobres), também perpassam a obra de Baruch de Spinoza. Na *Ética*, Spinoza demonstra, de forma clara e distinta, que a assistência e o cuidado do próximo, principalmente dos pobres, não podem ser constituídos como um ato parcial, “conduzido por um homem sozinho”, pois trata-se de uma incumbência de toda a sociedade²¹, que precisa estar em acordo com a razão, pois sem o concurso desta, será um ato que poderá gerar uma sociedade constituída mais de servos que de cidadãos livres²² (SPINOZA, 2018). Em tal sociedade, os adutores terão proeminência e os vários grupos sociais até poderão viver em concórdia, porém esta será “maculada pelo crime de servidão”²³ (SPINOZA, 2018).

A princípio, neste capítulo, iremos focar alguns aspectos da biodiaconia presentes na obra de Spinoza: Tratado Teológico-Político, Tratado Político, Tratado da Reforma da Inteligência e a *Ética* – principalmente as partes II, III e IV – além de algumas referências ao Breve Tratado e Princípios da Filosofia Cartesiana. Em seguida, nosso intento será desenvolver o conceito de biopotência, utilizando, principalmente, as partes I e V, da *Ética*. Esse conceito é importante à presente reflexão, pois contém o que é negado

²¹ No Apêndice da quarta parte da *Ética*, Spinoza refere-se especificamente ao cuidado dos que não conseguem as coisas necessárias para o sustento da vida. Esta ação não deve ser responsabilidade de um só homem em particular, mas uma incumbência da sociedade inteira, tendo em vista que o cuidado dos pobres concerne à utilidade comum. (SPINOZA, *Ética* IV, Apêndice, Cap. XVII, Apêndice).

²² *Ética* II, Prop. XLIX, Esc.

²³ *Ética* IV, Cap. XXI, Apêndice.

na biodiaconia. Enquanto categoria de análise teórico-prática, a biopotência produz uma oposição dialética à biodiaconia, principalmente porque está referida à potência vital inerente a todos os seres humanos em sua busca permanente de perseverar na existência. Essa potência de vida, por ser ontológica, jamais poderá ser contida, suprimida ou destruída pelas estruturas de poder e pelas redes de servidão exteriores ao indivíduo. No âmbito ético-político, a biopotência, além de permear toda atividade que se contrapõe à subserviência e à perda da liberdade, também concorre para que o indivíduo mantenha a “constância do ânimo” e evite ser “corrompido por alguma oferta de recompensa”²⁴ (SPINOZA, 2018). Na biopotência, conforme veremos, no decorrer deste capítulo, o indivíduo será menos coagido ou constrangido no esforço de se autoconservar na existência, e agirá menos pela potência de padecimento, inerente à biodiaconia, e mais pelo livre decreto da mente, a partir das ideias consecutivas aos afetos produzidos no seu corpo pelos encontros fortuitos com outros corpos²⁵ (SPINOZA, 2018).

2.1 Tratado Teológico-Político (TTP)

No Tratado Teológico-Político (TTP), Spinoza apresenta os liames do Estado teocrático, fundado por Moisés e, ao analisar a lei revelada presente no Decálogo e no Código da Aliança²⁶, termina por colocar em xeque a sua dimensão ético-política, principalmente, quando observa sua eficácia parcial enquanto norma legal estruturante da vida do povo. Somente alguns sujeitos gozavam da garantia de continuarem vivos e do direito de não serem mortos; para aqueles que não pertenciam ao Povo da Aliança, o direito à vida era negado, tendo em vista que a qualquer momento poderiam sofrer a morte violenta. Dentro dessa lógica teocrática, tirar a vida dos inimigos era um recurso estratégico utilizado em legítima defesa e para conservar a unidade político religiosa²⁷. Deste modo, não era toda vida que merecia ser salva, porém a que se deixava modelar

²⁴ Ética IV, Prop. LXXI, Esc.

²⁵ Ética II.

²⁶ Sobretudo a partir do eixo molar constitutivo das normas e prescrições, isto é, o quinto mandamento, que proíbe matar (Livro do Êxodo, capítulo 20, versículo 13).

²⁷ O livro de Ezequiel assim determina: “Percorrei a cidade e não mostreis olhar de compaixão nem poupeis a ninguém. Velhos, moços, crianças, mulheres, matai-os! Mas não toqueis ninguém daqueles que trouxeram o sinal na frente” (Ez 9, 5-6). Spinoza também se refere a este *modus operandi*. Quando o assunto era determinar o perfil dos inimigos de Deus, isto é, todos os ímpios que divergiam na maneira de interpretar a Lei, não importando se eram praticantes da virtude, pois, à revelia da força ético-moral, o que era decisivo para o julgamento resumia-se no seguinte axioma: “obedecer docilmente aos preceitos da Sagrada Escritura” (Tratado Teológico-Político, XIV, 1, parágrafo 1).

pela autoridade transcendente, cuja comunicação ocorria única e exclusivamente pela voz soberana de Moisés, que, ao ser pronunciada ao povo, adquiria efeito de Lei universal.

Ao inferir sobre a finalidade dessa Lei de garantir a coesão política do povo e o mútuo cuidado daqueles que foram eleitos segundo a presciência de Deus, Spinoza, *avant la lettre*, trazia para o prosclênio alguns aspectos da biodiaconia:

[Além de] proteger contra os inimigos, [a Lei] também permite reunir um grande número de comodidades, pois se os homens não quisessem mutuamente se ajudar, a habilidade técnica e o tempo lhes seriam escassos para entreter a vida e conservá-la tanto quanto possível²⁸ (SPINOZA, 2014).

Com efeito, no TTP, é possível verificar como a biodiaconia foi se constituindo dentro do regime teocrático judeu, começando por Moisés, passando pelos juizes, pela tradição sacerdotal e culminando no período monárquico. A análise histórica deflagra as várias etapas do lento processo de deturpação hermenêutica, no qual a Lei foi, aos poucos, sendo interpretada de acordo com o bel prazer e os interesses particulares de grupos em luta pelo poder. O resultado desse processo foi a degeneração ético-religiosa, a proliferação de inúmeras superstições, a aprovação de comportamentos vis e o ajustamento da Escritura aos piores costumes²⁹ (SPINOZA, 2014).

No capítulo XVII, Spinoza chama atenção para a necessidade de sobrepor o direito comum às vantagens privadas, a obediência do súdito àquela dos servos. Se houver uma inversão destes dois parâmetros ético-políticos: o direito comum e a obediência do súdito, isto é, se o interesse privado for colocado acima do direito comum e a obediência do servo suplantar à do súdito, o resultado não será outro que a perda da liberdade e da autonomia. Em se tratando da obediência do súdito, convém ressaltar que difere em gênero e grau, da obediência servil, sobretudo, por causa do útil comum, haja vista que toda ação do súdito está eticamente orientada pelos princípios democráticos, pois, neste estado, o direito natural de cada um não é transferido para outro indivíduo, mas à sociedade, da qual todos deveriam participar de modo igualitário, o que evitaria a disparidade de condições e a desproporcionalidade do poder.

A obediência retira de alguma maneira a liberdade, mas não faz imediatamente um escravo, e sim a causa determinante da ação. Se a finalidade da ação não for a utilidade do próprio agente, mas daquele que o comanda, então o agente é um escravo, inútil a si mesmo. Ao contrário, num Estado cuja lei suprema consiste na salvaguarda de todo

²⁸ TTP, Cap. V.

²⁹ TTP, Cap. XVIII.

o povo...aquele que obedece deve ser chamado de súdito³⁰ (SPINOZA, 2014).

A contraface da obediência do súdito é aquela concernente aos sujeitos que se submeteram, de boa vontade, mediante a oferta de benefícios e recompensas, a outros sujeitos, “ávidos, adúladores e outros homens sem força moral, para quem o bem-estar supremo consiste em contemplar dinheiro no cofre e a ter o ventre cheio em demasia”³¹ (SPINOZA, 2014). Nesta condição, tudo se tolera, inclusive a ignorância das causas adequadas de suas paixões e até mesmo a falsidade da própria fé. A insubmissão constitui a única coisa inadmissível. Entretanto, Spinoza ressalta que o abandono da potência de agir sob a autoridade de um outro nunca é total, pois o indivíduo sempre reserva uma parte do seu direito natural e mantém parte de sua vontade própria³² (SPINOZA, 2014).

Com efeito, a obediência servil constitui um dos pilares do poder biodiaconal. Por meio dela, assegura-se tanto a adesão irrestrita a uma verdade predeterminada quanto a suposição de que fora dela nenhuma paz seria possível. A cerimônia ritual inscreve-se como um dos recursos institucionais estratégicos para a efetivação desta forma de obediência, haja vista a finalidade do aparato cerimonial: “submeter o povo a uma regra estabelecida por outrem”, isto é, “fazer com que o povo não aja em conformidade com seu próprio decreto, mas sempre sob o mandamento de outrem”³³ (SPINOZA, 2014). Entretanto, de acordo com Spinoza, nenhuma paz social será plausível se houver o solapamento da liberdade e a subtração dos direitos naturais do indivíduo. Quando não está submetido ao *ingenium*³⁴ de outro, o indivíduo é capaz de agir³⁵ – e não reagir – a

³⁰ TTP, XVII, 10.

³¹ TTP, XX, 11

³² TTP, XVII.

³³ TTP, V, 12.

³⁴ Spinoza prefere utilizar o termo em latim o que os gregos chamavam de *éthos*. Algumas traduções designam *ingenium* como compleição, inclinação, maneira de ser, caráter. Na Ética III (Prop. XXXI, Escólio), o termo aparece do seguinte modo: “cada um por natureza apetece que os outros vivam conforme seu engenho”. No Apêndice da Ética I, Spinoza também se refere aos dois modos como os homens julgam, pelo próprio engenho ou pelo alheio: “*ex suo ingenio ingenium alterius necessarió judicant*”. Também na Ética IV, Spinoza refere-se a dois modos de viver: uma segundo o próprio *ingenium* e a outra, segundo o *ingenium* dos outros. Chauí o define também como “temperamento ou a maneira como em cada um dos humanos se temperam ou se combinam os constituintes do corpo e da alma” (CHAUÍ, 2016, p. 283). Resultado, quando se age fora do próprio *ingenium*, é a impotência, que consiste somente em que “o homem padeça ser conduzido por coisas que estão fora dele e por elas seja determinado a agir [em desacordo] com a própria natureza considerada em si mesmo” (SPINOZA, Ética IV, Prop. XXXVII, Esc. I).

³⁵ Isto significa que que dentro de nós e fora de nós, sucede algo de que somos a causa adequada, conforme salienta Spinoza, na terceira parte da Ética: “agimos quando de nossa natureza segue em nós ou fora de nós algo que pode ser entendido clara e distintamente só por ela mesma. Ao contrário, padecemos quando em nós ocorre algo de que não somos causa senão parcial” (SPINOZA, Ética III, Def. II).

partir do conhecimento natural, e não a partir da obediência biodiaconal, cujo objeto, princípios e meios, submete o indivíduo a um poder exterior a si:

[...] ninguém, conforme o direito natural do indivíduo deve seguir a compleição de outro, sendo cada um o defensor de sua própria liberdade. [...] ninguém abandona seu direito, senão aquele que transfere a um outro o seu poder de se defender e que, com toda a necessidade, o detentor do direito natural absoluto encontra-se naquele a quem todos transferiram, com seu poder de se defender, o direito de viver conforme sua própria compleição³⁶ (SPINOZA, 2014).

A obediência biodiaconal, atualizada pelas cerimônias rituais, subsiste nos processos de formação e reprodução das superstições. No prefácio do TTP, Spinoza afirma que as superstições são as principais causas pelas quais o indivíduo recai na “serventia universal”, de maneira a “combater por sua servidão como se se tratasse de sua salvação”, sem perceber quão pernicioso é não viver segundo o seu próprio *ingenium* (engenho) ou de acordo com o decreto comum. Por outro lado, se o ser humano ordenasse suas ações a partir da razão e da liberdade, estaria menos propenso às superstições e aos efeitos da biodiaconia porque a obediência, neste caso, seria nada menos que “a vontade constante de cumprir aquilo que é bom segundo o direito e o útil comum”³⁷ (SPINOZA, 2009).

2.2 Tratado Político (TP)

No Tratado Político (TP), Spinoza retoma e amplia a questão dos dois tipos de obediência, sempre procurando distinguir aquela entendida como vontade constante de realizar o que é bom segundo o direito e o decreto comum da cidade³⁸ (SPINOZA, 2009), daquela que produz servidão, passividade, tristeza e solidão³⁹ (SPINOZA, 2009). O primeiro modo é próprio de quem age de acordo com o parecer comum e a condução de uma só mente, pois este modo de obedecer permite a todos terem mais direitos sobre a natureza e serem mais potentes, isto é, mais livres porque mais inseridos na “potência da multidão”, possibilitada pelo estado democrático⁴⁰ (SPINOZA, 2009). Por outro lado, se cada um age individualmente, buscando vantagens, benefícios pessoais, recompensas ou prêmios de virtude⁴¹ (SPINOZA, 2009), está agindo sob a jurisdição de outro e de acordo

³⁶ Prefácio do TTP.

³⁷ Tratado Político, Capítulo II, parágrafo 19.

³⁸ TP, II, 19.

³⁹ TP, V, 4.

⁴⁰ TP, II, 13-16.

⁴¹ TP X, 8.

com a obediência servil e movido pela “potência obediencial”⁴², que se fundamenta no medo e na esperança. Medo que males ocorram e bens não aconteçam e esperança que males não ocorram e bens aconteçam. No parágrafo dez, do capítulo segundo, Spinoza demonstra, de modo enfático, a relação existente entre o medo, a esperança e a servidão.

Tem um outro sob seu poder quem o detém amarrado, ou quem lhe tirou as armas e os meios de se defender ou de se evadir, quem lhe incutiu medo ou quem, mediante um benefício, o vinculou de tal maneira a si que ele prefere fazer-lhe a vontade a fazer a sua, e viver segundo o parecer dele a viver segundo o seu. Quem tem um outro em seu poder sob a primeira ou a segunda destas formas, detém só o corpo dele, não a mente; mas quem o tem sob a terceira ou a quarta forma fez juridicamente seus, tanto a mente como o corpo dele, embora só enquanto dura o medo ou a esperança; na verdade, desaparecida esta ou aquele, o outro fica sob jurisdição de si próprio⁴³ (SPINOZA, 2009).

Quando, através do medo ou da esperança, alguém é levado a defender a causa de outros, tendo em vista consolidar o que é útil apenas para si mesmo e não o que é útil para o bem comum⁴⁴ (SPINOZA, 2009), não faz outra coisa que agir pela superstição e contra a razão e a liberdade, e, por sua vez, está propenso a tornar-se servo porque seu agir está em desacordo com o decreto comum da cidade, isto é, o direito civil. Por outro lado, quando se submete às leis e instituições da cidade, o indivíduo será denominado súdito e, cidadão, quando possui o usufruto dos benefícios comuns⁴⁵ (SPINOZA, 2009). Importante sublinhar o seguinte: no estado civil, o medo e a esperança ainda acompanham as ações dos súditos e cidadãos, contudo, de modo diferente do medo e da esperança próprios à condição de servos. De acordo com Spinoza “no estado civil todos temem as mesmas coisas, pois é idêntica para todos a causa de segurança e a regra de vida”. Neste

⁴² Potência obediencial, em sua gênese, pertence ao campo semântico da teologia. De acordo com a Encíclica *Lux Veritatis*, promulgada em 25 de dezembro de 1931, pelo Papa Pio XI, existe em qualquer relação entre a criatura e o seu criador. Esta potencialidade é sempre instrumental, pois predispõe a criatura para a ordem sobrenatural. A potência obediencial aproxima, ontologicamente, o criador e a criatura, fazendo com que, esta última reflita finitamente as perfeições infinitas. Comumente, a expressão potência obediencial aparece referida à fé. A etimologia da palavra “fé”, todavia, permite compreender os mecanismos subjacentes a esta abordagem da obediência. De acordo com Émile Benveniste, a fé originalmente significava crédito, isto é, ter fé era conceder crédito a alguém, confiar em alguém. A expressão latina *fidem auditori facere* referia-se a produzir, mediante um discurso, uma resposta de fé, predispondo o interlocutor ao ato de confiar. Quando alguém colocava sua fé em outro, então, este outro dispunha não somente da sua confiança, mas de todos os benefícios advindos desta relação. Entretanto, o significado de fé deixará de tratar da confiança que se desperta em alguém, mas da confiança que se deposita em alguém, com o intuito de receber garantia e apoio. Quem for capaz de oferecer esta proteção receberá do protegido, em troca, sua obediência. Deste modo, a confiança se degenera em poder, pois está baseada em relações pautadas na desigualdade de condições: um é aquele que possui a autoridade e dita as normas, outro é quem se deixa persuadir e obedece. (BENVENISTE, Émile. **Vocabulario de las instituciones indoeuropeas**. Tradução Mauro Armiño. Madri: Taurus Ediciones, 1983).

⁴³ TP, Cap. II, parágrafo 10.

⁴⁴ TP VII, 8; VIII, 24.

⁴⁵ TP, III, 1.

sentido, quem decide acatar o que a cidade manda, “por temor de sua potência ou por amor à tranquilidade”, não está contrário ao seu próprio engenho, à sua própria segurança e ao seu interesse⁴⁶ (SPINOZA, 2009).

No entanto, a cidade inteira, e não apenas o indivíduo, pode recair na servidão biodiaconal, ser submetida pela potência de outra cidade (*alieni juris*), perder a jurisdição sobre si (*sui juris*) e “ser impedida de executar aquilo que quer”. Quando isso ocorre, a cidade, então, precisará do auxílio externo para se conservar⁴⁷ (SPINOZA, 2009) e ficará alienada de sua própria jurisdição (*sui juris*), não podendo agir de acordo com o ditame da razão porque está em falta consigo mesma, isto é, está em estado de pecado.⁴⁸ Com efeito, a cidade, não conseguindo mais conservar as causas do medo comum dos súditos, abre espaço para a indignação e a hostilidade⁴⁹ (SPINOZA, 2009), tornando impossível a conservação da concórdia, da paz e dos direitos civis⁵⁰ (SPINOZA, 2009). Neste cenário, é possível contatar dois efeitos perversos: a minimização da esperança e a maximização do medo servil, por um lado, e uma multidão subjugada e triste, por outro. Sobre esta, Spinoza afirma que em vez de “cultivar a vida e viver para si, procura somente evitar a morte” e está continuamente a serviço do vencedor⁵¹ (SPINOZA, 2009). Uma multidão permite ser conduzida pela mais cruel das superstições, aquela na qual a servidão, a barbárie e o isolamento são confundidos com a paz⁵² e a segurança⁵³ (SPINOZA, 2009).

Esses efeitos constituem algo intrínseco ao processo biodiaconal. Vejamos como isto ocorre no Tratado da Correção do Intelecto (TCI).

⁴⁶ TP, III, 3.

⁴⁷ TP, III, 12.

⁴⁸ Spinoza utiliza este termo em sentido estritamente jurídico-político, sem nenhuma conotação teológica subjacente. Pecar é não agir a partir e pela razão (TP, II, 20). Só no Estado, composto por um conjunto de leis (direito civil), é possível falar em pecado. Quem age pelo direito de natureza não pode pecar porque age de acordo com o decreto eterno de Deus inscrito na natureza. Se alguém pecar, é somente contra si e não contra o outro, “porquanto, ninguém a não ser que queira, tem por direito natural de fazer a vontade a outrem, nem de ter por bom ou por mal senão aquilo que ele próprio, pelo seu engenho, discerne bom ou mau” (TP, II, 18).

⁴⁹ TP, IV, 4.

⁵⁰ TP V, 2.

⁵¹ TP, V, 6.

⁵² Para Spinoza, a paz não consiste na ausência de guerra, mas na união e na concórdia dos ânimos (TP, V, 4). Noutros termos, a paz só será possível pela união de *conatus* e pela potência da multidão: “Se dois ou mais se põem de acordo e juntam forças, juntos podem mais, e consequentemente tem mais direito sobre a natureza do que cada um deles sozinho” (TP, II, 13).

⁵³ TP, VI, 4.

2.3 Tratado da Correção do Intelecto (TCI)

No Tratado da Correção do Intelecto (SPINOZA, 1966), Spinoza faz referência a outras formas de ideias confusas e desordenadas, sobretudo àquelas que reduzem o sumo bem⁵⁴ às riquezas, às honras (amor pela glória) e ao prazer dos sentidos. Por essas três coisas, “a mente se distrai de tal maneira que muito pouco cogita de qualquer outro bem”⁵⁵ (SPINOZA, 1966). Com efeito, essas coisas, “além de não trazerem remédio à conservação do nosso ser, também são nocivas, causam tristeza e afastam do amor das coisas eternas e infinitas”⁵⁶ (SPINOZA, 1966), além de provocarem percepções inadequadas da ideia verdadeira ou de sua causa próxima e impedirem a compreensão clara e distinta sobre o uso frugal e suficiente dos prazeres, da riqueza e da glória⁵⁷. Deste modo, os homens ficam “cegos de espírito”, a ponto de afirmarem que nada sabem e que devem se calar, a fim de que “não venham a supor alguma coisa que tenha, por acaso algum cheiro de verdade”⁵⁸ (SPINOZA, 1966). São verdadeiros “autômatos”, incapazes de “separar a ideia verdadeira das outras percepções e impedir a mente de confundir com as ideias verdadeiras as que são falsas, fictícias e duvidosas”⁵⁹ (SPINOZA, 1966).

Por meio das ideias fictícias, “se finge a existência e a coisa que em tal ato se finge que é conhecida ou se supõe que é conhecida”⁶⁰ (SPINOZA, 1966). Para Spinoza, “a mente tanto mais finge quanto menos entende as coisas e quanto mais entende, menos finge”⁶¹ (SPINOZA, 1966). Quanto mais claro e distinto for o entendimento, menos confusa será a mente, isto é, menos ficções serão produzidas: “A ficção não pode ser simples, mas resulta da composição de diversas ideias confusas, que se referem a diversas coisas e ações existentes na natureza”⁶² (SPINOZA, 1966). As ideias falsas, de acordo com Spinoza, correspondem ao “sonhar de olhos abertos”. Elas diferem das ideias fictícias pelo assentimento que vem de fora e concordam em quase tudo, principalmente à falta de clareza e distinção das ideias: “as ideias claras e distintas nunca podem ser falsas porque as ideias das coisas que se concebem clara e distintamente ou são as mais simples

⁵⁴ O sumo e verdadeiro bem está na percepção da unidade e da totalidade das coisas, isto é, “no conhecimento da união da mente com a Natureza inteira” (TCI, 13).

⁵⁵ TCI, 3.

⁵⁶ TCI, 7; 10.

⁵⁷ O uso frugal e suficiente corresponde à manutenção da saúde, a superação das necessidades da vida e a conformação aos costumes da cidade (TCI, 17).

⁵⁸ TCI, 47.

⁵⁹ TCI, 50.

⁶⁰ TCI, 52.

⁶¹ TCI, 58.

⁶² TCI, 64.

ou compostas de ideias simples”⁶³ (SPINOZA, 1966). Sobre as ideias duvidosas, Spinoza afirma ainda que são advindas “da indecisão do espírito a respeito de alguma afirmação ou negação”⁶⁴ (SPINOZA, 1966) e conclui, de modo peremptório, que as ideias falsas, fictícias ou duvidosas têm origem na imaginação, isto é, “vem de certas sensações fortuitas que não nascem da própria força da mente, mas de causas externas, conforme o corpo é afetado por diversos movimentos”⁶⁵ (SPINOZA, 1966).

Para buscar as ideias verdadeiras, claras e distintas ou a essência objetiva das coisas⁶⁶ (SPINOZA, 1966), Spinoza propõe um método capaz de investigar a natureza das coisas: “o verdadeiro método não é procurar um critério da verdade após a aquisição das ideias, mas o verdadeiro método é o caminho pelo qual a própria verdade ou a essência objetiva das coisas são procuradas na devida ordem”⁶⁷ (SPINOZA, 1966). O método não é outra coisa, senão “o conhecimento reflexivo ou a ideia da ideia”⁶⁸ (SPINOZA, 1966). Por meio deste método é possível libertar-se das ideias falsas, fictícias e duvidosas, de tal modo que a mente possa forjar não uma, mas diversas ideias da mesma coisa e decida não “constranger [mais] sua própria liberdade”⁶⁹ (SPINOZA, 1966) e nem se deixar determinar pelos movimentos fortuitos do corpo⁷⁰ (SPINOZA, 1966).

Através do método é possível explicar a essência íntima da coisa, sem correr o risco de ser iludido pelas ideias abstratas e universais:

É necessário que sempre deduzamos nossas ideias a partir das coisas físicas, ou seja, dos seres reais, avançando, quanto for possível, segundo a série das causas, de um ser real para outro ser real, para que desse modo não nos desviemos para as ideias abstratas e universais, a fim de evitarmos concluir delas algo real ou também, que de algo real tiremos ideias abstratas, pois que tanto uma coisa como outra interrompem o verdadeiro progresso da inteligência⁷¹ (SPINOZA, 1966).

Em se tratando da biodiaconia, pode-se afirmar que grande parte do seu reino se compõe das ideias abstratas e universais, que sua estratégia consiste em reproduzir o fictício, o duvidoso e a confusão entre intelecto e imaginação: “[Os homens] não entendem a natureza das coisas, mas apenas as imaginam e tomam a imaginação pelo

⁶³ TCI, 68.

⁶⁴ TCI, 80.

⁶⁵ TCI, 84.

⁶⁶ TCI, 91.

⁶⁷ TCI, 36.

⁶⁸ TCI, 38.

⁶⁹ TCI, 60.

⁷⁰ TCI, 91.

⁷¹ TCI, 99.

intelecto, por isso creem firmemente, ignorantes que são da natureza das coisas e da sua própria”⁷² (SPINOZA, 2018).

Vejamos agora como, a partir da Ética, é possível deduzir outros aspectos da biodiaconia e a proposta de Spinoza de remédio.

2.4 Ética

Na Ética, Spinoza não apenas retoma alguns tópicos explicitados nas obras anteriores, mas desenvolve, com acurácia e precisão, as linhas mestras do seu “método” filosófico, através do qual não apenas descreve as propriedades e os efeitos, porém demonstra, clara e distintamente, as causas da servidão. Na segunda parte da Ética, encontramos uma das afirmações mais contundentes sobre a servidão: ‘Se afastam da verdadeira virtude aqueles que, fazendo da virtude a suma servidão, esperam por isso ser distinguidos com recompensas, como se a própria virtude não fosse [por si mesma] a suma liberdade’⁷³ (SPINOZA, 2018).

Esta confusão entre a servidão e a liberdade, a virtude e o vício, não é problema só do corpo e da mente. Nesta segunda parte da Ética, Spinoza vai demonstrar que o corpo e a mente possuem uma relação intrínseca e não existem como duas entidades separadas entre si, conforme argumentava Descartes e a tradição transcendentalista. Efetivamente, “a Mente e o Corpo, são um só e o mesmo indivíduo, o qual é concebido seja sob o atributo do Pensamento seja o da Extensão”⁷⁴ (SPINOZA, 2018). Dentro desta perspectiva monista, como ocorre a relação entre um e outro? De acordo com Spinoza, a mente só percebe o corpo existente em ato, isto é, enquanto o corpo é afetado de maneiras diferentes por corpos diferentes⁷⁵. Deste modo, o que a mente percebe são as afecções do corpo, e não somente estas, porém “as ideias das ideias das afecções”⁷⁶ (SPINOZA, 2018). Disso decorre duas premissas fundamentais para a compreensão adequada da relação entre a mente e o corpo. Primeira: que a mente só pode conhecer a si mesma

⁷² Ética I, Prop. XXXVI, Apêndice.

⁷³ Ética II, Prop. XLIX, Esc.

⁷⁴ Ética II, Prop. XXI, Esc.

⁷⁵ Na perspectiva de Spinoza, o corpo afeta e é afetado por outros corpos e quanto mais tem coisas em comum com outros corpos, mais a Mente se torna apta para perceber de modo mais adequado (Ética II, Prop. XXIX). Na biodiaconia, entretanto, ocorre uma diminuição tanto da capacidade do corpo de afetar quanto da possibilidade deste de encontrar coisas em comum com outros corpos. Isto diminui também a capacidade da Mente de pensar, pois toda ideia que não afirma a existência do Corpo ou aumente sua potência de agir só pode ser contrária à Mente. A potência desta de pensar “é igual e por natureza simultânea à potência do Corpo de agir” (SPINOZA, Ética III, Prop. XXVIII).

⁷⁶ Ética II, Prop. XXII.

enquanto percebe as ideias destas afecções. Segunda: que a ideia da afecção do corpo não corresponde à natureza mesma do corpo externo.

A Mente humana, toda vez que percebe as coisas na ordem comum da natureza, não tem de si própria, nem de seu Corpo, nem dos corpos externos conhecimento adequado, mas apenas [um conhecimento] confuso e mutilado⁷⁷ (SPINOZA, 2018).

A partir do que propõe Spinoza sobre a relação do corpo e da mente, o que é possível inferir sobre a dinâmica biodiaconal e seus diferentes modos de tratar a servidão como virtude? Se por um lado ocorre a privação do conhecimento das causas adequadas, por outro, o que se verifica é a disseminação de ideias inadequadas, mutiladas e confusas. Vejamos o que atesta o Escólio da Proposição XXXV:

Os homens equivocam-se ao se reputarem livres, opinião que consiste apenas em serem cômicos de suas ações e ignorantes das causas pelas quais são determinados. Logo, sua ideia de liberdade é esta: não conhecem nenhuma causa de suas ações. Com efeito, isso que dizem, que as ações humanas dependem da vontade, são palavras das quais não tem nenhuma ideia. Pois todos ignoram o que seja a vontade e como move o Corpo⁷⁸ (SPINOZA, 2018).

Com efeito, a dinâmica biodiaconal utiliza a persuasão como instrumento estratégico para manter a ignorância tanto das causas que movem as ações quanto da vontade que movimentam o corpo. O objetivo não é elucidar ou sanar a confusão entre vontade e desejo, mas mantê-la a todo custo. Na contramão da biodiaconia, Spinoza faz uma distinção entre a vontade e o desejo: por vontade entende-se a “faculdade de afirmar e negar algo ser verdadeiro ou falso”; o desejo, no entanto, define-se como a “faculdade pela qual a Mente apetece ou tem aversão às coisas”⁷⁹ (SPINOZA, 2018). Ainda que a Mente seja incapaz de perceber adequadamente as coisas singulares que estão fora de nós, todavia possui esta capacidade volitiva para afirmar ou negar algo, não de modo simultâneo: ora esta ou aquela afirmação, ora esta ou aquela negação, e isto *ad infinitum*. Neste sentido, toda afirmação ou negação produzida pela mente está ancorada nos encontros singulares entre os corpos. Entender que todo universal produzido pela Mente foi formado a partir dos particulares é fundamental para não confundir o universal com o singular, nem “os entes de razão e abstratos com entes reais”⁸⁰ (SPINOZA, 2018). Além destas distinções entre vontade e desejo, universal e singular, Spinoza demonstra ser necessário também distinguir ideias, imagens e palavras, pois de outro modo, a mente,

⁷⁷ Ética II, Cor. Prop. XXIX.

⁷⁸ Ética II, Prop. XXXV, Esc.

⁷⁹ Ética II, Esc. Prop. XLVIII.

⁸⁰ Ética II, Prop. XLIX, Esc.

através das ideias inadequadas, continuará a tratar como realidade o que não passa de ficção e imaginação.

A ideia, enquanto é ideia, envolve afirmação ou negação. Por sua vez, aqueles que confundem palavras com ideias, ou com a própria afirmação que a ideia envolve, consideram que podem querer contra o que sentem, quando o fazem somente por palavras⁸¹ (SPINOZA, 2018).

A biodiaconia opera de forma oposta, produzindo indistinção, sobretudo entre ideias, imagens e palavras, com o intuito tanto de impedir o conhecimento das causas adequadas quanto de reduzir as questões relacionadas à liberdade ao livre arbítrio da vontade⁸². Deste modo, além de reproduzir ideias confusas e mutiladas, também encerra o ser humano na falsidade, conforme salienta Spinoza: “dizemos que um homem aquiesce ao falso porque não é dada nenhuma causa que faça sua imaginação flutuar”⁸³ (SPINOZA, 2018).

Enquanto Spinoza procura elucidar as causas das ideias confusas e mutiladas, a biodiaconia, em contrapartida, as estimula e reproduz. Na terceira parte da *Ética*, Spinoza trata dos efeitos destas ideias confusas ou inadequadas e destaca dois deles: a diminuição da potência de agir do Corpo e a submissão da Mente à potência de padecer. Neste caso, as paixões tristes são dominantes⁸⁴ (SPINOZA, 2018). Por outro lado, quando o ser humano entende clara e distintamente as causas das suas ações, não mais permanece sob o domínio das paixões ou das causas parciais, pois torna-se capaz de compreender as causas e passa da Tristeza (Melancolia) para a Alegria (Hilaridade), isto é, “de uma menor para uma maior perfeição”⁸⁵ (SPINOZA, 2018). Os modos como ocorrem esta variação afetiva podem ser verificados na própria definição de afeto, entendido por Spinoza como “as afecções do Corpo pelas quais a potência de agir do próprio Corpo é aumentada ou

⁸¹ *Ética II, Esc. Prop. XLIX.*

⁸² O livre-arbítrio é um conceito teológico criado por Santo Agostinho que reduz à liberdade à escolha contingente entre dois possíveis, sendo um melhor que o outro, por estar mais de acordo com a vontade divina que o outro. Para que não se desvie – por uma má escolha oriunda da sua inclinação natural para o mal (concupiscência) – da finalidade última da existência, que é a conquista da salvação transcendente, o ser humano deve agir racionalmente se quiser ter um controle sobre os afetos e as paixões. Nesta concepção, a vida se resume em evitar que o peso da carne e do pecado empurre para o baixo inferior corporal, seja maior que o peso do espírito, único capaz de elevar o ser humano para o alto. Spinoza refuta, veementemente, esta concepção, afirmando ser o livre arbítrio a maior ficção teológica de todos os tempos, pois tudo o que existe, existe por necessidade e por liberdade. O contingente só existe enquanto defeito do conhecimento, por ignorância da ordem causal das coisas (SPINOZA, *Ética I, Prop. XXXIII, Esc. I*).

⁸³ *Ética II, Prop. XLIX, Esc.*

⁸⁴ *Ética III, Prop. I, Cor.*

⁸⁵ *Ética III, Prop. XI, Esc.*

diminuída, favorecida ou coibida, e simultaneamente as ideias destas afecções”⁸⁶ (SPINOZA, 2018).

As ideias destas afecções, conforme vimos, podem ser adequadas ou inadequadas. Ambas, entretanto, concorrem para o mesmo propósito da Mente, que não é outro senão fazer o indivíduo perseverar em seu ser⁸⁷ (SPINOZA, 2018). Este esforço de todas as coisas de se conservarem em sua essência atual, Spinoza denomina *conatus*⁸⁸ (SPINOZA, 2018). Quando referido apenas à Mente, este esforço denomina-se vontade, porém, ao referir-se ao Corpo e à Mente, simultaneamente, este esforço será chamado de apetite⁸⁹ (SPINOZA, 2018). O apetite, quando dele se tem consciência, será uma das formas como Spinoza define o Desejo. Contudo esta noção de Desejo⁹⁰ será amplificada nas Definições dos Afetos, conforme veremos, e será então compreendido nada menos como a própria essência do ser humano, enquanto busca perseverar na existência. A partir destas premissas, Spinoza conclui o seguinte: “Não nos esforçamos, queremos, apeteçamos, nem desejamos nada porque o julgamos bom; ao contrário, julgamos que algo é bom porque nos esforçamos por ele, o queremos, apeteçamos e desejamos”⁹¹ (SPINOZA, 2018).

Se o ser humano, por um lado, tem aversão ao mau ou a qualquer gênero de Tristeza, isto ocorre principalmente pelo fato desta causar frustração e aumentar a carência existencial, por outro, é capaz de apetecer ao bem ou a qualquer gênero de Alegria porque aumenta sua potência de agir e sua força de autoconservação. À pergunta sobre como cada um julga e estima o que é bom ou mau, melhor ou pior e, por fim, o que é ótimo e o que é péssimo, Spinoza responderá que é pela dinâmica dos afetos. Da perspectiva da biodiaconia, no entanto, o indivíduo será coagido a “não querer o que quer ou a querer o que não quer”⁹² (SPINOZA, 2018), tendo em vista que o bem a ser desejado

⁸⁶ Ética III, Def. III.

⁸⁷ cf. Ética III, Prop. LVIII.

⁸⁸ Ética III, Prop. VI, VII e VIII.

⁸⁹ Ética III, Prop. IX, Esc.

⁹⁰ A noção de Desejo em Spinoza, ao contrário de Freud e Lacan, não se refere à falta. Antes de ser tratada como algo essencial, a falta define-se como o “efeito ilusório da imaginação”, o desejo, no entanto, se inscreve na dinâmica de afirmação da vida pela via dos afetos. Neste sentido, Bove ressalta que o desejo é *conatus*. Enquanto força do indivíduo de permanecer – de modo singular – na existência, o desejo não requer um objeto, pois é nada mais que “a produtividade do real em nós e através de nós, que funciona sem finalidade alguma e sem motivação alguma” (BOVE, 2010, p. 32). Ainda na perspectiva deste autor, o primeiro e fundamental desejo do ser humano é ser livre e não estar submetido a qualquer tipo de dominação (BOVE, 2010).

⁹¹ Ética III, Prop. IX e da Prop. XXXIX, Esc.

⁹² Nas Definições dos Afetos, esta atitude é própria do indivíduo que tem medo de errar e, por isso, recolhe-se em sua própria timidez. São designados por Spinoza como timoratos e sempre fazem o que não querem. Por exemplo, o timorato é capaz, para evitar a morte, de lançar sua riqueza ao mar e permanecer, todavia, avaro (Ética III, Definições dos Afetos, XLVIII). (Ética III, Prop. XI, Esc.).

ou o mal a ser repellido são determinados, a partir dos acontecimentos exteriores. Em se tratando do Corpo, a biodiaconia promove uma diminuição da capacidade de agir e um aumento da Tristeza. A Mente, por ser coibida em sua potência de pensar, será incapaz de afirmar a existência atual do Corpo e de ter ideias adequadas de suas afecções. Consequentemente, o indivíduo encerrado na dinâmica biodiaconal será norteado por uma composição de afetos que ressaltam mais a tristeza que a alegria, a saber: o medo e a esperança, a soberba, a comiseração, a ambição e a humildade. Por meio destes afetos, biodiaconia, além de enredar o indivíduo na tristeza e predispor-lo a viver para a morte, também o convence a ver, na alegria e na liberdade, seus maiores bens, algo insuportável.

Vejamos como Spinoza trata cada um destes afetos que compõem a cartografia dos afetos biodiaconais. Na *Ética*, a Esperança é entendida como “a Alegria inconstante originada da imagem de uma coisa futura ou passada, de cuja ocorrência duvidamos”, enquanto o Medo define-se pela “Tristeza inconstante originada da imagem de uma coisa duvidosa”⁹³ (SPINOZA, 2018). Um não existe sem o outro⁹⁴, pois não há esperança sem medo e nem medo sem esperança:

Com efeito, supõe-se que quem está suspenso pela Esperança e duvida da ocorrência da coisa, imagina algo que exclui a existência da coisa futura; por isso se entristece e, consequentemente, enquanto está suspenso pela Esperança tem medo, tem medo que a coisa não ocorra⁹⁵ (SPINOZA, 2018).

Sobre a inveja, Spinoza afirma que esta é capaz de dispor o ser humano a se regozijar “com o mal de outro e se entristecer com o bem dele”⁹⁶ (SPINOZA, 2018). Quanto à soberba, sua existência está associada a um excesso de autoestima, capaz de levar o ser humano ao delírio de:

[...] sonhar de olhos abertos poder todas as coisas que alcança pela só imaginação e que por isso contempla como se [fossem] reais, e com elas exulta enquanto não pode imaginar outras que excluem a existência destas e limitam sua própria potência de agir⁹⁷ (SPINOZA, 2018).

⁹³ *Ética* III, Prop. XVIII, Esc. II.

⁹⁴ Marilena Chauí que o medo e a esperança são paixões complementares que se entrelaçam e constituem “a expressão máxima da nossa relação com a contingência, com o tempo descontínuo, imprevisível e incerto”. O medo habita e perpassa a esperança, pois “quem está suspenso na esperança e duvida do desenlace, teme enquanto espera, e quem está suspenso no medo e duvida do que possa acontecer, espera enquanto teme” (CHAUÍ, 2016, p. 339).

⁹⁵ *Ética* III, Definição dos Afetos, XIII.

⁹⁶ *Ética* III, Prop. XXIV.

⁹⁷ *Ética* III, Esc. Prop. XXVI.

Quanto à Comiseração e à Ambição, Spinoza infere que a primeira, diferentemente da Piedade, produz o desejo de fazer o bem somente àquela coisa que imaginamos semelhante a nós⁹⁸ (SPINOZA, 2018) e a segunda entende-se como o desejo imoderado de glória ou como “o esforço de fazer e de se abster de fazer algo só para agradar aos homens”⁹⁹ (SPINOZA, 2018). A Ambição também poderá assumir a aparência de Modéstia e Piedade, e, deste modo, será capaz de incitar sedições e discórdias¹⁰⁰ (SPINOZA, 2018). Embora o Medo da Vergonha sejam concomitantes à Ambição, esta, de certo modo não está dissociada do Desejo através do qual todos os outros afetos são “fomentados e corroborados”¹⁰¹ (SPINOZA, 2018).

Sobre a Humildade, Spinoza compreende o afeto através do qual o ser humano contempla a própria impotência¹⁰² (SPINOZA, 2018). Ao contrário do soberbo, que glorifica excessivamente a si mesmo, quer ser preferido acima de todos e publica apenas as suas próprias virtudes, o humilde é aquele que “frequentemente enrubesce, confessa seus vícios e narra as virtudes alheias, cede a todos, anda de cabeça baixa e negligencia o aparato”¹⁰³ (SPINOZA, 2018). A Humildade, enquanto opõe-se à potência de agir e à Alegria, opõe-se também à ideia de algo realizado por um “decreto livre da Mente”. Neste sentido, pode-se afirmar ainda que o humilde será incapaz de alegrar-se ou de contentar-se consigo mesmo, por estar em desacordo com as disposições de sua natureza, ou seja, longe dos ditames da razão. Por conseguinte, o ser humano acometido pela humildade será conduzido muito mais facilmente e terá mais dificuldade de fruir a vida com mais liberdade e felicidade¹⁰⁴ (SPINOZA, 2018).

Estes afetos elencados acima favorecem efeitos biodiaconais e indicam um defeito do conhecimento e uma impotência da Mente¹⁰⁵ (SPINOZA, 2018). Contudo, causas exteriores poderão mudar a composição atual dos afetos, através de um processo que Spinoza denomina “flutuação do ânimo”:

[...] os afetos podem compor-se uns aos outros de tantas maneiras, e daí podem originar-se tantas variações, que não podem ser definidos por nenhum número [...] somos agitados por causas externas de muitas maneiras e que flutuamos tal qual ondas do mar agitadas por ventos

⁹⁸ Ética III, Prop. XXVII, Esc.

⁹⁹ Ética III, Prop. XXIX, Esc.

¹⁰⁰ Ética IV, Cap. XXV, Apêndice.

¹⁰¹ Ética III, Definições dos Afetos, XLIV.

¹⁰² Ética III, Prop. LV.

¹⁰³ Ética III, Definições dos Afetos, XXVI.

¹⁰⁴ Ética IV, Prop. LIV, Esc.

¹⁰⁵ Ética IV, Prop. XLVII, Esc.

contrários, ignorantes de nosso desenlace e do destino¹⁰⁶ (SPINOZA, 2018).

A análise da flutuação de ânimo, provocada quando o ser humano é afetado por dois afetos contrários, permite a verificação de algo fundamental referente à constituição atual do nosso Corpo:

[...] quaisquer esforços, ímpetos, apetites e volições de um homem que, segundo a variável constituição do mesmo homem, são variáveis e não raro tão opostos uns aos outros que ele é arrastado de diversas maneiras e não sabe para onde voltar-se¹⁰⁷ (SPINOZA, 2018).

Isto posto, convém enfocar um aspecto basilar das relações entre Corpo e Mente. Para Spinoza, a essência da Mente consiste em afirmar mais a existência atual do Corpo afetado que a natureza mesma do corpo externo afetante¹⁰⁸. A ideia constituída pela forma atual do afeto pode ter mais ou menos realidade, isto é, pode ser adequada ou inadequada. Se for adequada, a ideia estará mais próxima da sua essência, e, portanto, será mais perfeita. Deste modo, a potência de agir do Corpo será aumentada e favorecida. Entretanto, esta potência de agir pode variar e passar do agir ao padecer. Neste sentido, a potência de agir do corpo e da mente será diminuída ou coibida. Na Primeira Proposição da Ética III, Spinoza afirma, de modo peremptório:

Nossa mente age em algumas coisas e padece em outras; a saber, enquanto tem ideias adequadas, nesta medida necessariamente age em algumas coisas, e enquanto tem ideias inadequadas, nesta medida necessariamente padece outras¹⁰⁹ (SPINOZA, 2018).

Destas considerações sobre a inter-relação entre a mente, o corpo, os afetos e a potência de agir ou de padecer, convém sublinhar os seguintes aspectos: primeiro, que a variabilidade da potência de agir do corpo é concomitante à variação das ideias na mente. Segundo: são os encontros com outros corpos exteriores e a qualidade das afecções resultantes destes encontros que determinarão tanto o enfraquecimento quanto o fortalecimento da potência de agir do corpo e de pensar da mente. Deste modo, quanto maior for a potência, maior será também a perfeição e a alegria. Na Definição dos Afetos (SPINOZA, 2018),¹¹⁰ Spinoza pondera que o ser humano não poderá entristecer-se, enquanto participar de alguma perfeição, e somente terá sua potência de agir diminuída e coibida, passando assim a uma menor perfeição, quando for enredado por afetos tristes, nos moldes do que ocorre no processo biodiaconal.

¹⁰⁶ Ética III, Prop. LIX, Esc.

¹⁰⁷ Ética III, Definições dos Afetos, I.

¹⁰⁸ cf. Ética III, Prop. XI, Esc. e Definição Geral dos Afetos.

¹⁰⁹ Ética III, Prop. I.

¹¹⁰ Ética III, Def. dos Afetos III.

Na perspectiva da biodiaconia como estas questões apontadas acima se configuram? Amiúde, a biodiaconia procura impedir a compreensão clara e distinta das propriedades comuns da mente e dos afetos, seja por meio da conservação de ideias cristalizadas que funcionam como normas gerais, seja através da desqualificação de determinadas formas afetivas produzidas pela variedade dos encontros. O que se tenciona é a diminuição da aptidão do corpo e da mente para a pluralidade simultânea das afecções – *plura simul* – ou seja, diminuição da capacidade de afetar e ser afetado¹¹¹ (SPINOZA, 2018). Isto ocorre porque a trama biodiaconal consiste em produzir objeções ao que é próprio e singular ao indivíduo, isto é, em negar a existência atual do Corpo e impedir o aumento da potência de agir. Com efeito, argumenta Spinoza, se a Mente deixasse de afirmar a existência atual do Corpo, sua potência de imaginar seria suprimida ou seria tratada como um vício e não como algo inerente à sua própria natureza:

[...] as imaginações da Mente nada contêm de erro. Pois se a Mente, quando imagina coisas não existentes como presentes a si, simultaneamente soubesse que tais coisas não existem verdadeiramente, decerto atribuiria esta potência de imaginar à virtude de sua natureza, e não ao vício; sobretudo se esta faculdade de imaginar dependesse de sua só natureza, isto é, se esta faculdade de imaginar fosse livre¹¹² (SPINOZA, 2018).

Enquanto a biodiaconia opera de maneira a enredar o ser humano na Tristeza, impotente e submisso aos afetos que são contrários e inconvenientes à sua verdadeira natureza, a perspectiva espinosana, por outro lado, opõe-se a toda forma de impotência e propõe como algo necessário, o estímulo à sensibilidade do corpo de afetar e ser afetado de múltiplas maneiras. No estado biodiaconal, são as forças externas que determinam a conduta, o querer e o agir do indivíduo. No Prefácio da Ética IV, Spinoza tece uma crítica a dois dispositivos que fortalecem a trama biodiaconal: a fortuna e as ideias universais. Por meio da fortuna, o ser humano encontra-se à mercê do medo e da esperança, paixões cujos efeitos são a dúvida sobre bens ou males futuros, conforme verificou Spinoza no Prefácio do Tratado Teológico Político¹¹³. Quanto às ideias universais, Spinoza critica o

¹¹¹ Ética II, Prop. XIV.

¹¹² Ética II, Prop. XVII, Esc.

¹¹³ “Se os homens pudessem reger todos os seus assuntos seguindo um propósito irrevogável ou, ainda, se a fortuna lhes fosse sempre favorável, jamais seriam prisioneiros da superstição. Mas reduzidos com frequência a um extremo tal que não sabem o que resolver, e condenados por seu desejo desmedido dos bens incertos da fortuna a flutuar sem trégua entre a esperança e o medo, têm a alma naturalmente inclinada à mais extrema credulidade” (SPINOZA, 2014). Estes três aspectos: a incerteza do tempo, a incerteza dos bens futuros e o desejo imoderado de bens são aspectos decisivos para a quarta parte da Ética e constituem a própria definição de servidão (CHAUÍ, 2011, p. 82).

fato delas produzirem modelos, classificações e alguns conceitos “inadequados”, como os de perfeição e imperfeição, bem e mal. Deste modo:

[...] os homens acostumaram-se a chamar as coisas naturais de perfeitas ou imperfeitas mais a partir de um preconceito do que do verdadeiro conhecimento dessas coisas... [na realidade] perfeição e imperfeição são modos de pensar, noções que costumamos forjar por compararmos as coisas entre si... [alguns indivíduos são imperfeitos, e, portanto, impotentes] porque não afetam a Mente da mesma maneira que aqueles que denominamos perfeitos¹¹⁴ (SPINOZA, 2018).

Com efeito, o conceito de teleologia¹¹⁵ e a doutrina do finalismo também pertencem à categoria da inadequação e das ideias mutiladas, considerando que ambos defendem a seguinte premissa: a natureza não age por necessidade, mas com o intuito de atingir um fim específico. Para Spinoza, no entanto, a causa considerada final não é outra coisa que a causa eficiente imanente, ou seja, o próprio apetite humano¹¹⁶. Embora o ser humano seja cômico de seus apetites, também demonstra ignorância das “causas pelas quais é determinado a apetecer algo¹¹⁷ (SPINOZA, 2018). Noutros termos, o indivíduo age por necessidade e de acordo com uma maior ou menor perfeição, com mais ou menos realidade e mais próximo da sua essência quando sua potência de agir não é coibida. Se porventura, ocorrer uma variação da potência, a sua essência, no entanto, permanece, pois de um ou de outro modo, o ser humano sempre manterá seu esforço de perseverar na existência. Sobre este aspecto, Spinoza infere o seguinte:

[...] a duração das coisas não pode ser determinada pela essência delas, visto que a essência das coisas não envolve nenhum tempo certo e determinado de existência, mas uma coisa qualquer, quer ela seja mais perfeita, quer menos, poderá sempre perseverar na existência com a mesma força pela qual começou a existir, de maneira que, nisso, todas são iguais¹¹⁸ (SPINOZA, 2018).

Sobre este aspecto da duração das coisas, nosso conhecimento será sempre inadequado, pois é pela imaginação que determinamos o tempo de existência das coisas, tendo em vista que o “conhecimento verdadeiro do bem e do mal não é senão abstrato, ou

¹¹⁴ Ética IV, Prefácio.

¹¹⁵ Na concepção teleológica, para tudo existe uma *télos*, uma finalidade predeterminada que precisa ser alcançada a qualquer custo. O dever-ser se sobrepõe ao ser atual. Na realidade, a abordagem teleológica inverte a natureza, pois “o que é causa, considera como efeito e vice-versa. O que é primeiro por natureza, faz posterior e o que é supremo e perfeitíssimo torna imperfeitíssimo” (SPINOZA, 2018, Ética I, Apêndice).

¹¹⁶ A potência de agir está relacionada com o modo como o ser humano é afetado pelos encontros com outros corpos e não a partir de conceitos abstratos ou ideias universais previamente determinadas. As imagens em sua mente “são as próprias afecções do Corpo humano, ou seja, as maneiras pelas quais o Corpo humano é afetado por causas externas e disposto a fazer isso ou aquilo” (Ética III, Prop. XXXII, Esc.).

¹¹⁷ Ética IV, Prefácio.

¹¹⁸ Ibid.

seja, universal, e o juízo que fazemos da ordem das coisas e do nexos das causas, para podermos determinar o que no presente é bom ou mau para nós, é antes imaginário que real”¹¹⁹ (SPINOZA, 2018).

A partir destas cogitações, torna-se possível entender em que consiste a virtude para Spinoza. A virtude relaciona-se com a potência de agir de acordo com a razão, que outra coisa não é senão agir pela própria essência ou natureza, na qual o homem “tem o poder de fazer algumas coisas que só pelas leis de sua natureza podem ser entendidas”¹²⁰ (SPINOZA, 2018). Quando somos incapazes de deduzir algo somente pelas leis da nossa natureza, então, padecemos porque nossa mente será incapaz de entender clara e distintamente e não poderá buscar o que é útil, tanto o próprio útil quanto o útil comum¹²¹ (SPINOZA, 2018). De acordo com Spinoza, nós padecemos porque “somos uma parte da Natureza que não pode ser concebida por si sem as outras”¹²² (SPINOZA, 2018) e enquanto nos deixamos determinar pelas causas externas¹²³ (SPINOZA, 2018) ou por ideias inadequadas¹²⁴ (SPINOZA, 2018). Estas inferências incidem diretamente sobre a trama biodiaconal, pois esta, ao colocar o indivíduo sempre dependente de algo que está fora dele mesmo, termina por submetê-lo às paixões e à potência de padecer, quando se sente causa parcial de algo que lhe ocorre¹²⁵ (SPINOZA, 2018). O poder biodiaconal promove uma cisão entre o corpo e a mente, entre razão e afeto, Spinoza refuta, de forma veemente, quando afirma que não há nada na mente que antes não tenha sido uma afecção do corpo. Por isso, é fundamental distinguir as duas dimensões do afeto: a experiência da afetação (*affectio*) e as modificações que a mente e o corpo sofrem na forma da emoção (*affectus*). “Por Afeto (*affectio*) entendo as afecções (*affectus*) do Corpo pelas quais a potência de agir do próprio Corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou coibida, e simultaneamente as ideias destas afecções”¹²⁶ (SPINOZA, 2018).

Logo após apresentar estas duas dimensões do afeto, Spinoza, complementa: “Assim, se podemos ser causa adequada de alguma destas afecções, então por Afeto entendo ação; caso contrário, paixão”. No Corolário da Proposição I, Ética III, Spinoza afirma que a Mente se submete às paixões quanto mais tem ideias inadequadas. A

¹¹⁹ Ética, IV, Prop. LXII, Esc.

¹²⁰ Ética IV, Definições, VIII.

¹²¹ Ética IV, Prop. XVIII, Esc.

¹²² Ética IV, Prop. II.

¹²³ Ética IV, Prop. XXXVII, Esc. I.

¹²⁴ Ética III, Prop. I.

¹²⁵ Ética III, Def. III.

¹²⁶ Ética III, Def. III.

expressão latina para indicar esta submissão do indivíduo é *obnoxius/obnoxia*, ou seja, “estar submetido ou exposto ao poderio de algo externo ou ser arrastado por um outro e estar à mercê de um poder alheio que o lança na direção que lhe aprouver” (CHAUÍ, 2016, p. 298). Quando o indivíduo se torna passional, age de modo contrário à sua própria natureza e por isso seu ânimo é perturbado. De acordo com Cícero, “as paixões, enquanto afecções do ânimo, são sediciosas e tornam o ânimo inimigo de si mesmo” (CHAUÍ, 2016, p. 284).

Na ordem biodiaconal, o indivíduo é enredado nas paixões e sua potência de agir é coibida. Na quarta parte da *Ética*, sobre a servidão, Spinoza, ao demonstrar os modos como a potência das causas externas pode limitar, enfraquecer e até mesmo superar a força de cada um de perseverar na existência¹²⁷, explicita o *modus operandis* da biodiaconia. Neste processo de adaptação do indivíduo a um modelo delineado desde o exterior, muitas vezes contrário à sua própria natureza, o resultado será uma busca do que é útil para outrem e não do que é útil para si mesmo. Com efeito, ao negligenciar o seu útil, o indivíduo se tornará impotente e submetido às causas externas contrárias e inconvenientes à sua natureza, de tal modo que seu corpo, enredado na servidão e na impotência, será coagido pelas paixões; a Mente, dado que é sua natureza conhecer o mundo pelas afecções do corpo, no entanto, será acometida por ideias inadequadas¹²⁸ (SPINOZA, 2018). Assim sendo, o indivíduo quando não age pela virtude, tendo em vista que a conservação do seu ser estará em desacordo com as leis de sua própria natureza e de suas ações será apenas uma causa parcial. O efeito mais danoso de todo este processo é a ignorância de si, o que para Spinoza significa a ignorância do fundamento de todas as virtudes. Quem ignora a si ou sua potência de perseverar na existência, ignora as virtudes: “Ademais, agir por virtude não é nada outro que agir sob a conduta da razão, e quem age sob a condução da razão deve necessariamente saber que age sob a condução da razão...pois, de outro modo, será impotente de ânimo”¹²⁹ (SPINOZA, 2018).

Noutros termos, na biodiaconia, o indivíduo será conduzido não pelo entendimento claro e distinto das afecções de seu corpo e mente (*affectus*), mas pelas paixões e, por causa disso, não será possível convir em natureza e nem em potência:

Daí segue que quanto mais uma coisa convém com nossa natureza, tanto mais nos é útil ou boa e, vice-versa, quanto mais uma coisa nos é útil, nesta medida tanto mais convém com nossa natureza. Pois,

¹²⁷ cf. Spinoza, *Ética* IV, Prop. III.

¹²⁸ *Ética* IV, Prop. XX, Esc.

¹²⁹ *Ética* IV, Prop. LVI.

enquanto não convém com nossa natureza, será necessariamente diversa de nossa natureza ou contrária a ela¹³⁰ (SPINOZA, 2018).

Sobre a estreita relação entre o útil próprio e o útil comum, a virtude e a razão, a potência de agir e a vida conduzida pelas leis da natureza, Spinoza afirma ainda:

O homem é mais útil para os outros quando busca o seu próprio útil, pois quanto mais cada um busca o seu útil e se esforça para se conservar, tanto mais é dotado de virtude, isto é, tanto mais é dotado de potência de agir pelas leis de sua natureza e segundo as leis da razão¹³¹ (SPINOZA, 2018).

Em se tratando do homem conformado à dinâmica biodiaconal, este será instado a agir pela força das coisas exteriores e de maneira contrária à sua própria natureza. Desta maneira, o indivíduo, para conservar o seu ser dentro dos parâmetros biodiaconais, viverá não conforme o seu *ingenium*¹³², mas de acordo com o *ingenium* de outros. Deste modo, o sujeito biodiaconal, expropriado de parte do seu direito de natureza, se tornará incapaz de julgar o que é bom e o que é mau para si mesmo. Consequentemente, não saberá discernir e tampouco cuidar daquilo que lhe tem utilidade¹³³ (SPINOZA, 2018). Esta forma de viver em desacordo com seu engenho ou sua índole constitui a principal característica do servo, isto é, daquele que, guiado somente por suas paixões, age, às vezes tendo consciência de seus efeitos, mas sempre ignorando as causas: “diferente do homem livre, que não se comporta à maneira de ninguém, a não ser a sua própria, o servo, por sua vez, não sabe reconhecer o que é primordial na vida porque não vive de acordo com seu engenho (*ingenium*)”¹³⁴ (SPINOZA, 2018). Esta definição do servo como alguém sujeito ao engenho de outro descreve, de modo lapidar, a condição do indivíduo dentro da ordem biodiaconal. Ao abrir mão da sua liberdade e viver submetido à vontade de outro, o servo ainda será capaz de se vangloriar, isto é, de se contentar consigo mesmo, mediante o reconhecimento e o aplauso daquele outro a quem está submetido. Para conseguir este reconhecimento, o servo, por um lado, poderá até mesmo oprimir e deixar-se oprimir. Se conseguir mais oprimir que ser oprimido, verá a si mesmo como um vencedor e se vangloriará pelo fato de ter prejudicado o outro¹³⁵. Por outro lado, se o servo, ignorante das causas de sua servidão, prestar um benefício a alguém, estimará este benefício por seu engenho, mas, se este benefício for subestimado por quem o recebeu,

¹³⁰ Ética IV, Prop. XXXI, Cor.

¹³¹ Ética IV, Prop. XXXV, Cor. II.

¹³² O significado de *ingenium* em Spinoza está indicado na nota 4.

¹³³ Ética IV, Prop. XXXVII, Esc. II.

¹³⁴ Ética IV, Prop. LXVI, Esc.

¹³⁵ cf. Ética IV, Prop. LVIII, Esc.

então o servo irá se entristecer. Nisto consiste sua diferença do homem livre, cuja conduta e empenho consistem em unir os outros homens a si por amizade e não por retribuição de favores ou busca de recompensas¹³⁶ (SPINOZA, 2018).

No Apêndice, Spinoza ainda oferece outra reflexão à compreensão da servidão biodiaconal: por não conceber adequadamente a si e às coisas, o servo torna-se incapaz de fruir a vida da Mente, sobretudo por estar submetido às causas externas e por sua natureza “ser constantemente coagida a obedecer e se adaptar de infinitas maneiras”¹³⁷ (SPINOZA, 2018). Neste sentido, o servo, por definir seu Desejo pela potência das coisas externas e por deixar-se dominar pelas paixões, será conduzido por um conhecimento mutilado e imperfeito, permanecendo, por conseguinte, enredado na impotência. Se, porventura, o servo vier a fazer algum bem, este será somente para evitar o mal. A sua busca de conservar a existência será parcial, pois não levará em consideração a “saúde integral”, isto é, sua Alegria ou sua Tristeza estará referida apenas a uma parte do Corpo e não à utilidade do homem todo¹³⁸ (SPINOZA, 2018). Na condição de servo, o indivíduo será incapaz tanto de sustentar uma “singular potência de ânimo” quanto de suportar o respectivo engenho de cada um. Por isso não poderá firmar os ânimos, nem o próprio e nem o de outros, porque todo o seu empenho se inclina mais para “recriminar e censurar os vícios” que para ensinar a virtude. Às vezes, o servo chega até mesmo a se deleitar com a impotência e a infelicidade alheia. Deste modo, o servo torna-se molesto tanto para si quanto para os outros e, não conseguindo mais sentir prazer ou alegria na companhia de outros homens, prefere conviver entre as bestas¹³⁹ (SPINOZA, 2018).

Após estas considerações sobre a biodiaconia, a partir da obra de Spinoza, convém voltar nossa atenção para outra categoria que dela se pode inferir, a biopotência. De maneira inversa à dinâmica servil, a biopotência aumenta e favorece o esforço humano de perseverar na existência, sobretudo quando promove a ação livre e virtuosa, tornando o corpo mais apto para afetar e ser afetado e a mente, na mesma medida, mais apta para pensar, de maneira adequada, a partir das afecções deste mesmo corpo¹⁴⁰ (SPINOZA, 2018). Convém frisar um aspecto basilar: que a potência do ser humano para a liberdade e seu esforço para perseverar na existência (*conatus*) adquire, na concepção de Spinoza, uma dimensão ontológica, ou seja, uma capacidade de resistência que jamais pode ser

¹³⁶ Ética IV, Prop. LXX.

¹³⁷ Ética IV, Cap. VI, Apêndice.

¹³⁸ Ética IV, Prop. LX, Esc.

¹³⁹ Ética IV, Cap. XIII, Apêndice.

¹⁴⁰ Ética IV, Cap. XXVII, Apêndice.

destruída. Por mais sutil que seja as investidas do poder biodiaconal, o *conatus* jamais deixará de ser atuante.

A fim de alargar, iluminar e aprofundar alguns vetores da biopotência, sobretudo esta capacidade humana, este esforço perene de cada indivíduo de perseverar na existência, bem como entender as causas de suas modificações, seja quando age por meio da emoção e este esforço aumenta, seja quando está submetido pela paixão e este esforço diminui. Para alcançar tal intento, teceremos um diálogo com alguns autores: Marilena Chauí, Bader Sawaia, Peter Pal Pelbart, Homero Santiago, Laurent Bove, dentre outros, os quais, em concordância com Spinoza, propõem uma ética da liberdade e da alegria. Deste modo, será possível compreender melhor as causas pelas quais ainda não superamos, na esfera afetiva, mas também no campo da política, a confusão entre liberdade e servidão. Para ser livre, exorta Spinoza, não basta apenas ser consciente de nossas ações, é necessário buscar o conhecimento adequado das causas que nos levam a agir¹⁴¹ (SPINOZA, 2018). Embora sejamos seres passionais, jamais deixaremos de inventar novas estratégias para persistir na existência. Isto só é possível porque o ser humano é biopotente por natureza, e por isso será sempre capaz de unir razão e desejo, de tal maneira, que o pensar, o agir e o sentir sejam mediados, ora por uma razão desejante, ora por um desejo racional. É por isso que o ser humano é capaz de buscar o que é útil também numa paixão (CHAUÍ, 2016, p. 455).

2.5 Biopotência

A biopotência como a biodiaconia são termos correlativos da biopolítica e do biopoder, categorias forjadas por Michel Foucault para analisar os dispositivos de controle da vida, a qual nos referimos no capítulo anterior. Embora os termos compartilhem o mesmo prefixo, “*bios*”, entretanto, o significado é oposto. Se, com a biodiaconia, foi possível verificar um deslocamento do sentido “natural” e real, do que é ser livre e autônomo, a ponto do ser humano ser levado a combater pela sua escravidão como se fosse pela sua liberdade, conforme demonstrou Spinoza, com a biopotência, no entanto, analisaremos as possibilidades, os meios e as estratégias de subversão destas formas “antinaturais” capazes de tornar a vida impotente e a existência do ser humano no mundo condicionada por um conhecimento imaginativo e vago dos afetos. Nosso

¹⁴¹ cf. Ética II, Prop. XXXV, Esc.

objetivo, ao tratar a biopotência como categoria analítica, consiste em demonstrar o seguinte: viver de acordo com a natureza e buscando as ideias adequadas das diferentes afecções, de modo que o corpo e a mente sejam ativos igualmente, sem qualquer tipo de relação hierárquica entre eles, é mais útil para o indivíduo e para a coletividade que viver submetido a valores e imagens exteriores contrários à verdadeira essência e natureza de cada um (SAWAIA, 2018).

Para atingir tal objetivo, prosseguiremos dentro da perspectiva espinosana, tendo como referência principal as partes I e V da *Ética*. Antes, porém, de verificar algumas referências à biopotência no texto de Spinoza, vejamos os modos como alguns autores trataram deste tema. De acordo com Peter Pelbart, a biopotência pode ser definida da seguinte forma:

Potência da vida, que goza virtualmente de uma força soberana, constitutiva, inaugural e indomável. Aquilo que parecia inteiramente submetido ao capital ou reduzido à mera passividade, ou seja, a vida, aparece como a fonte maior de valor, como reservatório inesgotável de sentido, de formas de existência, de direções que extrapolam as estruturas de comando e os cálculos dos poderes constituídos que pensavam pilotá-la, mesmo quando estes poderes se exercem nas suas modalidades mais acentradas, rizomáticas, imanentes (PELBART, 2015).

Esta noção da vida como potência transgressora dos limites históricos, econômicos, sociopolíticos e culturais que procuram subsumir, controlar e dominar os processos vitais, incide em um ponto fundamental: a vida não se reduz aos processos biológicos de reprodução da espécie, como ensejava o biopoder, pois compreende:

[...] a produção e reprodução do conjunto dos corpos e das mentes. Ou seja, a vida inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto de produção material e imaterial contemporâneo, o intelecto geral. Vida significa inteligência, afeto, cooperação, desejo. Vida como a virtualidade que constitui a multidão, como o conjunto dos poderes de ação – de ser, de amar, de transformar, de criar – que desloca as fronteiras do possível (PELBART, 2002, p. 257).

Conforme salienta Pelbart, as fronteiras do possível só podem ser deslocadas pela potência do comum, a qual, por sua vez, é tanto mais efetiva quanto mais estiver fundamentada no agir ético¹⁴², no qual razão e emoção não estão dissociadas, mas unidas, sendo que ambas ocorrem simultaneamente. Esta concepção monista introduzida por Spinoza, torna possível, conforme assinala Sawaia, combater “tanto o intelectualismo quanto o intelectualismo, que durante séculos atribuíram à vontade e à razão um poder

¹⁴² A principal tese política de Spinoza é que a vida ética começa no interior dos afetos (SAWAIA, 2018).

que não possuíam e que sustentou a concepção de sujeito assujeitado” (SAWAIA, 2018, p. 30). Neste sentido, dentro da perspectiva espinosana, é possível reconhecer a presença da biopotência tanto no esforço de cada indivíduo em buscar as ideias adequadas das nossas afecções, quanto na procura por conhecer, de modo claro e distinto, a origem de suas paixões¹⁴³ (SPINOZA, 2018). Da mesma maneira, todas as vezes que a capacidade de cada indivíduo de agir e de perseverar na existência for aumentada e favorecida, é possível afirmar que este tornou-se mais biopotente, isto é, avançou em seu processo de singularização. Sobre este aspecto pondera Laurent Bove:

Toda coisa, de fato, enquanto afecção ativa da substância, é uma maneira precisa e determinada de exprimir a potência divina, ou uma vida que, em sua tendência a perseverar sem eu ser, é em si mesma e ao mesmo tempo, um processo individuante, na lógica de autonomização de uma coisa, e individualizante, na sua lógica de singularização (BOVE, 2010, p. 64).

Dentro da perspectiva espinosana e ecoando a dinâmica da biopotência, Bove afirma ainda que toda coisa, enquanto expressão singular da potência divina, possui em sua essência, “a razão ou a causa de seu agir” (BOVE, 2010, p. 69). Este modo singular de cada coisa perseverar na existência não pode ser apreendido adequadamente se o conhecimento vier apenas mediado ou plasmado pelas imagens, originadas dos efeitos das coisas externas sobre o nosso corpo. Porém, fora de nós são dadas muitas coisas que são úteis, conforme atesta Spinoza: “segue nunca podermos fazer com que não precisemos de nada exterior para conservar o nosso ser e que vivamos sem comércio algum com as coisas que estão fora de nós”¹⁴⁴ (SPINOZA, 2018). Isto nos leva a refletir sobre o íntimo nexos entre razão e afeto e que no embate com as paixões, a razão sempre sairá vencida, pois um afeto não pode ser coibido nem suprimido pela razão, mas por um afeto contrário e mais forte¹⁴⁵ (SPINOZA, 2018). Sobre este aspecto nodal, a filósofa Maria Luísa Ferreira infere o seguinte: é possível manusear as paixões para obter resultados satisfatórios, tão válidos quanto os provenientes diretamente da razão¹⁴⁶ somente “se a razão se assumir como afeto, como força que atua no mesmo registro porque uma paixão só se combate com outra paixão” (FERREIRA, 1997, p. 469).

Se alguns afetos podem repugnar a razão e arrefecer a biopotência, a exemplo daqueles constitutivos da rede biodiaconal, no entanto, outros podem favorecer a ambos,

¹⁴³ Ética V, Prop. III.

¹⁴⁴ Ética IV, Prop. XVIII, Esc.

¹⁴⁵ Ética IV, Prop. VII.

¹⁴⁶ Para Spinoza, nem mesmo o “conhecimento verdadeiro do bem e do mal, enquanto verdadeiro, não pode coibir nenhum afeto, mas apenas enquanto é considerado um afeto” (SPINOZA, Ética IV, Prop. XIV).

conforme veremos ulteriormente, quando tratarmos do contentamento de si, da *hilaritas*, do amor ou da prudência. Tais afetos promovem o conhecimento adequado das coisas, enquanto essências singulares e só poderá existir quando vier acompanhado da pergunta pelas causas e pelo esforço em conhecer a origem necessária¹⁴⁷ das coisas. Isto implica conhecer os nexos causais ou os modos como uma coisa é produzida por outra. Deste modo, quando o ser humano não se deixa enredar pelas paixões e pelas relações causais entre imagens, porém procura conhecer as relações causais entre coisas, a potência de pensar da mente aumenta. Daí ser possível definir a razão ou o intelecto como:

[...] uma força interna espontânea de conhecimento das causas e essências de todas as coisas. Por si mesmo [o intelecto], quando liberado das imagens, é capaz de conhecimento verdadeiro porque não é senão, por sua própria essência, uma força inata de pensamento ou potência pensante (CHAUI, 1995, p. 42).

Na quinta parte da *Ética*, encontra-se a base destas afirmações de Bove, Ferreira e Chauí, sobretudo quando Spinoza trata da potência do intelecto ou da liberdade humana e da moderação dos afetos. Com efeito, esta é uma questão axial para a discussão da biopotência, principalmente porque elucida as verdadeiras causas pelas quais o ser humano se torna menos livre e menos autônomo, a ponto de viver enredado na servidão, colocando razão e afeto em conflito. Sem conhecer as causas imanes dos afetos, a Mente, submetida às paixões e privada do conhecimento verdadeiro, será incapaz de concatenar as afecções do Corpo. Entretanto, a potência da Mente de pensar adequadamente permite a saída do reino das paixões tristes para o reino da liberdade, no qual a conduta será orientada não pela passividade, mas pelo esforço de compreender, ordenar e concatenar os afetos, restando, deste modo, aquelas paixões que são contrárias à nossa natureza.

Moderar os afetos e apetites pelo amor da Liberdade, aplica-se em conhecer as virtudes e suas verdadeiras causas, em encher o ânimo do gozo que se origina do verdadeiro conhecimento delas; mas de jeito nenhum em contemplar os vícios humanos, difamar os homens e regozijar-se com uma falsa espécie de liberdade¹⁴⁸ (SPINOZA, 2018).

Este conhecimento das causas adequadas, o qual possibilita a Mente não ser coibida na sua potência de entender as afecções do Corpo, constitui o fundamento da ética espinosana. Trata-se de um modo de ordenar a vida de maneira que não sejamos

¹⁴⁷ Para Spinoza, a mente entende que “todas as coisas são necessárias e determinadas a existir e operar pelo nexos infinito das causas e só nesta medida tem maior potência sobre os afetos ou deles padece menos” (SPINOZA, *Ética* V, Prop. VI).

¹⁴⁸ *Ética* V, Prop. X, Esc.

facilmente afetados por afetos incertos e vagos ou enredados na potência de padecer. Esta reta maneira de viver oferece um verdadeiro “remédio para os afetos”, sobretudo por permitir a reflexão e a meditação tanto sobre como as injúrias comuns aos homens podem ser repelidas pela via da Generosidade quanto sobre o que é bom em cada coisa. Agindo assim, o indivíduo será menos coagido a pensar pela “perturbação do ânimo”¹⁴⁹ e mais determinado a agir pelos afetos que se originam da Alegria¹⁵⁰, da busca do útil e da disposição em não padecer dos afetos que são considerados “maus”, sobretudo por serem contrários à natureza humana¹⁵¹ (SPINOZA, 2018).

Na Proposição XX, Spinoza apresenta, sinteticamente, cinco pontos consistentes sobre o modo como a potência da Mente incide sobre os afetos: o primeiro e o segundo se referem à diferença ente o conhecimento adequado e verdadeiro dos afetos e aquele oriundo das causas externas que imaginamos de forma confusa; o terceiro aponta para o tempo em que as afecções referidas às coisas que entendemos serão preferíveis aquelas referidas a coisas que concebemos de forma confusa ou mutilada; o quarto atenta para as inúmeras causas pelas quais são fomentadas as afecções e o último ponto refere-se aos modos como a Mente pode ordenar seus afetos e concatená-los uns com os outros¹⁵² (SPINOZA, 2018).

Um aspecto fundamental a ser destacado destas inferências apresentadas por Spinoza, repercute nas constatações de Bader Sawaia sobre a base afetiva da vida ética e de Chantal Jaquet sobre a unidade do corpo e da mente (JAQUET, 2011). Para Sawaia, “a vida ética começa no interior dos afetos e não contra eles, pois constituem a base tanto da servidão como da liberdade” (SAWAIA, 2009). Para a constituição do homem livre e biopotente, capaz de agir de modo ético-político e à revelia da trama biodiaconal, a primeira e fundamental tarefa é a superação da oposição dualista entre a mente e o corpo, encampada pela epistemologia ocidental cartesiana, da qual teve origem o seguinte axioma: a alma preexiste ao corpo e é imortal. Conforme demonstrou Jaquet, o corpo e mente/alma existem em simultâneo, pois “não são unidos como duas substâncias distintas ou como cônjuges que poderiam se divorciar, mas constituem um só e mesmo ser

¹⁴⁹ Sobre a questão da perturbação e do infortúnio do ânimo, Spinoza aponta sua origem no “Amor excessivo a uma coisa que está submetida a muitas variações e de que nunca podemos ser possuidores” (Spinoza, *Ética V*, Prop. XX, Esc.).

¹⁵⁰ Trata-se da Hilaridade, a Alegria capaz de aumentar a potência de agir do Corpo, de modo que todas as partes do Corpo obtenham entre si a mesma proporção de movimento e repouso (SPINOZA, *Ética IV*, Prop. XLII).

¹⁵¹ *Ética V*, Prop. X; Props. XXXVIII e XLI, Esc.

¹⁵² *Ética V*, Prop. XX, Esc.

considerado lado a lado, sob o ângulo físico ou mental” (JAQUET, 2010, p. 153). Deste modo, o aumento da capacidade do corpo de afetar e ser afetado corresponde ao aumento da capacidade da mente de pensar clara e distintamente.¹⁵³ Somente a partir desta abordagem monista da relação mente e corpo, na qual ambos procedem “de uma só e mesma ordem, ou seja, uma só e mesma conexão de causas”¹⁵⁴ (SPINOZA, 2018), será possível entender a liberdade e a felicidade como necessidade tão fundamental da natureza humana assim como os alimentos, os abrigos e a reprodução biológica. Nesta perspectiva convém trazer à baila o modo como Spinoza, no Tratado Político, equaciona a liberdade, a capacidade de pensar da mente e a capacidade de agir do corpo: “[...] o homem só é totalmente livre na medida em que é conduzido pela razão, visto que assim ele é determinado a agir por causas que só pela sua natureza se podem entender adequadamente. Com efeito, a liberdade não tira, antes põe, a necessidade de agir”¹⁵⁵ (SPINOZA, 2018).

Por conseguinte, todas estas operações da mente e do corpo evidenciam o princípio ético fundamental: a conservação do homem na existência e na biopotência. Desta potência de autopreservação deriva a luta por emancipação e autonomia como algo irreprimível ao ser humano. Contudo, esta potência pode variar de intensidade, dependendo das intersubjetividades constitutivas de cada indivíduo, isto é, “das afecções que corpo e mente sofrem nos bons ou nos maus encontros do presente, do passado ou do futuro” (SAWAIA, 2009). Se os bons encontros prevalecerem sobre os maus, os afetos alegres sobre os tristes, então, o Corpo estará mais apto para agir e a Mente mais apta para entender clara e distintamente as variadas afecções que o indivíduo sofre e das quais é constituído. Neste sentido, é possível afirmar que a liberdade e a razão, além de comporem a biopotência, romperem o círculo nefasto da servidão, das paixões tristes e da biodiaconia, também permitem ao ser humano conservar-se no caminho da salvação, que na concepção de Francisco León Florido, trata-se da salvação dentro da perspectiva histórica e imanente, em nada semelhante à visão transcendental. De acordo com Spinoza, a salvação consiste exclusivamente na “permanência da estruturação dinâmica da vida, que se faz eterna no cumprimento das leis imutáveis da Natureza” (FLORIDO, 2007, p.

¹⁵³ O termo utilizado por Spinoza para exprimir a unidade da mente e do corpo é igualdade, donde a “igualdade entre a potência de agir do corpo e a potência de pensar da mente manifesta, em realidade, uma igualdade de aptidões a exprimir toda a diversidade contida na natureza de cada um” (JAQUET, 2011, p. 37).

¹⁵⁴ Ética II, Prop. VII.

¹⁵⁵ Tratado Político, Cap. II, par. 11.

172). Noutros termos, a salvação se torna possível na medida em que o ser humano se torna mais perfeito e virtuoso, ou seja, na medida em que sente que o maior bem é outro ser humano, na medida em que busca a união de *conatus* e o entendimento das causas adequadas dos seus afetos. Deste modo, o indivíduo será capaz de alcançar a *beatitudo*, ou o terceiro gênero do conhecimento.

A seguir analisaremos alguns aspectos fundamentais da ontologia do necessário, demonstrada principalmente na primeira e na quinta parte da *Ética*. Nestas duas partes da *Ética*, Spinoza demonstra como atingir o conhecimento do terceiro gênero, expondo, de modo claro e distinto as seguintes questões: como o Pensamento e a Extensão, a Mente e o Corpo, enquanto dois atributos de uma única Substância constitutivos do modo humano, podem exprimir a Substância infinita que Spinoza denomina Deus ou a Natureza? Porque *Deus, sive Natura* é a causa imanente de todas as coisas? Se, para Spinoza, o amor intelectual de Deus é o mais constante e potente dos afetos, quais outros afetos são componentes da biopotência?

2.5.1 Introdução à ideia de Deus em Spinoza

Em dois textos anteriores à *Ética*, *Pensamentos Metafísicos* e o *Breve Tratado*, Spinoza desenvolve uma propedêutica, isto é, uma exposição didática dos princípios do seu método filosófico. Seu intento é elucidar as várias formas de antropocentrismo e antropomorfismo subjacentes ao conhecimento inadequado de Deus para, em seguida, corrigir as imagens que mais confundem que distinguem a verdadeira natureza de Deus e a existência humana. Enquanto o vulgo forja a ideia de Deus à sua imagem e semelhança, atribuindo-lhe sentimentos como o amor ou a cólera, Spinoza demonstra que a natureza e a essência de Deus somente podem ser entendidas adequadamente se considerarmos a identidade entre sua essência, sua existência e sua potência (JAQUET, 2008, p. 56). Esta ideia de Deus que articula a essência e a *potentia Dei* opõem-se frontalmente à tradição teológica defensora da onipotência divina e do intelecto e vontade criadores (CHAUI, 1999, p. 817), principalmente porque esta, ao contrário daquela, não garante a expressão singular de cada indivíduo nem um entendimento dos direitos naturais, definidos no *Tratado Político-Teológico*, como o conjunto das regras pelas quais cada ser está

determinado a existir e atuar de uma certa maneira de acordo com a potência de sua natureza¹⁵⁶ (SPINOZA, 2014).

Nas Proposições I a XIV, da Ética V, Spinoza propõe uma ascese terapêutica para se chegar à ideia adequada de Deus, a qual constitui a etapa suprema da atividade racional. Contudo, convém ressaltar que toda atividade intelectual da Mente pressupõe os afetos. Deste modo, também a ideia de Deus em Spinoza está fundamentada na teoria dos afetos e possui uma implicação ética, porque dela provém a potência de perseverar na vida e o desejo humano de chegar à felicidade, à suma alegria, isto é, à *beatitudo*. Na Ética IV, todavia, Spinoza afirma que: “ninguém pode desejar ser feliz, agir bem e viver bem se, simultaneamente, não deseja ser, agir e viver, isto é, existir em ato”¹⁵⁷ (SPINOZA, 2018). A origem deste contentamento do ânimo encontra-se no conhecimento intuitivo de Deus¹⁵⁸ (SPINOZA, 2018).

Para entender a *beatitudo*, de acordo com Ferreira, faz-se necessário ir além de uma mera abordagem racionalista ou intelectualista ou da perspectiva místico-contemplativa:

A beatitude de que fala Espinosa não é um estado abstrato ou asséptico, um mero contentamento ou contemplação intelectual. É sem dúvida contemplação, mas contemplação que o assume o corpo, a concreticidade, os prazeres da vida. Ser feliz é sê-lo numa situação particular, é uma vivência (FERREIRA, 1997, p. 475).

A partir desta breve consideração ética, já é possível verificar que a ideia de Deus em Spinoza é isenta de qualquer viés transcendente, que projeta a felicidade para além do devir histórico. Nesta concepção não há qualquer resquício da concepção teológica clássica cristã, fundamentada no Deus da revelação e da tradição profética, que muitas vezes levou a uma confusão entre a imagem e a ideia de Deus¹⁵⁹, como é comum no conhecimento de primeiro gênero. Na ótica espinosana, Deus não é um *Deus absconditus*, imerso em um mistério insondável, tampouco é um deus voluntarioso que governa o mundo segundo os caprichos da sua vontade, ora premiando os bons, ora castigando os maus. Neste sentido, só é possível compreender a ideia de Deus em Spinoza a partir de uma crítica radical ao livre arbítrio, à contingência e à doutrina do finalismo, pois estes três constituem os pilares do pensamento teológico-metafísico, do qual se

¹⁵⁶ TTP, XVI.

¹⁵⁷ Ética IV, Prop. XXI.

¹⁵⁸ Ética IV, Cap. IV, Apêndice.

¹⁵⁹ “Deus criou tudo com ordem e, desta maneira, sem saber, [os seres humanos] atribuem imaginação a Deus; a não ser talvez que queiram que Deus, provendo à imaginação humana, tenha disposto as coisas de tal maneira que os homens pudessem facilmente imaginá-las” (SPINOZA, Ética I, Prop. XXXVI, Ap.).

originaram diversos preconceitos e ideias falsas sobre a natureza divina, das quais destaca-se a seguinte: uma coisa pode ser perfeita ou imperfeita, boa ou má, de acordo com o beneplácito da vontade divina.¹⁶⁰ Deus não ordena as coisas ora de um jeito, ora de outro, conforme argumenta a tradição teológico-metafísica. Tampouco pode ser entendido como um Ser dotado de vontade onipotente, criador de todas as coisas do nada, que pode suspender as leis da natureza através de atos extraordinários. Com efeito, esta concepção do livre-arbítrio divino teve consequências nefastas em relação ao entendimento do ser humano, sobretudo quando foi capaz de justificar a soberania da vontade ou da razão sobre os afetos, como se a mente tivesse o império sobre o corpo e suas ações, conforme atestava Descartes em sua obra *Paixões da Alma*:

Noto em nós apenas uma coisa que nos possa dar a justa razão de nos estimarmos, a saber, o uso de nosso livre-arbítrio e o império que temos sobre nossas vontades; pois só pelas ações que dependem desse livre-arbítrio é que podemos com razão ser louvados ou censurados e ele nos faz de alguma maneira semelhantes a Deus, tornando-os senhores de nós próprios, contanto que não percamos por covardia os direitos que ele nos concede. (DESCARTES *apud* CHAUÍ, 2106, p. 503)

Na Proposição II, da Ética III, Spinoza refuta, categoricamente, esta concepção considera um absurdo pensar que Deus pode mudar sua vontade ou seus decretos e que sua essência pode ser outra. Em Deus não pode haver imperfeição e seus decretos, intelecto e vontade não podem sofrer variações porque são eternos:

Com efeito, o intelecto e vontade [de Deus] acerca das coisas criadas e da ordem delas se mantém iguais com respeito a sua essência e perfeição, como quer que se os conceba [...] o intelecto de Deus, bem como sua vontade, não se distingue de sua essência [...] se Deus tivesse outro intelecto em ato e outra vontade, também sua essência seria outra¹⁶¹ (SPINOZA, 2018).

¹⁶⁰ Na Carta escrita a Willen Van Blijenbergh, em 05/01/1665, Spinoza retoma a questão da imperfeição, sobretudo para destacar que esta só pode ser concebida na medida em que as coisas estejam mais ou menos de acordo com a essência divina e com sua própria realidade. Partindo da imagem de Adão e seu ato de comer o fruto da árvore do conhecimento, Spinoza afirma o seguinte: “Quando se considera a decisão de Adão em si mesma, sem compará-la com outras coisas que revelam um estado mais perfeito, não se pode afirmar que [na decisão daquele] haja alguma imperfeição”, haja vista que a proibição feita por Deus de comer o fruto da árvore consistia em fazer Adão entender que este ato produziria a morte do mesmo modo que para nós, pelo entendimento natural, é possível saber que a ingestão de um veneno pode causar a morte. Por meio desta revelação, Deus quis produzir em Adão um conhecimento mais perfeito, considerando que “quanto mais perfeição possui uma coisa, tanto mais será capaz de expressar a perfeição de Deus” (Spinoza, 1988). Gilles Deleuze, nesta perspectiva, comenta este encontro de Adão e do fruto do seguinte modo: “É um encontro entre dois corpos cujas relações características não se compõem: o fruto agirá como um veneno, ou seja, *determinará as partes do corpo de Adão ao iniciar novas relações que não correspondem mais à sua própria essência*. Todavia, porque ignora as causas, acredita que Deus o proíbe moralmente de algo, enquanto Deus lhe revela apenas as consequências naturais da ingestão do fruto” (DELEUZE, 2002. Grifos do autor).

¹⁶¹ Ética I, Prop. XXXIII, Esc. II.

Se, com efeito, todas as coisas seguem necessariamente da natureza perfeitíssima de Deus e são determinadas a existir e operar de certa maneira, então, não é possível que alguma coisa possa existir de modo contingente, a não ser em relação a um conhecimento mutilado e imperfeito que impede a percepção adequada da causa externa ou da contradição que envolve a sua essência¹⁶² (SPINOZA, 2018). Não é possível que haja contingência porque todas “as coisas foram produzidas por Deus com suma perfeição, visto que seguiram necessariamente da sua natureza perfeitíssima”¹⁶³ (SPINOZA, 2018).

Enquanto contingência e o livre-arbítrio forjam uma “imagem caprichosa da natureza, em cujo interior somos meros joguetes” e impedem que compreendamos as leis necessárias que regem o universo e as ações humanas (CHAUÍ, 1995, p. 34), a doutrina do finalismo, por sua vez, prega que todas as coisas agem tendo em vista um fim e que o próprio Deus dirige todas as coisas e age em favor do homem porque espera ser cultuado. No Apêndice da Proposição XXXVI, Spinoza demonstra que destas ideias se originam os preconceitos sobre bem e mal, mérito e pecado, louvor e vitupério, ordem e confusão, beleza e feiura se originam destas ideias. A razão pela qual estes preconceitos são disseminados está na ignorância das causas, o que permite ao ser humano relacionar sua liberdade à consciência de suas volições e apetites e ao conhecimento das causas finais, sem, contudo, cogitar pelas “causas que o dispõe a apetecer e querer”. O que ocorre, na maioria das vezes, é que o ser humano não julga pelo próprio engenho, mas pelo engenho alheio; e, em se tratando de Deus, imagina-o como aquele Ente sobrenatural capaz de, por um lado, providenciar os meios de subsistência e o usufruto dos bens da natureza, e por outro, punir os pecados e as ofensas daqueles que não permaneceram fiéis à sua vontade. Spinoza verifica neste entendimento inadequado de Deus um grande perigo para a liberdade, pois, de tão arraigado na mente, o preconceito transforma-se em superstição, e esta se manifesta no culto ao ser transcendente e providente, que dirige tudo e coloca a natureza inteira à mercê do “desejo cego e da insaciável avareza” humana. Este modo de proceder causa os seguintes efeitos: inverte inteiramente a natureza, de tal maneira que a causa passa a ser efeito e vice-versa, o que é primeiro na natureza passa a ser visto como algo posterior, a imaginação é colocada no lugar do intelecto e o que é suma perfeição torna-se suma imperfeição; contribui para reproduzir a ignorância, tornando o ser humano

¹⁶² Ética I, Prop. XXXIII, Esc. I.

¹⁶³ Ética, I, Prop. XXXIII, Esc. II.

incapaz de entender que a “natureza não tem para si nenhum fim prefixado e que todas as causas finais não são outra coisa senão ficções”¹⁶⁴ (SPINOZA, 2018).

O ponto nevrálgico da crítica de Spinoza à doutrina do finalismo refere-se à dinâmica do *conatus*, ao nosso esforço permanente de perseverar na existência. Enquanto o finalismo procura submeter as ações de Deus e do homem ao constrangimento externo dos fins e destruir a liberdade divina e humana, a proposta espinosana enfatiza a noção de causalidade eficiente, que outra coisa não é que a potência absoluta de Deus, imanente a todas as coisas¹⁶⁵ (SPINOZA, 2018).

Para avançar nesta ideia de Deus, causa eficiente imanente de todas as coisas, convém entender a tese principal da concepção de Spinoza: Deus é Substância.

2.5.2 A Substância infinita e seus atributos

Uma substância é em si e não pode ser causa da outra¹⁶⁶, isto é, não pode ser produzida por outra, pois se [assim fosse], seu conhecimento dependeria do conhecimento de outra coisa exterior a si¹⁶⁷ (SPINOZA, 2018). A substância, por ser perfeita em si mesma, não depende das causas externas, pois sua existência segue somente de sua natureza. Deus é Substância infinita, ou seja, “tem potência de existir absolutamente infinita e, por causa disso ele existe absolutamente”. Tanto sua existência quanto sua essência constituem verdades eternas. A perfeição não tira a existência, mas ao contrário a põe; a imperfeição, por outro lado, tira-a, e por isso não podemos estar mais certos da existência de nenhuma coisa do que da existência do Ente absolutamente infinito ou perfeito, isto é, Deus. Porque sua essência exclui toda imperfeição e envolve absoluta perfeição é capaz de suprimir toda causa que põe em dúvida sua existência. A dificuldade de entender isso deve-se ao costume da maioria de “contemplar as coisas que fluem de causas externas”¹⁶⁸ (SPINOZA, 2018).

¹⁶⁴ Ética I, Prop. XXXVI, Ap.

¹⁶⁵ Ética I, Prop. XVIII.

¹⁶⁶ Na Carta 4, destinada a Henry Oldenburg, que havia solicitado esclarecimentos sobre o modo como Deus pode ser a única substância e causa de todas as coisas, Spinoza não apenas define a substância, mas apresenta também uma distinção entre substância e acidente: “substância é aquilo que se concebe por si e em si, isto é, aquilo que o conceito não implica o conceito de outra coisa. Por modificação ou acidente, entendo aquilo que existe por meio de outra coisa. Fora da substância e dos acidentes não existe nada na realidade e nada pode ser entendido” (SPINOZA, Carta 4, 1988).

¹⁶⁷ Ética I, Prop. VI e VIII.

¹⁶⁸ Ética I, Prop. XI, Esc.

Na Proposição XV, Spinoza procura demonstrar, de forma patente e da maneira geométrica, que nada pode ser concebido fora de Deus, e por ser a Substância da qual derivam todos os modos finitos, constitui a essência de todos eles. Neste sentido, todas as coisas têm potência, pois são modificações da Substância: “a matéria é em todo lugar a mesma e nela não se distinguem partes senão enquanto a concebemos afetada de diversos modos, donde suas partes se distinguem apenas modalmente, mas não realmente”¹⁶⁹ (SPINOZA, 2018). À guisa de exemplo, Spinoza cita a água. Em suas partes pode ser dividida, gerada e corrompida, mas enquanto substância, é indivisível, pois “tudo é em Deus e foi feito pelas leis infinitas da natureza de Deus e segue da necessidade de sua essência”¹⁷⁰ (SPINOZA, 2018). Enquanto causa eficiente de todas as coisas, Deus não pode ser determinado ou coagido a agir por nenhuma causa extrínseca, pois age somente “por necessidade da sua natureza e sendo causa livre”¹⁷¹ (SPINOZA, 2018). Neste sentido, Deus é a causa imanente de todas as coisas¹⁷² (SPINOZA, 2018).

Deus para Spinoza, de acordo com a definição de Chauí, é:

Expressão imanente de uma atividade absolutamente infinita ou a Substância, uma e única, unidade infinitamente complexa constituída por infinitos atributos infinitos, isto é, por infinitas ordens de realidades diferenciadas e unificadas pela potência infinita de autoprodução e de produção de todas as coisas (CHAUÍ, 2000).

Na citação acima, convém destacar a expressão “infinitos atributos infinitos”, primordial para o entendimento adequado de Deus, do Corpo e da Mente. Um atributo constitui a essência da substância ou a contemporaneidade do ser e do agir da substância. Noutros termos:

Atributo é a autoatividade da substância que se põe a si mesma na existência e, na medida em que o atributo é o que o intelecto percebe constituindo a essência de substância, graças a ele a autocausalidade da substância é inteligível. Noutras palavras: pelo atributo o intelecto percebe que causa (potência), essência e existência são simultâneas e idênticas (CHAUÍ, 1999, p. 810).

Por ser Substância infinita, Deus “consta de infinitos atributos, cada um dos quais é infinito e sumamente perfeito em seu gênero” (Carta 4). Na Proposição X, Spinoza insiste neste aspecto exposto nesta carta dirigida a Oldenburg:

¹⁶⁹ Ética I, Prop. XV, Esc.

¹⁷⁰ Ética I, Prop. XV, Esc.

¹⁷¹ Ética I, Prop. XVII, Cor. II.

¹⁷² Ética I, Prop. XVIII.

É da natureza da substância que cada um de seus atributos seja concebido por si, visto que todos os atributos que ela tem sempre foram simultaneamente nela, e nenhum pôde ser produzido por outro, mas cada um exprime a realidade, ou seja, o ser da substância [...] exprime uma certa essência eterna e infinita¹⁷³ (SPINOZA, 2018).

Desses infinitos atributos, conhecemos apenas dois: o Pensamento e a Extensão, que, no modo humano, correspondem à Mente e ao Corpo. Amiúde, o Corpo seja compreendido como uma “quantidade qualquer com comprimento, largura e profundidade, delimitada por uma certa figura” e, não obstante alguns filósofos e teólogos sustentem que ele fora criado por Deus, *ex nihilo*, no entanto, o Corpo constitui um dos infinitos atributos de Deus. Nesta abordagem, Spinoza procura refutar Descartes, sobretudo quanto à negação da dimensão infinita do Corpo, o qual por ser composto de partes divisíveis entre si, não poderia pertencer à essência de Deus, pois esta seria incomensurável e jamais poderia ser formada de partes finitas. Para Spinoza, entretanto, o Corpo não pode ser dividido. Para entender tal perspectiva, convém interpretar a quantidade pelo viés da substância e do intelecto, a qual difere da interpretação produzida pela imaginação.

Se prestarmos atenção à quantidade conforme ela é na imaginação, o que é feito amiúde e mais facilmente por nós, será encontrada finita, divisível e formada de partes; já se prestarmos atenção a ela conforme é no intelecto, e a concebemos enquanto é substância, o que é difícilíssimo fazer, então será encontrada infinita, única e indivisível [...] que todos saibam distinguir entre a imaginação e o intelecto¹⁷⁴. (SPINOZA, 2018).

Do mesmo modo que a Extensão, também o atributo Pensamento é eterno, e exprime não somente a existência, mas também a essência da substância: “[...] os mesmos atributos de Deus que explicam a essência também explicam simultaneamente sua existência eterna”¹⁷⁵ (SPINOZA, 2018). Na *Ética* V, Spinoza reafirma este aspecto fundamental: ao conceber a si e ao Corpo, sob o aspecto da eternidade, a Mente concebe as coisas como são concebidas pela essência de Deus, como entes reais, ou seja, “enquanto envolvem pela essência de Deus, existência”¹⁷⁶ (SPINOZA, 2018). Neste sentido, o Pensamento, por sua natureza necessariamente infinito, deverá ser considerado absolutamente e, portanto, não poderá ser determinado pela duração¹⁷⁷. Assim como todas

¹⁷³ *Ética* I, Prop. X, Esc.

¹⁷⁴ *Ética* I, Prop. XV, Esc.

¹⁷⁵ *Ética* I, Prop. XX.

¹⁷⁶ *Ética* V, Prop. XXX.

¹⁷⁷ *Ética*, Prop. XXI.

as coisas produzidas por Deus, também o Pensamento não envolve duração, pois sua essência não pode ser causa nem do seu existir nem da sua duração, mas apenas Deus, “cujá só natureza pertence existir”¹⁷⁸ (SPINOZA, 2018).

Convém ressaltar que na visão monista de Spinoza, Corpo e Mente não estão separados, porém unidos. A relação entre os dois é de simultaneidade e às afecções do corpo correspondem às afecções da Mente, pois um corpo ativo, afetado por afetos biopotentes e alegres corresponde uma Mente ativa. Deste modo não é possível haver nenhuma superioridade da Mente sobre o Corpo, conforme pretendia Descartes, ao explicar a união dos dois a partir da glândula pineal. Spinoza discorda desta abordagem cartesiana e, no Prefácio da *Ética* V, demonstra que as forças do Corpo, de maneira alguma, podem ser determinadas pelas forças da Mente. Ao conceber a Mente distinta do Corpo, Descartes não foi capaz de assinalar a causa singular nem dessa união, nem da própria Mente.

Enquanto afecções dos atributos da substância divina, o Corpo e a Mente se exprimem de maneira certa e determinada¹⁷⁹ (SPINOZA, 2018). Se todo atributo de Deus é eterno e infinito e as coisas singulares são finitas e determinadas, quais são as causas da existência delas? Spinoza, ao mesmo tempo em que afirma que uma coisa, embora seja finita e capaz de existir e operar somente se for determinada a existir e operar por outra causa, que também seja finita e tenha existência determinada, também afirma que a existência e a operação de qualquer coisa seriam impossíveis fora de Deus, pois “tudo o que é, é em Deus, e de Deus depende de tal maneira, que sem ele nada pode ser concebido”¹⁸⁰ (SPINOZA, 2018). Deste modo, nada pode existir em Deus e ser contingente, pois Deus existe sempre necessariamente. Na Proposição XIX, esta questão é posta da seguinte forma: “tudo é determinado pela necessidade da natureza divina não apenas a existir, mas também a existir e operar de maneira certa”. No Escólio desta mesma proposição, a distinção entre natureza naturada e natureza naturante elucida ainda mais esta questão¹⁸¹.

¹⁷⁸ *Ética* I, Prop. XXIV, Cor.

¹⁷⁹ *Ética* I, Prop. XXV, Cor.

¹⁸⁰ *Ética* I, Prop. XXVIII, Esc.

¹⁸¹ Natureza naturante entende-se aquilo que é em si e é concebido por si, ou seja, os atributos da substância, que exprimem uma essência eterna e infinita, isto é, Deus enquanto considerado como causa livre. Por Natureza naturada, entretanto, entendo tudo aquilo que segue da necessidade da natureza de Deus, ou seja, de cada um dos [seus] atributos, isto é, todos os modos dos atributos de Deus, enquanto considerados como coisas que são em Deus, e que sem Deus não podem ser nem concebidas (SPINOZA, *Ética* I, Esc. Prop. XIX).

Seja através do modo finito ou infinito, o intelecto em ato, enquanto compreende claramente os atributos e as afecções de Deus, estará sempre referido à natureza naturante. Conforme atesta a Prop. XXXI, este intelecto não pode ser entendido como pensamento absoluto, mas apenas como um “certo modo de pensar”, assim como a vontade, seja qual for o modo como será concebida, precisará de uma causa pela qual seja determinada a existir e agir. Neste sentido, Spinoza afirma na Proposição XXXII que: “cada volição não pode existir nem ser determinada a operar, a não ser que seja determinada por outra causa, e essa por sua vez por outra e assim por diante ao infinito”. Esta causa enquanto determina a volição não pode ser entendida como livre. Portanto, pelos Corolários I e II da Proposição XXXII, o filósofo infere o seguinte: embora Deus não opere pela liberdade da vontade e esta não pertença mais à natureza de Deus que qualquer outra coisa natural, no entanto, a vontade está para a natureza de Deus do mesmo modo como o movimento e o repouso e todas as outras coisas.

Isto posto, convém tratar alguns aspectos do Amor intelectual a Deus, o qual Spinoza denomina como “o mais constante de todos os afetos”¹⁸² (SPINOZA, 2018) e somente pode ser alcançado pelo terceiro gênero de conhecimento¹⁸³, o qual permite uma compreensão do Corpo e da Mente a partir da eternidade – *sub specie aeternitatis* – ou seja, a partir da essência divina que nos constitui, como modo humano da Natureza.

2.5.3 O Amor intelectual a Deus

O Amor intelectual a Deus consiste no “Amor que segue necessariamente da natureza da Mente enquanto esta é considerada, pela natureza de Deus, como verdade eterna”¹⁸⁴ (SPINOZA, 2018). Este Amor a Deus deve ocupar a Mente ao máximo:

O amor à coisa imutável e eterna, da qual somos deveras possuidores, que por isso não pode ser manchado por nenhum dos vícios que estão no Amor comum, mas pode ser sempre cada vez maior, ocupar a maior parte da Mente e afetá-la amplamente¹⁸⁵ (SPINOZA, 2018).

¹⁸² Ética V, Prop. XX, Esc.

¹⁸³ O primeiro gênero de conhecimento é o imaginativo, do qual procede as ideias confusas e mutiladas; o segundo gênero, Spinoza denomina de conhecimento racional ou das noções comuns, do qual procede as ideias claras e distintas, isto é, as ideias adequadas. Deste segundo gênero é que se origina o terceiro (SPINOZA, Ética V, Prop. XXVIII).

¹⁸⁴ Ética V, Prop. XXXVII.

¹⁸⁵ Ética V, Prop. XX, Esc.

Enquanto estiver referida a Deus, as ideias serão sempre adequadas, pois “Deus é isento de paixões e não pode passar a uma maior ou menor perfeição”¹⁸⁶ (SPINOZA, 2018). Por isso, a contemplação da ideia de Deus não dá azo para alguma Tristeza, ao contrário, potencializa para a Alegria. Embora Deus seja a causa de todas as coisas, jamais pode ser considerado causa da Tristeza porque no momento em que entendemos as causas da Tristeza, esta deixa de ser Tristeza. Enquanto entendermos que Deus não é causa de Tristeza, nesta medida nos alegramos¹⁸⁷ (SPINOZA, 2018). E esta Alegria, produzida por este conhecimento da essência divina torna o ser humano mais potente, pois flui – necessariamente – da reflexão sobre o amor de Deus. Por isso, é capaz de libertar o corpo e a mente, atributos desta essência infinita, da prisão das superstições e de preconceitos. E somente nesta medida o ser humano será capaz de agir menos por obediência à imprevisibilidade dos encontros fortuitos e mais por obediência a si mesmo, menos sob a dependência do registro do tempo e da duração e mais sob o registro da eternidade, do qual segue o entendimento da relação intrínseca e necessária entre essência e existência. No registro da eternidade, tudo que existe é concebido a partir de sua natureza divina, ou seja, *sub specie aeternitatis*:

Conceber as coisas sob o aspecto da eternidade é conceber as coisas enquanto são concebidas pela essência de Deus, como entes reais, ou seja, enquanto envolvem, pela essência de Deus, existência; e por isso nossa Mente enquanto concebe a si e ao Corpo sob o aspecto da eternidade, tem necessariamente o conhecimento de Deus e sabe¹⁸⁸ (SPINOZA, 2018).

Em se tratando da relação entre a Mente e o Corpo desde o registro da eternidade, Spinoza infere ainda o seguinte:

Nossa Mente, enquanto envolve a essência do Corpo sob o aspecto da eternidade, é eterna, e que esta sua existência não pode ser definida pelo tempo, ou seja, explicada pela duração. Portanto, nossa Mente só pode ser dita durar, e sua existência só pode ser definida por um tempo certo, enquanto envolve a existência atual do Corpo¹⁸⁹ (SPINOZA, 2018).

Neste modo da Mente entender, no entanto, o papel do Corpo é imprescindível, pois conforme pondera Spinoza que tal “potência da Mente de conceber as coisas sob o aspecto da eternidade não pertence à Mente senão enquanto concebe a essência do Corpo sob o aspecto da eternidade”¹⁹⁰ (SPINOZA, 2018). Para Ferreira, este modo de conhecer

¹⁸⁶ Ética V, Prop. XVII.

¹⁸⁷ Ética V, Prop. XVIII, Esc.

¹⁸⁸ Ética V, Prop. XXX.

¹⁸⁹ Ética V, Prop. XXIII, Esc.

¹⁹⁰ Ética V, Prop. XXIX.

fora do regime do tempo, não significa negar a ordem comum da Natureza¹⁹¹ pois o entendimento da Mente desde a ordem necessária da Natureza, isto é, desde a eternidade, torna-se possível somente “se assegurarmos um relacionamento positivo com o tempo através do nosso corpo”. Neste sentido, “o encontro conosco mesmos enquanto unidade corpo/mente pressupõe o reconhecimento de uma identidade para cuja assunção os mecanismos sensoriais e mnésicos dão um contributo definitivo” (FERREIRA, 1997, p. 580).

Com efeito, faz-se necessário demonstrar como este relacionamento positivo com a temporalidade, mediado pelo Corpo, torna-se condição para a Mente entender a partir da eternidade. Uma questão surge, *a priori*: é possível fazer uma distinção entre o tempo e a duração? Conforme analisa Ericka Marie Itokazu, a tradição ocidental, inclusive a escolástica e Descartes, baseados na Física de Aristóteles, entenderam que o tempo era “o número de movimento segundo o antes e o depois”, isto é, que o tempo era um modo de pensar que servia para explicar a duração. Esta, por sua vez, não era pertencente à essência, pois quanto mais se subtraía a duração das coisas, mais as coisas perdiam existência. Spinoza, no entanto, através da Carta 12, a Meyer e da Ética, explica que a confusão entre o tempo e a duração torna abstrata a relação necessária entre a essência e a existência. Na perspectiva espinosana, o tempo perde seu lugar de honra como ente de razão e torna-se apenas um auxiliar da imaginação, sobretudo quando forja uma relação entre diferentes imagens, organizadas por comparação. Deste, como definir a duração?

Definir a duração será, ao fim e ao cabo, a contínua construção da vivência composta pelas muitas peças do dinâmico mosaico geométrico dos afetos, afecções e desejos. A indefinição da existência, longe de indicar uma negação ou ausência de determinação, aponta para o contrário: para a abertura de um incomensurável universo de determinação, postas no entrecruzamento de sua potência interna e a da exterioridade, nas suas diversas relações com o mundo e com os homens (ITOKAZU, 2009).

A partir destas considerações de Itokazu, é possível entender melhor afirmação de Ferreira, na qual o conhecimento fora do tempo, isto é, a partir da eternidade “só se torna possível desde um relacionamento positivo com o tempo através do corpo”. No registro da eternidade, isto é, no terceiro gênero do conhecimento, o Corpo produz uma mediação positiva, mais com a duração que considerando que o tempo, além de mistificar as

¹⁹¹ A ordem comum da Natureza se distingue da ordem necessária. Enquanto na ordem comum da natureza, os nexos e as conexões se realizam segundo a causalidade transitiva dos seres finitos na duração, na ordem necessária da natureza, os nexos e conexões de causas expressam “a potência imanente dos atributos substanciais e na qual os modos são potências internas de existir e agir” (CHAUI, 1999, p. 90).

imagens, também introduz a vivência como contingência. A duração, ao contrário, por ser indissociável do esforço de cada coisa de perseverar em seu ser, em sua essência atual (*conatus*), é capaz de conferir densidade, espessura, dinâmica e realidade ontológica. “A duração se fundamenta em um profundo solo ontológico de uma eterna e infinita essência *actuosa* que enraíza sua potência numa infinita duração, *in fieri*, de uma essência *actualis*” (ITOKAZU, 2009).

Ao conceber o Corpo e todas as coisas, sob o aspecto da eternidade, a Mente, não mais submetida ao tempo e às suas imagens, é capaz de buscar a causa adequada ou formal de si e de ser afetada pelo Contentamento do ânimo e pela suma Alegria¹⁹² (SPINOZA, 2018). Nisto consiste o Amor intelectual a Deus, o qual Spinoza também designa como ciência intuitiva¹⁹³ ou conhecimento das coisas singulares. Trata-se de um conhecimento mais potente e preponderante da essência do Corpo existente em ato. Diferente do segundo gênero, que afeta menos a Mente por não proceder da própria essência de uma coisa singular ou de Deus e por permanecer circunscrito ao conhecimento universal e abstrato¹⁹⁴ (SPINOZA, 2018).

Sobre o terceiro gênero de conhecimento, convém ainda ressaltar dois aspectos: A Mente, por estar “muito cônica de si, de Deus e das coisas”, estará menos submetida às causas externas e o intelecto terá mais peso que a memória e a imaginação; o Corpo, por sua vez, aumentada sua potência de agir, estará “mais apto a muitíssimas coisas”¹⁹⁵ (SPINOZA, 2018). Assim sendo, este modo de conhecer a partir das causas internas, além de ser um conhecimento biopotente em sua própria natureza, sobretudo por aumentar a potência da Mente e do Corpo, também é capaz de exprimir mais realidade e densidade ontológica, favorecer o agir e diminuir as formas de padecer, aumentando a Liberdade. Deste modo, o ser humano, por conhecer as causas naturais dos afetos e que estes não são nem bons nem maus em si mesmos, mas partes que o constituem, ao contrário de obedecer à fortuna e às coisas exteriores a si que não seguem de sua própria natureza, obedece antes a si mesmo. Desta maneira, por tornar-se cônica de Deus e cônica de sua essência livre,

¹⁹² Ética V, Prop. XXVII.

¹⁹³ Chauí define este modo intuitivo do conhecimento do seguinte modo: “apreensão direta da multiplicidade simultânea de afecções corporais, de suas ideias e das ideias dessas ideias em sua conexão necessária com a potência da substância absolutamente infinita, isto é, Deus” (CHAUÍ, 2020). Não se trata de um contato extático com uma essência, a exemplo da experiência religiosa mística, mas de um conhecimento imediato por meio da gênese da causa interna (CHAUÍ, 1999).

¹⁹⁴ Ética V, Prop. XXXVI, Esc.

¹⁹⁵ Ética V, Prop. XXXIX, Esc.

autônoma e feliz, por uma necessidade eterna, permanece em seu ser e no verdadeiro contentamento de ânimo¹⁹⁶ (SPINOZA, 2018).

Destas considerações, nas quais Spinoza concebe o Amor intelectual a Deus, o Corpo e a Mente a partir da eternidade, ou seja, desde a potência e essência de Deus, derivam a biopotência, cujo sentido teórico-prático consiste não apenas em conscientizar sobre a demanda servil enredada no tecido sociopolítico, mas, sobretudo, trazer à lume o modo como a biodiaconia engendra e promove, no indivíduo, um conhecimento parcial das afecções do Corpo em detrimento das causas pelas quais cada um é afetado de maneira singular. Deste modo, o Corpo se defronta e sofre menos com os afetos contrários à sua natureza e a Mente se torna mais afetada pelo Amor a Deus¹⁹⁷ (SPINOZA, 2018). Assim sendo, ao Corpo biopotente corresponde uma Mente mais apta a operar com a pluralidade simultânea das afecções de um modo diferente daquele operado no primeiro e segundo gêneros de conhecimento.

Na imaginação, a gênese do conhecimento está referida à pluralidade simultânea e excessiva das afecções corporais e de suas ideias, cuja limitação e unificação é tentada inadequadamente por meio dos universais e dos transcendentais; na razão, esta pluralidade simultânea é efetivamente estabilizada e unificada adequadamente, graças às noções comuns ou aos universais concretos trazidos pelo conhecimento do que há de comum nas afecções tanto no corpo afetado quanto nos corpos afetantes ou as propriedades comuns ao todo e às partes e nas ideias dessas propriedades; na intuição, a mente alcança a unidade da pluralidade simultânea das afecções corporais e de suas ideias, isto é, da ideia da essência de seu corpo e a de sua própria essência, unidade que não é senão sua singularidade e a de seu corpo (CHAUÍ, 2016, p. 246).

A questão da pluralidade simultânea das afecções perpassa as várias partes da Ética como uma das chaves para se distinguir entre afetos passivos e afetos ativos (Ética III), servidão e liberdade (Ética IV), a Mente e o Corpo entendidos sob o aspecto da eternidade e sob o aspecto do tempo e da duração (Ética V). Com efeito, a pluralidade simultânea também demarca o modo de ser e agir do indivíduo sob o aspecto da biodiaconia e da biopotência, pois enquanto naquela, a vida está encerrada na subserviência, nesta, a vida de cada um torna-se mais livre e virtuosa. Nesta forma de vida biopotente, o amor intelectual a Deus, derivado da filosofia da alegria de Spinoza, se apresenta como indispensável e sumamente necessário. Isto porque, ao invés da ideia tradicional, que imagina Deus como criador de todas as coisas ou como o moralista que

¹⁹⁶ Ética V, Prop. XLII, Esc.

¹⁹⁷ Ética V, Prop. XXXIX.

pune, premia e promove uma “maneira total de ser e existir, viver e pensar sob a forma da impotência, da exterioridade e da ilusão da onipotência” (CHAUÍ, 2011, p. 81), sobrepõem-se a ideia de Deus como causa de si e causa eficiente imanente de todas as coisas. Nesta medida, em vez de afetos passivos, impotência do ânimo e vida servil, o que se constata é o inverso: afetos ativos e biopotentes, alegria e, principalmente, liberdade. Desta “ideia de Deus depende, exclusivamente, que o ser humano seja livre e deseje para os outros homens o bem que deseja para si”¹⁹⁸ (SPINOZA, 2018).

De acordo com Bove, a liberdade, sendo a causa de um arranjo interno da Mente, permite que os afetos sejam moderados de forma mais consistente, insistente e resistente, de modo a sofrer menos a flutuação do ânimo advinda das causas externas. Neste sentido, os afetos originados da ideia de Deus na Mente, isto é, das causas internas, perseveram em seu equilíbrio: “a consistência própria e uma atividade resistente própria do afeto equilibrado que determina, de alguma maneira e em certas condições, os outros afetos do indivíduo a se dobrar à sua razão” (BOVE, 2010, p. 76). É esta otimização da consistência e resistência dos afetos que torna Corpo mais biopotente na sua capacidade de agir e a Mente mais biopotente para pensar adequadamente. Neste sentido, é possível entender a liberdade não apenas pelo viés existencial, mas partir da ontologia do necessário, proposta por Spinoza.

2.5.4 A dimensão ontológica da liberdade

Na concepção ontológica de Spinoza, não existe oposição entre liberdade e necessidade, mas, entre liberdade e coação ou constrangimento. A diferença entre liberdade e coação encontra-se na causa que move uma coisa a existir e agir, isto é, se por uma disposição interna à própria natureza do próprio agente ou se por uma determinação externa. Embora as coisas criadas sejam determinadas a existir e operar de maneira certa e determinada, enquanto estiverem unidas a Deus e produzirem efeitos que concordem com sua natureza, esses efeitos, todavia, não necessariamente estarão submetidos a causas exteriores (SPINOZA, 2020, p. 152). Isto porque a liberdade não se situa apenas na “sequência das causas externas, mas também na ordem e conexão interna das afecções corporais e das operações mentais” (CHAUÍ, 2016, p. 517). Enquanto age por necessidade interna da sua natureza, o ser humano é livre. Se alguma operação for

¹⁹⁸ Ética IV, Prop. LXVIII, Esc.

determinada pelo impulso das causas externas, mas não contrariar à essência do agente, ainda assim, este modo de operar será conveniente com a livre necessidade. Embora a coação seja uma forma de operar, nem toda operação pode ser entendida como coação. Uma operação somente se torna uma coação quando “se define apenas pela natureza da causa externa e não pela natureza da coisa que realiza a operação” (CHAUÍ, 2016, p. 506).

Estas ponderações também constam na Carta 58, na qual Spinoza refuta algumas das argumentações de Tschirnhaus, respaldadas na ideia de livre-arbítrio e no livre decreto da vontade divina:

Deus existe livremente somente pela necessidade de sua natureza e conhece a si mesmo e todas as coisas, de forma absolutamente livre e segue apenas da necessidade de sua natureza compreender todas as coisas. Como vê, portanto, não ponho a liberdade num livre decreto, mas numa livre necessidade (SPINOZA, 1988, p. 336).

Spinoza, com o intuito de dirimir qualquer interpretação fatalista do seu entendimento da livre necessidade do agir divino, propõe a Tschirnhaus ler e meditar um trecho da segunda parte dos *Pensamentos Metafísicos*, no capítulo VIII, que trata da vontade de Deus:

A vontade e potência, quanto à ação exterior, não se distinguem do intelecto de Deus, como já consta suficientemente do que antecede; pois mostramos que Deus não apenas decretou que as coisas iriam existir, mas também que iriam existir com tal natureza, isto é, a essência e a existência delas tiveram de depender da vontade e da potência de Deus. A partir disso percebemos clara e distintamente que o intelecto de Deus e sua potência e vontade, pelos quais criou, entendeu e conserva, ou seja, ama, as coisas criadas, de modo algum se distinguem entre si, mas apenas em relação a nosso pensamento (SPINOZA, 2015, p. 241. Grifos do autor).

Por conseguinte, deste modo de entender Deus pela livre necessidade de sua natureza decorre o modo de ser e existir humano será livre. Por outro lado, se o modo de entender Deus for mediado pelo livre arbítrio, então, o modo humano de ser e existir será coagido. No início da *Ética I*, Spinoza distingue o modo livre de ser, existir e agir do modo coagido:

É dita livre aquela coisa que existe a partir da só necessidade de sua natureza e determina-se por si só a agir. Porém necessária, ou antes coagida, aquela que é determinada por outro a existir e a operar de maneira certa e determinada¹⁹⁹ (SPINOZA, 2018).

¹⁹⁹ *Ética I*, VII, Definições.

De igual maneira, na Ética IV também menciona a diferença entre o ser humano que é coagido daquele que age livremente:

O primeiro, queira ele ou não, faz [age] aquilo que ignora ao máximo; o segundo, porém, não se comporta à maneira de ninguém, a não ser à sua própria, e faz [age] somente o que sabe ser o primordial na vida e que por isso ele deseja ao máximo²⁰⁰ (SPINOZA, 2018).

A partir desta perspectiva, Spinoza entende a liberdade como “ação que segue necessariamente a natureza do agente que age como causa eficiente adequada de suas ações (CHAUÍ, 2011, p. 80). Para atingir este conhecimento da causa eficiente adequada das ações humanas não basta a mera consciência dos atos:

[...] os homens equivocam-se ao se reputarem livres, opinião que consiste apenas em serem cômicos de suas ações e ignorantes das causas pelas quais são determinados. Logo, sua ideia de liberdade é esta: não conhecem nenhuma causa de suas ações²⁰¹ (SPINOZA, 2018).

Na Ética III, Spinoza também salienta que ser consciente e ignorar as causas é como “sonhar de olhos abertos” ou agir pela ilusão de liberdade, a exemplo da criança que crê apeteer livremente o leite ou do menino irritado que quer se vingar ou do medroso, cujo ímpeto é fugir. Também o embriagado crê falar por livre decreto da Mente aquilo que depois de sóbrio preferiria ter calado. Todos esses são cômicos de suas ações, mas ignorantes das causas pelas quais foram determinados a agir²⁰² (SPINOZA, 2018).

Destes três personagens citados acima, é possível inferir o seguinte: conhecem pelos efeitos e não pelas causas, isto é, a criança faminta e o menino irritado experimentam a liberdade como decisão voluntária; para o embriagado, todavia, a liberdade se traduz como dar vazão ao impulso desordenado. Para Spinoza, estas ideias de liberdade são falsas e podem levar o ser humano a seguir o pior acreditando buscar o melhor: “A experiência nos ensina bastante que nada há que os seres humanos sejam menos capazes do que moderar seus apetites e, frequentemente, às voltas com afetos contrários, veem o melhor, mas fazem o pior” (SPINOZA, 1988, p. 337). É justamente esta ideia de liberdade que produz a boudiaconia, sobretudo quando esta reforça uma falsa consciência ou um conhecimento mutilado sobre as causas, os efeitos e as leis que compõem a natureza humana, impedindo o indivíduo de ser e existir na verdadeira liberdade e na plena posse de sua biopotência. O indivíduo livre e biopotente, não sendo

²⁰⁰ Ética IV, Prop. LXVI, Esc.

²⁰¹ Ética II, Prop. XXXV, Esc.

²⁰² Na Carta 58, Spinoza insiste nesta mesma questão: “A famosa liberdade humana que todos se jactam de ter, que consiste somente em que os homens são conscientes de seus apetites e ignorantes das causas pelas quais são determinados” (SPINOZA, 1988, p. 337). (Ética III, Prop. II, Esc.)

mais conduzido pelos ditames régios da consciência moral²⁰³, entende, clara e distintamente um dos princípios ontológicos fundamentais da filosofia de Spinoza: o corpo não pode ser conduzido ou determinado por nenhuma ideia preconcebida à revelia dos afetos (cf. DELEUZE, 2002).

Neste sentido, Spinoza inaugura uma nova maneira de entender consciência, não como um poder absoluto do pensamento, mas como algo proveniente da razão e da experiência afetiva. Chauí, ao comentar a Carta 58, infere sobre este modo espinosano de entender a consciência.

[...] não é um poder absoluto do pensamento que se pode pensar no que se quer ou não se quer fazer, uma vez que pensar e querer são o mesmo, pois uma ideia é sempre uma volição singular. Em outras palavras, o intelecto não é o poder absoluto de conduzir a vontade, visto que um pensamento é uma volição (CHAUÍ, 2016, p. 512).

Esta é uma questão nodal porque introduz a prevalência dos afetos na determinação das nossas ações. O ser humano não age determinado pela vontade ou pelo intelecto, isto é, pelo livre decreto da mente, mas pelo desejo. Para Spinoza, o desejo constitui a causa eficiente necessária de nossas ações, isto é, “a própria essência do ser humano enquanto determinada a fazer algo por uma dada afecção sua qualquer”²⁰⁴ (SPINOZA, 2018). Assim sendo, o ser humano não deseja ou apetece algo porque julga ser bom, mas, ao contrário, julga que algo é bom e útil e, por isso, o deseja, o apetece e se esforça por alcançá-lo²⁰⁵ (SPINOZA, 2018). Ao introduzir o útil como critério para discernir o que é bom e defini-lo a partir de sua relação com o *conatus*, Spinoza liberta o desejo do caráter negativo que a tradição o tinha revestido, isto é, “desata o nó que prendia o desejo à diversidade concupiscente para atá-lo no laço que o prende à obra do conhecimento porque ambos, desejo e intelecto, são parentes, esforço de aumento de ser” (CHAUÍ, 1999b, p. 52).

Com efeito, Desejo, apetite, vontade ou ímpeto são nomes diferentes para o mesmo esforço humano de perseverar na existência. “Entendo pelo nome Desejo quaisquer esforços, ímpetos, apetites e volições de um homem, que segundo a variável constituição do mesmo homem, são variáveis e não raro tão opostos uns aos outros”²⁰⁶

²⁰³ Para Deleuze o objetivo da consciência moral é produzir a obediência servil. Neste sentido, ela é inimiga da liberdade porque produz fraqueza e insensatez, fazendo com que o indivíduo viva “ao acaso dos encontros e se contente em sofrer as consequências, pronto a gemer e a acusar toda vez que o efeito sofrido se mostra contrário e lhe revela a sua própria impotência” (DELEUZE, 2002, p. 29).

²⁰⁴ Ética III, Definição dos Afetos I.

²⁰⁵ Ética III, Prop. IX, Esc.

²⁰⁶ Ética III, Def. dos Afetos I.

(SPINOZA, 2018). Nesta perspectiva, o Desejo torna-se expressão da essência singular livre e biopotente do ser, na medida em que cada um se esforça por perseverar na existência. Em Spinoza, há uma identidade vital entre essência, potência e Desejo. Para esta nova compreensão do Desejo, faz-se necessário avançar da desordem²⁰⁷ para a ordem necessária da natureza, na qual a potência causal do Ser infinito determina a ordem de produção dos seres finitos existentes na duração, assim como determina também as leis que ordenam os seres submetidos à mudança. Ainda que não seja possível escapar às incessantes variações afetivo-volitivas, no entanto, o ser humano, cômico das leis imutáveis de tais mudanças, será menos determinado pelo acaso dos encontros com outros corpos exteriores e, por causa disso, será menos sujeito ao constrangimento do ânimo. Nisto consiste a subversão espinosana: em primeiro lugar, Spinoza desfaz a mescla e indistinção entre imaginação e intelecto, possibilitando tanto a uma quanto ao outro realizar bem a sua função. Em segundo, a força para curar o ânimo – *medicina animi* – não é identificada como algo que vem de fora, porém, como algo inato e constitutivo do engenho e da arte de cada indivíduo (CHAUÍ, 1999b).

Deste modo, se a imaginação for afetada desta ou daquela maneira, não mais se julgará que se trata dos verdadeiros atributos das coisas, conforme a disposição da mente, pois não mais se tomará por coisa algo produzido pelas afecções da imaginação ou pela conveniência ou discrepância ente os corpos humanos: o fato de que a um, algo pode parecer bom, a outro pode, do mesmo jeito, parecer mau; algo pode parecer ordenado para um e confuso para outro. A distinção entre conhecer de forma imaginativa e conhecer de modo adequado é indispensável na composição do remédio para as paixões. Isto implica, de um lado, compreender que as noções comuns vulgares não explicam ou elucidam a natureza de coisa alguma, nem as causas pelas quais o ser humano é afetado desta ou daquela maneira, mas apenas o modo, através do qual a imaginação humana opera. Por outro lado, quando as coisas são estimadas só pela natureza e potência delas, isto é, a partir da sua livre necessidade, então é possível entender claramente as causas nas quais o indivíduo se submete às paixões. Conforme infere Spinoza: “as coisas não são mais nem menos perfeitas em vista de deleitarem ou ofenderem o sentido dos homens, de contribuírem ou repugnarem à natureza humana”²⁰⁸ (SPINOZA, 2018), mas, sim se

²⁰⁷ No Tratado da Emenda do Intelecto, a desordem consiste naquilo que delimita o campo da ilusão e, por isso, tem o poder de confundir ideias falsas com ideias verdadeiras, liberdade com servidão, os bens com os males e a imagem com a ideia, levando o homem a “sonhar de olhos abertos” e a perverter a ordem necessária da Natureza (CHAUÍ, 1999b).

²⁰⁸ Ética I, Prop. XXXVI, Ap.

seguem ou não as leis da natureza, se concebem ou não a si mesmas a partir da essência infinita e eterna, pois esta, enquanto causa de si e causa eficiente imanente de todas as coisas, não depende de nada que é exterior a si.

Entretanto, convém realçar o seguinte: sendo expressão da essência eterna e infinita e agindo pela liberdade, cada indivíduo só pode existir em sua singularidade se for afetado pelo exterior. Sobre esta questão, Bove comenta:

[Em Spinoza] a liberdade de uma vida, como parte operante da potência divina é natural e racionalmente disposta para a adequação, já que envolve necessariamente, em sua essência, a razão ou a causa de sua ação. Cada coisa singular não se esforça para perseverar em seu ser senão nas relações de troca e de comunicação com o que não é ela, isto é, segundo as disposições do “exterior” (BOVE, 2010, p. 73).

Das afecções originadas das trocas com outros corpos, o indivíduo pode vir a ser submetido a causas exteriores mais potentes, pois, enquanto parte da natureza, nem sempre é possível conhecer a causa adequada das próprias ideias. Ainda que siga sua própria lei interna, esta “formação consistente, insistente, resistente e convergente de uma multiplicidade em ato, pela qual [o indivíduo] afirma sua singularidade como determinação” (BOVE, 2020, p. 74), isto não significa que o encontro com outros corpos externos cause sempre alegria e aumente a potência do *conatus*, e neste sentido, seja um bom encontro. O encontro pode ser mal encontro e afastar o indivíduo de sua verdadeira natureza, causando-lhe tristeza e diminuindo sua capacidade de agir.

Para continuar tratando desta questão, teceremos alguns breves apontamentos sobre o duplo papel da prudência, seja no fortalecimento da relação biopotente do agente consigo mesmo e com o meio externo, seja quando a potência deste meio externo seja maior que a do agente e cause constrangimento e até mesmo uma submissão à ordem comum da natureza, fazendo-o sucumbir às ideias falsas, preconceitos e superstições que a sustentam. Isto pode acontecer pelo fato de sermos uma parte finita da Natureza, “rodeada por potências contrárias e mais fortes do que a nossa, não podemos evitar situações de perigo, cabendo-nos compreender como agir nessas circunstâncias” (CHAUÍ, 2016, p. 477). Conforme admoesta Spinoza: “a virtude do homem livre é avaliada igualmente grande tanto ao evitar os perigos quanto ao superá-los”²⁰⁹ (SPINOZA, 2018).

Neste sentido, a prudência não pode ser compreendida apenas como virtude da Mente, que dispõe o indivíduo para agir adequadamente frente aos perigos advindos do

²⁰⁹ Ética IV, Prop. LXIX.

exterior, pois isto poderia nos levar a confundi-la com o sentido dado pela tradição clássica tomista, que entendia a prudência como aplicação dos juízos morais nos casos particulares, independente da experiência singular de cada indivíduo. Agir desta ou daquela forma era uma escolha livre, a qual por meio da virtude da prudência, seria possível discernir, fazendo uso apenas da razão entre o bem a ser buscado e o mal a ser evitado. No Prefácio da *Ética* III, Spinoza se refere aos “homens eminentes” que escreveram belas palavras e deram conselhos prudentes sobre a melhor maneira de viver. Da perspectiva da sua filosofia da liberdade, a prudência não pode ser desvinculada de uma ciência dos afetos, isto é, da capacidade de discernir entre os afetos que coíbem daqueles que favorecem o aumento da biopotência do Corpo. Deste modo, a prudência coopera com a *medicina animi*, sobretudo quando viabiliza meios para superar o alheamento afetivo, expondo a falsidade de uma ideia que era apregoada como verdadeira: que a mente sozinha, seria capaz de determinar as condutas. Sobre esta questão, Spinoza pondera: “até hoje ninguém determinou a natureza e a força dos afetos e o que pode a Mente humana para moderá-los”²¹⁰ (SPINOZA, 2018).

2.5.5 O duplo papel da prudência

A prudência enquanto virtude da Mente, articulada a partir do terceiro gênero do conhecimento que favorece que o ser humano conheça todas as coisas pelas ideias adequadas, possui também uma dimensão afetiva? Se partirmos do princípio de que Mente e Corpo estão unidas e que o aumento da potência de um corresponde o aumento da potência do outro e vice-versa, e quando ocorre uma diminuição da potência, esta é experimentada por ambos igualmente, então a resposta só pode ser afirmativa. Vejamos alguns aspectos desta dinâmica afetivo-volitiva da prudência.

A prudência consiste na cautela (*caute*) e na precaução quando referidas tanto à potência de examinar, de modo adequado e com total liberdade, a natureza das coisas, apoiando-se unicamente em sua essência. É através da meditação e da reflexão, que o indivíduo pode se aproximar da “ideia adequada da essência formal de alguns atributos de Deus e [do] conhecimento adequado da essência das coisas”²¹¹ (SPINOZA, 2018). Esta forma de conhecimento dispensa qualquer tipo de representação, pois torna presente,

²¹⁰ *Ética* III, Prefácio.

²¹¹ *Ética* II, Prop. LX, Esc. II.

simultaneamente, tanto a essência quanto a existência da coisa, ao mesmo tempo que permite a reflexão e a ação a partir da ideia da ideia verdadeira.

Analisando o Tratado da Emenda do Intelecto, Chantal Jaquet conclui que a ideia verdadeira não precisa ser comprovada ou demonstrada, tampouco requer uma concordância com o seu objeto, pois a conformidade entre o objeto e seu ideado não expressa a essência da verdade, mas “uma simples propriedade da ideia”. Ainda que seja distinta do objeto, a ideia, todavia, possui uma “essência formal”, isto é, “uma realidade intrínseca que se manifesta e a distingue das outras” (JAQUET, 2008, p. 38-40). Do mesmo modo que a luz, as ideias verdadeiras não precisam de demonstração, atesta Spinoza: “Assim como a luz manifesta a si própria e às trevas, assim a verdade é norma de si e do falso”²¹² (SPINOZA, 2018). Neste sentido, por não proceder dos efeitos transitivos exteriores, mas ser algo inerente à sua própria natureza, a ideia verdadeira não tem necessidade de passar pelo crivo das dúvidas e das incertezas, conforme cogitava Descartes. Ao distinguir a ideia verdadeira de outras percepções, Spinoza elucida dois aspectos fundamentais. Primeiro: o desafio da dúvida é algo desnecessário, haja vista que a “ideia verdadeira já está dada e é norma de si mesma”. Segundo: “o ponto de partida ou o verdadeiro fundamento do conhecimento não é o sujeito pensante, mas o ser mais perfeito, isto é, Deus” (JAQUET, 2008, p. 48).

Deste modo, ao entender a existência de todas as coisas pelas causas internas imanentes, o indivíduo é capaz de “produzir em si mesmo ideias e, fora de si mesmo, efeitos que concordem com sua natureza, sem que esses efeitos estejam submetidos a causas externas” (SPINOZA, 2020, p. 152). No entanto, a potência das causas externas pode ser maior e provocar uma diminuição da potência e da liberdade, de modo que o indivíduo se torne mais aderente às paixões, em decorrência do enfraquecimento da unidade de sua essência divina. Quando isto ocorre, o entendimento inadequado da realidade tende a prevalecer sobre as ideias verdadeiras, dando azo à formação de variadas formas de superstições e preconceitos. Neste caso, a dimensão afetiva da prudência entra em cena, sobretudo quando esta se torna um instrumento pedagógico-terapêutico capaz de sanar, a partir dos afetos, esta perda de biopotência. Desta maneira, a prudência é conveniente para a *medicina animi*. Como a prudência atua dentro desta perspectiva? Utilizando a estratégia de não combater, frontal e diretamente, os preconceitos e as superstições ou de partir de uma crítica meramente abstrata e universalista, a prudência

²¹² Ética II, Prop. XLIII, Esc.

procura descortinar a trama afetiva que estivera na origem deles, sobretudo através de argumentos propositivos que considera a singularidade de cada processo, não para criticá-lo, mas para entender sua gênese e desdobramentos históricos. Homero Santiago afirma que a melhor via para superar as ideias inadequadas é pensar junto com o preconceito e não à revelia dele até o ponto em que se revele em sua verdade de preconceito, isto é, uma ideia mutilada, injustificada e parcial (SANTIAGO, 2019, p. 79).

Não é possível chegar na origem de todos os preconceitos e superstições sem considerar duas paixões modelares: o medo e a esperança. A prudência não menospreza as imagens confusas produzidas por estas paixões, pois sabe que elas podem ser úteis para se chegar na gênese das concepções imaginárias, isto é, nas causas que levaram o indivíduo a atuar, na história, como espectador passivo das reviravoltas da fortuna ou como mero joguete de uma natureza caprichosa e contingente. A prudência, através de uma interlocução com estas imagens causadoras de impotência, propõe um entendimento delas desde a imanência, isto é, desde a própria estrutura interna inconsistente de tais signos e a trama afetiva subjacente. Tal procedimento leva a uma constatação basilar: estas imagens, mesmo exprimindo ideias inadequadas da realidade, não impedem, porém, o esforço de cada ser em perseverar na existência, pois, ainda que seja instigado por elas e padeça, o ser jamais deixará de buscar sua autoconservação. Esta máxima da filosofia espinosana constitui o ponto de partida que orienta as estratégias de ação daquele que se conduz pela prudência e ensina outros a se conduzirem também por ela.

No Tratado Político, Spinoza aponta para o *modus operandi* da prudência quando propõe não rir, nem chorar, nem detestar as paixões humanas, porém, entendê-las pelo método geométrico, como se tratasse de linhas, superfícies e sólidos:

Assim, não encarei os afetos humanos, como o amor, o ódio, a ira, a inveja, a glória, a misericórdia e as restantes comoções do ânimo, como vícios da natureza humana, mas como propriedades que lhes pertencem, tanto como o calor, o frio, a tempestade, o trovão e outros fenômenos do mesmo gênero pertencem à natureza do ar, os quais, embora sejam incômodos, são, contudo, necessários e tem causas certas, mediante as quais tentamos entender a sua natureza²¹³ (SPINOZA, 2009).

Com efeito, aquele que sente, entende e age deste modo, isto é, a partir das causas imanentes que constituem todas as coisas, conserva a alegria e a liberdade, pois não vive mais ameaçado pelas superstições nem subjugado pela melancolia, poderá também comunicar esta verdade aos outros e interromper o fluxo melancólico causada pelas

²¹³ Tratado Político, I, 4.

paixões tristes. Isto porque aderiu, tenazmente e com firmeza de ânimo, ao seguinte imperativo ético: expulsar a melancolia é algo tão necessário quanto matar a fome e a sede, haja vista que não existe nada mais antinatural do que a tristeza.

Nenhum deus, e nem ninguém senão o invejoso, se deleita com minha impotência e incômodo, nem toma por virtude nossas lágrimas, soluços, medo e outras coisas deste tipo, que são sinais de impotência do ânimo; mas, ao contrário, quanto maior é a Alegria com que somos afetados, tanto maior é a perfeição a que passamos, isto é, tanto mais é necessário que participemos da natureza divina²¹⁴ (SPINOZA, 2018).

Neste sentido, a prudência desempenha um papel relevante por permitir ao indivíduo manter uma firmeza do ânimo e não se desviar do conhecimento das causas imanentes de todas as coisas, de modo que seja afetado mais pela Alegria – Hilaritas²¹⁵ – que pela Tristeza. Esta virtude coopera para que este mesmo indivíduo, não sendo subjugado por outros corpos externos mais potentes, seja capaz de expandir sua potência para o quanto pode. Donati Caleri, ao analisar este movimento biopotente, engendrado pela Alegria, afirma que não se trata de outra coisa senão:

[...] de construir, na duração, um trajeto vivencial de experimentações, o mais amplo e prudente possível, que leve o corpo a ter uma experimentação criativa, ideais adequadas e conhecimento singular. Nesse sentido, no limite, o conhecimento singular de todas as essências, que é a potência pela qual a natureza conhece, será experimentado também pelo modo finito no corpo (CALERI, 2017, p. 197).

Sobre a maneira como Spinoza utiliza o termo experiência ou experimentação, nas duas extremidades do conhecimento, isto é, tanto na imaginação quanto na ciência intuitiva, Chauí atesta que: “na primeira ponta é a experiência da existência das coisas singulares corpóreas, a segunda, experiência de nossa eternidade enquanto conhecimento da essência singular de uma coisa singular” (CHAUÍ, 1999, p. 46). É no percurso de uma ponta desta extremidade para a outra que se situa a experiência dos afetos que compõem a biopotência.

²¹⁴ Ética IV, Prop. XLV, Esc.

²¹⁵ Além desta afinidade entre os afetos da prudência e da alegria, dos quais procede toda ação, cuja natureza será sempre intensiva, mas nunca excessiva ou invasiva, convém destacar ainda a dimensão política da Alegria, originada do desejo de viver junto. Conforme assinala Bove, a alegria (*hilaritas*) consiste em “uma energia virtuosa ou no vigor mesmo da virtude divina que desenvolve, de maneira equilibrada e equilibrante, a prática constitutiva da imaginação política do corpo da multidão” (BOVE, 2010, p. 149).

2.5.6 Afetos que compõem a biopotência

Todos os afetos biopotentes derivam da Alegria, dentre outros.

Na terceira e quarta parte da *Ética*, Spinoza denomina o afeto do contentamento consigo mesmo – *acquiescentia in se ipso* – ou contentamento do ânimo (*acquiescentia animi*) tanto uma paixão alegre quanto uma ação da mente. Tal contentamento “se origina de o ser humano contemplar a si próprio e a sua potência de agir”²¹⁶ (SPINOZA, 2018). O contentamento de si exprime a serenidade e a firmeza do ânimo, na relação consigo e a generosidade na relação com os outros, pois, diferente da boudiaconia e da impotência decorrente da servidão, o contentamento de si não gera nem contrariedade afetiva e nem passividade, mas firmeza do ânimo e autodeterminação, conforme atesta a Definição VIII:

Por virtude e potência entendo o mesmo; isto é, a virtude, enquanto referida ao homem, é a própria essência ou natureza do homem, enquanto tem poder de fazer algumas coisas que só pelas leis de sua natureza podem ser entendidas²¹⁷ (SPINOZA, 2018).

Na *Ética* V, todavia, o termo utilizado é *acquiescentia mentis* (contentamento da mente), desejo ativo da mente quando é afetada de suma alegria e contempla-se a si mesma como virtuosa, sabe que tem ideias verdadeiras e é potente em sua própria perfeição²¹⁸ (SPINOZA, 2018). Sobre este afeto, comenta Chauí (2016, p. 578): “A suma virtude da mente é conhecer Deus, e esta virtude aumenta rumo à sua máxima perfeição quanto mais se amplia esta terceira maneira de conhecer ou a força do laço indissolúvel entre afeto e saber”.

Se esta alegria estivesse referida a uma causa exterior, seria então amor.

Por isso, vamos seguir este movimento e trazer novamente ao proscênio a potência de agir do corpo, partindo de uma questão fulcral proposta por Spinoza sobre o que pode um corpo²¹⁹.

Ainda na primeira parte da *Ética*, pelos Axioma e Proposições, Spinoza tratará sobre causas e efeitos, essência e existência, conhecimento adequado e inadequado. O enfoque, sobretudo era demonstrar os pressupostos ontológicos da substância divina, que em si mesma, é inteiramente independente de qualquer outra coisa, tanto em sua essência

²¹⁶ *Ética* IV, Prop. LII.

²¹⁷ *Ética* IV, Def. VIII.

²¹⁸ *Ética* V, Prop. XXVII.

²¹⁹ cf. *Ética* III, Prop. II, Esc.

quanto em sua existência. A seguir procuraremos demonstrar quais suas implicações ético-políticas para o desenvolvimento da biopotência como categoria analítica.

2.6 *Deus sive natura: a substância infinita e seus atributos*

De acordo com sua própria natureza, uma substância é em si e não pode ser causa da outra²²⁰, isto é, não pode ser produzida por outra, pois se [assim fosse], seu conhecimento dependeria do conhecimento de outra coisa exterior a si²²¹ (SPINOZA, 2018). Deste modo, uma substância, por ser necessariamente infinita, será sempre capaz de afirmar absolutamente sua existência. Portanto, sua existência assim como sua essência constituem verdades eternas²²² (SPINOZA, 2018).

Deus, enquanto substância infinitamente infinita, existe necessariamente. O poder existir é potência. Esta força que cada coisa tem para existir será maior quanto maior for sua realidade. No que se refere a Deus, Spinoza procura demonstrar que “tem potência de existir absolutamente infinita e, por causa disso ele existe absolutamente”. A dificuldade de entender isso deve-se ao costume da maioria de “contemplar as coisas que fluem de causas externas”²²³ (SPINOZA, 2018). A perfeição destas coisas depende das causas externas e não da perfeição de si mesmas. A substância é perfeita em si mesma e não depende das causas externas, pois sua existência segue somente de sua natureza. A perfeição não tira a existência da coisa, mas ao contrário a põe; a imperfeição, por outro lado, tira-a, e por isso não podemos estar mais certos da existência de nenhuma coisa do que da existência do Ente absolutamente infinito ou perfeito, isto é, de Deus. Porque sua essência exclui toda imperfeição e envolve absoluta perfeição é capaz de suprimir toda causa que põe em dúvida sua existência²²⁴ (SPINOZA, 2018).

O que Spinoza procura demonstrar, de forma patente, é que nada pode ser concebido fora de Deus, ou seja, que “tudo que é, é em Deus, e nada sem Deus pode ser nem ser concebido (Prop. XV). Amiúde, o Corpo seja compreendido como uma

²²⁰ Na Carta 4, destinada a Henry Oldenburg, que havia solicitado esclarecimentos sobre o modo como Deus pode ser a única substância e causa de todas as coisas, Spinoza não apenas define a substância, mas apresenta também uma distinção entre substância e acidente: “substância é aquilo que se concebe por si e em si, isto é, aquilo que o conceito não implica o conceito de outra coisa. Por modificação ou acidente, entendo aquilo que existe por meio de outra coisa. Fora da substância e dos acidentes não existe nada na realidade e nada pode ser entendido” (SPINOZA, Carta 4, 1988).

²²¹ Ética I, Prop. VI e VIII.

²²² Ética I, Prop. VIII, Esc. 1 e 2.

²²³ Ética I, Prop. XI, Esc.

²²⁴ Ética I, Prop. XI, Esc.

“quantidade qualquer com comprimento, largura e profundidade, delimitada por uma certa figura” e, não obstante alguns filósofos e teólogos sustentem que o Corpo fora criado por Deus, *ex nihilo*, no entanto, só é possível entendê-lo corretamente como “um dos infinitos atributos de Deus”²²⁵. Anteriormente, na Proposição X, Spinoza já havia demonstrado a natureza da relação entre a substância e seus atributos:

É da natureza da substância que cada um de seus atributos seja concebido por si, visto que todos os atributos que ela tem sempre foram simultaneamente nela, e nenhum pôde ser produzido por outro, mas cada um exprime a realidade, ou seja, o ser da substância [...] exprime uma certa essência eterna e infinita²²⁶ (SPINOZA, 2018).

Junto com o Corpo, a Mente constitui o outro atributo conhecido desta única e mesma substância divina infinita; enquanto o Corpo corresponde ao atributo Extensão, a Mente corresponde ao atributo Pensamento²²⁷ (SPINOZA, 2018). Embora seja possível conhecer apenas estes dois atributos, no entanto, Deus “consta de infinitos atributos, cada um dos quais é infinito e sumamente perfeito em seu gênero” (Carta 4, a Oldenburg). Ainda sobre o Corpo, Spinoza refuta Descartes, sobretudo quanto à negação da sua dimensão infinita e pelo fato de ser composto de partes divisíveis entre si. Por causa deste aspecto, o Corpo não pode pertencer à essência de Deus, pois esta não é mensurável e não pode ser formada de partes finitas. Ao contrário desta abordagem, o Corpo para Spinoza não pode ser dividido. Para entender tal perspectiva, convém interpretar a quantidade pelo viés da substância e do intelecto, a qual difere da interpretação abstrata e superficial produzida pela imaginação.

Se prestarmos atenção à quantidade conforme ela é na imaginação, o que é feito amiúde e mais facilmente por nós, será encontrada finita, divisível e formada de partes; já se prestarmos atenção a ela conforme é no intelecto, e a concebemos enquanto é substância, o que é difícilíssimo fazer, então será encontrada infinita, única e indivisível [...] que todos saibam distinguir entre a imaginação e o intelecto. A matéria [por exemplo] é em todo lugar a mesma e nela não se distinguem partes senão enquanto a concebemos afetada de diversos modos, donde suas partes se distinguem apenas modalmente, mas não realmente²²⁸ (SPINOZA, 2018).

À guisa de exemplo, Spinoza cita a água para afirmar que enquanto substância corpórea é indivisível. Em suas partes pode ser dividida, gerada e corrompida, mas enquanto substância, é indivisível, pois “tudo é em Deus e foi feito pelas leis infinitas da

²²⁵ Esc. Prop. XV.

²²⁶ Ética I, Prop. X, Esc.

²²⁷ Ética II, Prop. XXI, Esc.

²²⁸ Ética I, Prop. XV, Esc.

natureza de Deus e segue da necessidade de sua essência”²²⁹ (SPINOZA, 2018). Enquanto causa eficiente de todas as coisas, Deus não pode ser determinado ou coagido a agir por nenhuma causa extrínseca, pois age somente “por necessidade da sua natureza e sendo causa livre”²³⁰ (SPINOZA, 2018). Neste sentido, Deus é a causa imanente de todas as coisas²³¹ (SPINOZA, 2018).

Do mesmo modo que a Extensão, também o atributo Pensamento é eterno e exprime existência. Logo, cada um dos dois atributos explica não somente a existência, mas também a essência da substância: “[...] os mesmos atributos de Deus que explicam a essência também explicam simultaneamente sua existência eterna”²³² (SPINOZA, 2018). Neste sentido, o Pensamento, por sua natureza necessariamente infinito, deverá ser considerado absolutamente e, portanto, não poderá ser determinado pela duração²³³ (SPINOZA, 2018). Assim como todas as coisas produzidas por Deus, também o Pensamento não envolve duração, pois sua essência não pode ser causa nem do seu existir nem da sua duração, mas apenas Deus, “a cuja só natureza pertence existir”²³⁴ (SPINOZA, 2018).

Após estas considerações sobre a dimensão infinita da essência do Corpo e da Mente enquanto atributos da substância divina, Spinoza define o que são as coisas singulares e particulares: “afecções dos atributos de Deus ou modos, pelos quais os atributos de Deus se exprimem de maneira certa e determinada”²³⁵ (SPINOZA, 2018). Se todo atributo de Deus é eterno e infinito e as coisas singulares são finitas e determinadas, quais são as causas da existência delas? Spinoza ao mesmo tempo em que afirma que uma coisa, embora seja finita e capaz de existir e operar somente se for determinada a existir e operar por outra causa que também seja finita e tenha existência determinada, também afirma que a existência e a operação de qualquer coisa seriam impossíveis fora de Deus, pois “tudo o que é, é em Deus, e de Deus depende de tal maneira, que sem ele nada pode ser concebido”²³⁶ (SPINOZA, 2018). Deste modo, nada pode existir em Deus e ser contingente, pois Deus existe sempre necessariamente. Na Proposição XIX, esta questão é posta da seguinte forma: “tudo é determinado pela necessidade da natureza

²²⁹ Ética I, Prop. XV, Esc.

²³⁰ Ética I, Prop. XVII, Cor. II.

²³¹ Ética I, Prop. XVIII.

²³² Ética I, Prop. XX.

²³³ Ética, Prop. XXI

²³⁴ Ética I, Prop. XXV, Cor.

²³⁵ Ética I, Prop. XXV, Cor.

²³⁶ Ética I, Prop. XXVIII, Esc.

divina não apenas a existir, mas também a existir e operar de maneira certa”. No Escólio desta mesma proposição, a distinção entre natureza naturada e natureza naturante elucida ainda mais esta questão.

Natureza naturante entende-se aquilo que é em si e é concebido por si, ou seja, os atributos da substância, que exprimem uma essência eterna e infinita, isto é, Deus enquanto considerado como causa livre. Por Natureza naturada, entretanto, entendo tudo aquilo que segue da necessidade da natureza de Deus, ou seja, de cada um dos [seus] atributos, isto é, todos os modos dos atributos de Deus, enquanto considerados como coisas que são em Deus, e que sem Deus não podem ser nem concebidas²³⁷ (SPINOZA, 2018).

Seja através do modo finito ou infinito, o intelecto em ato, enquanto compreende claramente os atributos e as afecções de Deus, estará sempre referido à natureza naturante. Conforme atesta a Prop. XXXI, este intelecto não pode ser entendido como pensamento absoluto, mas apenas como um “certo modo de pensar”, assim como a vontade, seja qual for o modo – finito ou infinito – como será concebida, precisará de uma causa pela qual seja determinada a existir e agir. Neste sentido, Spinoza afirma na Proposição XXXII que: “cada volição não pode existir nem ser determinada a operar, a não ser que seja determinada por outra causa, e essa por sua vez por outra e assim por diante ao infinito”. Esta causa enquanto determina a volição não pode ser entendida como livre. Portanto, pelos Corolários I e II da Proposição XXXII, o filósofo infere o seguinte: embora Deus não opere pela liberdade da vontade e esta não pertença mais à natureza de Deus que qualquer outra coisa natural, no entanto, a vontade está para a natureza de Deus do mesmo modo como o movimento e o repouso e todas as outras coisas.

Se, com efeito, todas as coisas seguem necessariamente da natureza perfeitíssima de Deus e são determinadas a existir e operar de certa maneira, então, não é possível que alguma coisa possa existir de modo contingente, a não ser em relação a um conhecimento mutilado e imperfeito que impede a percepção adequada da causa externa ou da contradição que envolve a sua essência²³⁸ (SPINOZA, 2018). Não é possível que haja contingência porque todas “as coisas foram produzidas por Deus com suma perfeição, visto que seguiram necessariamente da sua natureza perfeitíssima”²³⁹ (SPINOZA, 2018). Desta maneira, em Deus não pode haver imperfeição e tampouco sua essência, decretos, intelecto e vontade podem sofrer variações porque são eternos. Spinoza considera um

²³⁷ Ética I, Prop. XIX, Esc.

²³⁸ Ética I, Prop. XXXIII, Esc. I.

²³⁹ Ética I, Prop. XXXIII, Esc. II.

absurdo pensar que Deus pode mudar sua vontade ou seus decretos e que sua essência pode ser outra:

Com efeito, o intelecto e vontade [de Deus] acerca das coisas criadas e da ordem delas se mantém iguais com respeito a sua essência e perfeição, como quer que se os conceba [...] o intelecto de Deus, bem como sua vontade, não se distingue de sua essência [...] se Deus tivesse outro intelecto em ato e outra vontade, também sua essência seria outra²⁴⁰ (SPINOZA, 2018).

Por meio destas inferências, Spinoza denuncia a falsidade por detrás de algumas ideias e preconceitos que defendem que uma coisa pode ser perfeita ou imperfeita, boa ou má, de acordo com o beneplácito da vontade divina. Ora, Deus é causa de si e de todas as coisas pela só necessidade de sua única natureza²⁴¹ (SPINOZA, 2018). E tudo que existe exprime a potência, isto é, a essência de Deus. E Deus só age por necessidade de sua natureza, conforme atesta o Apêndice da Proposição XXXVI:

[...] tudo é em Deus e depende dele de tal maneira que sem ele nada pode ser nem ser concebido; que tudo foi determinado por Deus não pelo beneplácito de sua vontade, mas pela sua natureza absoluta, ou seja, por sua potência infinita²⁴² (SPINOZA, 2018).

Do preconceito sobre o livre arbítrio divino, segue outra ideia imaginária que também será denunciada por Spinoza, ou seja, de que todas as coisas agem tendo em vista um fim e que o próprio Deus, ao dirigir todas as coisas, age com a finalidade de ser cultuado pelo homem. No Apêndice da Proposição XXXVI, Spinoza demonstra que destas ideias se originam os preconceitos sobre bem e mal, mérito e pecado, louvor e vitupério, ordem e confusão, beleza e feiura. A razão pela qual estes preconceitos são disseminados está na ignorância das causas, o que permite ao ser humano relacionar sua liberdade à consciência de suas volições e apetites e ao conhecimento das causas finais, sem, contudo, cogitar pelas “causas que o dispõe a apetecer e querer”. O que ocorre, na maioria das vezes, é que o ser humano não julga pelo próprio engenho, mas pelo engenho alheio; e, em se tratando de Deus, imagina-o como aquele Ente sobrenatural capaz de, por um lado, providenciar os meios de subsistência e o usufruto dos bens da natureza, e por outro, punir os pecados e as ofensas daqueles que não permaneceram fiéis à sua vontade. Spinoza verifica neste entendimento inadequado de Deus um grande perigo para a liberdade, pois, de tão arraigado na mente, o preconceito transforma-se em superstição. Deste modo, faz-se necessário prestar culto ao Deus providente que dirige tudo e coloca

²⁴⁰ Ética I, Prop. XXXIII, Esc. II.

²⁴¹ Ética I, Prop. XXXIV.

²⁴² Ética I, Prop. XXXVI, Ap.

a natureza inteira à mercê do “desejo cego e da insaciável avareza” humana. Este modo de proceder não faz outra coisa que reproduzir a ignorância, tornando o ser humano incapaz de entender que a “natureza não tem para si nenhum fim prefixado e que todas as causas finais não são senão ficções”²⁴³ (SPINOZA, 2018).

Todavia, a doutrina da finalidade é criticada por Spinoza, principalmente porque inverte inteiramente a natureza, de tal maneira que a causa passa a ser efeito e vice-versa, o que é primeiro na natureza passa a ser visto como algo posterior, a imaginação é colocada no lugar do intelecto e o que é suma perfeição torna-se suma imperfeição. Desta doutrina só pode advir a maior de todas as ignorâncias: que tudo acontece por vontade de Deus. Deste modo, o ser humano, ao não entender a verdadeira natureza das coisas, crê com firmeza que as coisas estão ordenadas pelo livre arbítrio de Deus, o qual ora escolhe ordená-las de um jeito, ora de outro.

Deus criou tudo com ordem e, desta maneira, sem saber, [os seres humanos] atribuem imaginação a Deus; a não ser talvez que queiram que Deus, provendo à imaginação humana, tenha disposto as coisas de tal maneira que os homens pudessem facilmente imaginá-las²⁴⁴ (SPINOZA, 2018).

E conforme a imaginação é afetada desta ou daquela maneira, julga-se que se trata dos verdadeiros atributos das coisas, conforme a disposição da mente, ou seja, cada um toma por coisa algo produzido pelas afecções da imaginação. E neste sentido não entendem o que é salutar e o que na realidade tem a ver com a conveniência e a discrepância ente os corpos humanos: o fato de que a um, algo pode parecer bom, a outro pode, do mesmo jeito, parecer mau; algo pode parecer ordenado para um e confuso para outro. Deste modo, ao concluir a primeira parte da *Ética*, Spinoza ressalta a importância de distinguir entre conhecer de forma imaginativa e conhecer de modo adequado. De um lado as noções vulgares, que não explicam e elucidam a natureza de coisa alguma, mas apenas o modo como se constitui a imaginação humana. Por outro lado, quando as coisas são estimadas só pela natureza e potência delas, então é possível entender claramente pelo prisma do intelecto algo fundamental capaz de garantir uma vida livre e apartada de ficções e ideias falsas: “que as coisas não são mais nem menos perfeitas em vista de deleitarem ou ofenderem o sentido dos homens, de contribuírem ou repugnarem à

²⁴³ *Ética* I, Prop. XXXVI, Ap.

²⁴⁴ *Ética* I, Prop. XXXVI, Ap.

natureza humana”, mas porque seguem as leis da natureza, que produziram “tudo que pode ser concebido pelo intelecto infinito de Deus”²⁴⁵ (SPINOZA, 2018).

Destas considerações de Spinoza sobre Deus na Ética I, convém destacar alguns aspectos mais relevantes para entender a biopotência, em seu sentido teórico-prático, como derivada da potência de Deus, pela qual Deus é causa de si e causa de todas as coisas. Esta potência, conforme afirmou Spinoza, é a própria essência de Deus. No entanto, “esta articulação entre a *causa sui* e *potentia Dei* desliga [estas causas] da tradição teológica defensora da onipotência divina e do intelecto e vontade criadores” (CHAUÍ, 1999, p. 817). Com efeito, este modo de entender a essência e a natureza de Deus produz um conhecimento adequado e não meramente imaginativo das causas pelas quais a existência humana será menos imperfeita e subserviente e mais livre e virtuosa, e, portanto, mais perfeita e biopotente. O conhecimento da essência divina flui necessariamente da reflexão sobre o amor de Deus e é capaz de libertar o corpo e a mente, atributos desta essência infinita, da prisão das superstições e de preconceitos, sobretudo concernentes à compreensão de bem e mal, medo e esperança e outros afetos originados da tristeza e que podem enredar na biodiaconia por causa de uma compreensão distorcida tanto da natureza de Deus quanto da humana. Neste sentido, pondera Chauí:

Tanto o medo quanto a esperança exprimem a maneira confusa e inadequada com que nossa imaginação, incapaz de compreender as leis necessárias que regem o universo e as ações humanas, é levada a forjar a imagem de uma natureza caprichosa e contingente, em cujo interior somos meros joguetes (CHAUÍ, 1995, p. 34).

Isto posto, para avançar na definição de biopotência, faz-se mister deter um pouco mais a atenção no aspecto da liberdade, referida mais ao conhecimento das causas das ações humanas que da mera consciência de seus atos, conforme salientou Spinoza, na Ética II:

[...] os homens equivocam-se ao se reputarem livres, opinião que consiste apenas em serem cômicos de suas ações e ignorantes das causas pelas quais são determinados. Logo, sua ideia de liberdade é esta: não conhecem nenhuma causa de suas ações²⁴⁶ (SPINOZA, 2018).

Na Ética III, Spinoza também salienta que ser consciente e ignorar as causas é como “sonhar de olhos abertos” ou agir pela ilusão de liberdade, a exemplo da criança que crê apetece livremente o leite ou do menino irritado que quer se vingar ou do medroso, cujo ímpeto é fugir. Também o embriagado crê falar por livre decreto da Mente

²⁴⁵ Ética I, Prop. XXXVI, Ap.

²⁴⁶ Ética II, Prop. XXXV, Esc.

aquilo que depois de sóbrio preferiria ter calado. Todos esses são cômicos de suas ações, mas ignorantes das causas pelas quais foram determinados a agir, como dito anteriormente²⁴⁷ (SPINOZA, 2018).

Neste sentido, a biopotência pode ser entendida como uma estratégia da mente e do corpo, não apenas contra a ilusão da liberdade, porém contra duas outras ilusões a ela associadas: a ilusão da finalidade e a ilusão teológica. Essas três ilusões segundo a análise de Gilles Deleuze atuam para que a consciência continue a articular e reproduzir um conhecimento mutilado sobre as causas e os efeitos e sobre as leis que compõem a natureza humana. Por outro lado, o indivíduo biopotente será aquele que não se deixa conduzir pelos ditames régios da consciência moral porque entende, de modo claro e distinto, o seguinte: as ideias dos efeitos de um corpo externo sobre nós não constituem a causa final das nossas próprias ações; o corpo não pode ser conduzido ou determinado por nenhuma ideia preconcebida à revelia dos afetos e, por fim, que Deus não pode operar em razão de causas finais nem pelo decreto livre de sua vontade (cf. DELEUZE, 2002).

Isto posto, vejamos outros aspectos que demonstram as razões pelas quais a liberdade e o conhecimento adequado de Deus como substância infinita constituem os pilares da biopotência. Para tal intento, recorreremos além da *Ética*, também de outros textos de Spinoza e de autores indicados anteriormente. A seguir analisaremos a virtude da prudência como uma via para a liberdade, isto é, para uma vida não subjugada pelas causas externas, mas conduzida, adequadamente, pelo entendimento das causas internas ou imanentes à sua própria natureza (SPINOZA, 2020).

2.7 Prudência e liberdade

Na perspectiva espinosana, a liberdade possui um estatuto ontológico, e, deste modo, ela deve ser entendida como necessária para que o ser conserve sua potência de existir. Para Bove, sobretudo a partir da sua leitura do *Tratado Político*, a liberdade requer necessariamente a prudência (BOVE, 2010). No *Tratado Político*, artigo 9, do capítulo II, Spinoza expõe o liame entre a liberdade e a prudência, principalmente quando se refere ao direito natural de cada indivíduo de repelir, de forma ativa e potente, a tudo que for contrário ao seu esforço singular de perseverar em seu ser. Na *Ética* II, Definição V, Spinoza relaciona a prudência com esta capacidade – sempre singular – de cada ser de

²⁴⁷ *Ética* III, Prop. II, Esc.

perseverar na existência, em uma “continuidade indefinida do existir”. Sobre este aspecto, Bove comenta o seguinte:

[Em Spinoza] a liberdade de uma vida, como parte operante da potência divina é natural e racionalmente disposta para a adequação, já que envolve necessariamente, em sua essência, a razão ou a causa de sua ação. Cada coisa singular não se esforça para perseverar em seu ser senão nas relações de troca e de comunicação com o que não é ela, isto é, segundo as disposições do “exterior” (BOVE, 2010, p. 73).

Das afecções originadas das trocas com outros corpos, o indivíduo opera segundo sua própria lei interna²⁴⁸ sempre em busca de um equilíbrio ou de moderação, considerando que nem sempre é possível conhecer a causa adequada das próprias ideias, pois como parte da natureza, o indivíduo pode vir a ser submetido a causas exteriores mais potentes. Neste caso, somente pela sabedoria prática da prudência, a qual Aristóteles denominava *phronesis*, será possível entender de maneira adequada. Jaquet, ao analisar a prudência espinosana, a partir de sua dupla dimensão: teórica e prática, afirma que a prudência constitui a virtude, por excelência do entendimento daqueles que tomam posse de si mesmos e entendem a propriedade das coisas a partir da sua essência:

Longe de ser uma forma de temor ou uma maneira de retrain-se com desconfiança, [a prudência] encarna uma forma de audácia racional, porque se trata de retomar de novo e com total liberdade o exame de um objeto ignorando os preconceitos e [atento] somente à necessidade de sua natureza (JAQUET, 2008, p. 22).

Se a prudência estivesse atrelada à desconfiança nada produziria senão uma diminuição da perfeição, e não seria outra coisa que uma forma de medo. Deste modo, a prudência nem seria uma virtude, mas uma paixão originada de “uma tristeza inconstante nascida da imagem de uma coisa passada ou futura de cuja ocorrência duvidamos”²⁴⁹ (SPINOZA, 2018). De acordo com Spinoza, a prudência consiste na cautela (*caute*) e na precaução quando referidas tanto à potência de examinar, de modo adequado e com total liberdade, a natureza das coisas, apoiando-se unicamente em sua essência. É através da meditação e da reflexão, que o indivíduo pode se aproximar da “ideia adequada da essência formal de alguns atributos de Deus e [do] conhecimento adequado da essência das coisas”²⁵⁰ (SPINOZA, 2018). Esta forma de conhecimento dispensa qualquer tipo de

²⁴⁸ Faz-se necessário transcrever a glosa feita por Bove quanto ao uso deste termo, pois quando se trata do interior corre-se o risco de traduzi-lo como interioridade ou como algo que se opõe ao exterior. Interno significa na ótica de Spinoza, “a formação consistente, insistente, resistente e convergente de uma multiplicidade em ato, pela qual [o ser] afirma sua singularidade como determinação (BOVE, 2020, p. 74).

²⁴⁹ Ética III, Prop. XVIII, Esc. II.

²⁵⁰ Ética II, Prop. LX, Esc. II.

representação, pois torna presente, simultaneamente, tanto a essência quanto a existência da coisa, ao mesmo tempo que permite a reflexão e a ação desde “a ideia da ideia verdadeira”.

Analisando o Tratado da Reforma do Entendimento, Jaquet infere que a ideia verdadeira não precisa ser comprovada ou demonstrada, tampouco requer uma concordância com o seu objeto, pois a conformidade entre o objeto e seu ideado não expressa a essência da verdade, mas “uma simples propriedade da ideia”. Ainda que seja distinta do objeto, a ideia, todavia, possui uma “essência formal”, isto é, “uma realidade intrínseca que se manifesta e a distingue das outras” (JAQUET, 2008, p. 38-40). Do mesmo modo que a luz, as ideias verdadeiras não precisam de demonstração, atesta Spinoza: “Assim como a luz manifesta a si própria e às trevas, assim a verdade é norma de si e do falso”²⁵¹ (SPINOZA, 2018). Neste sentido, um saber prudente e potente é próprio daquele que sabe, por meio de uma ciência intuitiva²⁵², que a ideia verdadeira não procede do exterior, mas é algo inerente à sua própria natureza e, portanto, a ideia verdadeira não tem necessidade de passar pelo crivo das dúvidas e das incertezas, conforme cogitava Descartes. Ao distinguir a ideia verdadeira de outras percepções, Spinoza, divergindo da filosofia cartesiana, afirma dois princípios do seu método. Primeiro: o desafio da dúvida é algo desnecessário, haja vista que a “ideia verdadeira já está dada e é norma de si mesma”. Segundo: “o ponto de partida ou o verdadeiro fundamento do conhecimento não é o sujeito pensante, mas o ser mais perfeito, isto é, Deus” (JAQUET, 2008, p. 48).

Por conseguinte, antes de propor os fundamentos de seu método sobre a ideia verdadeira, a partir da essência divina, Spinoza, em sua obra “Pensamentos Metafísicos” apresenta ainda uma referência à prudência, principalmente quando expõe os meandros da tradição metafísica dos escolásticos, em vigor na sua época, não tendo como objetivo desconstruir²⁵³, em bloco, o edifício desta tradição, mas apenas suprimir alguns planos e

²⁵¹ Ética II, Prop. XLIII, Esc.

²⁵² Chauí define este modo intuitivo do conhecimento do seguinte modo: “apreensão direta da multiplicidade simultânea de afecções corporais, de suas ideias e das ideias dessas ideias em sua conexão necessária com a potência da substância absolutamente infinita, isto é, Deus” (Chauí, 2020). Não se trata de um contato extático com uma essência, a exemplo da experiência religiosa mística, mas de um conhecimento imediato por meio da gênese da causa interna (CHAUÍ, 1999).

²⁵³ Para Jaquet, este trabalho de desconstrução foi feito com doçura, ainda que a golpes de martelo, pois Spinoza pretendia chegar até o vulgo, o qual entendia a realidade pelo prisma ontológico da antiga tradição metafísica. Este aspecto é fundamental para a compreensão do objetivo da prudência, que não era outro senão demonstrar para o vulgo, desde a sua realidade mais imediata e seu horizonte de compreensão, o que era constituinte das ideias verdadeiras e o que eram as ideias falsas: “A lógica escolástica não é só inútil, mas nociva, pois os modos de pensar, pelos quais recordamos, explicamos ou imaginamos as coisas podem

muros, haja vista que sua proposta também era tratar do ser e de suas afecções, porém com a intenção de reformar a inteligência através do método geométrico:

O objetivo é esclarecer os problemas levantados pela ontologia tradicional e operar ali um trabalho de reforma. Os *Pensamentos Metafísicos* refletem a prudência de Spinoza e dão conta de sua dupla preocupação em se colocar ao alcance do vulgo e desenvolver o entendimento (JAQUET, 2008, p. 52, grifo do autor).

Neste sentido, os *Pensamentos Metafísicos*, bem como o *Breve Tratado* constituem uma propedêutica, isto é, uma exposição didática dos princípios do método que, de certo modo, preparava o leitor para o entendimento mais adequado da primeira parte da *Ética*. A intenção de Spinoza nestes e também na maioria de seus textos era elucidar as várias formas de antropocentrismo e antropomorfismo subjacentes ao conhecimento inadequado de Deus para, em seguida, corrigir as imagens que mais confundem que distinguem a verdadeira natureza de Deus e a existência humana. Enquanto o vulgo forjava a ideia de Deus à sua imagem e semelhança, atribuindo-lhe sentimentos como o amor ou a cólera, Spinoza procurava demonstrar que a natureza e a essência de Deus somente podem ser entendidas adequadamente se considerarmos a identidade entre sua essência, sua existência e sua potência (JAQUET, 2008, p. 56).

Desta perspectiva, sem o conhecimento adequado da natureza de Deus seria impossível garantir a expressão singular de cada indivíduo ou a salvaguarda dos direitos naturais, definidos por Spinoza, no *Tratado Político-Teológico*, como o conjunto das regras pelas quais cada ser está determinado a existir e atuar de uma certa maneira de acordo com a potência de sua natureza²⁵⁴ (SPINOZA, 2014). Desta tríade: Deus, liberdade de pensamento e de expressão e direitos naturais deriva o entendimento da prudência espinosana. De modo indireto, Spinoza faz referência a esta tríade quando define a liberdade no *Breve Tratado*:

É uma existência firme que nosso intelecto obtém por sua união com Deus para produzir em si mesmo ideias e, fora de si mesmo, efeitos que concordem com sua natureza, sem que esses efeitos estejam submetidos a causas externas pelas quais eles possam ser alterados ou transformados (SPINOZA, 2020, p. 152).

Sobre as causas externas, convém sublinhar que, além de favorecer um aumento ou diminuição da liberdade, podem também submeter o indivíduo às paixões e

conduzir-nos a falsas distinções, como a que se opera entre o ser real e o ser de razão”. Na realidade a distinção correta seria aquela feita entre o ser que existe necessariamente e aquele que implica uma existência possível (JAQUET, 2008, p. 54).

²⁵⁴ TTP, XVI.

enfraquecer a unidade de sua essência divina. Quando isto ocorre, as causas externas cooperam para o entendimento inadequado da realidade e concorrem para a formação de variadas formas de superstições e preconceitos, os quais sustentam a “ordem moral do mundo”, como assinala Homero Santiago, utilizando a expressão de Nietzsche. Qual a pertinência e relevância da virtude da prudência dentro deste processo originado destes efeitos das causas externas? A pertinência está, sobretudo, porque a prudência, ao invés de combater frontal e diretamente os preconceitos e as superstições, a partir de uma epistemologia alheia ao seu processo constitutivo, propõe uma abordagem mais positiva e racional, de modo que seja possível uma compreensão dos preconceitos e das superstições a partir de suas origens. É sobre este aspecto da prudência que Santiago se refere quando afirma que a melhor via para superar as ideias inadequadas é pensar com o preconceito e não à revelia dele “até o ponto em que se revele em sua verdade de preconceito, isto é, mutilado, injustificado e parcial” (SANTIAGO, 2019, p. 79).

Na origem de todos os preconceitos e superstições estão o medo e esperança, conforme demonstrado anteriormente. A virtude da prudência, no entanto, nos permite lidar com o medo e a esperança e com as demais imagens confusas e mutiladas que alimentam as superstições, principalmente quando expõe a gênese das concepções que levam o ser humano a atuar, na história, como espectador passivo das reviravoltas da fortuna ou como mero joguete de uma natureza caprichosa e contingente. A raiz destas concepções encontra-se na noção de livre arbítrio e na ideia de um Deus voluntarioso que muda seus decretos a seu bel prazer, ora para recompensar o súdito pela sua obediência ora para puni-lo pela desobediência (CHAUÍ, 1995). A prudência, através de uma interlocução com estas imagens produtoras de impotência, propicia um entendimento desde a imanência, isto é, desde a própria estrutura interna inconsistente de tais signos, os quais, por estarem dissociados de Deus, a substância eterna e infinita ou a causa imanente de todas as coisas, não poderão exprimir, adequadamente, a realidade.

No Tratado Político, Spinoza aponta para este aspecto da prudência quando propõe não rir, nem chorar, nem detestar as paixões humanas, porém, entendê-las pelo método geométrico, como se tratasse de linhas, superfícies e sólidos:

Assim, não encarei os afetos humanos, como o amor, o ódio, a ira, a inveja, a glória, a misericórdia e as restantes comoções do ânimo, como vícios da natureza humana, mas como propriedades que lhes pertencem, tanto como o calor, o frio, a tempestade, o trovão e outros fenômenos do mesmo gênero pertencem à natureza do ar, os quais, embora sejam

incômodos, são, contudo, necessários e tem causas certas, mediante as quais tentamos entender a sua natureza²⁵⁵ (SPINOZA, 2009).

Com efeito, aquele que entende e age deste modo, isto é, a partir das causas imanentes que constituem todas as coisas, conserva a alegria e a liberdade, pois não vive mais ameaçado pelas superstições nem subjugado pela melancolia. Quando procura comunicar esta verdade aos outros com o intuito de interromper o fluxo melancólico causada pelas paixões tristes, o indivíduo não age senão pela virtude da prudência de acordo com um imperativo ético que se traduz na seguinte máxima: expulsar a melancolia é algo tão necessário quanto matar a fome e a sede, haja vista que não existe nada mais antinatural do que a tristeza.

Nenhum deus, e nem ninguém senão o invejoso, se deleita com minha impotência e incômodo, nem toma por virtude nossas lágrimas, soluços, medo e outras coisas deste tipo, que são sinais de impotência do ânimo; mas, ao contrário, quanto maior é a Alegria com que somos afetados, tanto maior é a perfeição a que passamos, isto é, tanto mais é necessário que participemos da natureza divina²⁵⁶ (SPINOZA, 2018).

Neste sentido, a prudência, proveniente do conhecimento das causas imanentes de todas as coisas, ao permitir ao indivíduo ser afetado pela Alegria – Hilaritas²⁵⁷ – de maneira que ao agir em meio externo não seja subjugado por outros corpos mais potentes, permite também experimentar outros modos de existência e expandir sua potência para o quanto pode. Donati Caleri, ao analisar este movimento biopotente, engendrado pela Alegria, afirma que não se trata de outra coisa senão:

[...] de construir, na duração, um trajeto vivencial de experimentações, o mais amplo e prudente possível, que leve o corpo a ter uma experimentação criativa, ideais adequados e conhecimento singular. Nesse sentido, no limite, o conhecimento singular de todas as essências, que é a potência pela qual a natureza conhece, será experimentado também pelo modo finito no corpo (CALERI, 2017, p. 197).

Sobre a maneira como Spinoza utiliza o termo experiência ou experimentação, nas duas extremidades do conhecimento, isto é, tanto na imaginação quanto na ciência intuitiva, Chauí atesta que: “na primeira ponta é a experiência da existência das coisas singulares corpóreas, a segunda, experiência de nossa eternidade enquanto conhecimento

²⁵⁵ Tratado Político, I, 4.

²⁵⁶ Ética IV, Prop. XLV, Esc.

²⁵⁷ Além desta afinidade entre os afetos da prudência e da alegria, dos quais procede toda ação, cuja natureza será sempre intensiva, mas nunca excessiva ou invasiva, convém destacar ainda a dimensão política da Alegria, originada do desejo de viver junto. Conforme assinala Bove, a alegria (*hilaritas*) consiste em “uma energia virtuosa ou no vigor mesmo da virtude divina que desenvolve, de maneira equilibrada e equilibrante, a prática constitutiva da imaginação política do corpo da multidão” (BOVE, 2010, p. 149).

da essência singular de uma coisa singular” (CHAUI, 1999, p. 46). É no percurso de uma ponta desta extremidade para a outra que se situa a experiência da biopotência. Por isso, vamos seguir este movimento e trazer novamente ao proscênio a potência de agir do corpo, partindo de uma questão fulcral proposta por Spinoza sobre o que pode um corpo²⁵⁸.

2.8 O que pode um corpo?

O Corpo, lugar por excelência da experiência afetiva não obedece aos comandos da Mente, não é um autômato, conforme defendia a concepção cartesiana, nem comandado pela vontade, pois a mente não detém um império sobre o corpo. Um afeto só pode ser mudado por outro afeto mais forte e contrário.

Embora Spinoza afirme que ninguém nunca determinou o que pode um corpo:

[...] o Corpo, só pelas leis de sua natureza, pode fazer muitas coisas que deixam sua Mente admirada. Ademais, ninguém sabe de que maneira e por quais meios a Mente move o corpo, nem quantos graus de movimento pode atribuir ao corpo, nem com que rapidez pode movê-lo. Donde segue que quando os homens dizem que esta ou aquela ação se origina na Mente, a qual tem império sobre o Corpo, não sabem o que dizem, e nada outro fazem senão confessar, por belas palavras, que ignoram a causa daquela ação²⁵⁹ (SPINOZA, 2018)

Deleuze, entretanto, em suas cogitações sobre esta questão, inferiu o seguinte: para saber o que um corpo pode ou quais sejam as suas forças, faz-se necessário estar atento ao conjunto das relações que compõem este corpo e determinam seu poder de ser afetado (DELEUZE, 2019). Este aspecto é fundamental porque corrobora dois princípios da abordagem espinosana dos afetos: toda afecção se origina das relações com outros corpos; o grau destas afecções determinará também o grau das relações entre a mente e o corpo, conforme a demonstração do Apêndice da quarta parte da *Ética*: “quanto mais apto é o Corpo para poder ser afetado e afetar os corpos exteriores de múltiplas maneiras, tanto mais apta é a Mente para pensar”²⁶⁰ (SPINOZA, 2018). Conforme aludimos anteriormente, entre a mente e o corpo, a relação sempre ocorrerá em termos de autonomia, igualdade de potência e simultaneidade, pois de acordo com Spinoza: “o que quer que aumente ou diminua, favoreça ou coíba a potência de agir do nosso Corpo, a

²⁵⁸ cf. *Ética* III, Prop. II, Esc.

²⁵⁹ *Ética* III, Prop. II, Esc.

²⁶⁰ *Ética* IV, Cap. XXVII, Apêndice.

ideia desta mesma coisa aumenta ou diminui, favorece ou coíbe a potência de pensar de nossa Mente”²⁶¹ (SPINOZA, 2018). Deste modo, o aumento ou a diminuição da potência está diretamente relacionado com as afecções do corpo, ocorridas durante os encontros com outros corpos. Estes encontros são nada menos que estratégias do *conatus*, este esforço singular, infinito e eterno, através do qual cada ser busca perseverar na existência.

De acordo com Spinoza, este esforço de existir de modo singular, não obstante a variação da potência do corpo e da mente, constitui algo permanente e pertence à ordem da eternidade. Ainda que sua existência histórica seja marcada pela finitude, seu poder de agir, no entanto, é infinito porque expressão da Substância divina. Para tratar esta questão, convém retomar alguns princípios fundamentais da Ética, sobretudo aqueles dispostos nos axiomas, postulados, lemas e as Proposições XII, XIII e XIV da segunda parte. Na Proposição XIII, Spinoza demonstra que o corpo é um modo finito do atributo extensão, existente em ato, coisa singular, cujas características principais são o movimento ou o repouso, a rapidez ou a lentidão (Axioma I e II) e cuja configuração será determinada pelos encontros com outros corpos (Lema III). Com efeito, os corpos humanos “compostos de muitíssimos indivíduos” (Postulado I), dos quais alguns são “fluidos, alguns moles e alguns duros” (Postulado II) serão sempre afetados de maneiras diversas por outros corpos externos (Postulado III). Na Proposição XII, Spinoza afirma que a mente, modo finito do atributo pensamento, além de perceber o que afeta o corpo e engendrar a ideia do corpo, é capaz de engendrar também a ideia de si mesma, isto é, a ideia da ideia. No Corolário da Proposição XIII, além de ressaltar esta relação simultânea entre a mente e corpo, atesta também que o Corpo humano existe tal qual o sentimos²⁶² (SPINOZA, 2018).

Em se tratando ainda da simultaneidade entre as afecções corporais e as ideias dessas afecções, convém frisar, que, embora o corpo e a mente sejam apreendidos ao mesmo tempo, de modo sincrônico, isto não significa que este processo seja linear ou reproduzido de forma mecânica e idêntica. Jaquet, ao analisar a locução adverbial *et simul*, conclui que esta pode ser interpretada de três formas diferentes: “em primeiro lugar ela pode reenviar ao corpo e à mente ao mesmo tempo; em segundo, ela pode remeter principalmente ao corpo; em terceiro, ela pode remeter principalmente à mente” (JAQUET, 2011, p. 181).

²⁶¹ Ética III, Prop. XI.

²⁶² Ética II, Prop. XIII, Cor.

Concomitante à simultaneidade, outra expressão fundamental para entender esta relação mente e corpo é atualidade, no sentido de que todas as constelações afetivas, constantemente sofrem variação, de tal modo que tanto a alegria quanto a tristeza podem ser aumentadas ou diminuídas. Quando forem derivados da alegria, os afetos estarão referidos à ação e ao aumento simultâneo do *conatus*. Com efeito, se os afetos forem derivados da tristeza exprimirão um grau maior de passividade ou paixão e provocarão a diminuição do *conatus*. Todavia, conforme analisa Spinoza, ao sofrer variação, o afeto deixa de ser uma paixão, quando a mente forma dele uma ideia clara e distinta²⁶³. Bárbara Ramacciotti entende que não é possível considerar qual grau de potência um corpo é capaz de atingir, sem uma rigorosa e atenta análise das “causas da variação da potência da mente e do corpo pelos efeitos da variação dos afetos e das paixões experimentados em termos de alegria e de tristeza, de ideia adequada e inadequada ou de atividade e passividade” (RAMACCIOTTI, 2017, p. 217).

Este aspecto da passividade, convém entendê-lo dentro dos efeitos dos quais o corpo é causa inadequada e parcial, pois, enquanto padece, o corpo ainda está exercendo sua potência de agir. De outro modo, seria necessário reconhecer uma dimensão ontológica para a negatividade, algo totalmente incongruente com a ciência espinosana dos afetos.

A passividade é em realidade sempre uma atividade parcial, pois, embora causa inadequada, o corpo contribui para a produção de efeitos com o concurso de causas exteriores. É por isso que ela [passividade] é integrada à potência de agir. Todo o problema consiste em aumentar a parte ativa do corpo na produção dos efeitos. É por isso que sua potência se mede pela proporção de atividade que entra na realização de uma coisa (JAQUET, 2011, p. 133).

A parte ativa do corpo, isto é, sua biopotência é aumentada pelo concurso dos afetos originados da Firmeza e da Generosidade, os quais constituem a pedra angular da liberdade:

[...] por firmeza entendo o *Desejo pelo qual cada um se esforça para conservar seu ser pelo só ditame da razão*. Por Generosidade entendo o *Desejo pelo qual cada um se esforça para favorecer os outros homens e uni-los a si por amizade pelo só ditame da razão*. Assim, as ações que visam só ao útil do agente refiro à Firmeza e as que visam também ao útil do outro, à Generosidade²⁶⁴ (SPINOZA, 2018).

²⁶³ Ética V, Prop. III.

²⁶⁴ Ética III, Prop. LIX, Esc. Grifos do autor.

Do mesmo modo que a Firmeza e a Generosidade, a satisfação consigo mesmo, entendida por Spinoza como “uma alegria que nasce do fato do homem se contemplar a si mesmo e sua potência de agir”²⁶⁵ (SPINOZA, 2018) pode ser entendida também como um afeto que aumenta a atividade ou a biopotência do corpo. Entretanto, o aumento da potência de agir do corpo necessita que o amor a Deus, o mais constante de todos os afetos, não seja descurado, pois, para ser e existir, o corpo depende da substância divina:

Embora Deus não seja extenso, isto é, corpóreo, ele está em toda parte [pois tudo que existe] refere-se à só potência de Deus e a seu concurso, pelo qual ele conserva todas as coisas [...] onde está a potência aí também está sua essência. Deus não está em toda parte por alguma potência corpórea, mas pela potência ou essência divina, que é a mesma para conservar a extensão e as coisas pensantes²⁶⁶ (SPINOZA, 2018)

Esta potência divina que a tudo permeia se manifesta na Natureza, a qual pode ser definida como: “expressão imanente de uma atividade absolutamente infinita ou a Substância, uma e única, unidade infinitamente complexa constituída por infinitos atributos infinitos, isto é, por infinitas ordens de realidades diferenciadas, unificadas pela potência infinita de autoprodução e de produção de todas as coisas” (CHAUÍ, 2000).

Deus sive natura. O homem, enquanto parte imanente da Natureza e atributo da única Substância divina – Pensamento e Extensão – é capaz de tomar parte na atividade da própria Natureza e de exprimir, de maneira própria e distinta, a potência infinita de produção do real. Conforme salienta Spinoza, enquanto a atividade do atributo Pensamento origina as ideias, a atividade do atributo Extensão origina o corpo.

A unidade e a relação entre os entes produzidos pelos atributos são internas à própria Substância. O que um atributo realiza numa esfera de realidade é realizado de maneira diferente noutra por um outro atributo e a atividade de ambos são ações da mesma Substância complexa. Os seres humanos, constituídos pela união de um corpo e de uma mente, não são substâncias criadas, mas modos finitos de Deus ou partes da natureza infinita de Deus. (CHAUÍ, 2000).

Convém ressaltar ainda que cada atributo exprime a atividade imanente da Substância infinita e manifesta a causalidade única da Substância, de modo singular, isto é, de acordo com uma causalidade transitiva própria dos seres finitos e dentro da ordem comum da Natureza. Conforme salienta Chauí, ao explicitar as nervuras do real, esta essência singular existente, por ser “determinada pela potência dos atributos substanciais e pelos nexos causais da Natureza Naturada”, é capaz de exprimir “a essência e a potência

²⁶⁵ Ética III, Definição dos Afetos, XXV.

²⁶⁶ Princípios da Filosofia, Prop. II, Esc.

da substância”, sempre de maneira afirmativa, positiva, indestrutível, “nada havendo em seu interior que leve à autodestruição” (CHAUI, 1999, p. 90). Isto porque o ser, mesmo não pensando adequadamente as afecções do corpo provenientes dos encontros – bons ou maus – do nosso corpo com outros corpos, sempre estará em busca de perseverar na existência. Mesmo enredado nas ideias imaginativas²⁶⁷ ou seguindo a ordem comum da Natureza²⁶⁸, “na qual nexos e conexões de causas se realizam segundo a causalidade transitiva dos seres finitos na duração” (CHAUI, 1990), o ser jamais poderá abrir mão do seu *conatus*.

Para demonstrar esta dinâmica do *conatus*, Spinoza elaborou uma crítica à doutrina do finalismo, conforme analisamos anteriormente, a qual pretende submeter as ações de Deus e do homem ao constrangimento externo dos fins e destruir a liberdade divina e humana. O ponto nevrálgico desta crítica encontra-se na noção de causalidade eficiente, que outra coisa não é que a potência absoluta de Deus, imanente a todas as coisas²⁶⁹ (SPINOZA, 2018). Esta causalidade assegura a proporcionalidade entre a Natureza Naturante e a Natureza Naturada, esta, infinita pela causa e aquela, infinita pela essência: “a imanência da potência da Natureza Naturante na potência da Natureza Naturada sustenta também a demonstração de que os modos finitos humanos são, como sua causa, seres essencialmente complexos e potências de agir” (CHAUI, 1999, p. 76).

Spinoza, na segunda parte da *Ética*, demonstra, de modo claro e distinto, a natureza deste vínculo entre complexidade e atividade:

Quanto mais um Corpo é mais apto do que outros para fazer [agir] ou padecer muitas coisas simultaneamente, tanto mais a sua Mente é mais apta do que outras para perceber muitas coisas simultaneamente; e quanto mais as ações de um corpo dependem somente dele próprio, e quanto menos outros corpos concorrem com ele para agir, tanto mais apta é a sua mente para entender distintamente²⁷⁰ (SPINOZA, 2018).

²⁶⁷ “A imagem, por nascer do sistema das afecções corporais, é instantânea e momentânea, volátil, fugaz e dispersa, não oferecendo a duração contínua da vida do próprio corpo, mas instantes fragmentados dela. Nascida de encontros corporais, a imagem institui o campo da experiência vivida como relação imediata e abstrata com o mundo. Imediata, porque contato direto de nosso corpo com os outros corpos. Abstrata, porque fragmentada, parcial, mutilada, separada do conhecimento verdadeiro das causas do imaginar e das imagens. Consciente do corpo por meio dessas imagens, a mente produz ideias imaginativas com que representa seu corpo e outros corpos, tendo por isso dele e deles um conhecimento inadequado ou imaginativo, isto é, não o conhece tal como é em si mesmo, nem tal como é sua vida própria, mas o pensa segundo imagens externas que ele recebe ou forma na relação intercorporal” (CHAUI, 2000).

²⁶⁸ A ordem comum da Natureza se distingue da ordem necessária. Esta se refere aos nexos e conexões de causas que expressam “a potência imanente dos atributos substanciais e na qual os modos são potências internas de existir e agir” (CHAUI, 1999, p. 90).

²⁶⁹ *Ética* I, Prop. XVIII.

²⁷⁰ *Ética* II, Prop. XIII, Esc.

Neste sentido, embora sejam seres finitos sujeitos à duração, o ser humano, o mundo e todas as coisas, são eternos e infinitos, não de forma idêntica a Deus porque não são causa de si mesmos, mas enquanto efeitos singulares e transitivos da causalidade imanente. Noutros termos, “as coisas são eternas porque seu ser está formalmente compreendido nos atributos de Deus, isto é, na essência divina, que, sendo idêntica à potência de Deus, não dependem de uma série causal finita, mas de uma causa infinita atual” (CHAUÍ, 1999, p. 395). Deste modo, se todas as coisas existem em Deus, então, não é possível reduzi-las a são meros predicados ou meras imagens da Substância divina, pois, na realidade, as coisas existem enquanto múltiplas expressões da potência de ser e de agir de Deus.

A partir destes aspectos indicados acima sobre a relação entre os seres finitos e a potência infinita de Deus, convém recolocar a questão sobre o que pode um corpo. Ainda que ninguém tenha sido capaz de definir, ao certo, o que pode um corpo, nem determinar o grau de sua potência, porém, o que se pode afirmar, de forma clara e distinta é que a biopotência do corpo e da mente será tanto maior quanto maior for a liberdade de agir, desde a essência divina, isto é, a partir da necessidade de sua natureza, e não a partir das causas externas transitivas, conforme atesta Spinoza: “a coisa livre existe a partir da só necessidade de sua natureza e determina-se por si só a agir. Porém, necessária, ou antes coagida, aquela que é determinada por outro a existir e a operar de maneira certa e determinada”²⁷¹ (SPINOZA, 2018). Outro critério fundamental para analisar o grau de liberdade do indivíduo é sua aptidão para agir de inúmeras maneiras simultâneas. Se houver cerceamento ou coibição desta aptidão para agir de múltiplas maneiras, a liberdade cederia lugar à servidão. Partindo da perspectiva de Spinoza, Chauí constata que a servidão, antes de ser tratada como “vício, o lugar do erro e da má vontade”, deve ser entendida como “pobreza do ser, do fazer e do pensar, lugar da abstração, isto é, da separação imaginária entre uma essência e sua potência de agir de pensar”. A servidão, todavia, consiste justamente nisso: “na impotência para existir em ato” (CHAUÍ, 1999, p. 77).

Por outro lado, o indivíduo gozará de uma maior liberdade enquanto entender adequadamente, pelas ideias da mente, que o corpo só existe em ato e que frui sua existência da potência divina, isto é, existe pela ação de uma causa eficiente necessária. Embora Spinoza empregue o significado de fruição de acordo com o Direito Romano, o

²⁷¹ Ética I, Def. VII.

qual entendia fruição como o “direito à posse de alguma coisa sem ter propriedade dela, o direito a usar algo que, originariamente, não pertence ao utente” (CHAUI, 1999, p. 388), em se tratando do corpo, este não apenas existe como a existência particular de uma essência universal, mas exprime, de maneira certa e determinada, a essência de Deus, enquanto considerado como coisa extensa²⁷² (SPINOZA, 2018). Por isso, o corpo, enquanto essência singular torna-se capaz de fruir da mesma alegria e liberdade da Substância divina, porque “à identidade da essência e da existência daquilo que é causa de si corresponde a inseparabilidade da essência e existência daquilo que não existe pela necessidade de sua natureza e não é causa de si” (CHAUI, 1999, p. 753). Estar na duração, não significa que a potência de agir do corpo seja condicionada por algo interno constitutivo de sua natureza, pois, a essência de toda coisa singular finita é perseverar na existência, isto é, afirmar a perenidade de sua duração. Spinoza, na Definição V, da Ética II, assinala que “a duração é a continuação indefinida do existir”. E na explicação desta mesma definição, arremata: “Digo indefinida porque jamais pode ser determinada pela própria natureza da coisa existente, nem tampouco pela causa eficiente, que necessariamente põe a existência da coisa, não a tira”.

A fruição da biopotência do corpo, em sua multiplicidade simultânea para ser e existir em ato, encontra na arte seu meio mais adequado de expressão. No capítulo seguinte, abordaremos essa questão.

²⁷² Ética II, Def. I.

CAPÍTULO 3 - A BIOPOTÊNCIA DA ARTE

A arte não ama os covardes.

(Vinícius de Moraes)

Neste capítulo, procuraremos demonstrar que a arte favorece a biopotência, mas pode também ser utilizada para consolidar a servidão e a impotência e, desta maneira, se tornar um instrumento da biodiaconia. Inicialmente, a partir de Norbert Elias e Gerd Bornheim, apresentaremos alguns aportes sobre o mecenato, instituição que exerceu um controle sobre a autonomia dos artistas e sobre a forma e o conteúdo das obras de arte a serem veiculados nos meios sociais. Sendo a imaginação um dos elementos fundamentais no processo de criação artística, retomaremos o enfoque de Spinoza, para quem a imaginação não apenas pode enredar o indivíduo nas paixões tristes, mas também pode potencializar o combate contra a servidão, tornando-se, deste modo, uma estratégia do *conatus* (BOVE, 1996), o esforço natural de cada coisa não apenas de conservar, mas de expandir a vida²⁷³ (SPINOZA, 2018). Essa concepção de Spinoza difere daquela de alguns autores da modernidade e da pós-modernidade, os quais defendem o primado da razão instrumental sobre a imaginação e a relação de oposição entre ambas. O resultado mais danoso dessa concepção dualista foi a desvalorização das emoções, do corpo e do papel social e político da arte. Partindo da análise do conceito de *poiesis*, proposto por Heráclito, filósofo pré-socrático, pretendemos tecer uma crítica ao dualismo e afirmar, por outro lado, a unidade dinâmica entre o *Logos* e a imaginação, o sensório e o cognitivo, o indivíduo e a coletividade, o ético e o estético.

Nosso objetivo, ao analisar esses aspectos elencados acima, será comprovar que: o pensamento binário, que segrega, divide e opõe vários aspectos da realidade não pode coexistir com os processos de criação artística, principalmente quando se trata do teatro, pois a potência transformadora deste produz efeitos na realidade sociopolítica mais ampla. Isto porque, no teatro, os campos estético e ético-político não são antagônicos. Para aprofundar essas questões relacionadas ao teatro e à política, utilizaremos os seguintes autores: Denis Guénoun, sobretudo sua análise da potência do teatro clássico grego no período da democracia ateniense e suas relações dinâmicas com o contexto sociopolítico mais imediato. Para Guénoun, tais relações não estavam dissociadas dos

²⁷³ Ética III, Prop.VI.

efeitos catárticos produzidos no público. A fim de aprofundar o significado ético-político da catarse, recorreremos a Aristóteles, Augusto Boal e Vigotski. Deste último autor, analisaremos também o significado do termo *perejivanie* e sua relação com o “sistema” Stanislavski de interpretação cênica. A relação de Vigotski com o teatro pode ser verificada através das resenhas de espetáculos, publicadas em diferentes periódicos e na obra *Teatro e Revolução*. Sobre essa incursão de Vigotski, no campo da arte teatral, utilizaremos a pesquisa de Priscila Marques, dentre outros textos. Sobre a importância fundamental dessa produção inicial de Vigotski para sua produção posterior, centrada na psicologia sócio-histórica, recorreremos a Vladimir Sobkin. Como para esses dois autores, assim também para nós, a obra seminal de Vigotski, *Psicologia da Arte*, será uma referência basilar.

Na busca de ampliar a questão do teatro e da política, recorreremos a um autor seminal: Antonin Artaud. Em seu “teatro da crueldade”, embora utilizando mediações teóricas diferentes de Vigotski, Artaud, partindo de uma crítica radical ao modo como o corpo foi significado em nossa cultura, também procura colocar em xeque não apenas a tradição estética do teatro representativo, mas as estruturas sociais e políticas. Da imensa produção teórica de Artaud, utilizaremos um dos seus textos seminais, *O Teatro e seu Duplo* e as pesquisas de Cassiano Quilici e Kuniichi Uno. Nosso intuito será enfocar este “novo corpo” produzido no teatro, não mais alienado de si mesmo pelas estruturas biodiaconais, mas capaz de se expressar, na plenitude de sua potência.

3.1 A dimensão social da arte: aportes iniciais

A potência da arte, no decorrer da história, oscila na exata proporção em que oscila a relevância do seu papel social. Embora a arte recorra necessariamente à imaginação para se expressar, isto não significa, todavia, que esteja enclausurada no mundo das ideias inadequadas ou desconectada do mundo real concreto. Antes de tratar dessa relação entre arte e imaginação, vejamos alguns aspectos da instituição do mecenato e os modos como estes patronos das artes procuraram determinar as formas e os modos da arte afetar e ser afetada pela realidade, sobretudo no período anterior ao advento da modernidade.

Sobre o mecenato, pode-se dizer que era um mecanismo sociopolítico de incentivo à produção e conservação das obras de arte, encampado, num primeiro momento, pelos

nobres e autoridades eclesiásticas²⁷⁴, cujo objetivo principal era político-pedagógico, haja vista que, perante os súditos, tais atores deveriam se apresentar como representantes encarnados dos universais concretos²⁷⁵. Como lideranças efetivas, exigia-se que se comportassem também como “pedagogos”, isto é, que instruísem os súditos pelo exemplo de bom gosto e de conduta virtuosa (BORNHEIM, 1998). Por outro lado, a nobreza exercia um poder sobre os artistas, determinando o conteúdo e a forma da sua produção. Ao suprir os meios materiais de produção das obras de arte e garantir a sua conservação à custa da perda de autonomia dos artistas, o mecenato criou um dispositivo biodiaconal. Em se tratando da música, por exemplo, conforme assinala Norbert Elias, a estrutura de poder dos mecenas subordinava a criatividade dos artistas patrocinados, determinando qual música poderia ser tocada nos círculos cortesãos e quais inovações criativas seriam aceitas ou toleradas. Esse modelo perdura até o momento em que a produção artística deixa de ser administrada pelos nobres e passa para as mãos dos indivíduos comuns e anônimos. Nesta nova fase, o gosto pessoal do patrono não prevalece mais sobre a imaginação pessoal dos artistas, de maneira que estes, desfrutando de uma maior autonomia, apresentam-se como socialmente iguais ao público que admira e compra sua arte. Doravante, as obras de artes serão produzidas para abastecer o mercado consumidor (ELIAS, 1991).

Dessas breves considerações, pode-se inferir que o significado social da arte determina a estética e é determinado por ela. No desenvolvimento histórico da estética, verifica-se o seguinte: ora, a produção artística procura exprimir um vínculo entre a singularidade e os universais concretos, ora exprime a liberdade e a autonomia do artista e sua maneira própria de pensar e sentir a realidade, ora torna-se instrumento para a reprodução das relações de poder ou para a mera descrição da realidade aparente. Para Bornheim, após a revolução burguesa, o que predomina é a visão da obra de arte como reprodução da realidade, ou seja, a arte se reduzindo a “uma repetição inútil e auto esterilizante da realidade” (BORNHEIM, 1998, p. 46). Esse modelo estético, designado por Platão como simulacro, afeta diretamente a experiência da fruição, a qual, por conseguinte, será circunscrita à mera satisfação individual. A ascensão desse modelo produzirá três efeitos: o enfraquecimento da relação dialética entre fruição e criatividade,

²⁷⁴ Gerd Bornheim aponta alguns dos mecenas historicamente mais relevantes: em Roma, Júlio II, em Florença, a família Borgia e na Prússia, Frederico, o Grande. (BORNHEIM, 1998, p. 74).

²⁷⁵ Conceito criado por Hegel para demonstrar que o universal abstrato, representado por seres existentes para além da história, pode coexistir no mundo concreto, de modo a tornar possível novas e variadas sínteses entre o universal e o singular.

a desvalorização dos processos criativos e a perda da potência sociopolítica transformadora da arte. Com efeito, a obra de arte perde sua função pedagógica e se afasta do seu fundamento, conforme analisa Elias:

O instrumento decisivo com o qual a obra [de arte] ressoa não são tanto os indivíduos em si mesmos – cada qual sozinho com seus sentimentos – mas muitos indivíduos integrados num grupo, pessoas cujos sentimentos são, em grande parte, mobilizados e orientados pelo fato de estarem juntas (ELIAS, 1991, p. 36).

Esse modelo estético enveredou-se por dois caminhos: a representação do objeto e a expressão do sujeito, a ponto de reforçar a dicotomia sujeito-objeto, conforme salienta Bornheim. Algo novo surge no horizonte estético somente quando aparece em cena o crítico de arte:

A crítica surge exatamente no momento em que a arte, em vez de revelar um sentido preexistente a ela, cria estruturas significantes imbricadas de modo não mecânico, não imediato, com os sentidos do mundo, participando ela própria, da criação desses sentidos (SAADI, 2011, p. 333).

Desta compreensão de que o sentido não está predeterminado, surge uma nova perspectiva ético-estética: a função da arte não é reproduzir, de modo servil, a realidade, de acordo com os cânones estabelecidos, mas, produzir, através da livre imaginação criadora e à revelia do *establishment*, novas percepções e interpretações da realidade, pois, somente desta maneira, ela poderá demonstrar sua biopotência. Parafraseando Marilena Chauí, a biopotência da arte emana e se articula a partir das nervuras do real. Esse giro estético, ao mesmo tempo em que demonstra que “o mundo não é a-histórico, isto é, sem profundidade, sem perspectiva, sem espacejamento entre os diferentes modos de ser e estar”, também inaugura uma crítica à tradição ocidental dominante que privilegiou o conhecimento racional em detrimento do corpo, dos afetos e da imaginação (SAADI, 2011, p. 333).

3.2 A potência da imaginação

À guisa de exemplo, tomemos a figura do rapsodo²⁷⁶, descrita por Platão, no *Íon*, considerado socialmente como uma figura dicotômica por utilizar a imaginação ou o transe no lugar da razão. Se o rapsodo imagina, então, não pode ter conhecimento de

²⁷⁶ O rapsodo era o artista da palavra, que, em vez de compor e declamar seus próprios versos, como o aedo, declamava versos alheios, geralmente utilizando os recursos do canto e da dança, sempre se deslocando de cidade em cidade.

causa e não sabe do que está falando quando discorre sobre os poemas de Homero. Se recorre ao transe ou a qualquer outra espécie de loucura divina²⁷⁷, o rapsodo poderá ser desculpado por referir-se, sem um saber verdadeiro, sobre técnicas de construção, manejo das embarcações, técnicas guerreiras, procedimentos agrícolas e à vida nos palácios (PLATÃO, 1966).

Para analisar a biopotência da arte, faz-se necessário desmistificar o papel negativo atribuído à imaginação, que a história do conhecimento logrou confinar às margens, tratando-a como inconveniente e definindo-a, na maioria das vezes, pelo viés da negação e sempre em oposição à razão. Conforme vimos, no capítulo anterior, a partir da perspectiva espinosana, há uma ambivalência na imaginação, ora ela é considerada um gênero inferior de conhecimento²⁷⁸ (SPINOZA, 2018), ora apresentada como tão necessária quanto a razão²⁷⁹ (SPINOZA, 2018). Um aspecto importante a ser ressaltado refere-se à relação diferencial entre imagem e imaginação. Enquanto a *imago* se caracteriza por “um certo tipo de afecções corporais, aquelas cujas ideias, na mente, nos representam os corpos externos como presentes”, a *imaginatio* designa uma “ideia imaginativa particular” (SÉVÉRAC, 2011, p. 398). Expressão do pensamento, prossegue este autor, a imaginação é “a imagem corporal enquanto ela é sentida em minha mente, enquanto é afirmada por ela. A imaginação é a imagem do nosso corpo enquanto dele temos consciência” (SÉVÉRAC, 2011, p. 401).

Maria Luísa Ferreira aponta ainda outros sentidos para o termo *imaginatio*:

Espinosa mantém a semelhança da imagem com a percepção, sensação e memória identificando-as e designando por imaginação toda uma gama de conhecimentos e operações mentais que incluem a sensibilidade, a experiência vaga, o conhecimento simbólico, a memória, a associação, a opinião e a imaginação propriamente dita (FERREIRA, 1997, p. 551).

Se por um lado, Spinoza denomina a imaginação como algo inerente ao corpo, afecções produzidas pelos encontros com outros corpos, por outro, afirma também que o ato de imaginar depende apenas da natureza da própria mente²⁸⁰ (SPINOZA, 2018). Essa afirmação, aparentemente, pode ser entendida como paradoxal. Perante tal questão,

²⁷⁷ Convém esclarecer que para os gregos, este tipo de loucura divina não pode ser entendido como uma experiência extática, mas como uma técnica muito elaborada de invocar as musas, na qual suplica inspiração quanto à clareza do conteúdo a ser transmitido, jamais quanto à forma. O que de fato o poeta pede às musas é o poder da fala verdadeira. Seu objetivo não era entrar em estado de transe, mas poder agir como intérprete das musas (DOODS, 2002, p. 86-88).

²⁷⁸ Ética II, Prop. XL, Esc.

²⁷⁹ Ética II, Prop. XXXVI.

²⁸⁰ Ética IV, Prop. I, Esc.

Chauí, infere que o ato de imaginar nem sempre é da ordem da passividade e pode exprimir a liberdade humana porque: “a mente tem a ideia dessa afecção cuja causa é exclusivamente a natureza de seu próprio corpo e por isso mesmo ela sabe que está imaginando” (CHAUÍ, 2016, p. 212). Spinoza ressalta que as afecções do Corpo e a ideia destas afecções na Mente são processos que ocorrem simultaneamente: “uma ideia pela qual a Mente contempla uma coisa como presente indica mais a constituição do Corpo humano do que a natureza da coisa externa”²⁸¹ (SPINOZA, 2018). Tais ideias imaginativas podem expressar os estados corporais nem sempre de maneira confusa e mutilada, considerando que a determinação dos afetos sempre ocorre pela presença simultânea da imaginação e da razão, pois ambas são virtudes da Mente:

[...] as afecções corporais trazem imagens ora ordenadas, ora desordenadas, cabendo à razão distinguir entre a desordem e a ordem imaginativas, compreender que esta última tende a ser inconstante e instável e que para lhe dar constância e estabilidade é preciso indicar quais imagens são fracas e quais são fortes, de maneira que se possa interpretá-las, isto é, compreender seu sentido e dispô-las numa ordem e concatenação constante e estável em que afirmem a atividade da potência e afastem a passividade (CHAUÍ, 2016, p. 546).

Assim sendo, na ótica de Spinoza, a razão não exclui a imaginação, mas a orienta e a estabiliza. Por que a tradição racionalista ocidental defendeu o contrário? Por que a filosofia e a política se tornaram as principais representantes do saber socialmente relevante e a praxe artística foi classificada como subproduto da imaginação e os artistas “banidos” para as margens e colocados sob suspeita assim como aconteceu com o corpo e os afetos? Essa disjunção entre arte e conhecimento derivou-se de uma interpretação inadequada do termo *poiesis*. Quando se afasta do sentido predominante de *poiesis*, comumente aplicado ao texto poético e se aproxima da concepção original, o qual designa tanto a ação humana quanto o que é produzido por ela, em todos os âmbitos, inclusive o âmbito material, a praxe artística aumenta sua potência transformadora. Em busca de resgatar o sentido originário desse termo. Benedito Nunes propõe uma definição de *poiesis* como “um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova” (NUNES, 1999, p. 11).

Em seu sentido originário, a *poiesis* não desvincula, mas ao contrário, une a razão e a imaginação, o pensamento e a materialidade da vida, a ação e a reflexão, a ética e a estética com a política. A tragédia grega, em sua fase inicial, era a expressão mais potente deste processo, sobretudo porque contribuía para a articulação entre o indivíduo e a *pólis*.

²⁸¹ Ética IV, Prop. IX.

Com efeito, na tragédia não havia dissociação²⁸² entre o processo de criação, o sentido desse processo e o que era produzido a partir dele. Entretanto, “com a vitória do socratismo e com o consequente predomínio da razão sobre as demais instâncias da vida, o termo *poiesis* vai se referir prioritariamente ao domínio da arte, [desarticulando] assim a imbricação entre os diferentes domínios da ação humana” (SAADI, 2011, p. 331).

Vejamos alguns aspectos deste processo de desvinculação entre o pensamento e sua base material concreta. Martin Heidegger afirma que o início da tradição logocêntrica se dá quando a essência do *Logos* deixa de ser entendida como derivada de *légein*. Antes de ser definido como dizer, falar ou enunciar, *légein* significa pousar, deitar:

Pousar significa levar algo a se deitar. Pousar é também, ao mesmo tempo, deitar uma coisa junto da outra, recolher. Pousar é sinônimo de colher. O colher é um modo derivado, ainda que tenha passado para o primeiro plano. Quem colhe as espigas levanta o fruto do chão. Na colheita da uva se tiram os cachos da parreira. Colher e apanhar terminam num ajuntar. Enquanto persistimos no ver rotineiro, inclinar-nos-emos a considerar este ajuntar já como recolher ou o ato que o encerra. Recolher, contudo, é mais que simples amontoar. Do recolher faz parte o procurar e trazer para um lugar. (HEIDEGGER, 1978, p. 112)

Este sentido do *Logos* como o ato do pousar que recolhe e colhe é proveniente de Heráclito de Éfeso (540 – 470 A.C.), filósofo pré-socrático, apelidado de “o obscuro”²⁸³. Entretanto, Heráclito, paradoxalmente ao apelido infame, ilumina e desvela mais que confunde e oculta. Além de pousar, colher e recolher, o *Logos* heraclítico também reúne todas as coisas em sua presença: “Une enquanto reúne. Reúne enquanto deixa estender-diante recolhendo, aquilo que se estende – diante enquanto tal e em sua totalidade” (HEIDEGGER, 1978, p. 118). Em Heráclito não é possível separar subjetividade de objetividade, nem a teoria da prática. No Fragmento 112, Heráclito afirma que o *Logos* não pode existir sem a prática (*poiesis*), conforme analisa Emílio Lledó:

O *Logos* não é uma força estática, mas um contínuo e incessante “fazer” [...] compreende em si, como ingrediente fundamental e decisivo, a prática. Somente quando está unido ao fazer, o *Logos* será uma força

²⁸² Este processo dissociativo ganhou força no século IV A.C., sobretudo com Platão e a proposta de dualismo radical entre o inteligível e o sensível: “Ele não põe somente em jogo uma série de oposições em termos antitéticos, mas agrupadas em duplas, estas noções contrastadas ajustam-se umas às outras para formar um sistema completo de antinomias que definem dois planos de realidade, excluindo-se mutuamente: de um lado, o domínio do ser, do um, do imóvel, do limite, do saber reto e fixo; de outro, o domínio do devir, do múltiplo, do instável, do ilimitado, da opinião enviesada e flutuante” (DÉTIENNE e VERNANT, 2008: 13).

²⁸³ “A palavra do pensar é pobre em imagens e sem encanto e reside em trabalhar pela lucidez aquilo que ela diz. E, contudo, o pensar transforma o mundo num enigma cada vez mais profundo e obscuro, enigma que, quanto mais obscuro, tanto mais é promessa de uma claridade ainda mais alta” (HEIDEGGER, 1978; 123).

eficaz, vivente, criadora e modificadora da realidade, pois, de outro modo, será um saber sem sentido (LLEDÓ, 2010, p. 27).

Com efeito, em Heráclito, também não há separação entre aquilo que se desvela daquilo que permanece velado, pois o *Logos* também se entende como aquele que é em si e ao mesmo tempo o velar e o desvelar. *Logos* é também *Alétheia*.

Desvelamento é o traço fundamental daquilo que já passou à manifestação e que deixou atrás de si o velamento. [...] A relação com *léthe*, velamento e, ele mesmo [o desvelamento] de maneira alguma, perdem a importância para nós, pelo fato de o desvelado ser imediatamente experimentado apenas como o-que-veio-à-manifestação, o que agora se apresenta” (HEIDEGGER, 1978, p. 124).

Há uma relação de amor entre o velar e desvelar, entre memória e esquecimento. Embora apareçam como acontecimentos diferentes, estão interligados, como faces de uma mesma medalha e reciprocamente inclinados um para o outro²⁸⁴. É justamente nesta tendência de um para o outro, no emergir e no velar-se, que repousa a essência da *phýsis*. Em Heráclito, a *phýsis* designa a concretude da vida e do mundo. A imagem usada para tal concretude é a do fogo que abrasa, brilha e medita o mundo. Numa palavra, o fogo clareia. Mais que simplesmente tornar claro ou iluminar, o verbo clarear significa libertar. Conforme assinala Heidegger, “clarear é a apresentação que medita e recolhe e que assim conduz para o espaço livre; é a garantia e a duração da presença” (HEIDEGGER, 1978, p. 133). O papel do *Logos* resume-se nisto: não permitir que o ser esqueça que é parte desta claridade, que não apenas desvela e manifesta, mas, às vezes, também oculta e vela.

Esses breves apontamentos sobre alguns fragmentos de Heráclito, seguindo a interpretação de Heidegger, têm como objetivo demonstrar que o conhecimento, para os filósofos gregos pré-socráticos, não era abstrato ou dicotômico, mas imanente e em diálogo com o mundo sensível, ou seja, era um conhecimento que incluía a imaginação. Conforme vimos, pela perspectiva monista de Spinoza, a imaginação está referida ao corpo. Da perspectiva da imanência, o corpo também participa, ativa ou passivamente, do *Logos*, haja vista que sem o corpo e suas afecções não pode existir pensamento, pois, de acordo com Spinoza, sentir e experimentar são maneiras de conhecer que envolvem a existência atual do corpo, pois: “A Mente humana não conhece o próprio Corpo humano nem sabe que ele existe senão pelas ideias das afecções pelas quais o Corpo é afetado”²⁸⁵

²⁸⁴ “O velar garante ao desvelar a sua essência. Inversamente, no velar-se impera a contenção da tendência para o desvelar-se. Que seria do velar-se se não se retivesse na sua inclinação para o emergir?” (HEIDEGGER, 1978, p. 130).

²⁸⁵ Ética II, Prop. XIX.

(SPINOZA, 2018). No entanto, partindo da relação intrínseca proposta por Heráclito, entre *Logos* e *Alétheia*, faz sentido afirmar, também, a existência de uma inter-relação entre conhecimento e memória/imaginação.

Embora no Tratado da Reforma do Intelecto, Spinoza caracterize a imaginação a partir da passividade e da atividade e não pela ausência ou presença: “a imaginação é o regime de pensamento de uma alma não submetida à sua própria necessidade interior, mas a causas externas” (SÉVÉRAC, 2011, p. 395), na *Ética*, porém, a imaginação será tratada como uma faculdade do corpo sob a perspectiva da presença e ausência:

Ademais, chamaremos imagens das coisas as afecções do Corpo humano cujas ideias representam os Corpos externos como que presentes a nós, ainda que não reproduzam as figuras das coisas. E quando a Mente contempla os corpos desta maneira, diremos que imagina²⁸⁶ (SPINOZA, 2018).

Esse escólio faz referência ao significado da memória. Antes de estar fadada à reprodução mecânica das imagens produzidas pelo corpo quando sofre afetações durante os encontros com outros corpos, a memória é dinâmica. Assim sendo, as imagens que compõem a memória não dependem somente da ação do corpo afetante exterior, mas:

[...] de uma ação conjunta do corpo afetado e do corpo afetante, que se torna mesmo uma ação só do corpo afetado quando o corpo afetante não está mais presente. A imagem corporal é, portanto, algo de dinâmico, determinado simultaneamente pela natureza do corpo externo e pela do corpo no qual ela se inscreve (SÉVÉRAC, 2011, p. 399).

Esse dinamismo que envolve a produção imaginária impede que o corpo afetado seja apenas um mero receptáculo, inerte e passivo, de um efeito produzido pelo corpo afetante, pois aquele, ainda que parcialmente, participa da causalidade produtora das imagens que se formaram nele. Sobre esse processo de formação das imagens no corpo, convém sublinhar dois aspectos: primeiro, que esse processo não depende exclusivamente da potência dos corpos externos, mas está associado a uma dinâmica interna ao próprio corpo, que Spinoza denomina *corporis fabrica*; segundo, que tanto as imagens no corpo como a imaginação na mente possuem um *conatus*, isto é, se esforçam por perseverar em seu ser até que sejam contrariadas ou destruídas por outras causas externas mais fortes e mais potentes, conforme atesta a quarta parte da *Ética*²⁸⁷.

A partir dessas considerações, é possível inferir o caráter positivo da imaginação, seja no processo formativo da memória, quando ocorre a “concatenação de ideias que

²⁸⁶ *Ética* II, Prop. XVII, Esc.

²⁸⁷ A imaginação persistirá, mesmo na presença de ideias verdadeiras, a não ser que outras imaginações mais fortes excluam a existência presente das coisas que imaginamos (*Ética* IV, Prop. I, Esc.).

envolvem a natureza das coisas que estão fora do Corpo humano, a qual ocorre na Mente segundo a ordem e a concatenação das afecções do Corpo humano”²⁸⁸ (SPINOZA, 2018), seja quando se trata de pensar a potência do corpo e da mente a partir do aumento da capacidade de ambos de afetar e serem afetados. De acordo com Spinoza, o aumento da aptidão da mente de pensar e a do corpo de agir ocorre na medida em que ambos contemplam a pluralidade simultânea das afetações. Assim sendo, a imaginação não está referida apenas ao erro, à servidão e à potência de padecer, mas, também, à liberdade. A faculdade de imaginar pode ser considerada livre quando a mente sabe que está imaginando coisas que não estão verdadeiramente presentes, pois quando isso acontece, a imaginação, antes de ser considerada um vício ou um mal em si mesma, será compreendida como virtude, isto é, como uma potência inerente à própria natureza da mente²⁸⁹ (SPINOZA, 2018).

Essas ponderações sobre o potencial afetivo-volitivo da imaginação foram necessárias para introduzir a questão da arte. As diferentes modalidades artísticas, sobretudo nestes tempos pandêmicos, não obstante às estratégias biodiaconais de controle e embotamento da imaginação²⁹⁰, e os cerceamentos externos, persistem em sua tarefa de exprimir a essência do ser humano, ou seja, seus múltiplos e incansáveis esforços de perseverar na existência. A arte também traz à lume uma questão fundamental para os diferentes campos da vida sociopolítica, pois, ao favorecer o livre exercício da imaginação, modifica tanto a realidade interna ao indivíduo quanto a realidade exterior, na qual está inserido. Vigotski atenta para esta questão quando afirma que a imaginação afeta e é afetada pela realidade circundante:

A imaginação costuma ser retratada como uma atividade exclusivamente interna, que independe das condições externas ou, no melhor dos casos, que depende delas apenas na medida em que elas determinam o material com o qual a imaginação opera. À primeira vista, os processos de imaginação, por si sós, parecem ser apenas internamente orientados pelos sentimentos e pelas necessidades da própria pessoa, estando, dessa forma, condicionados a motivos subjetivos e não objetivos (VIGOTSKI, 2009, p. 42).

²⁸⁸ Ética II, Prop. XVIII, Esc.

²⁸⁹ Ética II, Prop. XVII, Esc.

²⁹⁰ Neste sentido, depurar o termo *poiesis* de seu sentido comum, como texto descolado da realidade e compreendê-lo a partir do seu sentido originário, permite também libertar a imaginação de uma interpretação rasteira que a coloca em oposição ao pensamento. Deste modo, tanto a imaginação, como os fluxos das imagens e as ideias destes fluxos serão abordados a partir de sua base material-imanente, na qual estão incluídos os afetos e as forças sociopolíticas.

Este duplo movimento – do indivíduo para o coletivo e vice-versa – é inerente à atividade imaginativa. Na vivência artística, a potência imaginativa do corpo e da mente está coadunada com a dinâmica dos afetos e com o ambiente imediato, no qual circulam os indivíduos. Ivana Bentes (2011), partindo de uma definição de imagem, feita por Jean-Luc Godard – “forma que pensa e pensamento que forma” – analisa a potência das imagens que circulam fora de nós e afirma que são imagens vivas capazes de afetar e de serem afetadas. Principalmente no mundo contemporâneo, marcado pelos efeitos da pandemia da SARS-COV-2, pelo aumento da desigualdade social e proliferação das *fake news*, as imagens circulam de forma intensivas e disputam entre si o poder de nos afetar. Neste sentido, ao se comunicarem entre si, imagens interiores e exteriores compõem um drama²⁹¹, sobretudo quando produzem deslocamentos, perturbação da percepção, da sensação e dos pensamentos. De acordo com Bentes, a arte pode exercer um papel fundamental neste drama, potencializando tanto um novo arranjo das imagens quanto ações políticas de resistência (BENTES, 2011, p. 460).

No entanto, esse processo sofre com as investidas midiática-cognitivas do capitalismo, que buscam açambarcar e manipular as potencialidades, sobretudo das artes visuais, utilizando, principalmente, as tecnologias do afeto. Este modelo de capitalismo, que envolve todas as relações pessoais e coletivas, atribui ao afeto um valor diferencial:

Mercadorias, obras, produtos, imagens, signos, pessoas, discursos investidos de afetos têm seu valor multiplicado e, mais do que isso, tornam-se valor. O capital, investido de afeto, torna-se biopoder, poder sobre a vida e sobre o corpo social, mas também convoca uma biopolítica de resistência aos seus fluxos (BENTES, 2011, p. 462).

Como a arte pode se tornar expressão de resistência a tais fluxos promovidos pelo capitalismo e criar contrafluxos estratégicos e uma nova economia dos afetos? O ponto de partida consiste no fortalecimento da capacidade de fruir e usufruir o benefício e as vantagens de algo, de modo a aumentar a potência do *conatus*, isto é, nosso esforço de perseverar na existência. Aqui convém destacar a principal diferença entre fruir e fluir. Enquanto o fluir coloca indivíduos e grupos numa posição de passividade, o fruir é mais ativo e permite uma relação mais dinâmica e biopotente, a partir das próprias “tramas reticulares do poder”, para utilizar a expressão de Foucault. Isto quer dizer que não pode

²⁹¹ Para a autora, este drama se desenrola como um embate entre imagens-clichês, expressão tomada de empréstimo de Gilles Deleuze. Nestas imagens-clichês, os significados gerais e sedimentados enclausuram a experiência singular, impedindo a emergência de novos sentidos. Na contramão destas imagens, encontramos as imagens-potência (BENTES, 2011).

haver alheamento entre a arte e os dispositivos do poder, pois para tornar-se força de resistência²⁹², a arte precisa saber que assim como todos os atores e esferas da vida social, ela também sofre as afetações do poder (DELEUZE, 2013). De outro modo, a força de resistência da arte não será capaz de causar litígios²⁹³ e impedir a incólume reprodução das relações de poder, tanto no interior das redes afetivas singulares quanto no seio das coletividades. As estratégias da arte poderão se tornar mais potentes e eficazes na medida em que favorecerem o trâmite entre o singular e o plural, as trocas intersubjetivas entre os diversos atores e o aumento da sensibilidade do corpo às diversas afetações e à união afetiva a partir do útil comum. Conforme salienta Sévérac: “[...] quanto mais um corpo é capaz de ser afetado por uma pluralidade de coisas e produzir imagens simultaneamente, tanto mais o espírito terá uma alta aptidão a imaginar numerosas coisas e a compreender suas propriedades comuns” (SÉVÉRAC, 2011, p. 409).

Nisto, a arte demonstra seu caráter ético-político, sobretudo por ser capaz de reconfigurar a subjetividade e a dinâmica afetiva, as quais não poderão mais permanecer circunscritas ao espaço interior fechado e imune ao mundo externo, às demandas sociopolíticas e às interações culturais.

O campo da interioridade subjetiva diz respeito também à dimensão social, à configuração histórica das relações de força (poder) e das formas temporalmente viáveis e delimitadas de saber, isto é, das formas estratificadas do enunciável e do visível. (COSTA, 2011, p. 146).

Enquanto Bentes propõe uma resistência lúdico-artística no ambiente das redes digitais, nossa proposta de resistência se volta para o teatro, arte que se desenvolve no ambiente *off-line*, cuja eficácia depende da inter-relação entre diferentes indivíduos, em espaços físicos concretos – *hic et nunc* – corpo a corpo. Isto porque a natureza do teatro²⁹⁴ é ser uma arte do corpo, cuja existência depende das mútuas afetações provenientes do encontro entre diversos corpos. Destas múltiplas e simultâneas interações se desdobra a potência do teatro, que será maior na medida em que levar os atores e o público a uma apreensão do mundo conjuntamente a uma percepção de si mesmos.

²⁹² Foucault, em “*Vontade de Saber*” afirma que “onde há poder há resistência e, no entanto, esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder [...] tais pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder. E todas as resistências só podem existir no campo estratégico do poder” (FOUCAULT, 1984, p. 91).

²⁹³ Esta expressão é utilizada por José da Costa para tratar do caráter político da arte teatral. Produzir litígios é o mesmo que problematizar e interrogar aquilo que comumente é aceito como “natural”, estável, sedimentado e consensual (COSTA, 2011).

²⁹⁴ Durante a pandemia, quando esta arte procurou sobreviver minimamente nas telas, o êxito foi muito limitado, haja vista o teatro ser a arte da presença interativa entre corpos reais e concretos.

A experiência presencial na arte teria argumentos no contexto relacional entre o ver/sentir o que existe no ambiente, que implica também perceber-se no ato de apreensão. Ao tratar da arte da presença como experiência de produção e trânsito de afetos e afecções, essa apreensão do mundo pelos sentidos, pelo contato, aparece como potência de acontecimento, de transformação dos corpos na relação entre artista e público (DUENHA, 195).

Vejamos a seguir outros aspectos desta potência do teatro e de que maneira, nos primórdios, os efeitos da imaginação criadora desta arte da presença, incidia não apenas no campo estético-pedagógico, mas, sobretudo, no campo ético-político, ora fortalecendo a luta contra os arroubos autoritários dos tiranos, ora tornando mais eficiente as estratégias de resistência popular. Neste sentido, não há como deixar de atribuir à natureza do teatro um pendor democrático, uma afinidade de origem entre o teatro e a política. O fio condutor que percorre, em filigrana, este vínculo entre teatro e democracia, é o desejo de liberdade²⁹⁵. Conforme Spinoza já havia constatado no Tratado Teológico Político, a democracia é a melhor maneira de uma sociedade conservar o direito comum, pois esta permite “a união dos homens em um todo e que tem um direito soberano coletivo sobre tudo o que está em seu poder”²⁹⁶ (SPINOZA, 2014).

Em que o teatro pode favorecer a vida política democrática? Destacamos o teatro para discutir a relação entre a arte e a política, tendo em vista, que a maioria dos nossos entrevistados²⁹⁷ atua nesta atividade artística. A dimensão política destas práticas criativas pode ser inferida a partir das seguintes afirmações: “A experiência do palco é sempre transformadora” (Paulo); “a arte me deu uma voz para falar de coisas que antes eu não podia. Eu costumo dizer que a arte é a voz da minoria” (Bia); “a arte não me deixou fechado no sistema penitenciário, ao contrário de muitos amigos, que só vivem para este trabalho” (Antônio).

3.3 O Teatro e a vida política

Nos primórdios da civilização ocidental, *théatron* não designava o jogo cênico, mas o lugar físico das arquibancadas, onde o povo se sentava para ver, da mesma forma

²⁹⁵ A política encontra seu fundamento na democracia porque nesta é possível haver a transformação do direito natural em civil e a lógica da força em lógica do poder. Deste modo, a democracia pode ser definida com o sistema de potências sociais e os poderes políticos em que melhor se concretiza o desejo de liberdade (CHAUÍ, 2003, p. 181).

²⁹⁶ TTP, XVI, 8.

²⁹⁷ A análise das entrevistas será realizada no capítulo IV e o conteúdo integral dos relatos pode ser conferido no Anexo I.

como se reunia em assembleias para deliberar sobre assuntos relacionados à coletividade. De acordo com Denis Guénoun, no teatro clássico grego, o que prevalece não é tanto aquilo que é representado, mas o ato da representação em si mesmo, isto é, sua existência material, que permitia aos cidadãos da *polis* se reunirem publicamente, como assembleia pública (GUÉNOUN, 2003). Neste sentido, a arquitetura se constitui como a primeira instância que evidencia a relação intrínseca entre o teatro e a política, sobretudo porque o espaço físico onde acontecia os espetáculos e as reuniões dos cidadãos era construído em formato de círculo, estrutura que permitia às pessoas se verem, não como massa anônima, mas como indivíduos dentro de um processo de reconhecimento mútuo. Nas assembleias políticas, os cidadãos se reuniam para deliberar, de forma livre e democrática, sobre os rumos da cidade. Da mesma forma, no teatro, o público reunido para participar de uma apresentação cênica não constituía uma aglomeração de indivíduos isolados:

O público [do teatro] quer ter o sentimento, concreto, de sua existência coletiva, [isto é] quer se ver, se reconhecer como grupo, quer perceber suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição e da expectativa (GUÉNOUN, 2003, p. 21).

Entretanto, com a mudança para o formato retangular²⁹⁸, a exemplo das salas de aula, do tribunal do júri ou do pátio dos quartéis onde os soldados são passados em revista, o teatro também se reestruturou a partir desta disposição frontal, em fileiras retas e paralelas. O objetivo deste novo modelo espacial era combater, desestruturar a consciência dos indivíduos de pertencer a um grupo que delibera sobre sua história, desarticulando e diminuindo a autonomia da comunidade. Não obstante tal mudança, a representação teatral permaneceu um ato político.

Vejamos alguns outros aspectos da tese de Guénoun sobre a representação teatral e a ação política. Embora aconteça dentro do espaço da *polis*, o teatro produz algo diferente da política. Em que o teatro difere da política? Partindo do axioma, no qual o teatro só germina quando alguma coisa é proposta à visão, ou seja, quando mostra algo, o autor afirma que este dar-se a ver do teatro é diferente daquilo que se mostra num estádio, num desfile ou numa liturgia religiosa. Na maioria das vezes o que é levado em cena é um texto. Porém, um texto, conforme ressalta Guénoun, é uma sequência de palavras; estas são elementos da linguagem e, portanto, não pertencem à ordem do visível, mas da ordem do audível. Para o teatro não importa apresentar as palavras, mas mostrar

²⁹⁸ Este modelo tenta coibir a potência da comunidade reunida, cobrindo com um véu e separando o lugar do palco e o do público. Agora só o palco fica iluminado e o público permanece na sombra.

o que está invisível por detrás das palavras. Neste sentido, o teatro pode ser definido como “o ato de mostrar as palavras, de exhibir o invisível” (GUÉNOUN, 2003, p. 46).

Esta afirmação acima, “ver o invisível”, se não for interpretada a partir da crítica que o autor faz à excessiva valorização do texto no teatro, pode dar margem a uma compreensão de viés platônico-metafísico. Embora sua raiz etimológica guarde uma relação com o ver, o teatro, todavia, não utiliza este verbo como metáfora do *Logos*, como faz a tradição ocidental hegemônica. O específico do teatro é tratar do visível a partir da sua efetividade corporal-sensorial. Deste modo, o teatro quer:

[...] fazer advir diante das arquibancadas algo de realmente, fisicamente apresentado, a ponto desta efetividade da apresentação tornar-se pouco a pouco sinônimo do próprio teatro. O teatro quer o corpo, as coisas, exibidos sob seus olhos. O visível como sensação (GUÉNOUN, 2003, p. 50).

Com efeito, o corpo é essencial para o teatro porque se torna a matéria das palavras, que, por si mesmas, não existem para serem vistas, mas para serem ouvidas. Sem o corpo, o teatro se tornaria literatura dramática e uma expressão mutilada e deficiente da voz falada. No entanto, prossegue o autor, “o alcance da voz não se reduz a suas produções sonoras, ela não se esgota na escuta”, pois quando o ator utiliza o recurso vocal e projeta a voz, tem consciência que voz é corpo, que ao falar ele se oferece à vista do público, “na exposição de seu esforço físico, da ação corporal de sua boca, do seu pescoço, do enraizamento do sopro que afeta o corpo inteiro” (GUÉNOUN, 2003, p. 51). Sem jamais se reduzir à mera recitação de palavras, o teatro só acontece quando o texto é colocado na ação cênica através do corpo do ator, cuja arte consiste em exprimir o inexprimível. Em que esta ação teatral se difere da ação política? Como vimos, o teatro é uma reunião de indivíduos que acontece num espaço politicamente determinado, e embora haja diferenças no modo de atuação de cada um, o teatro e a política são indissociáveis. O evento teatral, “ao congregar a cidade, publicamente unida na mobilização de seu desejo de comunidade, ao convidá-la a tomar assento no lugar da assembleia política, abre o político para outra coisa fora de si mesmo” (GUÉNOUN, 2003, p. 70).

A dimensão política se delineia exatamente nesta capacidade do teatro de interrogar, em nome do político, aquilo que, erroneamente, era considerado algo não-político, dentre outras coisas e sobretudo, o sensível e o afetivo. É a própria comunidade que confere ao teatro a legitimidade e a potência para expressar a dinâmica dos afetos. E de acordo com Spinoza, os afetos, sejam ativos ou passivos, sempre determinarão o

campo ético-político. É impossível haver teatro em uma comunidade que não é livre e autônoma, isto é, que não age segundo seus próprios decretos. Por isso, se o teatro ficar enredado na sua autorreferencialidade, correrá o risco de trair sua essência; se ceder ao desejo daqueles que procuram calar a voz da comunidade, fazendo com que esta, enfraquecida, se recolha no âmbito do privado e do particular, o teatro se distanciará de sua verdadeira natureza e se tornará, apenas e tão somente, um espetáculo alienante e inútil. Quando isto acontece, teríamos que concordar com Jean-Jacques Rousseau, que acusa o teatro-espetáculo de ser um entretenimento, cuja função social é mais isolar que reunir os indivíduos e, portanto, assistir uma peça seria uma perda de tempo: “[...] o espetáculo é um entretenimento que só deve ser permitido quando for necessário [...] toda diversão inútil é um mal para um ser cuja vida é tão curta e cujo tempo é tão precioso” (ROUSSEAU, 2015, p. 44).

A história do pensamento ocidental, além de ser marcada pelo desprezo do corpo e do mundo sensível e pela supervalorização da alma transcendente, também promoveu a indistinção entre a potência coletiva do teatro e o espetáculo, a ponto de toda e qualquer expressão da arte cênica ser tratada como entretenimento e distração, cujo principal objetivo seria a descarga de emoções que perturbam o indivíduo e a ordem social. Esta purgação dos sentimentos conflitivos foi denominada de *catarse*²⁹⁹. A seguir, apresentaremos algumas diferentes abordagens sobre este termo, na perspectiva de Aristóteles, Rousseau, Jacob Bernays, Augusto Boal e Vigotski. Para estes dois últimos autores, a *catarse* constitui o principal objetivo da criação artística, porém, não como um mecanismo utilizado para apaziguar as emoções, mas como uma estratégia político-pedagógica capaz de proporcionar uma experiência trágica da vida³⁰⁰. Neste sentido, a

²⁹⁹ Na *Poética*, Aristóteles denomina *catarse*, o efeito produzido pela tragédia, que ao colocar em cena, as vicissitudes do herói trágico, tinha como intuito provocar no público, dois afetos fundamentais: o terror e a piedade. O objetivo era expurgar, do campo sociopolítico, os vícios e as fraquezas morais através da identificação dos cidadãos com o herói trágico e seu funesto destino. De acordo com Bornheim, a partir de uma perspectiva nietzschiana, os sentimentos de terror e de piedade se tornaram tão deprimentes e nada mais tem a ver com a arte, pois esta, em vez de ser “serva do pessimismo”, é estímulo para a vida, um meio de fortalecer a vontade de mais viver. Neste sentido, a *catarse* aristotélica, conforme foi interpretada ao longo do tempo, foi sendo utilizada politicamente como estratégia para tornar o indivíduo passivo, adaptado e submisso (BORNHEIM, 1998, p. 37).

³⁰⁰ O conceito de sentimento trágico da vida se aproxima daquilo que Nietzsche afirma, em *Crepúsculo dos Ídolos*, quando define a psicologia do trágico: “O dizer sim à vida, até mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros, a vontade de vida, alegrando-se no sacrifício de seus tipos mais superiores à sua própria inexauribilidade. [...] Não para desvencilhar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de uma afecção perigosa por uma descarga veemente, mas para, além do pavor e da compaixão, ser ele mesmo o eterno prazer do vir-a-ser” (NIETZSCHE, 1996, p. 47).

catarse, ao invés de neutralizar a capacidade subversiva dos indivíduos, torna-os mais potentes para resistir à tirania do poder.

3.3.1 Catarse

Diferente da perspectiva de Vigotski, na qual a catarse produz um efeito estético capaz de produzir sentimentos contraditórios no público e transformar as emoções comumente vividas no cotidiano, a cultura greco-romana entendia catarse em um sentido bem diferente. No teatro, a função da catarse era produzir uma descarga de emoções, apaziguar o indivíduo e garantir que ordem social vigente não sofresse qualquer tipo de mudança. Vejamos alguns aspectos sobre este modo de entender o efeito catártico.

Em se tratando da tragédia, o público era levado a se identificar com o herói, através da falha trágica, denominada por Aristóteles de *harmatia*. O herói trágico era apresentado sempre como aquele que age em concordância com as leis que governam a *polis*, porém, uma de suas tendências, por não ser legítima, torna-se perniciosa para o bem comum e, portanto, precisa ser purificada para garantir a coesão social. Conforme salienta Augusto Boal: “a *harmatia* é a única coisa que pode e deve ser destruída, para que a totalidade do *éthos* do personagem se conforme com a totalidade do *éthos* da sociedade” (BOAL, 2013, p. 57).

A purgação ou purificação da *harmatia*, prossegue Boal, segue três etapas muito bem delineadas por este sistema trágico coercitivo inventado por Aristóteles³⁰¹. A primeira etapa sempre se caracteriza por um estímulo da *harmatia*, a qual pode ser assim descrita: “o personagem segue o caminho ascendente para a felicidade, acompanhado empaticamente pelo espectador, surge um ponto de reversão [onde] o personagem e o espectador iniciam o caminho inverso da felicidade à desgraça” (BOAL, 2013, p. 60). A segunda etapa, denominada de *anagnorisis* ocorre quando o personagem e o espectador reconhecem seu erro anticonstitucional; a terceira etapa constitui a catástrofe, ou seja: “o personagem sofre as consequências do seu erro, de forma violenta, com sua própria morte ou com a morte de seres que lhe são queridos” (BOAL, 2013, p. 60).

³⁰¹ Este sistema coercitivo aristotélico está presente ainda hoje no teatro, nas artes audiovisuais e no circo. O objetivo é frear o indivíduo, adaptá-lo ao *ethos* social comumente aceito e conformá-lo às ideias preexistentes. É um poderoso sistema intimidatório e eficaz quando se trata de purgar a sociedade de valores considerados antissociais. Em contrapartida, Boal propõe o Teatro do Oprimido, que essencialmente, é um teatro que pretende a transformação social, pois o espectador já não delega poderes aos personagens para que atuem em seu lugar. No Teatro do Oprimido, teatro é ação política-transformadora (BOAL, 2013).

A experiência catártica concebida pelo Teatro do Oprimido, criado por Boal, vai na contramão desta abordagem aristotélica, pois, seu objetivo não é provocar apenas uma reação estético-emocional no espectador por meio da ação dramática representada e protagonizada pelos atores no palco, não se trata de produzir no espectador uma emoção vicária, que substitui a ação real e desmobiliza o desejo de transformação da realidade. No Teatro do Oprimido, entretanto:

[...] a ação que é mostrada no palco se constitui numa possibilidade, numa alternativa, e os espectadores-interventores são convidados a criar novas ações, novas alternativas que não são substitutas da ação real, mas repetições, pré-ações que precedem – e não substituem – a verdadeira ação que se quer transformadora de uma realidade que se pretende modificar (BOAL, 1996, p. 83).

No decorrer da história, esta dimensão ético-política da catarse sempre foi interpretada de maneira ambivalente. Dos vários autores, gostaríamos de destacar a abordagem de Rousseau. Na *Carta a D'Alembert*, um dos mais terríveis libelos contra o teatro, Rousseau declara sua dificuldade de entender o processo catártico e que não reconhece outro efeito sociopolítico, causado pela experiência teatral, que a pura e simples excitação das paixões. E de tanto excitar as paixões, o teatro as degenera e, deste modo, termina por se tornar o principal promotor dos vícios. Embora “a poética do teatro pretende fazer purificar as paixões, excitando-as”, no entanto, o teatro, ao administrar mal este remédio, termina por purgar as paixões que o povo não tem e fomentar as paixões já existentes (ROUSSEAU, 2015). Isto porque somente a razão pode purgar as paixões e, no teatro, não há lugar para a razão:

Não é sabido que todas as paixões são irmãs, que uma só basta para excitar outras mil, e que combatê-las uma pela outra não passa de um meio de tornar o coração mais sensível a todas? O único instrumento capaz de purgá-las é a razão e [esta] não tem nenhum efeito no teatro (ROUSSEAU, 2015, p. 49).

No afã de provar a ineficácia social do teatro, Rousseau critica tenazmente a tragédia e a comédia. A primeira porque reduz a piedade a uma emoção passageira e vã, que dura apenas enquanto durar a ilusão que a produziu: “um resto de sentimento natural logo sufocado pelas paixões; uma piedade estéril que se nutre de algumas lágrimas e nunca produziu o menor ato de humanidade” (ROUSSEAU, 2015, p. 53). E a segunda por corromper os costumes:

Tudo nela [comédia] é mau e pernicioso, tudo tem graves consequências para os espectadores; e estando o próprio prazer do cômico baseado num vício do coração humano, segue-se desse princípio que quanto mais a comédia é agradável e perfeita, mais funesto para os costumes é o seu efeito (ROSSEAU, 2015, p. 62).

Por conseguinte, em 1857, Jacob Bernays, apresenta uma teoria sobre a catarse que difere da abordagem rousseaniana. Partindo de uma analogia com a medicina, na qual tratava a catarse como purgação, Bernays afirma que assim como o remédio cura o corpo, a catarse, promovida pela experiência teatral, produz também um efeito curativo sobre as dores da alma. Relendo a *Poética*, de Aristóteles, Bernays entende que o objeto da arte trágica é, num primeiro momento, excitar o terror e a piedade para, em seguida, provocar um relaxamento no público. A purgação, todavia, não se refere apenas às emoções de piedade e terror, mas a todo e qualquer instinto antissocial:

Talvez o que seja purgado, isto é, o objeto da purgação, não sejam precisamente as emoções de piedade e terror, mas sim alguma coisa que está contida nestas emoções, ou misturada com elas. É necessário determinar com precisão qual poderá ser este corpo estranho que é eliminado pelo processo catártico. Neste caso, piedade e terror seriam apenas parte do mecanismo de expulsão, e não o seu objeto. E precisamente aqui reside o significado político da tragédia (BOAL, 2013, p. 52).

A partir da obra de Vigotski, a catarse passa a ser entendida a partir de uma nova perspectiva. Vejamos alguns aspectos sobre o modo como este autor entende a catarse, como inova e amplifica o seu sentido na arte e na psicologia.

3.3.2 A catarse na perspectiva vigotskiana

Lev Semionovitch Vigotski (1896-1934), principal expoente da psicologia sócio-histórica, apresenta novo enfoque sobre o processo catártico, sobretudo por reconhecer que o efeito purgativo sobre as emoções é sempre variável, de acordo com o contexto sociopolítico e as condições materiais dos artistas e do público. Partindo do significado geral de catarse como purgação, Vigotski considera que esta não consiste apenas na descarga, pura e simples, das emoções, pois o objetivo principal, não se reduz a tranquilizar algumas emoções ou neutralizar os efeitos de algumas paixões, mas provocar uma reação estética capaz de produzir um efeito paradoxal, isto é, uma descarga acompanhada da transformação das emoções em seu contrário:

A descarga de energia nervosa, que constitui a essência de todo sentimento, realiza-se nesse processo em sentido oposto ao habitual, e que a arte assim se transforma em um poderosíssimo meio para atingir as descargas de energia nervosa mais úteis e importantes (VIGOTSKI, 1999, p. 270).

Este aspecto contraditório das emoções catárticas subjaz à estrutura de toda obra de arte. Enquanto reação estética³⁰², tais emoções se desenvolvem em dois sentidos opostos, que se chocam a ponto de produzir um curto-circuito. Este é o efeito principal produzido pela catarse, isto é, provocar um sentimento contrário àquele que estamos sentindo e transformá-lo em seu oposto. Um dos elementos formais utilizados para dinamizar esta contraposição de sentimentos eficaz é o tempo-ritmo³⁰³. A principal função do tempo-ritmo é criar também uma oposição entre forma e conteúdo, pois, sem esta oposição, o efeito catártico não seria possível, considerando que “é precisamente através da forma que o artista consegue o efeito de destruir ou apagar o conteúdo” (VIGOTSKI, 1999, p. 272).

Conforme afirmamos anteriormente, o corpo é o principal eixo constitutivo da arte teatral e determina o tempo-ritmo. O ator, ao expressar as emoções, de forma organizada e através de uma partitura de movimentos previamente elaborada, produz no público uma vivência daquelas emoções e potencialidades vitais que foram reprimidas ou recalçadas na vida cotidiana. Esta partitura de movimentos físicos, mediada pelo tempo-ritmo, é diametralmente oposta à tese do filósofo e educador francês, Denis Diderot (1713-1784), o qual reduz as ações físicas a “macaquices”, utilizadas pelo ator para atingir seu objetivo, ou seja, afetar sem ser afetado pela emoção que exprime. Isto porque a arte do ator consistiria na habilidade de permanecer distanciado de suas emoções e não sentir as mesmas emoções do personagem, mas em “transmitir sutilmente os signos externos de sentimentos”, causando no público apenas a ilusão de que está sentindo junto com ele (VIGOTSKI, 2009). Diderot propõe este método para o trabalho do ator porque identifica

³⁰² O tema da reação estética se tornará um dos eixos principais das ideias de Vigotski sobre a psicologia da arte, haja vista que tal reação só pode ser entendida como trabalho criativo: “[...] a percepção da arte também exige criação, porque para esta percepção não basta simplesmente vivenciar com sinceridade o sentimento que dominou o autor, não basta entender da estrutura da obra, é necessário superar ainda o seu próprio sentimento, encontrar a sua catarse, e só então o efeito da arte se manifestará em sua plenitude” (VIGOTSKI, 1999, p. 314).

³⁰³ Para o teatrólogo russo, Constantin Stanislavski (1863 – 1938), contemporâneo de Vigotski, o tempo-ritmo não se reduz apenas ao compasso e movimento, mas à técnica das ações física capaz de estimular e tornar vívida a memória emocional, criando, através do movimento exterior, uma disposição interna tanto nos atores quanto no público: “onde quer que haja vida, há ação; onde há ação, há movimento; onde há movimento, há tempo e onde há tempo, há ritmo”. Quando houver contradição nas emoções, prossegue Stanislavski, “são necessários vários ritmos em conjunção simultânea... e somente vários tempo-ritmos diferentes provocam uma luta interior de origens contraditórias” (STANISLAVSKI, 1997, p. 188).

a sensibilidade com afetação ou descontrole e a ausência de sensibilidade com o refinamento do trabalho do ator, pois, para desempenhar bem o seu papel, o ator precisa ter “sangue frio” e controlar as emoções usando somente a razão. Nas entrelinhas desta abordagem, é possível verificar alguns resquícios do paradigma dualista que separa corpo e mente (SAADI, 1999).

Na perspectiva de Vigotski, todavia, a função da arte não é apenas reproduzir parcialmente o real, mas representar toda sua complexidade e densidade histórico-social: “[...] na arte, a realidade está sempre tão transformada e modificada que não é possível fazer uma transferência direta do significado dos fenômenos da arte para os da vida” (VIGOTSKI, 2003, p. 228). Embora, o ponto de partida das obras de arte seja a própria realidade, o seu resultado, porém, excede aquilo que é vivido nela:

Toda obra de arte é portadora de um tema material real ou de alguma emoção totalmente corrente no mundo. No entanto, a tarefa do estilo e da forma reside justamente em superar este tema real material ou esse caráter emocional de uma coisa e antecipar algo totalmente novo. Por isso, desde as mais remotas épocas, o significado da atividade estética foi entendido como uma catarse, isto é, como uma resolução e uma liberação do espírito das paixões que o torturam (VIGOTSKI, 2003, p. 233).

No processo catártico, que ocorre tanto no teatro como nas demais expressões artísticas, a imaginação ocupa um papel fundamental. Isto porque a eficácia do choque entre os impulsos contrários e a explosão das energias nervosas depende da imaginação ser capaz de produzir uma emoção ativa, pois, de outro modo, no lugar da catarse e da purificação dos sentimentos desagregadores da vida social, teríamos uma reprodução ou um aumento do sofrimento psíquico do indivíduo. É por meio da imaginação³⁰⁴ que nossa mente se torna capaz de combinar e reelaborar, de forma criativa, as experiências afetivas do passado, projetar o futuro e potencializar a transformação do presente histórico (VIGOTSKI, 2009).

Sobre a catarse, enquanto fenômeno artístico, convém ressaltar ainda que, não obstante, seus efeitos sejam processados num indivíduo isolado, isto não significa que a essência e as raízes da arte sejam individuais, pois, “a arte é o social em nós” e uma “técnica social dos sentimentos”³⁰⁵. Na sua obra *Psicologia da Arte*, Vigotski afirma que

³⁰⁴ De acordo com Vigotski, a imaginação desempenha uma função vital necessária e abrange todos os campos da cultura, considerando que sua presença e atuação vai muito além da produção artística, científica ou técnica (VIGOTSKI, 2009).

³⁰⁵ “O sentimento não se torna social, mas, ao contrário, torna-se pessoal, quando cada um de nós vivencia uma obra de arte, converte-se em pessoal sem com isto deixar de continuar social” (VIGOTSKI, 1999, p. 315).

o social existe até mesmo onde há apenas um homem e suas emoções pessoais, e, deste modo, não se entende o social somente como a reunião de uma multiplicidade de pessoas. Assim sendo, quando “a arte realiza a catarse e arrasta para este fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social” (VIGOTSKI, 1999, p. 315). É dentro deste contexto sócio psicológico que envolve ator e público que se entende o efeito catártico das emoções vividas pelo ator quando está atuando no palco e os efeitos destas no público:

[...] o ator cria no palco infinitas sensações, sentimentos e emoções, que se tornam a emoção de toda a audiência teatral. Antes que eles se tornassem objeto de incorporação do ator, eles estavam dados na consciência social (VIGOTSKI, 2009, p. 14).

Para exemplificar esta dinâmica social da arte, Vigotski analisa o processo catártico desencadeado pela encenação da peça de Tchekhov, *Três Irmãs*, produzida por Stanislavski e Dantchenko e apresentada no Teatro de Arte de Moscou, em 1901. A melancolia das protagonistas torna-se “uma emoção de toda a audiência porque ela era, em alto grau, uma formulação cristalizada da atitude de largos círculos sociais para os quais sua expressão no palco era uma espécie de meio de realização e interpretação artística deles mesmos” (VIGOTSKI, 2009, p. 15).

Por conseguinte, estes sentimentos experimentados pelo público e pelos atores não são os mesmos que ambos experimentam na vida, conforme havia inferido Stanislavski, pois “são sentimentos e conceitos generalizados, purificados de tudo o que é supérfluo e destituídos de seu caráter despropositado” (VIGOTSKI, 2009, p. 20). Para acessar determinado sentimento quando está atuando, o ator recorre à sua memória afetiva, isto é, evoca não a emoção pura e simples, mas o conjunto de ideias, conceitos, imagens, do qual a emoção constitui apenas uma parte. No palco, o sentimento ou a emoção do ator será sempre uma emoção inteligente³⁰⁶, uma expressão da sua vida mental.

Como todas as outras funções mentais, as emoções não permanecem na conexão em que elas estão dadas inicialmente em virtude da organização biológica da mente humana. No processo da vida social, os sentimentos desenvolvem-se e as conexões iniciais desintegram-se, emoções aparecem em novas relações com outros elementos da vida mental, novos sistemas se desenvolvem, novas ligações de funções mentais e unidades de uma ordem superior aparecem dentro de tais

³⁰⁶ As emoções, durante a experiência artística, podem ser ditas inteligentes porque é “uma emoção que se resolve predominantemente no córtex cerebral. Em vez de se manifestarem de punho cerrado ou tremendo, resolvem-se principalmente em imagens de fantasia. Diderot tem razão ao dizer que o ator chora lágrimas de verdade, mas estas lágrimas correm do cérebro [...], entretanto, esta descoberta nem de longe resolve o problema, porque poderíamos imaginar uma solução central semelhante no curso de uma emoção comum” (VIGOTSKI, 1999, p. 267).

padrões especiais, interdependências, formas especiais de conexão e movimento são dominantes (VIGOTSKI, 2009, p. 21).

Isto posto, faz-se necessário sublinhar dois elementos constituintes do processo catártico: a imaginação criadora e a perspectiva sociopolítico. Por meio da imaginação criadora, a arte teatral pode exprimir a unidade dinâmica corpo/mente. Sem esta unidade, os efeitos da catarse se tornariam ineficazes. Por outro lado, conforme afirmaram Stanislavski e Vigotski, as vivências produzidas pela inter-relação entre os atores e o público, embora diferentes da vida cotidiana, não estão dissociadas do ambiente sociopolítico mais amplo. É por causa desta unidade dinâmica indivíduo/coletividade que a catarse se torna possível. Deste modo, o efeito catártico produzido pelo teatro pode gerar novas conexões mentais e corporais e potencializar o indivíduo e o coletivo para a ação social transformadora, e, deste modo, favorecer o aumento da autonomia e da liberdade.

Neste processo biopotente, a empatia desempenha um papel fundamental porque nos conecta ao social e sustenta a reflexão, a ação e a transformação das emoções e ideias. Com efeito, a empatia não pode ser confundida com a co-emoção, conforme atesta Kelly Fernandes, em sua tese de doutorado sobre o Teatro Social dos Afetos, pois se isto ocorrer, a catarse perderá sua dimensão política e seu potencial de crítica social, tornando-se assim uma mera identificação individual com a emoção das personagens. O efeito catártico, então, será utilizado para afastar o indivíduo da sua realidade concreta, levando a vivenciar o sofrimento das personagens como se fossem seus, de modo a esquecer suas próprias dores, saindo desta experiência tranquilizado, dócil e submisso aos dispositivos reprodutores da alienação. Desta maneira, a arte se tornará apenas a mediadora de uma “excursão turística para se alienar da vida real” (FERNANDES, 1999, p. 73).

Isto posto, convém sublinhar o seguinte: nos textos referenciais sobre catarse, Vigotski utiliza, repetidas vezes, o termo *vivência*, o qual no original russo, se lê *perejivanie*. Vejamos o significado deste termo em Stanislavski e em Vigotski e como ele permite entender a responsabilidade ético-política do trabalho do ator, o papel social da arte teatral e o significado positivo da imaginação no processo de transformação da realidade social e histórica.

3.4 *Perejivanie*: vivência das emoções

De acordo com Stanislavski, a *perejivanie* é uma técnica utilizada pelo ator para treinar a mente a fazer exigências, pois, por meio dela, o ator aprende a ir além da criação

de um “contexto” lógico-racional, pois este, de per si, não seria capaz de motivar e emocionar o público. Para Franco Ruffini, é necessário compreender o sentido específico que Stanislavski emprega a palavra “mente”, para não incorrer em leitura reducionista da sua obra e do seu método³⁰⁷. Para o mestre russo, a mente, em sentido amplo, se refere tanto ao intelecto, quanto à vontade e às emoções, todos em inter-relação recíproca (RUFFINI, 1995).

Deste modo, a *perejivanie*, além de dilatar, ampliar e tornar complexa as ações da personagem, também potencializa o ator para responder a cada impulso mínimo da mente e a desenvolver uma sensibilidade cênica interna, unindo emoção, vontade e cognição.

O trabalho do ator não se limita a apresentar a vida exterior de seu personagem. Ele deve ajustar suas qualidades humanas à vida dessa outra pessoa, para cuja criação deve usar toda a sua alma. A forma poderá variar conforme as necessidades da peça, mas as emoções humanas do artista permanecerão vivas e não podem ser substituídas por nada (STANISLAVSKI, 1997, p. 207).

Dentro desta perspectiva, definir *perijivanie* como experiência não traduz todo o seu sentido subjacente. Michele Zaltron propõe uma definição mais abrangente: “o estado de alma derivado de profundas sensações, de fortes impressões, em um grau de intensidade [muito além] da experiência” (ZALTRON, 2012). Tal definição se aproxima das intuições originais de Stanislavski, que pretendia, ao empregar o termo, abranger o ser humano em sua totalidade psicofísica e as variadas inter-relações entre emoção, sensação, percepção e pensamento. Analisando a etimologia da palavra *perejivanie*³⁰⁸, Zaltron conclui que, na concepção de Stanislavski, *perejivanie* significa “pôr a vida em movimento”, através do movimento que parte do ‘eu’ em direção ao ‘outro’. A *perejivanie* é o elemento principal que sustenta a criação da rede de inter-relações do jogo cênico (ZALTRON, 2012).

Vigotski, no campo da psicologia social, utiliza o termo *perejivanie* no sentido de vivência, pois, assim como Stanislavski, entende que se trata de algo que vai além da simples experiência. Ao contrário desta, a vivência remete a algo impactante para o sujeito, sobretudo porque parte da relação dialética entre a vida afetiva, a dinâmica racional e a realidade externa. Vigotski desenvolve a *perejivanie* na contramão da

³⁰⁷ Stanislavski, no final do século XIX, numa época que o dualismo corpo-mente era acentuado, ousa defender, na esfera da arte teatral, a correspondência entre ambos, sem a qual não haveria o comprometimento total do ator, que, por sua vez, seria incapaz de expressar a complexidade da alma humana e a realidade viva.

³⁰⁸ O prefixo “*pere*” denota processo e se assemelha aquilo que em português corresponde à “trans”, de onde derivam as palavras transitar e transpassar e o sufixo “*jiv*” (*jivat e jit*), significa viver (ZALTRON, 2012).

perspectiva metafísica e organicista, com o intuito de superar a cisão entre a mente e o corpo, o pensamento e o sentimento e fundamentar as dimensões histórico-culturais das emoções, dos afetos e das paixões. Sua meta era “libertar” a vivência da abordagem estritamente biológica, orgânica e individual (SILVA; MAGIOLINO, 2018).

Convém ressaltar que esta perspectiva de Vigotski, além de Stanislavski, encontra base epistemológica em Spinoza, conforme salienta Sawaia:

Para Espinosa, o homem, a natureza, a política, o corpo, as ideias são da mesma substância. Uma substância que cria o mundo e se põe nas suas determinações de forma que não existe separação e ruptura entre Deus, o mundo, os homens e a natureza, constituindo um sistema fechado, do qual nada está fora (SAWAIA, 2000).

Para Vigotski, aquilo que está fora do sujeito, em seu meio circundante, leva-o a sofrer afetações, ao mesmo tempo que produz afetações, as quais podem aumentar ou diminuir, favorecer ou coibir sua capacidade de perseverar na existência. Isto ocorre dentro de um mesmo processo simultâneo, semelhante ao que ocorre entre a mente e o corpo, conforme foi demonstrado no capítulo anterior, a partir da Ética de Spinoza: o corpo e a mente não estão dissociados, mas formam uma unidade³⁰⁹ (SPINOZA, 2018). Compreender esta unidade do pensar, sentir e agir é fundamental para se compreender a *perejivanie* como a unidade entre o exterior e o interior, isto é, a unidade entre elementos do meio e elementos da personalidade: “[...] todas as particularidades da personalidade e todas as particularidades do meio são apresentadas na vivência” (VIGOTSKI, 2010, p. 686). Com efeito, essa unidade entre o meio e a personalidade de cada indivíduo se torna possível porque ocorre um entrelaçamento entre “o intelecto, o afeto e signos sociais” e porque houve uma superação dos reducionismos e dualismos³¹⁰ (VIGOTSKI *apud* SAWAIA, 2000).

De acordo com Serguei Jerebtson, esta concepção de Vigotski sobre a *perejivanie*/vivência pode ser sintetizada em três pontos-chave:

[...] 1) as vivências se manifestam na qualidade de principal característica da situação social de desenvolvimento, pois elas refletem a unidade do “interno” e do “externo; 2) nas vivências, o afeto e o intelecto constituem uma unidade; 3) as vivências constituem uma unidade de análise da consciência e do desenvolvimento da personalidade (JEREBTSON, 2014, p. 16-17).

³⁰⁹ Ética II, Prop. XXI, Esc.

³¹⁰ Ao tratar sobre a crise dos sete anos na vida da criança, Vigotski atenta sobre o perigo de fracionar a unidade composta pelo meio ambiente e pela personalidade da criança. O meio nunca é algo externo para a criança, mas o seu entorno vivo: “Se a criança é um ser social e o seu meio é o meio social, se deduz, portanto, que a própria criança é parte de seu entorno social [...] a relação da criança com o meio externo não é jamais uma relação puramente externa” (VIGOTSKI, 2006, p. 382).

Convém ressaltar ainda que esta noção de vivência desenvolvida por Vigotski coloca em xeque o enfoque determinista e possibilita uma nova abordagem dos fenômenos da existência humana, que não ocorrem dissociados, mas em correlação com os processos evolutivos do sistema sociocultural. Nesse sentido, a essência das vivências se revela no seu processo de desenvolvimento histórico-cultural, processo sempre contínuo e aberto às transformações da existência. *Perejivanie* então, pode ser entendida como “estar em caminho permanente, em busca contínua, sempre morrer e nascer, estar no processo de reformulação de si mesmo, no incessante fluxo da vida” (JEREBTSON, 2014, p. 21). Não é por acaso que Vigotski recorra sempre à frase de Engels: “Viver significa morrer”. Noutros termos, viver significa sempre interagir, coexistir, transformar-se³¹¹.

Como é possível observar, o sentido de *perejivanie* é multidimensional, tendo em vista que na vivência atuam diversos processos psíquicos, sempre em interação com os significados produzidos pelo meio social. Cabe aqui fazer referência à metáfora “teatral” utilizada por Freud e parafraseada por Vasiliuk da seguinte maneira: toda a trupe de funções psíquicas geralmente atua nos “espetáculos” da vivência, mas cada vez uma delas pode desempenhar o papel principal, tomando para si a maior parte do trabalho de vivenciar. Este papel, muitas vezes, é desempenhado por processos emocionais, pela percepção, pelo pensamento, pela atenção e por outras funções psíquicas (VASILIUK *apud* JEREBTSON, 2014, p. 17).

No “teatro” da vida cotidiana, este rompimento da unidade entre as funções psíquicas, ocorre de forma mais frequente do que imaginamos. Às vezes, quando a emoção se torna a regente-mor no processo das vivências, observa-se o seguinte: uma diminuição da capacidade motora e da criatividade e o “mergulho” do pensamento num oceano de imagens parciais e desconexas. Todas as vezes que uma das funções psíquicas assume a dianteira e se desconecta das outras, o indivíduo deixa de vivenciar a si mesmo, a partir da sua potência. Tomando como exemplo uma das vivências deste autor, ocorrida por ocasião da morte do pai, a função pensamento, tornando-se “senhora”, interferiu no processo de elaboração do luto. O resultado do esforço para conter a expressão das

³¹¹ Sobre este aspecto da relação morte-vida, Jerebtson comenta que, por meio da vivência, o sujeito pode se abrir para novas potencialidades da personalidade, o que implica a morte das potencialidades antigas. Ou seja, a vida e a morte caminham de mãos dadas. Dessa forma, justamente o desenvolvimento da personalidade leva o homem a uma posição existencial de tensão, enquanto a negação do desenvolvimento, a negação das vivências é o funcionamento biológico primitivo, é a morte psicológica, quando o “modo factual” da existência supera o “modo possível” da existência (JEREBTSON, 2014, p. 22).

emoções pessoais e atender a demanda dos outros familiares, que esperavam uma atitude mais “racional” e ponderada, foi a dificuldade para completar o luto. Este autor só foi capaz de “chorar” e perceber toda a extensão da perda muito tempo depois.

Em se tratando da criação teatral, o ponto nodal que distingue a concepção de Vigotski sobre a *perejivanie* se encontra em sua recusa em identificar a vivência estética com a vivência cotidiana. Aí se fundamenta a crítica de Vigotski ao teatro naturalista, o qual procura reproduzir, esteticamente, os mesmos gestos e as emoções vividas no cotidiano:

[No teatro] o gesto é estilizado. É um gesto teatralmente sincero, submisso ao estilo, não à verossimilhança psicológica ou cotidiana porque o ator deste teatro interpreta não uma pessoa que foi descrita pelo autor, não uma pessoa viva, mas uma imagem cênica criada por ele, que não se funde com ele, não se dilui nele, mas permanece o tempo todo sobre ele (VIGOTSKI *apud* SOBKIN, 2017, p. 13).

Convém destacar que, embora estejam interconectadas, as vivências estética e cotidiana, são qualitativamente diversas. Na vida cotidiana, nem sempre a vivência está embasada pela unidade dinâmica do pensar, do agir e do sentir. Na arte, porém, esta unidade é fundamental para a eficácia da emoção estética. Ao analisar, a partir da perspectiva sócio-histórica, as diferenças entre a vivência no campo da arte e nas relações cotidianas, Vigotski inaugura uma nova abordagem sobre o indivíduo e o meio ambiente, o sentido, o significado, a cultura, a ética e a política. A seguir veremos alguns aspectos sobre o modo como a atividade artística de Vigotski, sobretudo no teatro, está inter-relacionada com sua atividade posterior, no campo da psicologia e da pedagogia. Para fundamentar esta nossa análise, recorreremos a dois autores, Priscila Marques e Vladimir Sobkin. Marques, por um lado, apresenta alguns dados históricos sobre a atividade artística de Vigotski no contexto sociopolítico da Rússia pré-revolucionária e Sobkin, por outro, defende que a atividade teatral de Vigotski constitui o solo originário da psicologia sócio-histórica.

De acordo com Priscila Marques, a arte na concepção de Vigotski precisa, necessariamente, exceder o cotidiano para não se tornar um mero retrato que apenas reproduz as camadas mais superficiais da realidade, deixando na sombra aquelas camadas mais profundas e abissais. Noutros termos, se a arte prescindir da materialidade da vida e das emoções coletivas, se não estiver atenta aos conflitos e contradições inerentes às relações sociais, não poderá exprimir o *zeitgeist*, o espírito do tempo, e, desta maneira, se tornará uma expressão artística edulcorada, cristalizada em suas formas, servindo apenas

ao mero entretenimento das massas, como ocorreu com o conjunto das diferentes expressões artísticas na Rússia pré-revolucionária, sobretudo com o teatro, que, neste período, se reduziu ao cabaré e às apresentações de pequenos monólogos de gênero satírico, denominado “teatro de miniaturas” (MARQUES, 2015). A crítica de Vigotski se fundamenta neste desvio do verdadeiro sentido da arte, em sua incapacidade de revelar as profundezas abissais das relações sociais. Em se tratando do teatro, ao se prender ao estilo naturalista, tornou-se impotente e distante da realidade. A crítica ao formato naturalista do teatro se fundamenta no seu efeito, isto é, a dissociação emocional entre aquilo que a ação dramática expõe em cena e aquilo que constitui a verdade “objetiva” do atual contexto sociopolítico. Sinteticamente, podemos afirmar que o naturalismo no teatro foi criticado por Vigotski por ser incapaz de produzir um efeito transformador no indivíduo e na coletividade³¹². Em busca de restaurar a potência criativa da arte teatral e sua função sociopsicológica, Vigotski propõe a construção de um novo teatro. Vejamos quais as principais características desse novo teatro, tomando como texto referencial o ensaio pouco conhecido de Vigotski: *Teatro e Revolução*, cuja tradução integral consta em um dos anexos da Tese de doutorado de Marques, “*O Vygotski incógnito: escritos sobre arte (1915 – 1926)*”.

3.5 O “novo” teatro

No início de *Teatro e Revolução*, Vigotski tece uma comparação entre o teatro na França e aquele produzido na Rússia. A principal diferença se refere à função política exercida por cada um:

[Na França] o teatro foi a tribuna social que, muito antes da tomada da Bastilha, ressoou palavras de apelo e de protesto: serviu de condutor das ideias revolucionárias [...] e ateou fogo à revolução. [Na Rússia] o teatro nada ofereceu: em seus esforços criativos ele não revelou sequer a sombra de um pressentimento daquele acontecimento fatal, que estava a caminho, que batia à porta e que pouco depois saiu dos estreitos limites da política e usurpou todas as esferas da vida humana e do espírito criativo (VIGOTSKI *apud* MARQUES, 2015, p. 177).

Após a revolução russa, mudanças profundas ocorreram em várias esferas da vida, mas no teatro não ocorreu quase nenhuma mudança significativa, embora, em se tratando

³¹² Em 1913, em Moscou, Aikhenvald, em uma conferência intitulada “a negação do teatro”, afirma o seguinte: “o teatro é um tipo falso e ilegal de arte. Ele não pertence absolutamente à nobre família das artes. Ele não é nobre. É a alegria da plebe, o jogo das crianças, falsa arte, ele corresponde em nós não à estética pura, mas antes à nossa atividade fisiológica” (MARQUES, 2015, p. 179).

da participação do público, houve um aumento da frequência aos espetáculos, considerando que, a partir desta nova configuração sociopolítica, trabalhadores agora tinham seus próprios teatros. A questão política e o sentimento do trágico, que haviam afetado todas as outras artes, porém, não afetaram o teatro. Contudo, uma obra teatral, fugiu à regra e expressou o novo espírito contemporâneo. Trata-se de *Mistério-Bufo*³¹³ de Vladimir Maiakóvski, cujo subtítulo era: “retrato heroico, épico e satírico da nossa época”. De acordo com Vigotski, “em cada linha da peça, em cujas veias o diabo da revolta anda numa roda viva, existe o espírito inexorável da rebelião eterna” (MARQUES, 2015, p. 185).

Não obstante o reconhecimento da qualidade ideológica da peça de Maiakóvski, e sua pretensão de expressar o *zeitgeist*, Vigotski também criticou, veementemente a sua estrutura dramatúrgica, pois havia no texto, enquanto objeto artístico, algo tendencioso, o que era intolerável no palco: “E tudo que existe de mistério na peça (da revolução social mundial desde o começo até a apoteose), é malsucedido, racionalizado, de forma transparentemente alegórica³¹⁴” (MARQUES, 2015, p. 190). Noutros termos, a peça, embora exponha alguns sentimentos característicos deste novo contexto socio-histórico, carece de espírito trágico, sobretudo ao apresentar um mistério tão frágil que “não conhece nenhum abismo do espírito, nenhum ápice, nenhum voo criativo, nem altura, nem distância, nem amplitude, nem profundidade” (MARQUES, 2015, p. 194). Noutros termos, sem o trágico, o processo catártico perde sua dinâmica psicofísica e o conflito entre emoções contraditórias não chega a produzir uma síntese dialética. A consequência mais perniciosa foi a incapacidade do teatro de romper radicalmente com os paradigmas tradicionais e com os valores que embasaram a estrutura sociopolítica da Rússia imperial pré-revolucionária. Para Vigotski, o espírito trágico era de suma relevância porque garantia a coexistência e a interconexão entre a esfera artística e a social. Por meio dele, a arte resiste a ser reduzida a um mero ornamento, uma distração vaga ou mecanismo do poder para promover um alívio de tensões. Por meio do trágico, a arte encontra sua função social: potencializar o indivíduo para agir como agente transformador da realidade:

³¹³ A peça foi dirigida por Meyerhold e estreou no Teatro do Drama Musical, em Moscou, em novembro de 1918.

³¹⁴ Para Vigotski, “a peça de Maiakóvski chega a apontar caminhos interessantes, como a mistura de mistério e bufonaria. Contudo, o que torna a obra problemática é a transparência de sua alegoria: ao fim e ao cabo o mistério não é tão misterioso assim” (MARQUES, 2015, p. 71).

[...] a arte é a concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade, é um meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis da vida. Isto rejeita radicalmente a concepção de arte como ornamento (VIGOTSKI, 1999, p. 329).

Ao recusar o caráter de ornamento e procurar veementemente novas formas de estar intrinsecamente relacionada com o entorno social contemporâneo, a arte persevera em sua potência criativa de resistência e torna evidente seu papel político. Esta afirmação constitui, de acordo com nosso parecer, o ponto nevrálgico da perspectiva de Vigotski. Quem confere à arte o sentido novo e às vezes, inesperado é o ambiente externo. Com efeito, foi o diálogo com o seu contexto mais imediato, marcado por potentes transformações socioculturais, que permitiu a Vigotski construir novos nexos entre o teatro, a arte e a psicologia. Partindo desta premissa, Vladimir Sobkin levanta a seguinte hipótese: os principais temas da psicologia social já estavam presentes, *in gérmem*, nas resenhas de teatro publicadas por Vigotski.

Nos trabalhos sobre teatro, no início de sua carreira, já se revela com muita precisão a lógica geral que define a especificidade metodológica da abordagem histórico-cultural, que, mais tarde, será efetivada em suas abordagens psicológicas fundamentais (SOBKIN, 2017, p. 07).

Sobkin, ao analisar os textos de Vigotski como crítico de teatro, verifica que o objeto de suas análises era tanto suas próprias vivências subjetivas quanto as reações afetivas dos outros espectadores. Isto porque, a crítica de Vigotski, como ele mesmo denominou, era feita da perspectiva do espectador, uma crítica francamente subjetiva, pois a obra de arte, ao ser apresentada ao público, se separa de seu criador e, por ser simbólica, admite variadas interpretações possíveis (VIGOTSKI, 1999b). Um dos exemplos utilizados por Sobkin para demonstrar esta relação nodal entre algumas ideias sobre o teatro e as categorias principais da psicologia sócio-histórica pode ser encontrado na concepção de desenvolvimento. Nas resenhas teatrais, Vigotski analisou as dinâmicas utilizadas pelo ator no desenvolvimento de um papel, sobretudo no que se refere à superação dialética dos conflitos³¹⁵ entre os personagens e as consequentes metamorfoses e superações (SOBKIN, 2017, p. 21).

³¹⁵ Estes conflitos podem ser de diferentes tipos: “dissonâncias culturais; contradições sociais e de classe; contradição entre drama pessoal e relações sociais; contradições no âmbito da linha de comportamento do personagem concreto” (SOBKIN, 2017, p. 10).

Durante todo o processo do desenvolvimento humano, sobretudo na fase da primeira infância, as emoções são primordiais. Neste sentido, as emoções constituem também uma categoria analítica que conecta o campo teatral e a psicologia:

No processo de desenvolvimento ontogenético, as emoções humanas entram em conexão com as normas gerais relativas tanto à autoconsciência da personalidade quanto à consciência da realidade. [...] O desenvolvimento histórico dos afetos ou das emoções consiste fundamentalmente em que se alteram as conexões iniciais em que se produziram e surgem uma nova ordem e novas conexões (VIGOTSKI, 1996, p. 127).

Em se tratando da atividade criadora do ator, as emoções são determinantes para que o fato artístico atinja seu objetivo: provocar a ação/reação estética. Sem as emoções, a atividade do ator se reduziria ao manuseio de uma técnica, o que facilmente levaria este ator a cobrir-se de carimbos e a transformar-se num boneco, algo muito diferente de uma personalidade viva. Sem entusiasmo ou “dispêndio emocional”, o ator se pareceria mais ao adulto que distrai a criança, representando, de forma medíocre, mas sincera, um cachorro. De acordo com Vigotski, “o dispêndio de energia do ator em cena torna-se um critério importante para a manifestação da atividade criadora (SOBKIN, 2017, p. 22). Para vivenciar a emoção do personagem que interpreta, o ator precisa aprender a correlacionar a parte e o todo, pois sem este sentimento da totalidade do papel, seria quase impossível apreender a “linha transversal de ação do papel” (STANISLAVSKI). Por detrás desta atividade artística ocorre um fenômeno psicológico complexo. Vigotski identificou este fenômeno ao analisar o ator em cena, e, posteriormente, percebeu seus efeitos na dinâmica social mais ampla. Através da análise deste fenômeno no teatro e nas relações sociais foi possível inferir que é o sentimento do todo que define a estrutura da percepção individual (SOBKIN, 2017, p. 24).

Em suas resenhas teatrais ainda, ao analisar a interação ator-espectador, Vigotski conclui que, nesta interação ocorre uma distribuição conjunta das vivências emocionais e nela, o espectador não ocupa uma posição passiva. Esta ideia se desdobrou em um dos princípios fundantes da psicologia histórico-cultural referente à transposição das funções intersíquicas em intrapsíquicas: “Na verdade, essa transposição de ‘inter’ em ‘intra’ é realizada pelo espectador na fase pós-comunicativa de percepção do espetáculo, quando cai o pano e o espectador interpreta o que viu sozinho, consigo mesmo” (SOBKIN, 2017, p. 26). No sistema de Stanislavski, na relação ator-espectador, a ênfase era colocada na capacidade do primeiro de seduzir ou encantar o segundo. Para Vigotski, no entanto, a arte do ator consistia, principalmente, em provocar o interesse do espectador para o papel

representado, não em chamar a atenção para as suas habilidades artísticas ou para sua psicotécnica, mas, sim para o meio social circundante. Isto porque a função do papel representado é ser uma “imagem semântica generalizada”. Em várias passagens de suas resenhas teatrais, Vigotski demonstra que:

[...] as generalizações semânticas criadas pelo ator servem para o registro de contradições de dois níveis diferentes. O primeiro está ligado à separação entre a imagem cênica ideal do personagem e sua encarnação real no palco; o segundo guarda relação com a revelação das contradições no caráter do personagem que se orienta para a revelação do subtexto semântico do papel (SOBKIN, 2017, p. 28).

Este exame das contradições do personagem, feito a partir do método dialético, torna mais evidente a função social da arte: ser estratégia de transformação da realidade e não de manutenção ideológica dos grupos detentores do poder. Mais que reflexo passivo das relações sociais preexistentes, a arte teatral descobriu seu potencial transformador, sobretudo através de uma nova metodologia do trabalho criativo, cuja objetivo era produzir uma síntese entre a investigação da realidade, a análise, a crítica e a ação: investigar para descobrir o jogo de forças que dá sustento às relações sociopolíticas, analisar e criticar as estruturas para conhecer os dispositivos de controle e assim produzir estratégias de ação mais eficazes. De acordo com Maria Helena Kuhner, este novo teatro propõe:

[...] uma revalorização do homem concreto, material, e de sua historicidade, a revalorização do corpo, enquanto dado de situação, instrumento de nosso domínio no mundo, elemento pelo qual o homem se insere na dupla dialética em que se move: na dialética homem-natureza e na dialética homem-sociedade (KUHNER, 1968, p. 29).

Esta revalorização dialética do corpo rompe com as abordagens subjetivistas que tratavam o corpo a partir do individual e do privado, dissociando-o da dinâmica coletiva. O corpo, como *locus* privilegiado das vivências afetivas tornou-se o principal meio de contestação das violências sofridas pelos indivíduos nas relações cotidianas. O corpo no teatro se torna o produtor de um contradiscurso. É por meio do corpo do ator em relação com outros corpos em cena, que o espectador compreende as dinâmicas sociopolíticas que o tornam impotente em sua existência singular e enquanto ator social. Neste sentido, o teatro ressurgiu como potência que se propõe desnudar as linhas de força da civilização que separou:

[...] o consumidor do produtor, o produtor do produto, que desenraizou o indivíduo de todo um meio de vida humano e natural, que quantificou, isto é, reduziu a relações de exterioridade, a relação que se dá do homem com seus instrumentos [de trabalho] e com a natureza, a relação entre o

homem e seu meio e a relação entre o homem e o homem (GORZ *apud* KUHNER, 1968, p. 26).

Convém ressaltar que o contexto analisado por Kuhner e as condições subjetivas e objetivas são diferentes daquelas analisadas por Vigotski, em seu contexto social originário, pois a autora elabora sua análise, a partir da realidade brasileira, no final da década de 1960. O ponto em comum entre os dois contextos, equidistantes no tempo e no espaço, está na capacidade de exprimir as contradições. Em se tratando da realidade brasileira, convém ressaltar o seguinte: ao mesmo tempo em que a sociedade e os indivíduos sofriam os efeitos de uma ditadura neofascista, havia também uma progressiva conscientização política. Estes e vários outros fatores criaram um somatório de causas que permitiram a formação de um novo teatro, um teatro de resistência, baseado na seguinte máxima: conhecer a realidade e suas contradições para poder agir e agir tendo como objetivo a libertação sócio-histórica (KUHNER, 1968, p. 44). Dias Gomes, em consonância com esta perspectiva da arte como forma de conhecimento e de práxis política, salienta que, por acontecer no presente histórico imediato, ao contrário de outras artes, o teatro possibilita ao público testemunhar, não a obra acabada, mas a obra em processo de realização. Isto porque, a principal função do teatro não é reproduzir uma imagem parcial e ideologizada sobre o ser humano, porém, mostrar o ser humano real, em comunicação direta com outros seres humanos, de modo que seja possível conhecer, de maneira sensível e direta, a realidade mais ampla do qual cada um faz parte. Ou seja, objetivo principal do teatro consiste em tornar social a individualidade (GOMES, 1968).

Ao participar ativamente da luta contra as práticas alienantes e cerceadoras da liberdade individual e coletiva, o teatro exprime a sua potência político-transformadora. Ao conceber a liberdade como potência em ato, isto é, exercício de libertação contínua e permanente, os atores e demais artistas envolvidos com a arte teatral se tornam agentes sociais, cidadãos engajados na luta contra todas as formas de submissão e impotência. Com efeito, o processo criativo requer do artista-cidadão o empenho de todas as suas potencialidades humanas, pois a arte não pode estar dissociada das outras dimensões da vida, considerando que “o homem pode existir sem o artista, mas o artista jamais pode abdicar de sua qualidade e sua experiência humanas, [...] pois não é possível separar a inteligência criadora da personalidade total” (GOMES, 1968, p. 16).

Em se tratando ainda do contexto social brasileiro, o teatro durante e após o processo de redemocratização, continuou a ser uma expressão política de resistência e contestação? De acordo com alguns autores, o teatro e as demais artes continuaram a ser

uma expressão da realidade mais imediata, porém, sem a mesma potência crítico-transformadora dos anos de chumbo. Isto porque:

[...] o terreno da expressão artística foi ocupado pela apreensão burguesa, jornalística, sociológica da realidade, pela pesagem utilitária das coisas, e em consequência, pela projeção racional-científica de seus reflexos na imaginação das pessoas” (FRIAS FILHO, 1992, p. 54).

Contudo, esta interpretação diverge da análise de outros autores, a exemplo de Anatol Rosenfeld, que afirmam a permanência do potencial crítico da arte teatral³¹⁶, não obstante o avanço desenfreado do neoliberalismo, do sofrimento ético-político (SAWAIA, 1999) e das indústrias culturais e suas “gigantescas máquinas de conformização” (ROSENFELD, 2006). O que permite à arte teatral continuar sendo uma estratégia de resistência é o seu processo artesanal de criação, o qual longe de ser obsoleto e arcaico, apresenta-se como um antídoto contra a passividade conformista do público manipulado pelas indústrias culturais. Embora a eficácia dos meios de comunicação de massa – e das redes digitais atualmente – a qualidade artesanal do teatro possui um caráter indelével, o qual pode ser constatado pela:

[...] presença viva do homem no palco, a comunicação entre pessoas encarnando personagens e o público concreto e real, convivendo no mesmo espaço e tempo, apesar das personagens se moverem em espaços e tempos fictícios. [...] Decorre daí uma atitude diversa da plateia, outra concentração, outra disposição, outra maneira de ver e ouvir [porque] conserva algo da sua qualidade primitiva de participante numa realização comum (ROSENFELD, 2006, p. 37).

De modo similar, e partindo da perspectiva espinosana, afirmamos que a potência do teatro de resistir ativamente a tudo que diminui e enfraquece a vida constitui uma estratégia do *conatus*. Em vez de colaborar apenas para a conservação da vida, a vivência estética, proporcionada pelo encontro de vários indivíduos no espaço cênico³¹⁷, que expande e potencializa a existência humana, em seu constante esforço de perseverar na existência. Noutros termos, o teatro, enquanto estratégia do *conatus*, define-se a partir do plano imanente, como potência de afirmação e resistência. Afirmação da existência

³¹⁶ Eduardo Pavlovsky identifica a potência crítica do teatro em vários outros países latino-americanos. Na Argentina, por exemplo, no início dos anos 80, o Teatro *Abierto* buscou traduzir para o palco, as grandes questões sociopolíticas que impulsionavam os movimentos populares de libertação. Sobre a relação entre o teatro e as novas tecnologias, afirma, de modo categórico: “Nenhum avanço tecnológico pode com o teatro. Este fenômeno sempre continuará sendo único e inalterável através dos tempos. Basta observar o corpo de um ator e seu público para compreender a magnitude da criação artística. Pura intensidade” (PAVLOVSKY, 2006, p. 116).

³¹⁷ Conforme veremos, o espaço cênico ultrapassa o modelo do teatro tradicional que dispõe de um palco, onde atuam os atores, e de uma plateia, onde se concentra o público que apenas assiste, passivamente, o espetáculo. A rua, a fábrica, um hospital desativado ou qualquer outro espaço urbano se tornam espaços cênicos não convencionais.

singular e resistência às forças externas que geram impotência (BOVE, 1996). Enquanto campo estratégico, o teatro atua em duas frentes de combate: na primeira, se contrapõe a toda e qualquer organização social e política que diminui, enfraquece e reduz a vida à mera sobrevivência; na segunda, o teatro potencializa tanto o indivíduo quanto a coletividade para a criação de novas organizações sociopolíticas e novos espaços capazes de afirmar, de modo radical, a aptidão dos corpos para a multiplicidade das afetações.

De acordo com Bove, a criação do espaço será sempre um problema para toda existência modal e a resolução deste problema depende das estratégias do *conatus*³¹⁸: [...] “a estratégia do *conatus* é, em primeiro lugar, uma conquista do espaço tanto para os corpos quanto para as ideias” (BOVE, 1996, p. 15)³¹⁹. O modo humano, quanto maior for sua potência de agir e de pensar, mais estará apto para construir, defender, libertar ou conquistar seu espaço. A estratégia do *conatus* transforma o ato da encenação teatral em uma luta pela autonomia e o espaço cênico em *locus* de fortalecimento do indivíduo, predispondo o corpo e mente para o combate da servidão e da impotência. Com efeito, enquanto espaço estratégico, o teatro fortalece também a luta pela autonomia do corpo coletivo, o qual Spinoza designa de *multitudo*, ou seja, união dos esforços para perseverar na existência, que consiste na afirmação da potência absoluta do comum e na busca conjunta da melhor forma de viver em sociedade: “na solidão, ninguém tem forças para poder defender-se e reunir o necessário para a vida”³²⁰ (SPINOZA, 2009). É na e pela democracia que o espaço da multidão se torna imanente. Na democracia, a estratégia da multidão para conservar e afirmar a vida e manter o estado de vigilância para que não haja recaída na impotência e na servidão, inclui também a construção de condições objetivas que garantam a liberdade de cada indivíduo em sua existência singular. Todas estas dinâmicas democráticas são estratégias do *conatus* e partes constitutivas do movimento de produção do real (BOVE, 1996).

Em se tratando do teatro, podemos perguntar, qual sua função estratégica, neste movimento de produção do real? Quando o teatro colabora com o esforço humano de conservar sua existência na liberdade? A resposta, de acordo com Bove, requer o concurso

³¹⁸ O *conatus* espinosano é uma prática estratégica de resolução de problemas. Em Aristóteles (*Ética à Nicômaco*) e Maquiavel, o conceito de estratégia estava relacionado com a guerra. Pensar estrategicamente era planejar ações capazes de levar à derrocada dos inimigos. Para Bove, a estratégia do *conatus* designa a capacidade de um corpo de resolver os problemas que colocam sua própria existência em risco de morte ou de impotência (BOVE, 1996).

³¹⁹ C’est que le problème de toute existence modale est avant tout un problème d’espace, à construire, à conquérir, à libérer mais aussi à défendre. La stratégie du *conatus* est en premier lieu une conquête de l’espace, tant pour le corps que pour les idées. (BOVE, 1996, p. 15).

³²⁰ Tratado Político, VI, 1.

da imaginação, ou seja: o teatro se torna expressão da liberdade e estratégia do *conatus* quando afirma a positividade ontológica da imaginação. Vejamos o que afirma Bove sobre o papel da imaginação:

O movimento real da vida não dá margem para nenhum dualismo capaz de desvalorizar o mundo e suas imagens. A filosofia do movimento real é também uma teoria da constituição do Real em si mesmo, em sua dimensão imaginária, uma teoria da realidade positiva das imagens, não somente sobre o plano gnosiológico, mas também sobre a prática, a qual inclui a percepção comum do mundo humano, da política e da história. Longe de ser desvalorizada, a imaginação como afirmação da potência própria dos homens e da multidão, constitui o coração da ontologia espinosana. Todo esforço de invenção e de imaginação faz parte do movimento [produtivo] do real (BOVE, 1996, p. 316).

Quando a imaginação convém com esta dinâmica de invenção e expansão da vida, se torna uma expressão da biopotência, porém, quando se torna um instrumento da biodiaconia, pode levar ao enfraquecimento do esforço humano de permanecer na existência. No campo artístico, a imaginação pode estar a serviço da biodiaconia e reproduzir a impotência e a servidão ou ser expressão da biopotência e favorecer a autonomia e a liberdade. Vejamos algumas considerações sobre os dois modos como a imaginação no teatro e nas outras artes do corpo, como a performance e a dança, pode se tornar uma expressão tanto a biodiaconia quanto a biopotência.

3.6 O teatro entre a biodiaconia e a biopotência

É da natureza original da arte promover encontros, produzir resistências e agenciar estratégias de insubmissão. O poder biodiaconal não ignora esta potência da arte e, por isso, desde os tempos mais remotos, inventa estratégias para regular os efeitos da criação artística, seja através da censura ideológica ou da instrumentalização dos meios de sua produção. Quando a arte não se enquadrava neste processo de instrumentalização, era combatida e condenada como inimiga pública da segurança estatal. Paul Veyne relaciona esta marginalização dos espetáculos teatrais com a ascensão do cristianismo imperial (século IV). Diferente de outros espetáculos públicos, o teatro era considerado de alta periculosidade para a ordem social e política porque despertava a imaginação do espectador, desviando sua mente do único pensamento necessário, aquele relacionado com a salvação das almas:

[...] dentre os espetáculos, o teatro, com todas as suas indecências, era mais condenável que a gladiatura³²¹, pois, enquanto o prazer de ver correr o sangue encerra em si o seu fim, o prazer das indecências apresentadas em cena leva os espectadores a viverem, em seguida, lascivamente, fora do teatro (VEYNE, 1998, p. 240).

De acordo com esta perspectiva, o teatro poderia ser mais danoso para o sistema imperial que a gladiatura porque colocava a imaginação em ação, não apenas durante o ato da representação, mas também após o seu término. Ao contrário da gladiatura, cujo “prazer de ver correr o sangue encerra em si o seu fim”, os efeitos da imaginação teatral persistem na mente do espectador quando este retorna para a “realidade” cotidiana. Não obstante tal justificativa se apresentar com uma roupagem teológica – a salvação das almas – a questão de fundo, porém, era de natureza política, haja vista a verdadeira indecência produzida pelo teatro consistir no questionamento da organização social e políticas e não na lascívia, propriamente dita. A partir destas considerações, pode-se concluir o seguinte: primeiro, o combate implacável ao teatro tinha como finalidade a manutenção da ordem política e, segundo, a mescla entre o discurso teológico com a política tinha como objetivo produzir um arranjo biodiaconal coeso e aparentemente inquebrantável. A resultante deste recurso estratégico foi a invenção de uma máquina governamental que se manteve ativa até hoje, mesmo após o advento do racionalismo moderno e seu subsequente processo de secularização (AGAMBEN, 2011).

Atualmente, a biopotência do teatro ainda causa constrangimento ao funcionamento da máquina biodiaconal, que insiste em transformá-lo em mero entretenimento, espetáculo para consumo imediato ou produto alinhado às “regras” do mercado cultural, de modo a esvaziar seu potencial estratégico de afirmar o desejo de transformação, levando o espectador a uma confrontação real com o presente histórico (QUILICI, 2015). Na dinâmica biodiaconal, o teatro deve ser uma cópia (*mimesis*) da realidade e produzir o escoamento das emoções antissociais (*catarse*), de modo tal, que ao sair do espetáculo e voltar para a vida cotidiana, o espectador esteja mais predisposto a adaptar-se e conformar-se com a ordem vigente. Neste sentido, a função do teatro seria edulcorar a realidade, isto é, recriar o drama social, colocando em cena as representações

³²¹ Gladiatura era o espetáculo que reunia o povo e as autoridades em grandes espaços públicos para assistirem a luta sangrenta e mortal entre gladiadores. A gladiatura era um dos polos constitutivos do binômio pão e circo, utilizado como estratégia política pelos tiranos, com o objetivo de impedir a sublevação popular e manter o regime de servidão. De acordo com Veyne, os gladiadores provocavam sentimentos ambivalentes de repulsa e fascínio: “[...] de um lado, havia o gosto de ver sofrer, o fascínio da morte, e, de outro, a angústia de ver que, no próprio seio da paz pública, assassínios legais são cometidos”. Em Roma, diferente dos outros governos imperiais, a atração prevaleceu sobre a repulsa, e a gladiatura, então, adquiriu o formato de uma instituição estatal (VEYNE, 1998, p. 241).

que operam na vida cotidiana, garantindo assim, a manutenção dos indivíduos. Noutros termos, a função do teatro seria fortalecer, estrategicamente, a resiliência. Sem deixar de ser um modo de resistência, mas uma resistência passiva e conformista, a resiliência como afeto, de acordo com Salete Lemos, se entende pelo viés dos “múltiplos apaziguamentos”, como uma estratégia sociopolítica que consiste em fazer o desempenho ser menos rançoso e mais eficiente, de modo a otimizar as capacidades produtivas do indivíduo, adequando-o aos ditames da sociedade de consumo. Com efeito, ao se concentrar na prevenção, minimização ou superação dos efeitos da adversidade, a resiliência, sem desvelar as causas que geram tais adversidades, torna-se estratégia de ação do poder biodiaconal (LEMONS, 2012).

Embora a biodiaconia utilize o teatro para produzir resiliência e eficiência produtiva, não é capaz de exaurir sua potência de reinventar as relações humanas e criar agenciamentos, capazes de desconstruir a trama afetiva que mantém o indivíduo enredado nas paixões tristes e submetido pelas ideias inadequadas e cristalizadas, conforme vimos anteriormente, a partir da perspectiva de Spinoza. A seguir, gostaríamos de analisar, alguns destes agenciamentos biopotentes produzidos pelo teatro, pela performance e por outras artes, como a dança, a pantomima e outras modalidades cênicas que não são sistematizadas pela taxonomia teatral, como as intervenções no espaço público e outras ações cidadãs (CABALLERO, 2011). A imbricação entre estas várias artes produz um salto criativo, permitindo novos *insights*, novas estratégias de ação e uma desconstrução do espaço cênico. Sobre este último aspecto, Tania Alice, afirma que o deslocamento do espaço privado e estático do espetáculo para outros lugares do espaço urbano gera uma tensão entre o uso funcional da cidade e o seu uso poético (ALICE, 2016).

Esta hibridização entre as várias artes cria uma nova teatralidade, que denominaremos aqui de teatro performático. Entretanto, este “novo” teatro, que utiliza a mediação da performance, da dança, das artes plásticas e de outras artes como estratégia para ampliar a biopotência, não invalida outras expressões artísticas singulares, utilizados por alguns coletivos de arte como forma de resistência. Por estar sempre em movimento e reinventando os próprios meios de atuar, a biopotência não pode ser delimitada a esta ou aquela forma de expressão. Vejamos como ela atua na prática artística de nossos entrevistados. A leitura dramática de um poema, que poderia ser algo corriqueiro, transformou-se para Bia, para seus familiares e amigos mais próximos, em um acontecimento biopotente. Em seu relato sobre a primeira vez que se apresentou no palco com o novo nome social, após a mudança de gênero, o poema, mais que um texto recitado,

transformou num manifesto ético-político contra o preconceito de gênero (Anexo I – Entrevista 3).

Vejamos o exemplo de Michel, na área da música. Perante a indústria fonográfica, a gravação do clipe da canção, “Deixa sentir”, composta durante a pandemia, não possui nenhum valor comercial ou até mesmo artístico, dado os recursos precários utilizados. Porém, para Michel, foi uma experiência biopotente. Do ponto de vista ético-político, tal experiência não está dissociada da luta contra o preconceito racial:

No clipe desta canção, eu e minha namorada aparecemos compartilhando afetos, numa clara afirmação do amor entre dois corpos da mesma origem étnico-racial. Este nosso encontro foi muito potente e marcou a criação de outras canções. Foi através da música que eu consegui traduzir o âmago de todos estes sentimentos que me atravessaram durante este período da pandemia (MICHEL. Anexo I – Entrevista 6).

Isto posto, vejamos como a biopotência exprime-se no teatro performático. Ao contrário da dramaturgia tradicional, que procurava representar a realidade tangível para torna-la mais palatável, o teatro performático procura diluir as fronteiras entre arte e vida, arte e política, palavra e ação. No teatro performático, o corpo não age mais como mero instrumento da palavra falada, *medium* dos enquadramentos cotidianos e dos dispositivos do poder (Foucault), porém, como potência em ato e princípio estratégico para novas formas de resistência ativa.

A arte pode aparecer justamente como espaço possível em que se sustenta uma abertura para o que não cai nas malhas da representação [...] esta abertura tem de ser construída no corpo. A desmontagem do corpo cotidiano significa, no limite, tornar acessível a experiência da “não forma”. O corpo informe se mantém no fluxo contínuo de sensações, afetos, percepções, que aparecem e se dissolvem incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las. (QUILICI, 2015, p. 121).

A recusa do teatro performático em representar o corpo cotidiano³²² ou ser uma mera duplicata da realidade, promove uma ruptura afetivo-volitiva com a dinâmica biodiaconal e com as estruturas que lhe dão suporte. Isto porque o teatro performático quer reinventar a ideia do “duplo”, de modo que a biopotência do corpo não seja refreada, controlada ou diminuída, mas expandida:

³²² Eugênio Barba, fundador da antropologia teatral, denomina corpo extracotidiano, este novo modo do ser humano utilizar suas energias físicas e mentais dentro de um contexto artístico organizado, o qual exige princípios diferentes daqueles utilizados na vida cotidiana (BARBA; SAVARESE, 1995).

O teatro não é o duplo da vida, ou pelo menos dessa vida cotidiana que o naturalismo transformou no ponto de partida privilegiado de suas criações. Ele não cria necessariamente uma realidade ontologicamente inferior, a da “cópia”, como denunciava a crítica platônica. Pelo contrário, o teatro é o duplo de uma “outra realidade”, das “forças” e dos “princípios”. O cotidiano se apoia num modo “naturalizado” de ver e saber a vida, que nos confere alguma estabilidade, às vezes necessária, mas também asfixiante. O acesso a um outro plano de realidade implica, portanto, no desapego ao familiar e na atitude nômade (QUILICI, 2004, p. 131-132).

Conforme salientou Quilici, na citação acima, o teatro expressa o seu duplo quando se recusa a ser reprodutor passivo da realidade corriqueira ou de discursos forjados pelo poder biodiaconal e quando sinaliza a existência de uma outra realidade, submersa e abissal, plena de potencialidades afetivas e criativas, as quais não cabem nas palavras ou em meras convenções. A linguagem própria da cena teatral é física e concreta:

[...] esta linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los. Isto não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções. E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras (ARTAUD, 1993, p. 32).

Em sua obra, *O teatro e seu Duplo*, da qual retiramos a citação acima, Antonin Artaud, sem utilizar a expressão “teatro performático”³²³ ou corpo biopotente, no entanto, apresenta algumas estratégias para a criação e composição de ambos. Ao criticar a forma como a linguagem verbal era utilizada pelo teatro tradicional e por seu sistema de representação, Artaud, em carta a René Daumal, propõe não a supressão total da palavra, mas a sua descentralização, tendo em vista que, no conjunto dos outros elementos que compõem a encenação³²⁴, a palavra constitui apenas um elemento dentre outros (ARTAUD, 1995). Na encenação, todavia, a centralidade pertence ao corpo. Quanto mais ativa e eficaz for a encenação, menos o corpo estará dependente das convenções sociais e das ideias dominantes e mais será capaz de expressar o sentido originário do teatro: ser um espaço anárquico-poético que coloca em questão “as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações” (ARTAUD, 1993, p. 36). Nesta perspectiva, o teatro pode

³²³ Artaud denomina “teatro da crueldade”, o qual consiste na busca por uma maior vinculação entre arte e vida e no desbloqueio das potências criativas do homem, começando pelo corpo porque foi o corpo que mais sofreu as consequências da nossa civilização, baseada no *logos* e na palavra. O teatro da crueldade de Artaud procura sanar a separação entre “nossos pensamentos e atos, entre as coisas, as palavras e as ideias, [pois] tal separação é uma monstruosidade” (FELÍCIO, 1996, p. 82).

³²⁴ Jacques Derrida entende que, ao contrário da representação clássica, baseada na palavra, a encenação “não se limita a ser uma ilustração sensível de um texto já escrito, pensado e vivido fora dela, pois, na encenação não ocorre a repetição de algo que estaria em outra parte e seria anterior a ela” (DERRIDA, 1989, p. 325).

ser entendido como o lugar de profanação,³²⁵ como uma atividade, cuja potência será maior se for realizada nas bordas e fora dos marcos institucionais (CABALLERO, 2011).

Em se tratando ainda da questão do corpo nesta nova teatralidade, convém ponderar o seguinte. Ao se referir à linguagem dos sentidos corporais, Artaud tem em vista os afetos e a nossa capacidade de afetar e ser afetado. Antes de serem expressão da psicologia de cada indivíduo, os afetos são forças que rompem com os significados cristalizados: “[...] o afeto é o que parece como pura matéria fluidica e amorfa entre as forças” (UNO, 2022, p. 210). A expressão “atletismo afetivo” se refere ao trabalho do ator com as emoções, à sua busca permanente por desvendar não aspectos psicológicos, mas a base material e orgânica das emoções: “O ator é como o duplo do atleta³²⁶ [...] há nele uma musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos” (ARTAUD, 1993, p. 129). Como “atleta do coração”, o ator deve procurar a imanência do gesto, de modo a não reproduzir a linguagem imitativa ou convencional: “[...] o gesto do ator não pode submeter-se a nenhuma ordem discursiva preestabelecida, mas, ao contrário, deve compor uma linguagem inaugural, espécie de hieróglifo vivo para ser decifrado pelo espectador” (FERNANDES; GUINSBURG, 1995, p. 17).

Na concepção de Artaud, o teatro deve estar a serviço da modificação ontológica: “Ele deve acordar a inquietude e colocar [tanto o ator quanto o espectador] no caminho da geração de um novo corpo” (QUILICI, 2015, p. 102). Um teatro biopotente, não mais comprometido em reproduzir, de maneira fictícia, a realidade sociopolítica, imersa na trama biodiaconal, mas que busca, estrategicamente, o concurso de outras artes, como a performance, a dança, as artes plásticas e também os rituais, com a finalidade de transformar não só realidade externa e as estruturas, mas as relações de poder e o próprio modo humano de existir. O teatro de Artaud não se trata de um programa estético, mas principalmente de uma “poética de reconstrução espiritual do homem” (FERNANDES; GUINSBURG, 1995, p. 14). Ele denomina “teatro da crueldade” esta praxe artística e espiritual em confronto direto com o racionalismo e os discursos de poder, uma luta que

³²⁵ O termo é utilizado aqui no sentido empregado por Giorgio Agamben, como ato de subversão de linhas que separam as esferas do sagrado e do profano. Não se trata de secularização ou de um mero deslocamento de sentido, mas de fazer com que aquilo que era separado e indisponível retome o seu valor de uso. Assim sendo, para Agamben, profanar é restituir as coisas ao seu uso originário, desativando os mecanismos de poder que controlam os significados, historicamente determinados (AGAMBEN, 2007, p. 68).

³²⁶ Ainda sobre esta ideia do duplo, Quilici afirma: “Assim como o teatro pode ser o ‘duplo’ de uma realidade mais sutil e elementar, o organismo afetivo é uma espécie de ‘duplo’ do corpo físico, sua expressão ‘vital’, que o ator deve saber moldar. A dimensão física e exterior da ação tem de estar apoiada nesse plano vital, que constitui o campo de atuação próprio ao teatro e a fonte de sua eficácia” (QUILICI, 2004, p. 138).

começa e termina no corpo, pois este não suportando mais permanecer calado ou negado pela lógica do sentido, agora grita. No teatro da crueldade, o grito do corpo não se torna apenas uma expressão de agonia, mas estratégia de libertação, reencontro com a original capacidade do teatro de agir e de afirmar o primado das emoções e dos afetos.

O teatro [precisa] reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopeias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância e significação sensível que a linguagem das palavras (ARTAUD, 1995, p. 80).

Com efeito, a dimensão ético-política do teatro da crueldade difere daquela proposta pela vanguarda russa ou dos autores alemães e americanos, porque nele não há menosprezo da metafísica (ARTAUD, 1995, p. 80). A utilização da expressão “metafísica” se afasta, porém, da concepção clássica, com suas abstrações e adquire um sentido particular imanente. Por isso, Artaud utiliza um complemento que faz a diferença; “metafísica em atividade”:

Artaud está tentando definir uma forma singular de experiência “intelectual”, que se enraíza no corpo, irradiando-se e repercutindo por múltiplos planos: afetivos, sensoriais, imaginários, racionais, intuitivos. Uma inteligência intensa, capaz de cavar novas profundidades de percepção, devolvendo-nos ao cotidiano modificados (QUILICI, 2004, p. 39).

Dentro deste mesmo horizonte, Jacques Derrida afirma que o teatro da crueldade, ao recusar os princípios da arte como representação ou imitação, nos lança na dinâmica da história, em seu sentido absoluto e radical, sobretudo por pretender exprimir e afirmar a própria vida, naquilo que ela tem de irrepresentável (DERRIDA, 1989, p. 320).

No contexto histórico da década de 1930, no entanto, o teatro da crueldade não teve uma boa recepção, mas, posteriormente, a partir da década de 1960, muitas de suas proposições serviram de inspiração para o teatro laboratório de Jerzy Grotowski, para as ações performáticas do *Living-Theatre*, para o *Bread and Puppet Theatre*, o Teatro da Vertigem, dentre outros. A potência criativa do teatro concebido por Artaud continua a instigar, na contemporaneidade, várias experimentações artísticas que resistem a serem meros reflexos da realidade, por entenderem que sua praxe compõe o mesmo campo estratégico de outros coletivos que procuram a transformação do indivíduo e do tecido sociopolítico mais amplo.

A crueldade é necessária para restaurar a vida e o sentido originário do teatro, é uma mão que se levanta contra os detentores abusivos do *logos*, contra a cena submetida ao poder da palavra e do texto, contra este mundo que está enfermo porque, [segundo Artaud] perdeu contato com

aquela poesia difusa, que se identifica com a energia natural e espontânea, na qual o ser humano pode encontrar sua expressão integral (DERRIDA, 1989, p. 326-327).

Quando colocada em prática no teatro, esta poesia difusa potencializa a criação de estratégias ético-políticas capazes de libertar da clausura biodiaconal e conservar a biopotência do corpo, que se expressa como afirmação do *élan* vital, da fortaleza do ânimo e da busca do útil comum. Com efeito, a relação entre a biodiaconia e a biopotência, no campo da arte, foi a questão fundamental desenvolvida, no decorrer deste capítulo, sobretudo, utilizando como referencial teórico, as obras de Vigotski e Spinoza. Em Vigotski, a questão foi inferida a partir da experiência da catarse e da imaginação como um elemento fundamental constitutivo da relação complexa e dinâmica entre o indivíduo e seu entorno social e político: “[...] a arte age de modo catártico, ou seja, elucidando, purificando o psiquismo, revelando e explodindo para a vida potencialidades imensas até então reprimíveis e recalcadas” (VIGOTSKI, 1999, p. 319). Spinoza, ainda que não aborde especificamente o fenômeno artístico, no entanto, concebe a imaginação como inerente à busca do ser humano de perseverar na existência, algo que pode concorrer para o aumento da potência de agir. Assim sendo, a imaginação não está apartada, mas compõe com o nosso modo de existir no mundo, seja esta existência caracterizada pela liberdade biopotente ou pela servidão biodiaconal.

Neste sentido, ainda que utilizem epistemologias e atuem em contextos sócio-históricos diferentes, tanto Artaud, quanto Vigotski ou Spinoza podem ser colocados na mesma linha de frente, pois combatem pelo mesmo objetivo: desvendar e transformar as causas geradoras da biodiaconia. Em se tratando do teatro, tanto Artaud quanto Vigotski se opõem ao naturalismo e ao psicologismo, por entenderem que a função primordial do teatro consiste não em purgar as emoções antissociais, ou descrever momentos dramáticos da vida, ser consolo na angústia ou mero divertimento, mas em transformar a realidade (UNO, 2022, p. 118). A noção de catarse, proposta por Vigotski, adquire um novo sentido em Artaud, o qual denomina de devir. Vejamos algumas relações possíveis entre catarse e devir.

Na perspectiva de Vigotski, como vimos, catarse consiste na transformação das emoções, ou seja, na “descarga energética corporal de emoções contrárias” (MOSTAFA, 2016, p. 41). Estas emoções, embora possam ser reconhecidas na dinâmica social, quando vividas na experiência artística, podem modificar a consciência social das pessoas (VIGOTSKI, 2009). Em se tratando do devir, Deleuze afirma que consiste no ato de

tornar-se outro e, por isso, não combina como imitação ou ajuste a um modelo preexistente, pois, devires produzem transformações (DELEUZE; PARNET, 1998). Outro aspecto do devir é que não está dissociado da dinâmica dos afetos. No ato estético, o corpo experimenta “compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227). O devir também pode ocorrer através do encontro de outros seres da natureza, sejam estes animados ou inanimados. Ao afirmarem que os girassóis de Van Gogh são devires, Deleuze e Guattari estão considerando que a arte não se esgota no ato humano criador em oposição às forças da natureza. A fim de superar esta oposição, convém pensar no terror inominável que invade a cabeça de Van Gogh tomada num devir girassol (DELEUZE; GUATTARI, 1992). Ao analisar as linhas e formas da pintura de Van Gogh, Artaud também reconhece não um retrato inerte da paisagem, mas um processo convulsivo, um flagrante da natureza em plena metamorfose (ARTAUD, 1995). Esta metamorfose constitui o fundamento do teatro da crueldade, cujo ponto de partida consiste na desconstrução do corpo organizado³²⁷ pelas instituições sociais e submetido à inércia e à imobilidade (UNO, 2022). A principal diferença entre esta abordagem e a abordagem de Vigotski encontra-se na relação arte e vida. Na abordagem sócio-histórica de Vigotski, o homem e suas relações sociais constituem o princípio ordenador do real, enquanto para Deleuze, Guattari e Artaud, o princípio ordenador é constituído pelo Ser-natureza, ou seja, por um poder inumano, que não está alheio, mas inerente à vida (MOSTAFA, 2016).

O diálogo possível entre Artaud e Spinoza pode ser feito através da mediação do corpo, haja vista que ambos defendem a unidade corpo e mente e a capacidade do corpo de não se deixar enredar pelos mecanismos biodiaconais, geradores de subserviência e cerceadores da potência vital. Artaud, em suas Cartas, escritas em Rodez, concentra-se na irredutibilidade do corpo, a ponto de afirmar que, por ser infinito, em sua base ontológica, o corpo jamais poderá ser aprisionado por falsas ideias e imagens. Por isso, antes de ser compreendido e afirmado, o corpo precisa ser descoberto e construído, redescoberto e reconstruído (UNO, 2022, p. 205). Spinoza, na *Ética*, já havia concebido

³²⁷ Em oposição ao corpo organizado, determinado pelas instituições sociais, Artaud propõe a criação do Corpo sem Órgãos, que implica, principalmente, uma nova relação com a linguagem. As palavras terão um efeito diferente sobre o corpo, quando se tornarem “signos e ondas do espaço das forças [...] nas palavras, há sempre duas forças que se opõem uma à outra: a força organizadora que determina e fecha e a força desorganizadora que traça linhas de fuga. Uma força padroniza e homogeneiza as palavras de acordo com a territorialidade organizada social e institucionalmente. A outra faz as palavras fugirem desta força de homogeneização e de territorialização: as palavras vazam fora da linguagem de acordo com esta potência, opondo-se à homogeneização ao traçar as linhas de fuga” (UNO, 2022, p. 218).

o corpo e a mente a partir da sua essência infinita, pois, enquanto atributos derivados da Substância infinita e eterna, corpo e mente serão tanto mais potentes, na medida em que forem concebidos sob o aspecto do infinito³²⁸ (SPINOZA, 2018). A noção de infinito é fundamental para Spinoza, pois “é o infinito que garante o poder criativo e expressivo da Natureza” (MOSTAFA, 2016, p. 35).

Esta relação entre corpo e infinito não passou despercebida a Gilles Deleuze, o qual entendia tanto a arte quanto a filosofia como modos de “olhar o infinito de frente”. Partindo de Spinoza utilizando as categorias de longitude e latitude para abordar o corpo, Deleuze testifica:

Entendemos por longitude de um corpo qualquer conjunto de relações de velocidade e de lentidão, de repouso e de movimento, entre partículas que o compõem desse ponto de vista, isto é, entre *elementos não formados*. Entendemos por latitude o conjunto dos afetos que preenchem um corpo a cada momento, isto é, os estados intensivos de uma *força anônima* (força de existir, poder de ser afetado). Estabelecemos assim a cartografia de um corpo. O conjunto das longitudes e das latitudes constitui a Natureza, o plano de imanência ou de consistência, sempre variável, e que não cessa de ser remanejado, composto, recomposto, pelos indivíduos e pelas coletividades (DELEUZE, 2002, p. 132-133, grifos do autor).

Entre Artaud e Deleuze, pode-se identificar traços comuns nesta forma de conceber o corpo, sobretudo quando Artaud afirma, no apogeu de sua lucidez estonteante, que “o homem é um corpo que não suporta mais ser, sem arrotar, sem estourar, sem babar e sem explodir” (UNO, 2022, p. 264). Em “Para dar um fim ao juízo de deus”, Artaud declara, durante transmissão radiofônica, que este novo corpo, aberto ao infinito, livre dos seus automatismos, será então devolvido à sua verdadeira liberdade (ARTAUD, 2019).

Ao longo deste capítulo, em companhia de Spinoza, Vigotski, Artaud e outros autores, procuramos enfocar a arte, principalmente o teatro, não apenas enquanto fenômeno estético, mas também em sua dimensão ética, política e social. Nosso objetivo, ao abordar temas fundamentais, tais como: corpo, imaginação, catarse, *perejivanie*, consistiu em demonstrar como a biopotência da arte produz estratégias de combate à biodiaconia. No capítulo seguinte, continuaremos este nosso percurso, utilizando como referencial de análise, as entrevistas com indivíduos que trabalham em diversas atividades profissionais em diferentes instituições, tais como a educação, o sistema prisional, a medicina e a religião, e, paralelamente a estas atividades, atuam no teatro, na dança e na

³²⁸ Ética V, Prop. XXIX.

música. A questão de fundo será analisar como esta prática artística dos nossos entrevistados afeta o corpo individual, a atividade profissional e o seu entorno institucional mais amplo, seja reforçando a biodiaconia ou criando estratégias ético-políticas transformadoras.

CAPÍTULO 4 - APORTES METODOLÓGICOS

4.1 Introdução

Neste capítulo, seguiremos analisando os modos como a biopotência da arte pode criar estratégias de resistência e de combate aos dispositivos biodiaconais, e, por outro lado, como tais dispositivos são utilizados pelas instituições sociais para frear os processos transformadores desencadeados pela criação artística. Conforme salienta Kuniichi Uno, ao analisar a força do teatro da crueldade: “O poder das instituições é fundado, paradoxalmente, sobre a queda da intensidade e no desvio das forças originais” (UNO, 2022, p. 135).

O nosso referencial de base para tecer tal análise serão os dados empíricos, levantados a partir de “entrevistas” com pessoas que trabalham em diferentes profissões: professor, médico, advogado, agente penitenciário, psicólogo e pertencem a diferentes campos institucionais: a família, a educação, a religião, o hospital, o direito e o sistema prisional, e ao mesmo tempo, desenvolvem atividades artísticas. Ainda que nosso enfoque seja o teatro, a dança, a performance e a maioria dos entrevistados sejam provenientes destas áreas específicas, todavia, artistas pertencentes à área da música, também participam das “entrevistas”.

Este conjunto de profissionais, vinculados a instituições diversas e praticantes de atividades artísticas, denominaremos “atores sociais”. Nossa abordagem deste conceito utiliza alguns elementos da sociologia clássica de Durkheim, para quem o ator social era quem interiorizava as normas sociais, de Weber, que designava o ator social como o agente capaz de fazer escolhas racionais e cuja ação somente poderia ser entendida a partir do coletivo e de Marx, para quem o ator social era entendido a partir da força produtiva e da capacidade de pôr em movimento uma “ação revolucionária numa sociedade dividida em classes antagônicas pela divisão do trabalho e pela dialética da exploração-resistência” (WAUTIER, 2001). Também utilizaremos alguns aspectos da abordagem de Alain Touraine, que acrescenta outras nuances ao conceito de ator social. Partindo da passagem da modernidade para a pós-modernidade e preferindo utilizar o termo “desmodernização” a pós-modernidade, Touraine afirma que as principais características da desmodernização são: a ruptura dos vínculos que unem a liberdade individual à

eficácia coletiva e a despolitização³²⁹, na qual o social não se constitui mais pela ação política, mas pela economia. Nesta nova ordem, “[...] os indivíduos se preocupam mais com a sobrevivência do que com o crescimento e a transformação social. O mundo vivido já não consegue impor suas normas e seus valores à ação estratégica, pois torna-se apenas uma sombra de si mesmo” (TOURAINÉ, 1997, p. 50).

Deste modo, exercendo o papel de atores sociais, nossos “entrevistados” exercem uma atividade profissional em diferentes instituições e, paralelamente, desenvolvem atividades artísticas. Lúcia, embora aposentada, continua trabalhando como professora, em uma instituição de ensino privada e no seu tempo livre, dedica-se ao teatro comunitário e à dança. Paulo atua, “profissionalmente”, como religioso e está vinculada à Ordem dos franciscanos, instituição ligada à Igreja Católica e pertence ao grupo de dança contemporânea, UKITUÊ. Bia é estudante, e, assim como Lúcia, está vinculada à instituição de ensino e atualmente trabalha no comércio. Depois de muitas tentativas de conseguir um emprego, após sua mudança de gênero, conseguiu um trabalho numa pequena empresa de cosméticos. Como artista, Bia também participou de alguns projetos artísticos na área da dança e do teatro. Antônio é servidor público e atua no sistema prisional, como agente penitenciário e já desempenhou o papel de ator e diretor de teatro. Júlia se formou em direito e atua, profissionalmente, como advogada. Nas horas vagas participa de um grupo de dança do ventre. Michel e Antero são da área da saúde. Michel atua como psicólogo e Antero trabalha como médico obstetra e também na área da educação como professor da faculdade de medicina. Ambos são compositores. Importante ressaltar que os nomes que empregamos para designar cada um destes atores são fictícios.

Outro aspecto que convém salientar refere-se à relação entre os atores entrevistados e este pesquisador. Por vinte anos, atuei no teatro comunitário, trabalhando em outra atividade profissional. Não obstante às tentativas de cerceamento da liberdade e controle dos processos criativos, por parte da instituição, a qual eu estava vinculado, o teatro me proporcionou encontros diversos que aumentaram a potência de existir e fortaleceram as estratégias de resistência aos “limites” impostos pelos dispositivos biodiaconais. Em várias ocasiões, a atividade artística sempre gerou tensão e conflito no

³²⁹ “No lugar do sujeito-político, a desmodernização colocou o sujeito-pessoal, o desejo de cada indivíduo de ser ator de sua própria existência, o proprietário de um tempo, um espaço, recordações e projetos atravessados por forças exteriores ameaçadoras e sedutoras. O êxito ou o fracasso destes projetos dependem do reconhecimento coletivo dos direitos subjetivos, do direito de cada um de combinar uma identidade cultural e atividades instrumentais, mas este reconhecimento só é possível se a vida política está animada pela reivindicação coletiva da liberdade criadora” (TOURAINÉ, 1997, p. 314).

ambiente institucional. Às vezes, dependendo do contexto em que a práxis criativa era desenvolvida, a tensão era latente, outras vezes, manifesta. Os diferentes contextos foram os seguintes; a periferia de São Paulo, com grupos de teatro da Zona Leste, onde o foco do processo criativo estava concentrado nos efeitos do tráfego de drogas e na violência urbana sofrida, diariamente, por adolescentes e jovens; o sertão goiano, onde foram desenvolvidos projetos de criação teatral, com especial enfoque na questão da ocupação de terras improdutivas; o interior de São Paulo, mais especificamente a região noroeste, marcada, política e economicamente, pela monocultura da cana-de-açúcar, a qual submetia a maioria das pessoas que trabalhavam no corte da cana a um regime de semiescravidão. Todas estas questões, ao serem encenadas, provocavam reações em várias instâncias políticas, religiosas e culturais, as quais, na maioria das vezes, culminavam em advertências ou repreensões. Algumas das produções realizadas durante este período foram: *Corpo Delito*, *Atassuera*, *o Anjo caído*, *Uzyna 4.3*, dentre outras.

Isto posto, gostaríamos de justificar também os motivos que nos levaram a utilizar a expressão “entrevista”. O emprego das aspas tem como objetivo criar uma distinção entre o modo como a pesquisa estruturada e semiestruturada utiliza a palavra entrevista, cobrindo-a de um significado predeterminado. Com efeito, em nossa maneira de realizar a “entrevista”, a meta não era selecionar dados ou indicadores sociais, para enquadrá-los dentro de um método rigidamente delineado, pois, mais que produzir um levantamento de dados empíricos ou classificar práticas alinhadas com a biodiaconia ou com a biopotência, nossa proposta era considerar a dimensão política explícita ou no subtexto. Neste sentido, nossas “entrevistas” estavam mais próximas dos pressupostos da pesquisa participante. De acordo como esta forma de pesquisa, haverá sempre uma política subjacente a toda expressão subjetiva e esta nunca será produzida à revelia, mas a partir da interação com o conjunto das relações humanas e sociopolíticas. Partindo desse pressuposto fundamental, a finalidade das “entrevistas” não era produzir meros “registros descritivos de faces parciais da realidade mensurável, mas analisar fenômenos existenciais mais complexos” que se desenvolvem dentro da realidade (DEMO, 1995, p. 232).

Em se tratando do formato das “entrevistas”, a maior parte, por causa da pandemia ou devido à distância geográfica, foram realizadas *on-line* e somente duas (1 e 6), aconteceram presencialmente. Lúcia faz parte do grupo de teatro comunitário, na periferia de Santo André/SP e Michel, pesquisador no Programa de Psicologia Social, na PUC/SP. Com as “entrevistas”, realizadas virtualmente, o contato ficou reduzido ao momento da

“entrevista”, mas procuramos explorar ao máximo este momento, em termos de afetação. A transcrição e reflexão sobre os relatos também causavam muita afetação. No entanto, em se tratando de Bia, Antero e Michel, além das “entrevistas”, outras fontes de informação foram utilizadas. No caso de Bia, algumas informações foram colhidas através de conversas informais com seu irmão, Ronaldo, o qual pude encontrar pessoalmente algumas vezes. As conversas informais com Michel ocorreram durante encontros no Programa de Psicologia Social. Em se tratando de Antero, algumas informações foram provenientes de consultas *on-line* de alguns sites, como o do CONASS, Conselho Nacional dos Secretários da Saúde. Das redes sociais do grupo de dança UKITUÉ também recolhemos informações úteis para a análise do relato de Paulo.

Sobre os caminhos metodológicos que utilizamos, convém salientar o seguinte: antes de iniciar a entrevista *on-line*, o entrevistado era consultado sobre a utilização dos dados para uso exclusivo desta pesquisa. A “entrevista” só era iniciada após o consentimento verbal, livre e esclarecido, do entrevistado. A pergunta sobre o consentimento era feita nos seguintes termos: “Você autoriza a gravação e utilização das informações coletadas nesta entrevista para o uso exclusivo deste meu trabalho de pesquisa, para obtenção do título de doutorado, no Programa de Psicologia Social, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo”. No início da “entrevista”, era proposto ao entrevistado descrever sua prática artística, propriamente dita, o início e como, ao longo da sua história, permaneceu sendo praticada. Este tópico denominamos de “minha vida na arte”. Em seguida, no tópico “processo de institucionalização”, o entrevistado era convidado a discorrer sobre sua atividade profissional e a atuação no campo institucional específico em que está atualmente vinculado. Por fim, quando o entrevistado não se referia diretamente à questão da relação entre estas duas atividades, a artística e a institucional, era proposto falar sobre os pontos convergentes ou divergentes entre ambas e quais os motivos levaram a permanecer em uma ou noutra atividade. Também procurávamos motivá-los a refletir sobre seus afetos mais frequentes durante as atividades profissionais e no processo de criação artística.

Para interpretar as “entrevistas”, utilizamos três categorias de análise: o corpo e a imaginação; a potência do comum (multidão) e a práxis instituinte, práxis criadora e práxis reiterativa. Estas categorias, além de constituírem uma síntese teórica dos vários autores analisados nos capítulos anteriores, especialmente Spinoza, Vigotski e Foucault, foram as que mais se destacaram no subtexto das “entrevistas”, situando a arte dentro da relação tensa e conflitiva com o campo institucional e como esta poderia tornar-se uma

estratégia capaz de libertar das seduções securitárias da biodiaconia. Estas três categorias também se destacaram na análise da experiência teatral de dois grupos de teatro comunitário indígenas, formados por membros das etnias Guarani-Kaiowá e Sateré-Mawé. Conforme veremos, tais práxis criativas fortaleceram as lutas por transformação social e política. Por meio destes dois exemplos de criação coletiva foi possível verificar a potência da arte em ação ou, dito de outro modo, como a dinâmica instituinte da arte modificava o instituído, representado pelos costumes, normas e leis. Por isso, antes de trazer à baila as belas e fulgurantes experiências dos nossos entrevistados, vejamos algumas considerações sobre estes dois exemplos de criação coletiva.

4.2 Grupo Mand'io e o teatro dos clãs dos Sateré-Mawé: a dinâmica instituinte

Ao tratar a questão institucional, faz-se necessário analisar a relação entre o instituído e o instituinte. O instituído está representado pelas normas gerais, os valores e as ideologias dominantes³³⁰ em seu esforço contínuo de falsear o dado da realidade e garantir a funcionalidade do poder, enquanto a dimensão instituinte refere-se às práticas que agregam novos sentidos e novas formas de ser, agir e pensar (Lourau, 2014). Com efeito, a dinâmica instituinte está fortemente presente no teatro produzido pelas comunidades indígenas Guarani-Kaiowá e Sateré-Mawé. Conforme afirmamos, no capítulo anterior, as práticas artísticas que ignoram a dinâmica instituinte podem se tornar um instrumento de reforço e reprodução do instituído e das estruturas biodiaconais, diminuindo assim a potência individual e coletiva de transformação histórica. Não se trata de buscar apenas algumas variações do já existente, mas de criar algo radicalmente novo:

A instituição não deve ser vista acima de tudo, e principalmente, como instituído, mas como instituinte que origina o instituído, que, por sua vez, será subvertido pelo radicalmente novo. O momento instituinte é testemunho de uma capacidade humana específica em criar um significado inteiramente original (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 446).

Deste modo, nosso objetivo, ao analisar a dinâmica instituinte consiste em: primeiro, demonstrar que a arte pode expressar os desejos coletivos de transformação da existência, historicamente determinada; e, segundo, que a arte possibilita um aumento da biopotência, fortalecendo os processos de resistência, de luta e transformação. Todavia,

³³⁰ O conceito de ideologia que utilizamos tem como referência a abordagem de Antonio Negri, que utiliza o termo para se referir a tudo que pertence à ordem do falso e do funcional: “[...] a ideologia constitui uma afirmação que é ao mesmo tempo falsa, no que se refere ao verdadeiro, mas também funcional, no que se refere ao poder” (NEGRI, 2007, p. 122).

antes de analisar os relatos de experiência, coletados por meio das “entrevistas”, gostaria de insistir um pouco mais sobre este ponto axial da nossa pesquisa: a potência da arte teatral de reexistir e produzir estratégias de luta e transformação social³³¹. Para consolidar esta nossa hipótese, faz-se mister recorrer ao filósofo Gilles Deleuze e ao relato da artista-criadora Jade Ribeiro, membro do grupo Mandi’o. Deleuze, em conferência pronunciada em 1987, analisa vários tipos de obras de arte e conclui que todo ato de criação constitui um ato de resistência, pois produz uma “contrainformação”, ou seja, algo que vai na contramão das informações produzidas pelas instituições de controle. Convém sublinhar que, na concepção de Deleuze, informação significa “palavras de ordem” (DELEUZE, 1999). Partindo desta mesma perspectiva, Giorgio Agamben afirma que em todo processo criativo ocorre uma “liberação da potência de vida que está aprisionada e ofendida” (AGAMBEN, 2019, p. 27). Através do relato de Jade Ribeiro, é possível observar como o processo criativo do grupo teatral Mandi’o afeta a vida sociopolítica dos povos originários que habitam algumas regiões do Mato Grosso do Sul.

Ribeiro, graduanda em Artes Cênicas na Universidade Federal de Dourados (UFGD), pertencente à aldeia Jaguapiru, é membro deste grupo, formado por mulheres indígenas, oriundas das etnias Guaraní e kaiová. Para este coletivo, o fazer teatral não está dissociado da ação ético-política-transformadora e da afirmação da potência de agir:

Eu resolvi fazer artes cênicas porque no teatro você pode entrar em espaços da comunidade para lidar com muitos temas de forma criativa e porque o teatro mostra muito a realidade da gente. Ser mãe, estudar artes cênicas, ser artista no contexto desta pandemia, para uma indígena, é resistência (ÁVILA; RIBEIRO, 2021).

Durante o processo criativo, além de entrarem em contato com um saber ancestral, que fortalece o esforço de cada uma das participantes de perseverar na vida, o grupo Mandi’o também aborda, de um ponto de uma vista diferente, algumas questões, que atingiram no passado mais remoto e continuam a atingir a população indígena no presente mais imediato: a demarcação das terras, as ameaças de expulsão do território e o preconceito étnico-cultural e religioso. De acordo com Ribeiro, todas as produções

³³¹ Ao analisar a relevância ético-política das variadas encenações da peça “Antígona”, ocorridas na América Latina, Antonella Sturla afirma o seguinte: mais que meras adaptações do texto, a peça de Sófocles tornou-se um símbolo de resistência ao colonialismo e uma crítica à maneira como o teatro foi utilizado como instrumento ideológico em favor da manutenção da desigualdade e dos privilégios das elites. De acordo com a autora, o teatro tem o poder de expressar o imaginário social e revelar o modo como uma determinada coletividade interpreta sua própria história: “Quando as histórias são marcadas pela dor e pela barbárie, o teatro se transforma em espaço de resistência estratégica, sobretudo por dar visibilidade e voz às atrocidades cometidas tanto no passado quanto no presente” (STURLA, 2019, p. 189).

teatrais do grupo têm colaborado, ativamente, para o fortalecimento de estratégias de resistência ético-política:

O teatro feito pelas mulheres indígenas é atravessado pelas cosmovisões Guaraní e kaiowá e nos ajuda a entender que todos somos parte desse mesmo corpo/cosmo criador. Na cultura kaiowá e Guaraní, a terra se estica, murmura, é viva, se expande. Assim, neste fazer corpo, o corpo também é terra, território, é caminhar e caminho, o teatro e os povos indígenas devem estar sencienses de nossas correlações e coexistências expandidas (ÁVILA; RIBEIRO, 2021).

A estratégia de expansão da vida, proposta pelo grupo Mandi'ó, começando pela busca das múltiplas coexistências entre o corpo e a terra/território, toca em um ponto nevrálgico da proposta espinosana: a superação da dicotomia clássica entre corpo e mente, natureza e cultura, o indivíduo e o comum. O efeito mais perverso desta tradição epistemológica, na análise de Roberto Esposito foi o seguinte: os seres humanos comprimiram o poder do corpo em aparatos de controle e ordens estabelecidas, de tal maneira tal, que se perdeu o “contato com as fontes da vida”. A única forma de redescobrir estas fontes, de acordo com Esposito consiste em “reabrir os horizontes da mente à vitalidade do corpo” (ESPOSITO, 2017, p. 92).

Com efeito, a experiência artística do grupo Mandi'ó³³², feita a partir do entrelaçamento entre várias linguagens e expressões cênicas: teatro, dança, performance, canto, mitos e ritos, ao mesmo tempo em aumenta a potência do corpo e da mente de agir e reexistir, também afirma este desejo inquebrantável de uma vida expandida e livre. Nesta experiência biopotente, a arte rompe as fronteiras dos limites estéticos, do mero entretenimento e adentra o campo da ética e da política, favorecendo a união de forças e a luta comum, transformando o espaço estético em campo estratégico para o enfrentamento dos dispositivos socioculturais e de seus efeitos biodiaconais, ou seja, a corrosão da liberdade e da autonomia e a diminuição da capacidade do povo kaiowá e guarani de se expressar conforme o próprio *ingenium* e não conforme o *ingenium* de

³³² Dentro desta mesma perspectiva de luta e resistência encontra-se o grupo teatral chileno, o KIMVNTeatro. A dramaturga e diretora teatral, descendente do povo Mapuche, Paula González Seguel, relata algumas experiências deste grupo, que desde 1990, tem denunciado o sofrimento dos Mapuches e desenvolvido, através do teatro, atos de resistência contra uma história sem raízes, contra o silenciamento e a negação da identidade indígena: “O KIMVNTeatro procura resgatar a realidade como documento histórico e político. A linguagem documental tem a capacidade de indagar e dar visibilidade a aspectos invisibilizados da sociedade, um espaço de indagações cênicas para a criação de diversas montagens vinculadas à problemáticas sociais, políticas e culturais que têm afligido de maneira histórica e contemporânea o povo Mapuche [...] o KIMVNTeatro tem andado de mãos dadas com um grande movimento político, que busca a restituição de terras ancestrais, a reparação do genocídio indígena, o reconhecimento e a legitimidade de suas demandas históricas (SEGUEL, 2021, p. 141-146).

outro³³³ (SPINOZA, 2018). Na concepção de Spinoza, conforme vimos anteriormente, esta expressão designa menos a inteligência racional e mais os enlaces afetivos que foram nos constituindo, individual e coletivamente, no decorrer da história vivida. Isto inclui também, e, sobretudo, a relação com a língua nativa. Sobre este aspecto, pode-se afirmar que ao longo da história, as populações indígenas sempre foram forçadas a se expressarem no ambiente doméstico ou noutros espaços sociais, utilizando os códigos linguísticos do colonizador. Com o teatro, porém, a potência da língua ancestral foi redescoberta. Deste modo, o teatro, por afetar variadas dimensões da vida do povo indígena, se expressa como *oguatá*, isto é, espaço que pode se tornar tanto o caminho quanto o caminhar:

Oguatá é estratégia de existência, um caminhar cotidiano no qual apresentamos nossas falas e enfrentamos os inúmeros contextos sombrios com os olhos no horizonte dos caminhos que se anunciam, sem jamais perder a conexão que emerge do profundo útero da mãe terra dos quais seguimos renascendo em Arte (ÁVILA; RIBEIRO, 2021).

Entre o povo Sateré-Mawé, do Amazonas, pode-se verificar aspectos desta mesma experiência de conservação e expansão da vida, ocorrida através da mediação teatral. Na apresentação do livro *Os Sateré-Mawé e o teatro dos clãs*, escrito em colaboração com Josias Sateré e Jalna Gordiano, Renan Albuquerque põe em relevo a biopotência das artes cênicas, sobretudo quando trata dos efeitos sociopolíticos produzidos por estas, ou seja, o aumento da confiança e do sentimento de pertencimento dos Sateré-Mawé a um determinado clã ou território:

[O teatro] ajuda a projetar formas de atuação no âmbito da defesa de interesses, o que evidencia, por exemplo, práticas e habilidades para a criação de um sistema de conhecimento dinâmico, relacional capaz de aglutinar saberes vitais à reprodução de gerações autônomas, de uma língua forte e densa, de comportamentos generativos e de normas simbólicas de conduta amplamente norteadoras (SATERÉ; ALBUQUERQUE; GORDIANO, 2022, p. 14).

Estes relatos e considerações, a partir de processos criativos, desenvolvidos pelos povos originários, através do teatro, são relevantes para nossa análise das “entrevistas” porque tornam evidente a potência ético-política das artes cênicas, em seu afã de produzir novos modos de ser, existir e atuar na realidade mais imediata. A partir deste parâmetro de fundo, procuraremos responder às seguintes questões: como a prática artística dos entrevistados correlaciona, estrategicamente, a estética, a ética e a política? Como os diferentes processos criativos, que incluem o teatro, a dança e a música afetam o indivíduo

³³³ Ética III, Prop. XXXI, Esc.

e a coletividade, de modo a aumentar a potência de agir e de pensar? De que forma, a arte impede a reprodução da servidão e elucida as causas geradoras da biodiaconia?

Para responder a estas questões, faz-se mister voltar a atenção para o corpo. Na maioria das nossas “entrevistas”, pode-se verificar inúmeras referências ao corpo, seja como objeto onde o poder institucional se inscreve ou como potência expressiva. Ao concorrer para o aumento da potência expressiva do corpo, o teatro e dança tornam-se estratégias ético-políticas de combate à servidão e à passividade. Na produção deste corpo biopotente, faz-se necessário trazer novamente à baila a imaginação, considerando sua importância capital, não somente para o desenvolvimento processo criativo, mas, sobretudo, para toda ação ético-política. De acordo com Antonio Negri, a partir da leitura de Spinoza: “[...] a imaginação tem uma função ontológica, pois antecipa, no interior da materialidade [das relações], o desenvolvimento da vida ética” (NEGRI, 2003, p. 51). Assim sendo, o corpo, a mente e a imaginação não podem ser tratados separadamente, pois operam juntos, de maneira simultânea:

Spinoza atribui ao corpo a potência da ideia e à ideia e ao corpo a capacidade de ficar juntos, paralelos que se recobrem no jogo da expressão e da imaginação. Se a expressão cria, é a imaginação que dá ao corpo a força de ir além, até o mais alto grau de conhecimento. Em Spinoza, a experiência corpórea vive o processo da totalidade do ser através da imaginação. Por isso, o corpo é sempre positivo, pois é a forma da potência afirmativa do ser (NEGRI, 2003, p. 83)³³⁴

4.3 Análise das “entrevistas”

Em nossa análise das “entrevistas” partiremos de alguns referenciais teóricos de Spinoza, Vigotski e Foucault, dentre os quais o corpo, a imaginação e o comum. O enfoque será feito a partir de três aspectos: a relação entre o corpo, a mente e a imaginação, a arte e a potência do comum e as práxis instituinte, criadora e reiterativa. A partir desta chave epistemológica, abordaremos os relatos de luta, alegrias e sofrimentos causados pela relação, sempre conflitiva, entre a arte e as estruturas institucionais.

³³⁴ Este texto de Negri, além da sua pertinência teórica, constitui um testemunho eloquente de resistência ético-política, considerando sua gestação ter ocorrido durante a experiência na prisão, onde o autor cumpriu pena como prisioneiro político.

4. 4 O corpo e a imaginação

Em vários trechos das “entrevistas”, pode-se verificar um protagonismo do corpo, seja quando os entrevistados abordam a experiência cotidiana, moldada pelo processo de institucionalização, seja quando aludem à biopotência produzida, *pari passu*, com o desenvolvimento do processo criativo. A relação entre estes dois modos de ser e existir, na maioria das vezes, é marcada pelo antagonismo, expresso mais intensamente nas formas como o corpo afeta e é afetado. Em se tratando da “entrevista” 2, este antagonismo se delineia do seguinte modo: por um lado, a religião e o status negativo que esta confere ao corpo e, por outro, a dança e o teatro e os diferentes modos como estas modalidades artísticas afirmam e expressam a potência³³⁵ do corpo.

A dança na minha adolescência ajudou a me aproximar das pessoas. Ela foi um meio de ter motivação, autoestima, de manter-se vivo e ter uma vivência mais integral e profunda da vida. E, desde então, a dança tornou-se parte de mim [...] a formação religiosa foi muito violenta, sobretudo ao que compete ao corpo. Desde a minha adolescência, escuto que o corpo é um objeto qualquer, que é preciso fazer abstinência para não ceder à vontade da carne (PAULO).

Na “entrevista” 1, esta relação corporal antagônica se engendra a partir da escola, entre a atividade docente, a dança e o teatro:

Assim como a dança, o teatro também me trouxe equilíbrio emocional, autoconhecimento e uma relação mais dinâmica com meu corpo. No teatro e na dança, eu descobri músculos que antes eu nem imaginava e descobri também que meu corpo tem inúmeras possibilidades de expressão (LÚCIA).

Na “entrevista” 4, o corpo aparece na cena a partir de uma abordagem centrada nas emoções dentro da prisão. O relato consiste na experiência de um agente penitenciário. Trata-se da relação antagônica entre o corpo prisioneiro e outras formas de viver a corporeidade, proporcionadas pela experiência teatral. No sistema prisional, as emoções predominantes estão relacionadas com a violência, a coerção física e psíquica, a humilhação, o ódio, o medo e a insegurança. Tanto o corpo do agente penitenciário como o corpo dos apenados são enredados por esta rede de emoções tristes. No teatro, entretanto, outras emoções contrárias a estas, tais como, a empatia, a confiança e a mutualidade foram dinamizadas, de modo a produzir um corpo disposto a interagir com

³³⁵ Convém salientar que potência, do ponto de vista de Spinoza não corresponde a uma essência ideal que pode ou não se materializar. A potência só existe em ato é sempre atual e efetiva e se expressa sempre na totalidade do real. Ela nada mais é que o direito natural de cada indivíduo de perseverar na existência (STERN, 2016).

outros corpos, fora da “prisão” das emoções tristes, que enfraquecem a potência do corpo de agir.

Eu sempre trabalhei na carceragem, diretamente com o preso e o conhecimento que eu adquiri com o teatro, me ajudou muito no entendimento da expressão corporal e da expressão facial. Através do teatro, aprendi a perceber o estado da pessoa, a ter um olhar diferente sobre o outro e conseguir enxergar aquilo que a maioria das pessoas não veem: as emoções [...] Dentro do presídio vive-se um permanente estado de choque. A agressividade é o sentimento que domina. O Estado é responsável por colocar isto em você: precisa ser firme, tem que bater aqui, ser duro e usar a agressividade sempre que for preciso. O meio exige o uso da agressividade (ANTÔNIO).

A “entrevista” 3, todavia, nos apresenta um exemplo paradigmático sobre a transformação ético-política do corpo. Trata-se do depoimento de Bia, que durante seu processo de transição de gênero, encontrou na arte o meio eficaz para se apropriar de sua própria voz e expressar-se com liberdade:

Antes da minha transição, eu tinha essa coisa de querer me expressar mais intensamente e eu não conseguia. Meus movimentos no palco eram sempre explosivos. A arte me ajudou expressar melhor meus sentimentos, me deu uma voz para falar de coisas que antes eu não podia. Eu costumo dizer que a arte é a voz das minorias. Ela mostra aquilo que a maioria evita ver. A arte foi fundamental para eu entender quem eu sou de verdade [...] eu sinto que agora meu corpo é muito mais leve. Antes da transição, eu sentia meu corpo muito pesado, algo difícil, algo estranho para mim. Ao rever imagens de antes, eu fico assustada porque não me reconheço mais naquele corpo. Eu sou eu mesma agora. Eu me sinto mais à vontade agora comigo mesma (BIA).

Ao afirmar que “arte é a voz das minorias”, Bia confirma a tese de Vigotski, de que a arte expressa o social em nós. Em várias partes do seu relato, pode-se verificar também que a imaginação constitui a força que faz o corpo avançar na produção de conhecimento (NEGRI, 2003). Vejamos alguns aspectos sobre esta questão. Além dos campos institucionais referidos anteriormente: a escola, a religião e o sistema prisional, também a heterossexualidade normativa, presente no relato de Bia segue parâmetros institucionais, determinando padrões de comportamento, regras de conduta, modelos de expressão e mecanismos de controle das maneiras “desviantes” de agir. Isto fica patente quando Bia relata a primeira vez em que foi apresentada em público com seu novo nome social. Antes da transição, ela era conhecida no seu meio social como o “menino que dança” e após a mudança ainda persistia um medo e um receio de ser tratada com preconceito ou que as pessoas olhassem para ela com espanto: “Quando eu fui anunciada pelo meu novo nome social, subi no palco esperando que as pessoas me julgassem de

alguma forma, mas isto não aconteceu [...] elas prestaram atenção na minha performance, no modo como eu agia no palco e não na minha nova identidade” (BIA).

As instituições e seus dispositivos de poder, por outro lado, utilizam a imaginação como estratégia para adestrar o corpo e mantê-lo na servidão e na dependência:

Os mecanismos de dependência utilizam o corpo para servir aos interesses daqueles que possuem o capital e os recursos da violência de estado. Se trata de mecanismos de dependência a serviço da desigualdade, e a única maneira de dismantelar estas estruturas passa por recuperar o imaginário que vincula eticamente uma vida a outra e cria uma resistência [comum] a estas estruturas de poder que adotam a dominação, subjugação e exploração (BUTLER, 2020, p. 40).

Entretanto, no teatro e na dança, a imaginação atua como força inventiva de produção do real e aumenta a capacidade de resistência do corpo, livrando-o das garras do tempo vazio e homogêneo³³⁶ que o mantém manietado sob o regime da heteronomia. Neste sentido, a imaginação, ao favorecer estratégias de contestação ativa do tempo presente homogêneo, torna-se uma expressão do *conatus*, o qual, de acordo com Spinoza, refere-se a esta disposição natural do ser humano para a resistência ativa e para a autoafirmação da vida. Como pondera Laurent Bove “Resistir é desejar e desejar é inventar valor” (BOVE, 1996). Concomitante a este desejo de resistir, a vida também busca expandir-se. Neste processo, a imaginação desempenha um papel ativo quando permite um vislumbre do futuro, com mais autonomia e liberdade e menos enredamento na servidão biodiaconal. Este futuro, para distinguir da utopia (não-lugar) e da esperança passiva de algo que aconteça, Negri denomina-o de “porvir”. Com efeito, a imaginação e a criatividade presentes na arte, ao mesmo tempo em que ampliam os horizontes deste porvir, também aumentam capacidade do corpo de agir e da mente de pensar estratégias de transformação social e histórica (NEGRI, 2003).

Faz-se necessário, todavia, sublinhar um aspecto fundamental: a atuação conjunta da imaginação, do corpo e da mente durante o processo de criação artística produz atravessamentos na realidade cotidiana. Vigotski, em texto publicado em 1928, para a Revista *A Arte Soviética*, refutando a teoria de Tolstói, sublinha que a relação entre a arte e vida comum não consiste apenas no contágio das emoções:

³³⁶ O “tempo homogêneo e vazio” é uma expressão utilizada por Walter Benjamin nas Teses sobre a História XIII para criticar a ideologia por detrás da busca pelo progresso (BENJAMIN, 2008). Seu uso, dentro do nosso contexto analítico tem como objetivo qualificar o modo de operar das instituições, as quais, por meio de regras, normas e controle do tempo, produz uma ilusão de que nada muda e tudo permanece estático e planificado.

A verdadeira natureza da arte sempre carrega algo que supera o sentimento comum; e o mesmo medo, a mesma dor e a mesma agitação, quando são suscitados pela arte, encerram algo acima daquilo que contém comumente. E esse algo supera esses sentimentos, ilumina-os, e, assim, realiza o mais importante objetivo da arte (VIGOTSKI, 2022, p. 312).

O relato de Paulo, na “entrevista” 2, sobre o modo como sua existência é atravessada pela dança e pela religião corrobora este ponto de vista de Vigotski e nos permite inferir que a experiência do corpo, feita por este jovem quando está dançando, é distinta daquelas experiências circunscritas no cotidiano da vida religiosa. A principal diferença consiste na variação do grau de potência. Na instituição religiosa, a potência criativa/imaginativa sofre uma delimitação, de maneira a ser enquadrada nos imperativos categóricos do “normal”, do aceitável e do desviante: “No convento, chegou um momento em que eu não tinha local e lugar ou pessoas para fazer tanto a dança como o teatro. E sair de uma situação em que eu respirava a arte diariamente e chegar no convento, dar uma pausa nisso, foi algo bem doloroso na época” (Paulo). Com efeito, o enquadramento institucional, ao diminuir a potência, leva o indivíduo a viver sob o *ingenium* de outro e a pensar que está vivendo de acordo com o livre decreto da sua vontade.³³⁷ A dança, por outro lado, ao afirmar todos os elementos que compõem a singularidade e corroborar para um aumento da potência e do esforço de perseverar na vida, torna-se uma expressão imanente do desejo de autonomia e liberdade: “[...] no teatro ou na dança, eu encontro condições de me expressar, verdadeiramente, sem medo”. Neste sentido, o teatro e a dança não apenas fortalecem o *conatus*, mas também criam estratégias para a expansão da vida e, uma vida em processo de expansão sempre coloca em xeque o poder institucional e seus dispositivos de controle e enredamento do corpo e da mente:

No palco, eu me sinto muito livre, me sinto um outro. Estar no palco para mim é quase uma cura. Eu realmente não consigo definir em palavras, mas eu sinto que ali posso me expressar inteiramente, sem medo, sem preconceitos, sem receios, sem reservas, sem me preocupar com o que o outro vai pensar de mim. Quando eu vejo, nas gravações dos espetáculos, eu fico impressionado com o que eu posso fazer no palco. E percebo que muito do que sou está presente ali. Muito não. Eu estou ali por inteiro. O palco é o espaço onde eu dou conta de ser

³³⁷ Por meio de uma fórmula jurídica, o religioso, de joelhos, em sinal de humildade, faz a profissão dos votos perante o superior hierárquico em exercício. Trata-se de uma promessa de viver, por toda a vida, os conselhos evangélicos, na obediência, sem nada de próprio e em castidade. Ao receber os votos do proficiente, o superior hierárquico responde que, se esta promessa for cumprida, a recompensa será a vida eterna (Constituições OFM. Cap. 2014: 44). Este ritual sinaliza um rompimento com a realidade imanente em prol de uma realidade transcendente, na qual o religioso assume o compromisso público de viver “abnegado de seus desejos e vontades, mortificado na carne em favor do espírito”, de modo que o corpo e o desejo sejam pensados a partir de normas reguladoras (GOMES; OLIVEIRA, 2017).

inteiramente, sem a camada institucional, sem me preocupar com questões que envolvem o aprisionamento do corpo e críticas. E isto é um processo de cura para mim. Eu saio do palco e volto para casa com o coração radiante. E isto dura por muito tempo (PAULO).

Ainda sobre este binômio resistência-expansão da vida, convém recordar a célebre afirmação de Spinoza: “ninguém sabe o que pode um corpo”. Deleuze, partindo desta afirmação, propõe uma aproximação entre Foucault e Spinoza: “Espinosa dizia que não se sabe do que um corpo é capaz e Foucault: não se sabe do que o homem é capaz ‘enquanto ser vivo’, como conjunto de ‘forças que resistem’” (DELEUZE, 2013, p. 100). Para Foucault, o corpo jamais perde a memória do “sangue que secou nos códigos e normas institucionais”. Maurizio Lazzarato, analisando esta afirmação de Foucault, nos propõe refletir sobre a história de luta e de resistência dos vencidos, uma história que não está perdida, mas que está sempre se atualizando no jogo das relações entre forças contrárias. O corpo sempre chama nossa atenção para: “o passado esquecido das lutas reais, das vitórias efetivas, das derrotas que foram talvez mascaradas, mas que continuam profundamente inseridas nas relações entre as forças” (FOUCAULT *apud* LAZZARATO, 2022, p. 210).

Isto posto, vejamos a relação entre a arte, onde o indivíduo é afetado pelos processos de criação e as forças sociais que constituem o entorno mais imediato onde este mesmo indivíduo está inserido. Convém ressaltar que a potência de todo processo de criação será maior no coletivo e menor na solidão, sobretudo, quando se trata do teatro ou da dança. Esta questão é fundamental porque põe em relevo a dimensão ético-política da arte. A arte em si mesma não transforma a realidade, mas é capaz de criar estratégias para transformá-la. Embora a imaginação constitua a matéria que compõe os processos de criação, seu efeito no corpo e na mente do indivíduo e na coletividade sempre será real e concreto. Para que estes efeitos não se tornem apenas um “remédio” paliativo para amenizar os sofrimentos ético-políticos ou um recurso terapêutico para estimular a ilusão da liberdade, a praxe artística, para chegar às causas geradoras de tais efeitos, necessita ser radical, ou seja, ir na “raiz” das estruturas sociais e tocar o “chão” ontológico que sustenta as relações políticas entre os diferentes “atores”. Somente desta maneira, a arte poderá se tornar qualitativamente ética e política. Vigotski, citando o filósofo alemão Ludwig Feuerbach (1804-1872) refere-se a esta capacidade da arte de criar estratégias para a transformação sócio-histórica. Tais estratégias serão eficazes quando se tornarem – para a coletividade e não apenas para o indivíduo, em particular – “sal, fogo e oxigênio de toda a existência” (VIGOTSKI, 2022, p. 303).

4.5 Arte e potência da multidão

Existe uma relação de simultaneidade entre os dois processos encetados pela arte: o de “oxigenar” a existência, tornando-a menos insípida e o de produzir estratégias político-transformadoras. Por meio destes dois movimentos, a arte contribui para um entendimento adequado da relação entre essência e a existência. Spinoza já havia inferido sobre esta questão quando demonstrou que a essência não tem precedência sobre a existência, pois ambas coexistem em ato, na dinâmica dos encontros e das relações³³⁸ (SPINOZA, 2018). A arte comprova que o homem só pode existir em ato. Isto pode ser verificado a partir da análise do processo criativo, que inclui as relações dos artistas entre si e aquelas produzidas durante a apresentação das performances, no encontro “real” entre atores e público. Em se tratando do teatro e da dança, nada acontece fora destas experiências coletivas múltiplas. Arte e solidão não combinam, haja vista que a ausência dos encontros diminui a potência criativa e a capacidade de agir. É no seio do comum que a arte manifesta toda sua potência crítico-transformadora.

Esta potência da arte, entendida a partir da experiência do comum, nos remete ao Tratado Político, de Spinoza: “Se dois se põem de acordo e juntam forças, juntos podem mais e têm mais direitos sobre a natureza do que cada um deles sozinho”³³⁹ (SPINOZA, 2009). Trata-se da união do esforço individual de perseverar na existência (*conatus*), e da constatação de que o maior bem para o ser humano é outro ser humano³⁴⁰ (SPINOZA, 2018). Este conjunto de indivíduos que buscam afirmar o desejo de cada um por liberdade e autonomia, Spinoza denomina de multidão (*multitudo*). Ao agir em conjunto, orientada pelo desejo de autonomia, a potência de cada um é aumentada³⁴¹. Neste sentido, a multidão não dissolve a singularidade, antes afirma-a, haja vista que somente através desta multiplicidade de afetos e ideias singulares, a multidão se constitui como sujeito político (STERN, 2016). A luta contra a desmesura do poder é um dos fatores principais que levam os indivíduos singulares a se unirem. Quando analisamos historicamente, as diferentes formas de insurreições, pode-se verificar que o “desejo de vigilância contra a

³³⁸ Ética II, Prop. XIII.

³³⁹ TP, II,13.

³⁴⁰ Ética IV, Prop. XXXV, Cor. I.

³⁴¹ Na obra *Multitude*, Michael Hardt e Antônio Negri enfatizam que a multidão se diferencia de povo ou de massa, porque se caracteriza pela pluralidade e não pela uniformidade. Enquanto “atividade de produção historicamente específica”, a multidão se concebe pelo conjunto das diferenças: “como uma rede aberta e expansiva, na qual todas as diferenças podem se expressar de modo livre e equitativo, uma rede que proporciona os meios de encontro que nos permitem trabalhar e viver em comum” (HARDT; NEGRI, 2004, p. 15).

desmesura do poder” constitui o ponto convergente entre todas (SAWAIA, 2014, p.12). Em se tratando da arte, sobretudo do teatro e da dança, a união de corpos e mentes, em torno de um interesse comum, permite a cada um afirmar a singularidade e a potência de resistir a tudo que venha coibir o desejo de expansão da vida.

No início deste capítulo, quando relatamos alguns aspectos da produção artística dos grupos Mandi’o e KIMVNTeatro, desde o início do processo criativo até a composição final da obra, observou-se que nenhuma destas etapas ocorreram fora da dinâmica coletiva. Isto nos permite inferir que a potência ético-política da arte provém desta experiência do comum. Alguns coletivos de arte também foram citados pelos nossos entrevistados: o grupo de dança contemporânea, *UKITUÉ*, o projeto coordenado pelo Augusto Boal, “Direitos Humanos em Cena” e o grupo de dança do ventre, “Studio Kaamilah Mourad”.

A companhia de dança contemporânea, *UKITUÉ*, trabalha muito a percepção, o toque, o aperfeiçoamento, a aprendizagem, aquilo que você traz de si. Não é uma dança onde alguém te joga uma coreografia e você tem que entrar nesta coreografia [mas] é construída a partir do relacionamento e do afeto que você tem com seu colega da companhia (PAULO).

A proposta do Projeto Direitos Humanos em Cena”, com a coordenação do Augusto Boal, era utilizar a linguagem do teatro para expressar questões vividas no mundo do trabalho. Este projeto me fez perceber ainda mais que eu poderia utilizar as ferramentas do teatro no meio em que eu estava inserido (ANTÔNIO).

No entanto, convém sublinhar algumas diferenças entre os processos de criação nos grupos de teatro indígenas e a experiência artística dos nossos entrevistados. Tais diferenças podem ser cotejadas, a partir da análise do modo como os indivíduos afetam e são afetados pelos espaços institucionais onde estão inseridos, por conta de sua atuação profissional. O ponto que nos interessa analisar é justamente este: como a praxe artística mobiliza a busca do útil comum nas instituições onde trabalham e converge para um aumento da potência de cada um de perseverar na existência. Conforme vimos, nos grupos de teatro indígenas, a variação da potência estende-se para outros membros da etnia que não compõem o coletivo de arte, principalmente as mulheres, em suas relações cotidianas nos diferentes ambientes sociais. Em se tratando dos nossos entrevistados, pode-se verificar uma variação da potência do indivíduo, mas de que maneira os outros indivíduos que compõem o entorno institucionalizado também são afetados? A “entrevista” 5 relata a experiência no grupo de dança do ventre, que embora seja capaz de agregar novos valores à artista, em sua performance no ambiente de trabalho, porém, não chega a

transformar as relações de poder. Embora a dança agregue criatividade à sua profissão como advogada, as relações hierárquicas, entretanto, permanecem inalteradas:

[...] eu não vou fazer uma petição com letras árabes, mas a dança me ajuda a desenvolver uma forma criativa para tratar das questões que fazem parte do dia a dia do meu trabalho [...] assim como na dança há uma coreógrafa que coordena todo o trabalho, no meu trabalho, às vezes também tem alguém que exerce a liderança corporativa. Em ambas as atividades, existe uma hierarquia que é necessário saber lidar (JÚLIA).

A situação torna-se um pouco mais dramática e contraditória, em se tratando da relação entre o teatro e o sistema prisional:

A influência deste meio, no entanto, não interferiu no meu interesse pelo teatro. Eu continuei fazendo cursos de especialização em teatro. A arte não me deixou fechado no sistema penitenciário, ao contrário de muitos amigos, que só vivem para este trabalho. O trabalho não sai deles. Quando estão de folga, continuam pensando no dia seguinte, quando deverão regressar ao trabalho. Isto causa muitos problemas de relacionamento familiar, pois não procuram desenvolver outra coisa que não seja a segurança (ANTÔNIO).

Embora a experiência no teatro tenha produzido no agente penitenciário uma nova perspectiva ético-política, porém, não afetou igualmente a instituição ou os companheiros de trabalho. Em se tratando dos outros agentes, que estão mais interessados em desempenhar o papel que a instituição lhes atribui previamente, a potência da arte termina sendo reduzida a um ruído, uma voz solitária de alguém que grita no deserto. A estrutura prisional, que dita as normas do comportamento da maioria dos agentes, permanece ilesa, bloqueando a troca de outros afetos diferentes daqueles gerados pelo ódio e pela violência. No entanto, a estratégia ético-política, ainda que não seja capaz de romper o ciclo vicioso, que reproduz a dinâmica destes afetos geradores de impotência, não deixa de apresentar algumas pistas, que acenam para novas possibilidades relacionais entre os apenados: seja através da escuta dos sofrimentos, seja através do esforço, sempre atualizado, do agente-artista por entender e valorizar os diferentes modos como as emoções se expressam nos diferentes corpos. No ambiente carcerário, tais estratégias criadas a partir da experiência com o teatro, constituem uma resistência – mais passiva que ativa – ao machismo latente por detrás de princípios ideológicos contidos em afirmações como esta: “eu sou homem e homem não chora e nem fica sensibilizado com a história dos presos” (ANTÔNIO).

Com efeito, dois motivos impedem estas estratégias ético-políticas de serem mais ativas e produzirem um movimento transformador mais efetivo no sistema prisional. Primeiro, por permanecer restrita à ação de um só indivíduo, o que não significa que a

luta de Antônio seja vã, pois, embora marcada pela desproporcionalidade, não deixa de exprimir um desejo de vida e de autonomia. Segundo, por causa da compreensão parcial dos demais agentes penitenciários sobre o uso da violência, que imaginam cumprir todo o seu dever de ofício, ao reproduzirem o medo e a punição. Este modo do sistema prisional funcionar produz alguns efeitos perversos, tais como a cristalização dos afetos tristes e a quebra do comum. Tal mecanismo gera processos de adoecimento, que atinge a todos, não somente os apenados, mas também os agentes penitenciários. Isto fica patente através do relato do nosso entrevistado sobre a experiência que viveu como refém, dentro do espaço institucional. Mesmo saindo desta experiência traumatizado, ainda foi capaz de reconhecer que a rebelião era o único jeito dos apenados se fazerem ouvir. No seu entendimento, o teatro foi a causa da sua resistência a ser capturado pela rede institucional e pelos afetos do ódio, medo e raiva que sustentam as relações dentro do sistema prisional:

Duas vezes eu fui refém. A primeira vez, na penitenciária de Guarulhos/SP, eu fiquei doze horas como refém dentro de uma cela junto com os presos. Era muita pressão. Eu poderia ter sido morto [...] a segunda vez, no CDP do Belém, eu fiquei cinquenta minutos de refém. E este tempo, menos de uma hora, foi mais traumatizante que as doze horas. A todo momento eu corria risco de perder a vida. Depois desta experiência, eu me afastei para um tratamento psicológico porque eu fiquei com depressão e síndrome do pânico. Embora neste período, eu tenha me afastado também do teatro, ao me recuperar, a primeira coisa que fiz foi procurar o teatro. (ANTÔNIO)

Na “entrevista” 7, a relação entre a arte da música e a esfera institucional da saúde pública adquire novas nuances. Partindo do relato do nosso entrevistado, os dois campos não apresentam pontos divergentes, de maneira que a música sempre favoreceu sua atuação na comunidade médica, seja como professor da faculdade de Medicina ou ocupando um cargo “político” na Secretaria da Saúde. Na prática docente, ministrando aulas para o primeiro ano de medicina, em uma disciplina denominada “Saúde, Família e Comunidade”, o entrevistado concluiu que: “a música contribuiu para demonstrar que o médico precisa ter sensibilidade para entender as pessoas e não para ser somente um profissional prescritivo, aquele que acha que é dotado de um saber que o faz se sentir mais que os outros” (Antero). Em se tratando do espaço acadêmico, podemos afirmar que existe uma estreita relação entre a arte e a emergência de um novo discurso, em conformidade com a demanda ética e a busca do útil comum. Este discurso, porém, contrapõe-se à ideologia dominante que faz do curso de medicina, um mero lugar para receber, de forma acrítica, os conhecimentos técnico-científicos, uma profissão que dá garantias de distinção social, de modo que o exercício da medicina não esteja relacionado

com a busca de mudanças sociopolíticas, mas com a adaptação às regras do sistema capitalista:

Então, eu insisto com os alunos para que conheçam sobre arte, literatura, poesia, música, teatro porque são estas expressões da alma humana que tornam possível ao médico exercer plenamente o seu mister. Eu digo para meus alunos que tomem cuidado porque diplomados em medicina há muitos, mas médicos, muito poucos. Médico é aquele que consegue articular a questão do conhecimento, da habilidade técnico-científica com o aval e com o peso das humanidades [...] a música contribuiu muito na minha vida para demonstrar que isto é fundamental, a sensibilidade que o médico precisa ter para entender que não é mais do que ninguém. (ANTERO)

Em seu desempenho na Secretaria da Saúde, mesmo tendo que adequar-se às normas políticas partidárias, não descuro do papel da arte em sua vida. A ausência de conflito entre o campo artístico e o campo institucional, sublinhado pelo Doutor Antero, constitui um aspecto que merece ser sublinhado. Embora a música e a medicina tenham coexistido de forma “sinérgica” nos vários momentos de sua vida, quando analisamos a partir da perspectiva do comum, tal sinergia parece insustentável, haja vista o abismo que separa a realidade da saúde pública e aquela que atividade artística antecipa. Ainda que não esteja ausente da história singular de cada indivíduo, a potência ético-política da arte só poderá exprimir-se mais plenamente na dinâmica coletiva mais ampla. Em se tratando da saúde pública, campo de ação deste nosso entrevistado, convém analisar como a arte pode favorecer a criação de estratégias para, em primeiro lugar, combater o desmonte das políticas de seguridade social, a privatização da saúde e o famigerado lema, defendido pelos Planos de Saúde: “saúde acessível e de qualidade para quem pode pagar”. A potência de tais estratégias será maior quando assumir como prioridade o fortalecimento e a dinamização de políticas públicas. E neste sentido, faz-se mister trazer à *lume* o Sistema Único de Saúde (SUS) e os direitos de acesso à saúde pública, conquistados pelo povo brasileiro e garantido pela Constituição Federal de 1988 (artigo 196) e pela Lei n.8.080/1990. Com efeito, tais direitos vêm sofrendo, sistematicamente, um processo de desmonte. Durante os anos 1990 e 2000, com a implementação da contrarreforma neoliberal, o governo federal, com sua política de austeridade fiscal, foi reduzindo o repasse financeiro para o SUS, por um lado, e subsidiando empresas privadas de saúde, por outro. A Emenda Constitucional 95 (EC 95/2016), que congela o orçamento público por 20 anos, impacta ainda mais este processo. Apesar destes ataques, convém ressaltar, a ação do SUS foi crucial durante a hecatombe provocada pela pandemia da COVID-19 (NASCIMENTO; SOUZA; GUIMARÃES, 2021).

A questão da arte e do comum torna-se um tópico relevante porque nos permite dimensionar a potência ético-política, sobretudo quando contribui para transformar a realidade que afeta a todos. Por outro lado, a arte corre o risco de alinhar-se com os dispositivos biodiaconais, cuja maior finalidade consiste em diminuir a biopotência e escamotear as urgências de transformação da realidade. Se a articulação entre arte e comum ocorrer a partir de uma prática centrada no indivíduo, este risco será aumentado e a potência política de transformação social, diminuída. Se, porventura, ocorrer tal alinhamento biodiaconal, então a função da arte será apenas remediar os males causados pelo sistema neoliberal ou um mero instrumento de harmonização ou mascaramento das disfunções sociais³⁴². Uma questão fundamental surge destas ponderações: além de produzir algumas ações estratégicas que correspondam às urgências do momento histórico vivido pelo indivíduo, a prática artística prefigura também novas dinâmicas institucionais? Noutros termos, como a arte pode fortalecer o comum e contribuir, ativamente, na criação de “práxis instituintes emancipadoras”? Sobre esta questão, Dardot e Laval, afirmam que a prática instituinte só poderá ser emancipadora se fizer do comum a nova significação do imaginário social (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 478).

Vejamos se a prática artística desenvolvida pelos nossos entrevistados fomenta processos sociais correspondentes às práxis instituintes ou favorece processos adaptativos dentro de modelos institucionais já preexistentes. Um aspecto fundamental a ser sublinhado é que nenhum processo transformador pode ocorrer fora do instituído ou das tradições históricas herdadas nem fora da dinâmica subjetiva moldada por tais tradições. De acordo com Dardot e Laval, o primeiro traço distintivo de uma praxe emancipadora é o reconhecimento lúcido desta nossa dívida com o passado: “[...] nenhuma práxis pode eximir-se de lutar para superar a inércia própria das condições herdadas do passado, nenhuma práxis pode imaginar-se capaz de criar o absolutamente o novo a partir do nada” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 465).

³⁴² Este tipo de ação que se desenvolve em “conformidade com uma lei previamente traçada e cuja execução se reproduz em múltiplos produtos que mostram características análogas”, Sánchez Vásquez denomina de “práxis reiterativa”, para distingui-la da “práxis criadora ou inovadora”, isto é, daquela capaz de produzir algo novo e único (SÁNCHEZ-VÁSQUEZ, 2011, p. 268).

4.6 Arte: práxis instituinte, práxis criadora e práxis reiterativa

O conceito de práxis instituinte foi criado por Dardot e Laval, a partir de um diálogo encetado com a obra de Sartre, Castoriadis, Negri e Hardt. De acordo com os autores, a práxis instituinte desempenha uma dupla função. A primeira consiste em não descartar, *a priori*, o já instituído, isto é, a herança que o instituído traz em seu bojo, de maneira que a criação de novas práticas implique a criação de um novo sentido para as tradições herdadas, as quais, conforme admoesta Marx, podem “comprimir o cérebro dos vivos”³⁴³. A segunda função refere-se ao esforço de fazer vir à tona a necessidade absoluta de uma atividade instituinte contínua, que não esteja limitada ao ato inaugural:

A práxis instituinte é ao mesmo tempo a atividade que estabelece um novo sistema de regras e a atividade que tenta reiniciar permanentemente esse estabelecimento para evitar a paralisação do instituinte no instituído; por conseguinte, ela é práxis que antecipa conscientemente, desde o início, a necessidade de modificar e reinventar o instituído que ela estabeleceu apenas para fazê-lo funcionar melhor no tempo” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 471)

Enquanto “autoprodução de um sujeito coletivo”, a práxis instituinte impede que o instituído seja tomado pela inércia e pela paralisação: “[...] os sujeitos que se engajam numa atividade não estão condenados a passar da ‘fusão’ à petrificação, da efervescência à esclerose, desde que não separem a finalidade das atividades que praticam das relações que constroem entre si” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 478).

Nosso propósito, ao analisar a “práxis instituinte”, além de distinguir a noção de prática e de práxis, por um lado, consiste em verificar também a possibilidade de mudanças reais e concretas daquilo que constitui o *modus operandi* de uma determinada instituição. É evidente que a atividade artística dos nossos entrevistados produz modificações na esfera individual, entretanto, faz-se mister ponderar quais os efeitos da produção artística sobre a dinâmica coletiva e intersubjetiva. Como a arte, ao produzir novas subjetividades, favorece a transformação social, cultural e política? Tais questões estão subjacentes no questionamento que o jovem religioso levanta sobre a visão teológica clássica sobre o corpo: “Por qual motivo, seria tão violento você acolher os

³⁴³ “Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representar, com essa venerável roupagem tradicional e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial” (MARX, 2011, p. 19)

sentimentos, acolher os afetos, tocar e ser tocado, sendo que estes gestos foram os mesmos de Jesus?” (PAULO). Por meio da noção de práxis instituinte, será possível analisar as transformações no âmbito macrossocial e as mudanças no plano subjetivo como processos indissociáveis. Isto porque a esfera sociopolítica e a individual constituem uma unidade aberta. Assim sendo, a questão sobre como a política, o meio cultural e o jogo de forças sociais transformam a prática artística torna-se assaz relevante. Na “entrevista” 7, o médico-compositor relata que a mudança no seu modo de compor ocorreu no mesmo período em que assumiu a função política na Secretaria da Saúde. Antes deste período, sua produção musical era marcada pelo campo religioso-litúrgico. Na “entrevista” 6, o mesmo processo acontece. Trata-se da criação de um álbum musical, feita por um jovem psicólogo, durante o distanciamento social provocado pela pandemia:

Este álbum, composto por sete músicas, foi chamado por mim de “Canções de café da tarde” porque tinha um pouco este caráter intimista, feito em casa, durante a pandemia, que falava das tristezas, das alegrias e do amor. Daí nasceram alguns atravessamentos entre a arte, a Psicologia e o confinamento causado pela pandemia (MICHEL).

Para aprofundar os modos específicos da arte tornar-se práxis instituinte, convém analisar a noção de “práxis criadora”, definida por Sánchez Vásquez, como um dado ontológico: “Criar é uma vital necessidade humana, porque só criando, transformando o mundo, o homem faz um mundo humano e se faz a si próprio” (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2011, p. 269). Outro aspecto fundamental da práxis criadora consiste na unidade indissolúvel e sempre dinâmica de processos subjetivos e objetivos, na permanente inter-relação ente o interior e o exterior. Para o autor, tanto a produção artística, quanto a luta por uma nova sociedade ou o esforço por produzir qualquer objeto útil podem ser considerados práxis criadora. Com efeito, em cada uma destas modalidades criativas, sempre haverá uma resistência material a qualquer tipo de mudança:

[...] a matéria não se deixa transformar passivamente; há algo assim como uma resistência dela a deixar que sua forma ceda seu lugar a outra; uma resistência a ser vencida que, na práxis artística, dá lugar aos tormentos da criação de que falam os artistas. É certo que o sujeito prático enfrenta a matéria com certo conhecimento de suas propriedades e possibilidades de transformação, assim como dos meios mais adequados para submetê-la, mas a particularidade do fim ou projeto que se quer plasmar sempre dá lugar a uma modalidade específica à resistência da matéria, que torna impossível conhecê-la plenamente ou prevê-la de antemão (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2011, p. 271).

Em se tratando da criação artística, especificamente, o autor acima reitera o que havia dito sobre a práxis criadora, ou seja, que não há separação entre o interior e o

exterior, pois no momento que a obra de arte se torna um ato público, o subjetivo e o objetivo não se separam, mas permanecem interligados, formando uma unidade indissolúvel. Ainda sobre a criação artística, o autor afirma que esta não se materializa sem que haja uma “elevada atividade da consciência”, pois, longe de estar atrelada a uma forma exterior ou a um ideal previamente determinado, o processo criativo “parte de uma forma original que se transforma juntamente com a matéria” (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2011, p. 276).

Um aspecto importante a ser destacado sobre a criação artística como práxis instituinte consiste na busca pela instauração de novas práticas e novos significados para as tradições históricas e sociais. Esta novidade, porém, encontra uma forte resistência da práxis reiterativa, levada a cabo pelos dispositivos biodiaconais atuantes nas instituições. A práxis reiterativa ou imitativa rompe com a unidade entre o subjetivo e objetivo:

O subjetivo se dá como uma espécie de modelo ideal platônico que se plasma ou realiza, dando lugar a uma cópia ou duplicação. Como na metafísica platônica, também aqui o determinante é o modelo; o real só justifica seu direito a existir por sua adequação ao ideal. Sua inadequação implica uma perda para o real (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2011, p. 277).

Diferente da práxis criadora, baseada na transformação da matéria e do ideal, na práxis reiterativa, o modelo ideal permanece inalterado, isto é, não é afetado por nada que seja exterior às suas leis internas e, assim sendo, nenhuma reinvenção torna-se possível. Neste sentido, a práxis reiterativa, por não produzir mudança qualitativa na realidade e não contribuir para ampliar o horizonte do que já foi criado, termina por impedir o surgimento de novas afetações, novas racionalidades e novos valores capazes de embasar novas formas de ser e existir.

Em se tratando das nossas “entrevistas”, estas várias modalidades de práxis podem ser identificadas. Algumas afirmações exprimem aspectos da práxis reiterativa:

[...] no teatro e na dança, eu aprendi a conviver melhor no ambiente social em que vivo (LÚCIA. “Entrevista” 1).
Assim como na dança, no meu trabalho eu também preciso de responsabilidade e foco para exercer minha atividade profissional da melhor forma possível (JÚLIA. “Entrevista” 5).
Durante a minha vida, a atividade artística e a atuação profissional se casavam perfeitamente bem e eram sinérgicas (ANTERO. “Entrevista” 7).

No entanto, se analisarmos o conjunto das entrevistas, pode-se verificar também alguns aspectos da práxis criadora. Para o nosso enfoque, convém verificar qual a relação entre as práxis criadora e reiterativa, pois isto nos permitirá inferir se até que ponto a

prática artística dos nossos entrevistados produziu alguma transformação no campo institucional. Do ponto de vista do indivíduo, a criação artística configurou-se como uma estratégia de resistência e de expansão da biopotência. No entanto, as instituições aqui representadas pela igreja, pela escola, pelo direito, pelo presídio e pela saúde pública foram capazes de mudar ou continuaram a reproduzir antigos paradigmas biodiaconais?

No cerne desta questão está implícita a relação entre autonomia e heteronomia. Uma relação que pode ser definida a partir do conflito e da adequação. Se for mais propensa a ser do tipo conformista, a autonomia estará subsumida à heteronomia. Se, por outro lado, a relação for marcada pela tensão e conflitividade, então haverá uma maior resistência e expansão da autonomia não apenas do artista, mas também dos outros “atores” sociais que habitam o mesmo contexto externo institucionalizado. Em se tratando dos entrevistados, um ponto em comum entre eles refere-se ao fato da práxis artística ocorrer fora dos ambientes habituais, em espaços não submetidos às mesmas regras institucionais que formatam a vida cotidiana, que proporcionam um aumento da autonomia e de novas formas de subjetivação. No entanto, ao voltarem para o ambiente de origem, como os entrevistados afetam e são afetados, e como estas experiências são capazes de viabilizar alternativas às práticas institucionais já estratificadas? Noutros termos, a práxis criadora extramuros produz novas formas de viver dentro da instituição, de maneira que a heteronomia deixe de ser sinônimo de servidão biodiaconal? Jacques Derrida utiliza a expressão “heteronomia sem servidão” tendo em vista as possibilidades de conservação da potência criadora também no ambiente institucional. Para não haver diminuição da potência faz-se necessário manter uma tensão criativa entre autonomia e heteronomia (DERRIDA, 2010). A vitalidade e atualidade desta tensão depende das respostas dadas à seguinte questão nodal: Como as novas formas de ser e de viver, geradas pelo aumento da potência de agir do indivíduo, durante os processos criativos, colocam em xeque as práticas regulamentadas e regulamentadoras no interior das instituições?

Quanto mais os artistas criadores forem capazes de responder adequadamente a esta questão, mais a arte poderá exercer sua função política. Conforme assinala Jacques Rancière, se a arte não instaurar o dissenso³⁴⁴ e introduzir “linhas de fratura” nos regimes de verdade que sustentam a vida ordinária, não desempenhará, eficazmente, a sua função política, a qual consiste em: “[...] identificar os sintomas de uma época, sociedade ou

³⁴⁴ O dissenso na perspectiva de Rancière está na origem de toda ação política. A estética teatral produz dissenso quando torna-se capaz de levar questões referentes à constituição mesma do mundo comum (FABBRINI, 2018).

civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos através de seus vestígios” (RANCIÈRE, 2005, p. 49).

Ao partir daquilo que foi julgado pela instituição como algo banal e irrelevante, a arte será capaz de colocar em xeque os cânones da tradição e os costumes estratificados, introduzindo uma fissura no sistema hierárquico que sustenta as heteronomias. Este voltar o olhar para o banal constitui, de acordo com Rancière, a principal contribuição da arte para o campo ético e político e para as ciências sociais e humanas, pois a função da arte consiste em transformar o banal em “figura fantasmagórica do verdadeiro”. Citando a teoria marxista do fetichismo, como testemunho lapidar desta potência política da arte, o autor afirma ainda que é preciso: “extirpar a mercadoria de sua aparência trivial, transformá-la em objeto fantasmagórico, para que nela seja lida a expressão das contradições de uma sociedade” (RANCIÈRE, 2005, p. 50).

Para exprimir as contradições, a práxis artística não pode prescindir da estética. Na concepção da ensaísta Claire Bishop, faz-se necessário haver sempre uma interligação entre o estético e o político, pois se houvesse separação entre ambos, a arte seria valorizada apenas como instrumento de adequação dos indivíduos aos regimes políticos já existentes, conforme pretendia a filosofia platônica. De acordo com Bishop, seguindo a mesma perspectiva de Rancière, o papel da arte não é nos conformar, mas nos confrontar com o presente histórico e com as questões mais obscuras e dolorosas inerentes à condição humana. É a partir desta perspectiva que se entende o estético como a habilidade de:

[...] pensar a contradição: a transformação produtiva do relacionamento da arte com a transformação social, caracterizada de maneira precisa por aquela tensão entre a fé na autonomia da arte e a crença na arte como algo inextricavelmente atado à promessa de um mundo melhor por vir (BISHOP, 2008, p. 155).

O Teatro da Vertigem, é um exemplo desta inter-relação entre ética, estética e política, o qual, através da estratégia de ocupar espaços públicos, como uma igreja, um presídio e um hospital, refletem o conjunto das contradições que atravessam as várias instituições sociais³⁴⁵. Edélcio Mostaço, refletindo sobre o processo de criação deste

³⁴⁵ As produções deste grupo foram: *Paraíso Perdido*, realizado no início nas dependências da Igreja Santa Ifigênia, que abordava o sentido da vida; o *Livro de Jó*, uma releitura do texto bíblico, realizado no hospital Humberto Primo, que refletia o preconceito contra a Aids como metáfora das relações sociais. *Apocalypse 1,11*, dentro de um presídio, na rua do Gasômetro, na Mooca, que tratava da guerra civil que assola o tecido social; *BR3*, às margens do rio Tietê, peça que tratava dos “limites sociais tênues e voláteis entre centro e periferia, entre o mundo dos incluídos e os despossuídos, conformando a indústria da miséria que alimenta os ricos e os poderosos” e *Bom Retiro 958 metros*, que aborda a relação de trabalho entre coreanos e bolivianos (MOSTAÇO, 2018).

grupo teatral, afirma que a ocupação de espaços urbanos confinados permite novas percepções, novas angulações e um adensamento do potencial simbólico de tais espaços, de forma a chamar a atenção para outros objetos que não aqueles imediatamente dados à vista (MOSTAÇO, 2018).

Conforme já assinalamos anteriormente, nosso enfoque não consistiu em analisar os processos de criação, como fez Mostaço com o grupo da Vertigem, mas verificar como as práxis criativas produziram transformações pessoais e como afetaram a atuação de cada um dentro da instituição. Uma das entrevistadas, Bia, embora tenha informado que a experiência de mudança de gênero não afetou a relação com amigos pertencentes à mesma instituição de ensino, não informou, todavia, sobre os desdobramentos no conjunto das outras relações sociais, além da experiência no palco. Pode-se inferir que a experiência artística afetou Bia singularmente, o que não significa uma solução individualista para uma problemática coletiva, mas um passo, pequeno sim, mas necessário frente aos dispositivos biodiaconais, que continuam reproduzindo o preconceito e a violência contra a população LBGTQIA+, principalmente nesta região do interior paulista. Em conversas informais com Ronaldo, irmão de Bia, foi possível ter acesso às informações que não constaram na entrevista. Um dado importante relatado foi a questão da dificuldade de encontrar trabalho formal. As amigas conseguiram ser contratadas com facilidade pelo setor do comércio local, enquanto para Bia, conseguir um emprego foi uma empreita muito difícil. Ao saberem que Bia tinha passado por uma mudança de gênero, os empregadores inventavam desculpas para não a contratar. O único lugar, onde teve oportunidade para fazer uma experiência de trabalho foi numa pequena empresa de produtos de beleza.

Em se tratando de Paulo, como a experiência na dança e o teatro afetou a relação com seus pares dentro do ambiente institucional? Para responder esta questão, faz-necessário considerar o seguinte: a experiência artística de um só indivíduo, ainda que não seja capaz de modificar as relações estruturais de poder, no entanto, produz um efeito no coletivo. Warley Oliveira, religioso que pertence à mesma ordem religiosa de Paulo, ao ser afetado pela atividade artística do companheiro, produziu uma nova abordagem do corpo e das emoções, fortalecendo assim as estratégias de resistência promovidas pela dança e o teatro. Utilizando a mediação filosófica, Oliveira teceu uma crítica contundente ao atual modelo de vida conventual, principalmente por menosprezar o corpo e reproduzir homens e mulheres “claustros castrados”, enredados na tristeza e na impotência, imersos em “um ambiente funcional, onde o poder é exercido e controlado submetendo os corpos,

e simultaneamente, submetendo também os próprios portadores do poder a estes mecanismos” (GOMES; OLIVEIRA, 2017, p. 43).

Por outro lado, se traçarmos um paralelo entre a experiência artística e institucional de Antônio no ambiente prisional e as entrevistas que Balila realizou para sua dissertação de mestrado, no ano 2000, com o propósito de refletir sobre a memória de apenados, não é difícil concluir que as emoções, produzidas no interior do cárcere, neste espaço de tempo, variaram pouco ou quase nada. Disto, pode-se inferir que o sistema prisional continua gerando a mesma rede de emoções tristes e servis. As emoções dos ex-prisioneiros, entrevistados por Balila, são semelhantes às aquelas elencadas pelo depoimento do nosso entrevistado, agente penitenciário, que encontra na arte um terreno firme onde apoiar-se (Entrevista 4). As emoções vividas dentro do sistema prisional correspondem ao universo da servidão humana: abandono, desesperança, medo, raiva, desconfiança, insegurança, baixa autoestima, culpa, desespero:

O ambiente carcerário parece se identificar com o poderio de uma exterioridade contingente que põe o indivíduo no estado de servidão. Ele parece ser percebido como um poder externo contingente, acidental, arbitrário, impetuoso, violento, constrangedor, e que exige a atenção contínua do indivíduo para não sucumbir de vez a ele (BALILA, 2000, p. 269).

Dos vários aspectos que analisamos, pode-se inferir que a prática artística produz uma mudança na vida do indivíduo. Na vida institucional, todavia, as mudanças foram pequenas e num ritmo lento. Para avançar na análise de tal questão faz-se necessário considerar esta relação entre indivíduo e a sociedade, a partir da relação mais ampla, aquela que se constitui entre indivíduo e gênero humano:

A relação do homem com o gênero humano inclui, necessariamente, a relação de cada indivíduo singular com as objetivações humanas, quais sejam, as objetivações concretizadas historicamente pelos homens através das gerações, ao longo de toda a história da humanidade. São objetivações que precisam ser apropriadas, pelo indivíduo, para que possa dominar o sistema de referências do contexto em que vive, e assim, objetivar-se como sujeito ativo e participante das transformações deste contexto (OLIVEIRA, 2005).

Para elucidar as múltiplas determinações sociais e históricas que constituem o indivíduo convém levar em consideração a relação dialética entre o universal, o particular e o singular. A universalidade se concretiza na singularidade através das mediações sociais, isto é, dos diferentes contextos particulares. Neste nosso trabalho, o particular está delineado pelos diferentes contextos institucionais: a educação, a religião, o sistema prisional e o sistema de saúde, o direito, nos quais os entrevistados desenvolvem

atividades profissionais como professor, estudante, psicólogo, médico, advogado e agente penitenciário. A maneira singular como cada um desenvolve atividades no teatro, na dança e na música produziu algumas mudanças, conforme foi possível verificar nas “entrevistas”. Estas mudanças foram mais evidentes no indivíduo, mas, em se tratando da dinâmica institucional mais ampla, onde este indivíduo está inserido, quais mudanças realmente ocorreram? Ainda que no âmbito macrossocial, tais mudanças sejam imperceptíveis, às vezes, isto não significa que sejam inexistentes. Vejamos, à guisa de síntese conclusiva deste capítulo, quais os possíveis desdobramentos da relação entre o singular e o entorno institucional, considerando que as mudanças proporcionadas pela experiência artística singular, também afetam as instituições, pois, enquanto produções humanas, historicamente determinadas, com suas regras de conduta, as leis e os estatutos jurídicos, as instituições não estão ilesas aos processos de transformação histórico-sociais e nem aos processos de transformação subjetiva.

4.7 Mudanças singulares e instituição

Conforme demonstramos anteriormente, as mudanças singulares ocorrem, sobretudo, pelo aumento da sensibilidade do corpo e pela ampliação da capacidade imaginativa, pois, de outro modo, o indivíduo não poderia estar atento a uma pluralidade de coisas, como sintetiza Sévérac, uma frase de Spinoza, na *Ética*:

Quanto mais [a imaginação] é atenta a uma pluralidade de coisas ao mesmo tempo, tanto mais ela equivale a um aumento da potência de pensar, isto é, de compreender. Em outras palavras, não há conhecimento adequado sem um desdobramento da sensibilidade do corpo, sem um aumento de sua aptidão a ser afetado. Quanto mais um corpo é capaz de produzir imagens simultaneamente, tanto mais o espírito terá uma alta aptidão a imaginar numerosas coisas e a compreender suas propriedades comuns (SÉVÉRAC, 2011, p. 409).

Na dinâmica institucional, entretanto, normas gerais e abstratas exercem sobre o corpo e a imaginação dos indivíduos uma constante vigilância, com a finalidade de equalizar e administrar as condutas. Este modo de proceder gera contradição entre a dinâmica institucional e a criação artística, entre as emoções individuais e o contexto sociopolítico. Enquanto a instituição procura manter estas contradições veladas, a arte se esforça para mostrá-las e superá-las. Vigotski, na primeira fase da sua produção teórica, na função de crítico teatral, ao analisar a relação ator-personagem-público, demonstrou como a arte “resolvia”, através da catarse, as contradições entre o pessoal e o coletivo.

Isso ocorre porque o processo criativo individual não está desvinculado da dinâmica social mais ampla, nem o singular está apartado do particular e do universal. Com efeito, todas estas categorias não existem de maneira estanque: “Por mais individual que seja qualquer criação, ela sempre contém um coeficiente social. Neste sentido, nenhuma invenção será estritamente pessoal” (VIGOTSKI, 2009, p. 42). Nenhuma mudança individual ou coletiva pode acontecer sem criatividade, pois esta constitui o princípio fundamental para a emergência do novo: “A criação é condição necessária da existência, e tudo que ultrapassa os limites da rotina, mesmo que contenha um iota do novo, deve sua origem ao processo de criação do homem” (VIGOTSKI, 2009, p. 16).

Noutros termos, uma das funções primordiais da arte consiste nesta mediação entre o pessoal e o coletivo, pois, mesmo diferindo da fôrma ou do molde institucional, a expressão singular possui uma dimensão coletiva. A forma de expressão é singular, mas o modo de se expressar será sempre um acontecimento social. Diferente da fôrma institucional, a forma pode ser definida como feitiço, como “um dos diferentes modos de existência, ação ou manifestação de algo particular ou como configuração física característica dos seres e das coisas como decorrência da estruturação das suas partes” (HOUAISS, 2019, p. 916). Na maioria das vezes, existe conflito entre a forma de expressão de cada artista e a fôrma social, na qual a obra se expressa. Estes conflitos, permitem a emergência de algo novo. Herman Melville, através da recusa da personagem Bartleby em cumprir seus deveres sociais, expressa esta relação conflitiva entre o singular e o institucional. De acordo com Hardt e Negri, esta recusa de Bartleby não traz algo novo, pois resulta em isolamento do indivíduo. Agamben, entretanto, entende esta recusa como expressão de potência que não necessariamente produz um rompimento com o coletivo. De acordo com Hardt e Negri, ao se recusar a trabalhar e obedecer a autoridade, Bartleby comete um “suicídio social”. Citando Spinoza, os autores ponderam o seguinte:

Se simplesmente separarmos a cabeça tirânica do corpo social, o que nos restará é o cadáver deformado da sociedade. O que precisamos criar é um novo corpo social, projeto que vai além da recusa [...] Além da simples recusa, ou como parte desta recusa, precisamos construir um novo modo de vida e, acima de tudo, uma nova comunidade (HARDT; NEGRI, 2006, p. 224).

Agamben, por outro lado, entende a resposta de Bartleby como uma expressão de potência. A cada pergunta feita pelo chefe: “Você não quer” (*You will not?*), Bartleby responde: “Preferiria não” (*I would prefer not do*). De acordo com Agamben, a potência muitas vezes pode ser confundida com a vontade, porém, a recusa de Bartleby, não é algo

voluntário, mas expressão da potência. Neste sentido, convém superar a ilusão de que a vontade tem poder sobre a potência e que a “passagem ao ato seja o resultado de uma decisão que põe fim à ambiguidade da potência, que é sempre potência de fazer e de não fazer” (AGAMBEN, 2015, p. 27).

No final do conto, o personagem termina seus dias em um manicômio. Artaud também fez esta experiência de ser enclausurado e vários outros artistas e intelectuais os efeitos biodiaconais desta contenção da potência individual. Isto acontece porque o objetivo da biodiaconia consiste em impedir a revisão, redefinição e transformação dos moldes institucionais e o surgimento de novas formas de existência pessoal e coletiva. Neste caso, a relação entre o singular e as instituições sociais, caracterizada pela opressão, pelo medo e pela servidão, provocando um curto-circuito entre o singular e o institucional.

A arte, ao contrário, através da criatividade, promove relações dialéticas entre o singular e o coletivo. Voltemos novamente nossa atenção para a experiência de Bia (entrevista 3), destacando o momento da revelação de sua nova identidade de gênero durante um ato performático. A potência criadora expressiu-se através este novo corpo, de maneira única e singular, através da forma-poema³⁴⁶:

Como se aprende a controlar a chama? / Pra que o fogo não consuma tudo / De uma vez / Rápido. / Desembestadamente. / Sem pedir licença pros nossos sonhos? / Tudo derrete em questão de minutos / Lágrima de vela escorre lenta / E fica ali parada. / Ela não tem para onde ir. / Tem é sina de empedrejar tudo / E transformar os corações em rocha.

Neste caso, a forma não ficou reduzida à métrica, ao conjunto de entonações ou ao ritmo, mas compreendeu o conjunto da experiência criadora, inclusive o modo como o coletivo foi afetado pelo ato performático. Utilizando o poema como forma de expressão, Bia coloca em cena o conflito entre o significado estratificado socialmente e o novo sentido que a questão de gênero adquire para si e para o público que contempla sua criação. Todos se tornam participantes ativos neste processo salutar de “aprender a aprender” a controlar a chama, pois a meta comum consiste em ninguém ser consumido pelo fogo: nem a artista, com sua nova identidade social, tornada manifesta naquele ato e nem o público, desafiado a criar novas formas de relacionar com a questão de gênero. “Como lágrima de vela que escorre lenta”, a função da arte consiste nesta luta permanente para não deixar que o coração se transforme em rocha. Na performance criada por Bia surge uma questão nodal: como se dá a relação entre forma e conteúdo? Para abordar tal

³⁴⁶ O texto do poema de Thiago Calçado encontra-se no Anexo I (Entrevista 3).

questão recorreremos a Mikhail Bakhtin e sua abordagem da arte como obra aberta. De acordo com Bakhtin, o conteúdo de uma obra é como que um fragmento de um acontecimento único e aberto da existência. No processo de criação, através da forma singular, o autor inventa livremente e sem entraves, o objeto estético³⁴⁷, porém, esta sua liberdade só pode existir se for condicionada pela exterioridade (BAKHTIN, 2014, p. 60).

Dois aspectos merecem destaque nesta perspectiva de Bakhtin: o fragmento isolado da realidade, que será elaborado esteticamente pelo artista e o papel da exterioridade, isto é, do coletivo que contempla a obra, de maneira ativa. Sobre o primeiro aspecto, Bakhtin atesta que o artista, ao trabalhar com os valores da realidade isolada e sem sair dos seus limites, supera-os, de modo imanente. Por outro lado, a demanda ética por detrás do material, esteticamente organizado, não precisa ser satisfeita, pois sua satisfação acontece pela própria forma da sua expressão: “É como uma prece que deixa de necessitar de um deus que possa ouvi-la, como um lamento que deixa de precisar de ajuda, como um arrependimento que não tem mais necessidade de perdão” (BAKHTIN, 2014, p. 61).

O aspecto da exterioridade refere-se ao público, que ao contemplar ativamente a obra, torna-se seu coautor: “A obra de arte é constituída por vários autores, uma vez que o autor é um ser social e está inserido em diversos discursos, determinando assim, sua criação artística” (MOSTAFA, 2016, p. 97). Bakhtin, ao analisar a obra pelo lado de fora, acrescenta algo novo à psicologia da arte de Vigotski, pois, além da reação estética (catarse), faz-se necessário analisar também a relação de coautoria entre o autor e o público que contempla a obra. Com efeito, esta relação não ocorre apenas entre sujeitos psicológicos, mas entre sujeitos éticos.

Do ponto de vista psicológico, conforme atesta Vigotski, a vivência estética pode ser analisada a partir da percepção sensorial da forma e da reação emocional:

A percepção de uma obra artística representa um trabalho psíquico difícil e árduo [...] pois apenas pode ser percebida mediante uma complexa atividade interna em que a visão e a audição são apenas o impulso básico [...] o processo estético deve ser entendido como a transferência do acento principal para o momento de resposta da reação

³⁴⁷ O objeto estético só pode ser entendido como uma produção conjunta do artista e do público que contempla a obra de arte. Embora pertença à singularidade de cada criador e sua unidade deve ser buscada através da relação entre a forma e o conteúdo, o objeto estético apresenta-se como um acontecimento original e realizado da ação e da interação do criador e do conteúdo. Entretanto, o objeto somente consuma-se como estético durante o processo da percepção artística. Neste momento, o público, quando contempla ou aprecia, assume a coautoria da obra. Por isso, entender o objeto estético, pelo viés empírico, isto é, a partir somente de sua produção técnica, será sempre uma tentativa malograda, haja vista que o significado ético-estético depende também do modo como a obra repercute naquele que a contempla (BAKHTIN, 2014).

ante impressões sensoriais que chegam de fora (VIGOTSKI, 2003, p. 229).

Ainda sobre o sentido psicológico da vivência estética, Vigotski refere-se à “lei da economia das forças criativas”, de Herbert Spencer e à “sublimação”, oriunda da psicanálise freudiana. A lei da economia criativa torna-se vantajosa para o sujeito porque rende o maior efeito com um mínimo de energia. Por meio da sublimação, o sujeito transforma algumas energias psíquicas que perturbam o equilíbrio emocional. Este mecanismo de eliminação das excitações não realizadas na vida torna-se algo biologicamente necessário, pois desvia a pressão do inconsciente para necessidades socialmente úteis.

Estas considerações sobre a vivência estética estão contidas na obra *Psicologia Pedagógica*, sobretudo no capítulo sobre a educação estética. Nesta obra e na *Psicologia da Arte*, a catarse constitui o eixo principal. Este e vários outros temas são tratados por Vigotski para, por um lado, contrapor a “velha psicologia” praticada no seu país, naquela época e, por outro, afirmar que o papel da arte não consiste em adequação e conformação do indivíduo às estruturas da realidade vigente, mas na reelaboração criativa da realidade, tendo como pilares as emoções e a imaginação. Também, faz-se necessário considerar o aspecto dialético presente em toda a atividade artística: “A arte sempre é portadora desse comportamento dialético que reconstrói a emoção e, por isso, sempre envolve a mais complexa atividade de uma luta interna que é resolvida pela catarse” (VIGOTSKI, 2003, p. 235).

Além de impedir a cristalização de conflitos internos, a arte também produz um efeito cognoscitivo, sobretudo quando amplia a visão sobre determinados fenômenos sociais, levando o indivíduo e a coletividade a observá-los a partir de um novo olhar. Neste sentido, a psicologia da arte de Vigotski, de modo algum abre espaço para psicologismos, isto é, para uma análise estritamente individual das emoções e sem a devida consideração de seu componente social. O papel específico da arte é ser “uma forma ideológica peculiar, ligada ao psiquismo do homem social” (VIGOTSKI, 1999, p. 12). Bakhtin, ao tratar do sujeito ético, de modo algum está em desacordo com esta premissa vigotskiana, pois o indivíduo só pode ser entendido a partir do meio social e econômico: “Bakhtin recusa tanto um sujeito infenso à sua inserção social, sobreposto ao social, como um sujeito submetido ao ambiente sócio-histórico, tanto um sujeito fonte do sentido como um sujeito assujeitado” (SOBRAL, 2005, p. 22).

Deste modo, o que difere o sujeito ético do sujeito psicológico? Em primeiro lugar, consideremos o princípio da responsabilidade. De acordo com Bakhtin, o objeto estético, tanto em seu momento de criação quanto de recepção torna-se um ato ético por causa da responsabilidade. No ensaio, *Arte e Responsabilidade*, Bakhtin procura refutar a ideia da “arte pela arte” e qualquer tipo de relação mecânica entre a arte e a vida³⁴⁸. Por outro lado, procura também integrar os vários elementos constitutivos do objeto estético em uma unidade de sentido: “a arte e a vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade” (BAKHTIN, 2003). Em se tratando da responsabilidade, convém sublinhar que se refere à capacidade do artista tanto de responder pelos seus atos quanto de responder a alguém ou a alguma coisa. A capacidade de ser responsável e responsivo se constitui a partir da relação dialógica³⁴⁹ com o outro, mediada pela empatia:

Entrar em empatia com este outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele (BAKHTIN, 2003, p. 23).

Do que se trata este “excedente de visão”? Na ação de contemplar o outro, o “eu” entra em contato com elementos que o outro não é capaz de perceber de si mesmo. Nesta visão, ele completa o horizonte do outro, de modo que aquele que é contemplado não perca sua própria originalidade. A este ato, Bakhtin designa de “compenetração”. Por meio desta, é possível se colocar no lugar do outro. Todavia, a compenetração não pode ser de natureza psicológica:

Devo adotar o horizonte vital concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia. Aquele que sofre só vivencia parcialmente a plenitude da sua expressividade externa. Ele não vê a tensão sofrida dos seus músculos, toda a pose plasticamente acabada do seu corpo, a expressão do sofrimento em seu rosto, não vê o céu azul contra o qual se destaca para mim sua sofrida imagem externa (BAKHTIN, 2003, p. 24).

Com efeito, a compenetração constitui um dispositivo técnico para penetrar o mundo interior do outro, em sua dinâmica vital. É desta situação vital, vivenciada a partir de dentro, que o ato ético se torna possível. No entanto, esta compenetração só pode ser

³⁴⁸ Vigotski também parte desta premissa: a arte não é cópia da vida: “Na arte, a realidade está sempre tão transformada e modificada que não é possível fazer uma transferência direta do significado dos fenômenos da arte para os da vida” (VIGOTSKI, 2003, p. 228).

³⁴⁹ O termo russo *otvetstvennost* pode ser melhor traduzido por responsabilidade, pois reúne as duas dimensões da criação artística, a responsabilidade pela obra e a capacidade de estar em diálogo com os outros. A responsabilidade pode ser definida como um “responder responsável que envolve necessariamente um compromisso ético do agente” (SOBRAL, 2005, p. 20).

considerada um ato estético quando for seguida de um retorno a mim mesmo, ao meu lugar fora do sofredor. De acordo com Bakhtin, apenas deste meu lugar, o material da compenetração pode ser assimilado em termos éticos, cognitivos ou estéticos. Se não houvesse este retorno, em vez de arte, haveria uma patologia, pois, o sofrimento alheio seria vivenciado como se fosse meu próprio sofrimento: “A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar fora da pessoa que sofre, quando enformamos e damos acabamento ao material da compenetração” (BAKHTIN, 2003, p. 25).

Responsabilidade, empatia e compenetração constituem os pilares da abordagem ético-estética de Bakhtin. Ao partir da dimensão ética e não das reações psicológicas da vivência artística, no entanto, Bakhtin não se opõe a Vigotski. Há muitos pontos em comum entre os dois. A crítica à filosofia cartesiana, que desvincula a criatividade da dinâmica histórica e social constitui um destes pontos. Tanto Bakhtin quanto Vigotski³⁵⁰ concordam que, na análise da obra de arte, é imprescindível considerar a relação entre forma e conteúdo:

A destruição do conteúdo pela forma em Vigotski relaciona-se com o princípio da antítese sentimento-ação. Em Bakhtin, há uma relação ativa sobre a forma, que torna o apreciador um novo criador, superando, assim, a expressão axiológica inserida no conteúdo (MOSTAFA, 2016, p. 98).

Ainda que a pessoa se aproxime da obra com uma visão de mundo já formada, todavia, ao ser colocada em contato com a obra, em seu aspecto formal, esta visão pode mudar e algo novo pode surgir:

A obra de arte goza de um caráter renovador, uma vez que está sendo sempre ressignificada por um novo criador, permitindo, assim, uma contemporanização do artístico à medida que a recriação axiológica se realiza. Para ele [Bakhtin] a obra parece superar a si mesma, superar o que era na época de sua criação (MOSTAFA, 2016, p. 99).

Na prática artística de Bia e dos outros entrevistados, pode-se verificar algumas destas questões tratadas por Vigotski e Bakhtin. A partir do seu encontro com o público, a obra não permanece fechada em um significado único, mas abre-se para novos sentidos. Isso ocorre quando o público deixa de ser um mero consumidor passivo para tornar-se coautor da obra:

³⁵⁰ A questão da consciência individual e da linguagem comum também aproxima Bakhtin e Vigotski, sobretudo porque sem a linguagem, a consciência não poderia se manifestar: “E como a linguagem se acha imersa no mundo, a consciência não é uma instância que imponha suas categorias ao mundo, precisando, em vez disso, desse mundo para se constituir. As situações vividas chegam à consciência individual por meio da linguagem, no âmbito do processo de interiorização do signo ideológico (SOBRAL, 2005, p. 107).

A última oração nunca termina com amém. / Pois a diferença do amém pro Amem / É um acento. / Agudo. / Perfurante. / Como olhos enfeitiçados de dúvidas / De quem não recebe as respostas certas / Porque elas sequer existem. / Como fazemos para manter a vela acesa?

À pergunta final do poema interpretado por Bia, podemos acrescentar outra: como a chama da arte pode manter acesa a biopotência, isto é, como pode manter a vida em permanente processo de expansão? Como arte pode transformar as relações institucionais, marcadas pela biodiaconia e, desta maneira, compreender e reverter este medo mórbido da singularidade e do diferente? Como a arte pode fortalecer uma busca conjunta de novas formas de expressar a potência de perseverar na vida? Como vimos, as instituições não são entidades estáticas e nem os indivíduos compõem-se como unidades isoladas de seus contextos históricos e sociais. Indivíduo e sociedade coexistem. A arte, por sua vez, pode desempenhar um papel relevante e salutar, sobretudo quando produz mediações entre o individual e o coletivo. Noutras palavras, a arte pode salvar da rede perversa que nos encerra na servidão e na impotência. No capítulo seguinte, nosso esforço será responder à pergunta: como a arte pode salvar? Em se tratando de Bia e dos outros entrevistados, a arte salva porque aumenta a capacidade de perseverar na vida. A criação artística salva também as instituições, sobretudo por acenar para outras formas de ser e existir, isto é, por chamar a atenção para a relação dialética existente entre o instituído e o instituinte.

A princípio, gostaríamos de salientar que o sentido da palavra “salvação” difere dos significados teológicos produzidos pelas instituições religiosas e dos significados políticos e econômicos produzidos pelo capitalismo, pois nossa abordagem será feita a partir da perspectiva espinosana da imanência, na qual a salvação entende-se como algo intrinsecamente relacionado à felicidade, à liberdade e ao contentamento de ânimo:

A nossa salvação, felicidade ou liberdade consiste no Amor constante e eterno a Deus. E não é sem razão que este Amor ou felicidade é chamado Glória. Pois seja este Amor referido a Deus, seja à Mente, pode corretamente ser chamado de contentamento do ânimo³⁵¹ (SPINOZA, 2018).

“Se um dia eu tivesse que escolher, preferia a música, porque sem a medicina eu conseguiria viver, mas sem a música, não” (Antero – Entrevista 7). Esta afirmação do médico-compositor expressa, de modo lapidar, a capacidade da arte de salvar. Partindo desta premissa, procuraremos demonstrar, a seguir, que a arte salva quando liberta das tramas biodiaconais, tornando os indivíduos e as coletividades mais biopotentes e,

³⁵¹ Ética V, Prop. XXXVI, Esc.

portanto, mais aptos para viverem encontros que aumentam a capacidade de agir e a alegria, na busca permanente do bem comum e no enfrentamento daquilo que pode enfraquecer o esforço de perseverar na existência.

CAPÍTULO 5 - COMO A ARTE PODE SALVAR?

No capítulo anterior, procuramos demonstrar que a arte, além de produzir resistências, também expande a capacidade de agir do corpo e da mente, sobretudo através da imaginação criadora, da práxis criativa e do fortalecimento do comum. A partir de alguns relatos de experiência no teatro, na dança e na música foi possível verificar um aumento da potência de ser e existir, não obstante as relações entre o singular e o institucional ainda serem marcadas pela dinâmica biodiaconal. Neste sentido, podemos afirmar que a arte liberta e salva. A utilização do verbo “salvar” – e não apenas “libertar” – justifica-se pelo fato dele ainda ser utilizado de diferentes maneiras e em diversos campos, como a economia e a política, não obstante sua origem teológica. Ainda que no campo teológico seja possível encontrar uma relação entre os verbos “salvar” e “libertar”, no campo político, porém, nem sempre o discurso sobre a salvação coincide com atos de libertação. Isto ocorre quando o papel do salvador se restringe a uma única pessoa. Com efeito, a salvação e a libertação só podem coincidir, historicamente, quando o coletivo se tornar o protagonista do processo. Sobre esta potência do coletivo, consideremos a mobilização mundial causada pela pandemia da Covid-19. Tanto a comunidade científica empenhou esforços na busca de uma vacina, quanto a arte buscou expressar as emoções causadas pelo afastamento social, sem contar inúmeros outros diferentes grupos, que se uniram para enfrentar o perigo. Neste sentido, podemos afirmar que na medida em que as ameaças contra a vida vão se tornando mais contundentes, o desejo de salvação e de libertação também se fortalece. O neoliberalismo, por outro lado, utiliza o termo “salvação”, mas não tem como objetivo o bem comum, mas o bem de alguns indivíduos, conforme veremos. Em plena pandemia, verificou-se o enriquecimento de alguns às custas do sofrimento e da morte de muitos. Isso ocorreu, porque a salvação neoliberal consiste na obtenção de vantagens financeiras a qualquer custo. No neoliberalismo, a salvação só pode existir em âmbito individual e deixando um rastro de destruição. A submissão às regras do mercado constitui a única condição para se alcançar a salvação, pois, fora destas regras não há salvação. Não se pode colocar entraves à lógica mercantil/empresarial que sustenta este processo, ao contrário, é preciso deixá-la reinar, de forma soberana, sobre a totalidade da vida.

Entretanto, a natureza da salvação veiculada pela arte possui um sentido inverso deste propagado pelo neoliberalismo. A arte salva quando oferece, não apenas ao indivíduo, mas, sobretudo, às coletividades uma alternativa, uma possibilidade de se

libertar da “jaula de aço”³⁵², construída pelo capitalismo. Nosso enfoque neste capítulo se concentra nesta questão basal: como a arte aponta caminhos alternativos ao estilo de vida neoliberal. Logo no início do capítulo, veremos alguns significados que o termo “salvação” foi adquirindo, ao longo da tradição teológico-política e cultural, enfatizando o conceito de salvação proposto por Spinoza: salvação não difere da felicidade, do contentamento do ânimo e do aumento da capacidade do corpo e da mente de perseverar na existência. Em seguida, continuaremos a abordar a salvação na perspectiva do capitalismo e do neoliberalismo, analisando em que consistem as vantagens competitivas oferecidas pelo mercado. Veremos também alguns aspectos do “capitalismo artista”, analisado por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, que utiliza a estética para favorecer as estratégias do mercado. Por fim, abordaremos alguns tópicos sobre a estética marxista, na qual o valor da arte consiste em sua capacidade de abrir horizontes para outros modos de ser e existir. Esta capacidade da arte de imaginar outros mundos possíveis constitui o aspecto que nos interessa, pois, de outro modo, o indivíduo e as coletividades sequer poderiam vislumbrar um estilo de vida livre da chancela do capitalismo. Neste empreendimento, a arte busca agenciamentos com as ciências e as tecnologias da comunicação. Esta busca de agenciamentos não é algo novo, pois, desde os primórdios, a arte foi influenciada e influenciou as invenções científicas, conforme assinala Ernst Fischer:

Um artista que pinta uma paisagem obedece às leis da natureza descobertas pelos físicos, químicos e biólogos; mas o que ele está pondo na tela não é a natureza independente dele: é a paisagem vista através das suas sensações, da sua experiência. O artista não é o mero acessório de um órgão sensorial que apreende o mundo exterior, ele é também um homem que pertence a uma determinada época, classe e nação, possui um temperamento e um caráter particulares e todas estas coisas influem na maneira pela qual ele vê, sente e pinta a paisagem (FISCHER, 1983, p. 122).

Em nosso atual contexto, todavia, a arte continua a produzir estratégias colaborativas capazes de fortalecer a vida em comum, permitindo a todos os seres vivos, em vez de perecerem junto com as ruínas produzidas pela voragem capitalista, o aumento

³⁵² Expressão utilizada por Max Weber, no final da sua obra *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, para se referir ao trabalho como fim em si mesmo. Antes, na religião, o trabalho tinha um sentido diverso deste adquirido no capitalismo. Para Weber, o leve manto da ascese religiosa se transforma na jaula de aço do trabalho capitalista: “[...] para edificar este poderoso cosmo da ordem econômica moderna ligado aos pressupostos técnicos e econômicos da produção pela máquina, que hoje determina com pressão avassaladora o estilo de vida de todos os indivíduos que nascem dentro desta engrenagem e talvez continue a determinar até que cesse de queimar a última porção de combustível fóssil [...] quis o destino que o leve manto virasse uma rija crosta de aço” (WEBER, 2004, p. 165).

da capacidade de resistir. Por meio destes processos colaborativos, outros modos de ser, existir e agir podem ser imaginados e construídos. A antropóloga social Anna Tsing identifica esta capacidade de sobreviver nas ruínas como algo inerente a todas as espécies. Por isso, sua pesquisa se concentra nos diferentes modos como os seres não humanos criam e recriam formas de organização, tendo em vista a preservação da vida. Esta busca pela sobrevivência não é aleatória, mas feita com criatividade e plasticidade. Daí ser possível inferir que neste esforço dos seres não humanos de permanecer na vida, o elemento estético não está ausente. Isto se torna relevante para pensar a salvação pela arte por dois motivos: primeiro, por colocar em xeque o antropocentrismo, que defendia o homem como o único ser capaz de sentir e pensar; e, segundo, por abrir novos horizontes, nos quais o ser humano os outros seres³⁵³ podem se relacionar, de forma mais criativa. O que está em jogo nestes agenciamentos entre arte e antropologia social é o fortalecimento do comum, pois, fora do comum o desejo de salvação se torna menos potente. A salvação passa pelo comum, haja vista que no comum o ânimo se torna mais fortalecido e o esforço para perseverar na existência aumentado. Se, de acordo com Tsing, o esforço de perseverar na vida não constitui uma característica inerente apenas ao humano, mas constitui algo comum a todos os seres, podemos inferir, com efeito, que também a potência criativa não é privilégio de apenas uma espécie. A arte salva quando promove esta potência criativa e transformadora de todos os seres em busca de permanecer na vida.

Além dos autores supracitados, também Walter Benjamin, Dardot e Laval, Adolfo Vázquez e Lúcia Santaella oferecerem embasamento para nossa análise sobre o potencial de salvação inerente à criação artística.

5.1 Considerações sobre alguns conceitos de salvação

O termo “salvação” e seus correlatos, redenção, reparação, justificação possuem um viés eminentemente teológico. Contudo, em nossa tradição cultural, este termo foi além das fronteiras teológicas e abrangeu os campos da história, da economia e da política. De acordo com Walter Benjamin, o sentido histórico da palavra “salvação” pode ser encontrado a partir da análise da relação entre cultura, violência e barbárie. A tradição

³⁵³ Nas fábulas de La Fontaine esta convivência entre humanos e outros seres já estava posta. Para além do campo ficcional, esta relação pode ser observada na cosmovisão indígena, conforme analisada por Eduardo Viveiro de Castro. Ainda que esta questão não constituísse o foco da nossa pesquisa, convém mencioná-la, sobretudo por sugerir novos agenciamentos entre arte e ciências naturais, arte e tradições dos povos originários.

cultural que universalizou um projeto de colonização como se fosse um projeto de salvação, deixou atrás de si um rastro de barbárie: “Todo documento de cultura é também um documento de barbárie”³⁵⁴. Neste sentido, faz-se mister inserir o conceito de barbárie no próprio conceito de cultura, “como conceito de um tesouro de valores considerado de forma independente, não do processo de produção no qual nasceram os valores, mas do processo no qual eles sobrevivem” (BENJAMIN, 2009, p. 509).

Enquanto produto desta relação contraditória entre cultura e barbárie, a arte poderia ser capaz de criar algo novo? Se apenas reproduz a história dos vencedores ou a ordem de valores sustentada pelo estilo de vida neoliberal burguês, a arte apenas endossa o sentido teológico-político de salvação, no qual a história sempre existirá como história dos vencedores. Enquanto estes estão destinados à salvação, os “vencidos” estão destinados à danação. Se a arte for capaz de sabotar ou, ao menos, trincar o maciço edifício ideológico que mantém a história dos vencidos na sombra, então, poderá fazer emergir outros sentidos para o termo “salvação”. E isto só poderá ocorrer, convém ressaltar, quando a arte criar uma descontinuidade na história dos vencedores, pois, sem esta descontinuidade, as transformações ético-políticas não chegariam a se consumir e a história não seria escovada a contrapelo (BENJAMIN, 2012). Tampouco a mais terrível das ideologias, aquela que nos leva a chamar de liberdade o que não passa de servidão, deixaria de ser reproduzida. Assim sendo, a arte se tornaria uma estratégia para enredar ainda mais o indivíduo e a sociedade na trama biodiaconal, constituída por afetos tristes e passividade. Antes, porém de perguntar como acontece a salvação pela arte, faz-se necessário identificar os inimigos da salvação, os agentes por detrás da máquina teológico-política, responsável pela reprodução dos efeitos de pobreza, miséria, desigualdades, violência real e simbólica, destruição dos recursos naturais.

Destas breves considerações, inspiradas na obra de Benjamin, pode-se inferir que a salvação proposta pela arte é diametralmente oposta àquela da tradição teológico-política, a qual, diga-se de passagem, ainda não foi superada, conforme salientou Agamben. Ela atua, ainda que às escondidas, em lugares insuspeitos, até mesmo no

³⁵⁴ Na Tese VII, sobre o Conceito de História, Benjamin critica o historicismo e a história dos vencedores, que carregam os despojos dos vencidos num cortejo triunfal. Estes despojos são chamados de bens culturais. O materialista histórico deve observar estes bens com distanciamento, pois estes “devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante” (BENJAMIN, 2012, p. 245).

materialismo histórico. É conhecida a imagem benjaminiana do jogo de xadrez, no qual um anão corcunda manipula um fantoche:

O fantoche, que chamamos ‘materialismo histórico’, deve ganhar sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia, a qual é hoje reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se diretamente (BENJAMIN, 2012, p. 241).

A teologia, com efeito, concebe a salvação *sub specie aeternitatis*, ou seja, como algo que já está acontecendo, de forma parcial, no presente histórico, mas, somente alhures, no final dos tempos, poderá realizar-se plenamente. Cabe à “soteriologia” refletir sobre este processo de restauração universal. Dois aspectos fundamentais são tratados pela soteriologia: a salvação da alma e o protagonismo divino. Não obstante à herança da filosofia greco-romana, caracterizada pelo dualismo corpo/alma, a teologia bíblica, todavia, não exclui totalmente o corpo da história da salvação³⁵⁵. Por ser considerado incapaz de salvar-se por si mesmo, o protagonismo da salvação não cabe ao ser humano, mas a Deus. Se não houvesse a intervenção divina na história, o mundo não poderia ser salvo e permaneceria absorto nas trevas do pecado e da morte. Faz-se necessário um esforço do ser humano para salvar-se, mas, sozinho, este esforço seria insuficiente, pois somente Deus tem o poder de conceder a salvação (KUGLER, 2011, p. 416).

Ao analisar esta abordagem da salvação, Max Weber verifica uma ausência da dimensão ético-política, isto é, não se trata de algo produzido pelo esforço do indivíduo e da coletividade, mas algo institucionalizado, que pode ser distribuído ao indivíduo como uma graça ou uma oferta de alívio momentâneo para o sofrimento:

A graça institucional, devido à sua própria natureza, tem a tendência a desenvolver, como virtude cardinal e condição decisiva da salvação, a obediência, a submissão à autoridade, seja esta a da instituição como tal ou a do administrador carismático. Neste caso, a condução da vida não constitui uma sistematização que vem de dentro do indivíduo, de um centro que este mesmo construiu lutando, mas alimenta-se de um centro situado fora dele (WEBER, 2012, p. 377).

Não obstante, o discurso teológico atual, sobretudo a Teologia da Libertação, buscar um diálogo com as realidades sociais e políticas, a partir do projeto renovador do Concílio Vaticano II, convocado pelo Papa João XXIII, em meados de 1960, a desvalorização da luta por transformação social ainda persiste, com a virada

³⁵⁵ Embora a Igreja Católica tenha rejeitado, oficialmente, a doutrina da apocatástase, elaborada por Orígenes (185 – 253), por causa de suas feições gnósticas, no entanto, tal doutrina persistiu ao longo do tempo. Ela defende que, no final dos tempos, todas as almas liberadas de seus corpos, não mais necessitarão de expiação, pois todas serão salvas (BOURETZ, 2011; BENJAMIN, 2009, p. 501).

conservadora, iniciada na última década do século XX. Pascal Bruckner critica a religião cristã pelo fato de sempre considerar a vida como:

[...] um lugar de perdição e de salvação, o obstáculo e a condição de redenção, e, por isso [a vida é elevada] ao status de bem soberano. Ela [a religião cristã] nos liberta do corpo, mas o restabelece em seus direitos graças à encarnação. Em suma, afirma autonomia humana no próprio momento em que a subordina à transcendência divina (BRUCKNER, 2010, p. 29).

Diferente deste enfoque, partimos do seguinte princípio: a salvação não pode ser entendida como algo transcendente à realidade social e histórica³⁵⁶. Neste sentido, a arte pode salvar quando coopera para libertar o ser humano da prisão dos discursos transcendentais e do sonho dogmático, que, conforme salientou Benjamin, muito além do campo teológico, encontram-se esgarçados na cultura, nas instituições sociais e no sistema capitalista neoliberal³⁵⁷. Artaud, a partir da sua experiência no teatro, demonstrou também que todos estes diferentes campos, além de cercearem a potência crítico-criativa do corpo, também produzem um ódio e um desprezo à vida:

[...] não é a vida que perdeu força, mas sim a força se esvaiu do pensar e sentir, pois o homem moderno, ao cabo do ‘dever viver’ prescrito pela moral, passou a desacreditar [da vida], a desconfiar de si mesmo, de sua potencialidade natural e sucumbiu diante do acaso (OLIVEIRA, 2010).

De acordo com Artaud, em consonância com a filosofia espinosana, não há uma antítese entre corpo e alma, corpo e mente, mas, sim, entre corpo submetido à subserviência e corpo potente e livre para agir. Uno atenta para o duplo do corpo em Artaud, que pode estar em estado de inércia ou agindo em vibrações livres. Este estado vibrátil do corpo torna-se possível através do teatro:

O teatro, para Artaud, não é consolo para a angústia, nem divertimento apartado das forças da vida, nem provocação social, já que não é mais cúmplice da subserviência à representação, da queda da intensidade e da fixação dos intervalos estabelecido nas forças (UNO, 2022, p. 119).

³⁵⁶ Na língua hebraica, utiliza-se a expressão tachlit/tachlis para representar o compromisso radical com o concreto, o real e palpável em detrimento de toda abstração e racionalização. Literalmente quer dizer, “na prática, sem rodeios ou objetivamente”. Tachlis leva o indivíduo a agir sem fingimento ou dissimulação; trata-se de uma predisposição para agir prontamente contra qualquer circunstância passível de gerar sofrimento (BONDER, 2005, p. 78).

³⁵⁷ Walter Benjamin associa o capitalismo com o discurso religioso da salvação escatológica. Em um de seus textos da juventude, afirma o seguinte: [...] faz parte da essência deste movimento religioso que é o capitalismo aguentar até o fim, até que seja alcançado o estado de desespero universal, no qual ainda se deposita uma esperança. Nisto reside o aspecto historicamente inaudito do capitalismo: a religião não é mais reforma do ser, mas seu esfacelamento. Ela é a expansão do desespero ao estado religioso universal, do qual se esperaria a salvação” (BENJAMIN, 2013, p. 22).

Partindo desta perspectiva, a arte, sobretudo o teatro, salva na medida em que desenreda do cinismo crônico que mutila a potência do corpo. O cinismo, ao condenar o indivíduo a viver distanciado de si mesmo, à mercê do desejo alheio, termina por impedir que cada um viva de acordo com sua verdadeira natureza. Neste mundo cínico, saturado de significados e representações anacrônicas, falta ar, luz e criatividade, mas sobra desespero (Bonder, 2005). É com o propósito de demolir todas as estruturas que enredam a vida no cinismo que se levanta Artaud e o teatro da crueldade, conforme vimos nos capítulos anteriores. A arte salva quando faz emergir, do interior do corpo humano, “as forças imanentes”, que predispoem o indivíduo para o intercâmbio de afetos e para a encenação do “drama total da existência”, pois, somente quando é experimentada em toda a sua pujança e radicalidade, a vida pode se libertar dos mecanismos reprodutores da servidão e da resignação. O indivíduo resignado, dócil, longânime, obediente e submisso é aquele que aceita, sem revolta, os sofrimentos da vida³⁵⁸. Conforme admoesta Artaud: quem não busca sua própria libertação é porque vive na ilusão de já estar salvo ou satisfeito por viver como uma “inerte alma bovina” (OLIVEIRA, 2010).

A arte salva quando propõe horizontes que libertam a vida dos cativos, sutilmente produzidos pelos dispositivos biodiaconais. Embora Spinoza não aborde, de forma específica, a salvação pela arte, no entanto, pode-se encontrar uma ressonância deste binômio libertação-salvação em sua filosofia. Quando trata da salvação, Spinoza suprime qualquer viés transcendente, com o objetivo de inseri-la dentro da ordem imanente das coisas, algo que se atinge, não à revelia, porém, a partir dos encontros intersubjetivos dos seres humanos entre si e com os outros seres da natureza. Na experiência da salvação, o corpo e a mente são afetados, de modo a se tornarem mais aptos para a felicidade, a liberdade e o contentamento do ânimo³⁵⁹ (SPINOZA, 2018). Esta felicidade, que Spinoza denomina *beatitudo*, mais que uma virtude pertencente ao indivíduo isolado, origina-se da relação deste com a realidade infinita. Neste sentido, a salvação é outro nome dado à união indivisa da alma com Deus, isto é, a *beatitudo*

³⁵⁸ Pascal Bruckner, a partir da obra de Max Scheller e Simone Weil, tece uma crítica à visão cristã do sofrimento e da salvação, a qual defende que a salvação e o sofrimento são indissociáveis. Não importa se seja provocado pela injustiça, isto é, produzido historicamente, o sofrimento será sempre a causa da salvação. Ele será visto como um mistério que só podemos decifrar, na medida em que vamos sofrendo, de bom grado, os seus reveses. Com o objetivo de fundamentar esta perspectiva, Bruckner cita uma reflexão do Papa João Paulo II: “Quando o corpo foi profundamente atingido pela doença, reduzido à incapacidade, quando a pessoa humana se encontra na quase impossibilidade de viver e agir, a maturidade interior e a grandeza espiritual se tornam ainda mais evidentes e constituem uma lição comovedora para as pessoas que gozam de saúde normal” (BRUCKNER, 2010, p. 34).

³⁵⁹ Ética V, Prop. XXXVI, Esc.

(LALANDE, 1996, p. 976). Na concepção espinosana, a salvação não vem de fora da realidade mundana nem é algo contrário às leis da natureza. Neste sentido, a salvação não se entende como obra da vontade onisciente de um Deus *absconditus*, já que, de acordo com Spinoza, Deus é a Substância infinita e causa eficiente imanente de todas as coisas³⁶⁰ (SPINOZA, 2018). O desejo de salvação permanece nos infinitos atributos da Substância, dos quais, no modo humano, conhecemos a Extensão e o Pensamento: “[...] a substância pensante e a substância extensa são uma só e a mesma substância, compreendida ora sob este, ora sob aquele atributo”³⁶¹ (SPINOZA, 2018).

Conforme vimos anteriormente, a questão da relação entre o corpo e a alma/mente é um ponto convergente entre Spinoza e Artaud. A salvação torna-se possível na superação da dicotomia entre os dois termos. Outro ponto em comum refere-se à questão da potência. Não pode haver salvação sem aumento da potência. Contudo, quanto aos meios, ambos divergem. Em Spinoza, a felicidade, oriunda do entendimento adequado das causas das paixões, é compatível com a experiência de ser salvo. Em Artaud, a salvação entra na dinâmica histórica pela experiência da angústia, porque, de outro modo, não seria possível produzir uma nova criatividade, condição essencial para a vida curar-se do seu fastio (UNO, 2022).

Partindo destas considerações de Spinoza e Artaud, veremos alguns aspectos da relação entre salvação e saúde, dada a mesma raiz etimológica de ambas. No contexto da antiguidade greco-romana, os termos *soteria* e *salus* designavam tanto salvação como saúde. Asclépio, um dos deuses do panteão grego, era chamado de *soter*³⁶², o salvador que também pode curar das doenças. A compreensão de saúde, neste contexto, ultrapassa a dimensão físico-biológica e abrange o sentido de totalidade, integridade e realização plena do ser humano. A historiadora Lolita Guimarães Guerra, pesquisando sobre o *Asclepeion* de Pérgamo, século II, conclui que se tratava de um espaço de interpenetrações temporais, espaciais e identitárias, lugar procurado pelos viajantes não apenas para curar as doenças, mas para encontrar um novo significado para os laços afetivos, pois neste lugar inclusivo, tanto a doença, a saúde, o conhecimento, a experiência estética e a participação política eram tratadas de forma não dicotômica. Algumas vezes, os doentes que procuravam o *Asclepeion* não se recuperavam da doença e acabavam morrendo, mas,

³⁶⁰ Ética I, Prop. XVIII.

³⁶¹ Ética II, Prop. VII, Esc.

³⁶² Na teologia cristã, este atributo também foi aplicado a Jesus, o messias que veio para salvar e libertar o homem e o mundo do domínio do mal, ocasionado pelo pecado original.

no período que permaneciam instalados neste espaço democrático, reinventavam as relações consigo mesmos, com a coletividade e com o mundo. Isto ocorria porque as práticas terapêuticas ali desenvolvidas capacitavam o doente para a conservação, expansão e reconstrução dos laços afetivos, promovendo a inserção em meio a uma coletividade humana e revitalizando a autoconfiança do doente e das pessoas à sua volta, conforme salienta Guerra:

O viajante reconstruía-se, em meio a uma grande rede de relações, ora como doente, ora como espectador no teatro, ora como poeta, ora como orador, ora como suplicante, ora como sacrificante. A relação com o deus [Asclépio] poderia não se estabelecer e o visitante assim se encontrava em um lugar de angústia, mas que, ao mesmo tempo, impulsionava-o a permanecer no [Asclepeion] e voltar a ele tanto quanto possível (GUERRA, 2015, p. 127).

No *Asclepeion*, ainda que não se curasse e viesse a falecer, no entanto, o peregrino fazia uma experiência de salvação. Este sentido de salvação, centrado no campo da imanência dos afetos, ou seja, que tem em vista a felicidade e a realização humana, só pode ser alcançado quando a experiência subjetiva não está dissociada da dinâmica social e histórica e da luta ético-política pela transformação daquilo que reduz a potência da vida. A salvação pela arte está em consonância com este sentido esboçado acima e, nestes tempos marcados pelo capitalismo neoliberal e pela oferta ilusória de salvação oferecida pelo mercado, pode tornar-se uma alternativa viável. Antes de continuar abordando a salvação proposta pela arte, vejamos alguns aspectos da salvação nos moldes capitalistas.

5.2 A salvação no contexto do capitalismo neoliberal

A salvação não depende de justiça social ou do bem comum, mas de cada indivíduo escolher livremente, de acordo com o seu interesse próprio (self-interest)
(Michael Novak)

“Salva-te a ti mesmo” (Mateus 27, 40) foi o desafio lançado a Jesus pelo soldado romano durante a crucifixão. O capitalismo assumiu esta frase como norma geral, pois a salvação não pode ser proveniente de nenhuma instância exterior ao indivíduo, seja o Estado, o interesse coletivo ou o bem comum, mas dele mesmo. Este princípio ético do “ajuda-te a ti mesmo” (*Sef-Help*), já era defendido por Benjamin Franklin e Samuel

Smiles³⁶³, nos primórdios do liberalismo. Para este último, a felicidade e o bem-estar dependem exclusivamente do esforço de cada indivíduo, o qual deve aprender a autogovernar-se e a combater, ativamente, outras formas de governo que não seja aquela que age ativamente no espaço da liberdade individual. No neoliberalismo, no entanto, a salvação depende da capacidade do indivíduo para fazer escolhas dentro das inúmeras possibilidades oferecidas pelo mercado. Ele será livre para escolher, mas também será responsabilizado pelas suas escolhas. Se fizer escolhas que aumentem a rentabilidade, então o indivíduo participará da sorte dos eleitos, dos que gozam da salvação, porém, se fizer uma má escolha, se tornará culpado da sua própria condenação, pois, de acordo com a doutrina neoliberal, a vida só pode ser entendida como resultado de escolhas individuais:

O obeso, o delinquente ou o mau aluno são responsáveis por sua sorte. A doença, o desemprego, a pobreza, o fracasso escolar e a exclusão são vistas como consequência de cálculos errados. A problemática da saúde, da educação, do emprego e da velhice confluem numa visão contábil do capital que cada indivíduo acumularia e geraria ao longo da vida. As dificuldades da existência, a desgraça, a doença e a miséria são fracassos dessa gestão, por falta de previsão, prudência e seguro contra riscos (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 230).

Ao lado da liberdade de escolha, a concorrência constitui outro dogma fundamental da doutrina neoliberal. Sem este mecanismo, que naturaliza a competição, a salvação continuaria sendo apenas uma promessa para todos e não uma realidade tangível para alguns. Embora todos os indivíduos sejam livres para competir entre si, com os mesmos direitos e oportunidades, somente os mais aptos, poderão ser salvos, pois, nesta livre competição sempre haverá dois lados, o dos vencedores e o dos “perdedores”. Com efeito, se considerarmos as relações sociais reais, a condição de igualdade para competir não é igual para todos, pois, o mecanismo do mercado só funciona bem e atinge sua eficácia política e social, pela manutenção desta desigualdade fundamental. Àquela parcela da população, que “perdeu” o jogo competitivo³⁶⁴, a salvação jamais será

³⁶³ O livro *Self-Help*, publicado por Smiles, em 1859, tinha como principal objetivo exaltar o espírito da iniciativa individual e a capacidade de cada um de agir, não conforme a massa anônima, mas de maneira distinta dos demais. A força do *Self-Help* consiste em cada um agir por si mesmo, a partir de virtudes morais sólidas, pois de outro modo não seria possível alcançar o respeito social, objetivo fundamental de todo o esforço individual. Sem um contínuo aperfeiçoamento de si e das suas competências, o indivíduo poderia cair no ostracismo social. De acordo com Eva Illouz, a ideologia do *Self-Help* constituiu uma das principais causas geradoras dos sofrimentos vividos nestes tempos neoliberais, nos quais desenvolveu um capitalismo afetivo que, constantemente avalia, inspeciona, discute, negocia, quantifica e mercantiliza os afetos (ILLOUZ, 2006).

³⁶⁴ Conforme assinala Michael Novak, a competição pertence à ordem da ontologia, e, portanto, não pode ser entendida apenas como uma estratégia econômica, pois assim como a liberdade, o espírito competitivo é constitutivo da natureza humana. Por isso, é absurdo acreditar que não havia competição no mundo antes

alcançada. Isto porque, a existência de “perdedores” ou “subcidadãos” torna-se uma condição *sine qua non* para o processo de ajuste econômico do mercado. O medo de ser um perdedor, não apenas no ambiente econômico, mas também no tecido social mais amplo, desempenha um papel estratégico capaz de induzir o indivíduo a produzir com maior eficácia e rentabilidade. Para que esta máquina funcione, a qualquer custo e sem impedimentos, a racionalidade neoliberal, além do medo de ser reconhecido socialmente como incompetente, inventa também outras estratégias³⁶⁵, que se caracterizam, principalmente, como estratégias sem estrategistas ou sujeitos predeterminados. Sem identificar o autor, estas estratégias passam a ser consideradas somente do ponto de vista da objetividade. Os efeitos mais perversos destas “estratégias sem sujeito”, como diria Foucault, são a ilegibilidade do poder e a desmobilização de qualquer conflito social. Dentre estas estratégias neoliberais, destacamos o dismantelamento do Estado de bem-estar social e a conformação de todas as esferas da vida à forma-empresa. O Estado e todas as instituições que o constituem devem agir como facilitadores do processo econômico³⁶⁶, ou melhor, devem atuar para que nada impeça o jogo econômico de acontecer dentro dos moldes da empresa:

Para o Estado, como para os indivíduos, a economia deve ser um jogo, um conjunto de regras que determina de que modo cada qual deve jogar um jogo cujo resultado, no limite, ninguém conhece. A economia é um jogo e a instituição jurídica que enquadra a economia deve ser pensada como regra do jogo. O *Rules of law* e o Estado de direito formalizam a ação do governo como um prestador de regras para um jogo, cujos únicos parceiros e únicos agentes devem ser os indivíduos, ou melhor, as empresas (FOUCAULT, 2018, p. 223).

De acordo com Dardot e Laval, a mudança radical do papel do Estado ocorre quando, ao invés de empenhar-se para integrar os diferentes níveis da vida coletiva, o Estado procura, a qualquer custo, adequar suas estruturas e serviços às exigências da concorrência mundial e das finanças globais:

do advento do capitalismo democrático. A competição era vital na Grécia e entre outros povos mais desenvolvidos. Também no socialismo, o espírito de competitividade age, ainda que seus ideólogos anunciem o seu desaparecimento (NOVAK, 1991, p. 340).

³⁶⁵ Por estratégia neoliberal entenda-se o conjunto de discursos, práticas, dispositivos de poder visando a instauração de novas condições políticas, a modificação das regras de funcionamento econômico e a alteração das relações sociais (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 191).

³⁶⁶ Na economia neoliberal, “não é mais o Estado que define o que é certo ou errado, mas a Economia de Mercado, e é papel da política estatal criar e preservar o arcabouço institucional adequado para o desenvolvimento de algumas práticas, garantir a qualidade e integridade da economia, garantir os direitos da propriedade privada e ter um poderoso mecanismo policial” (GALINDO *et al.*, 2019, p. 220).

A política que ainda hoje é chamada de “social” por inércia semântica [...] visa *maximizar a utilidade da população*, aumentando sua “empregabilidade” e sua produtividade, e diminuir seus custos, como um novo gênero de política “social” que consiste em enfraquecer o poder de negociação dos sindicatos, degradar o direito trabalhista, diminuir o valor das aposentadorias e a qualidade da proteção social em nome da adequação à globalização (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 284, grifos do autor).

Este processo de reestruturação do papel do Estado dentro dos parâmetros neoliberais depende de três elementos fundamentais: a concorrência, a lógica contábil e a eficácia produtiva. Neste novo formato, todas as ações públicas do Estado terminam por reduzir os cidadãos a meros compradores de serviços. Por meio da concorrência sistemática entre os indivíduos-consumidores, o mercado, para atingir seus objetivos, transita entre a esfera financeira e o campo da subjetividade, pois esta também precisa ser gerenciada pela lógica contábil. Conforme atestam Dardot e Laval, os principais articuladores desta teoria econômica neoliberal, que submete o Estado Democrático de Direito aos ditamos do método concorrencial são Friedrich Hayek e Ludwig Von Mises³⁶⁷. O objetivo central desta teoria é garantir a liberdade dos indivíduos de concorrerem entre si sem qualquer tipo de intervenção:

A doutrina liberal baseia-se na convicção de que, onde exista a concorrência efetiva, ela sempre se revelará a melhor maneira de orientar os esforços individuais [...] A concorrência é o melhor método pelo qual nossas atividades podem ajustar-se umas às outras sem a intervenção coercitiva ou arbitrária da autoridade (HAYEK, 2010, p. 57).

Por detrás desta apologia da concorrência e da eficácia encontra-se o projeto econômico-político de conformar o Estado à forma-empresa, pois, de outro modo, as instituições sociais seriam incapazes de agir conforme as regras do mercado e de suprir as demandas do cidadão-consumidor. Este modelo de gestão identificado com a empresa constitui a “base ético-política” do neoliberalismo:

³⁶⁷ Para Hayek e Von Mises, a competitividade constitui o fundamento do mercado. Sobre este aspecto da doutrina destes economistas de origem austríaca, Dardot e Laval analisam o seguinte: “A partir da luta dos agentes é que se poderá descrever não a formação de um equilíbrio definido por condições formais, mas a própria vida econômica, cujo ator real é o empreendedor, movido pelo espírito empresarial que se encontra em cada um de nós e cujo único freio é o Estado, quando trava ou suprime a livre competição” (Dardot e Laval, 2016: 136). Hayek ataca o Estado como agente planificador, principalmente porque qualquer plano econômico, por mais bem-intencionado que seja, termina por usurpar a capacidade do indivíduo de fazer uso da liberdade de decidir por si mesmo. O Estado deve apenas ser aquele que formula “medidas de caráter geral, que deverão permanecer inteiramente formais, ou seja, nunca deverão ter uma finalidade particular” (FOUCAULT, 2018, p. 222).

A empresa tende a ser a principal instituição distribuidora de regras, categorias e proibições legítimas; é também como empresa que qualquer instituição tem legitimidade para estabelecer regras e identidades sociais; é a maneira da empresa, segundo a lógica da eficácia e da competição, que toda instituição participa da normatividade (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 362).

Esta mutação empresarial pela qual deve passar o Estado subverte radicalmente os fundamentos modernos da democracia e a maneira como os direitos sociais são reconhecidos, pois no Estado empresarial, cada um deve se autogovernar como uma empresa de si. Também sua conduta em relação aos outros não pode fugir desta norma fundamental que sustenta a luta concorrencial: os outros também devem ser vistos como empresas de si mesmos. Em se tratando do trabalhador, faz-se necessário ser convencido de que está trabalhando para seu próprio crescimento e realização pessoal e não para aumentar o lucro e o poder dos grupos corporativos.

A empresa torna-se não apenas um modelo geral que deve ser imitado, como também uma atitude que deve ser valorizada na criança e no aluno, uma energia potencial que deve ser solicitada no assalariado, uma maneira de ser que é produzida pelas mudanças institucionais e ao mesmo tempo produz melhorias em todos os domínios. Estabelecendo uma correspondência íntima entre o governo de si e o governo das sociedades, a empresa define uma nova ética, isto é, certa disposição interior, certo *ethos* que deve ser encarnado com um trabalho de vigilância sobre si mesmo (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 332).

Assim como o Estado e as demais instituições, também o indivíduo deve agir conforme o modelo empresarial na sua dinâmica subjetiva, pois, o bom desempenho das empresas depende da identificação entre o sujeito psicológico e o sujeito da produção. Esta identificação só pode existir quando cada um estiver convencido de que o máximo desempenho não se alcança sem empreendedorismo e a disponibilidade de correr riscos, pois, tanto o sucesso quanto o fracasso são responsabilidades que o indivíduo precisa assumir. É a partir do autogoverno, isto é, de uma racionalização técnica de sua relação consigo mesmo, de acordo com o modelo empresarial, que o indivíduo evita o fracasso e o sentimento de vergonha. Dardot e Laval denominam o conjunto das estratégias que garantem o sucesso e a salvação de “dispositivo de desempenho/gozo”, cuja característica principal consiste na autocoerção, que não deixa de ser uma forma de ascese, diferente daquela analisada por Foucault, pois não implica coerção externa, negação e renúncia de si. No dispositivo de desempenho/gozo, todavia, o indivíduo é levado a coagir a si mesmo e, paradoxalmente, instado a buscar o excesso e a autossuperação. A busca do gozo

desenfreado faz o indivíduo esquecer a face sombria da normatividade neoliberal, expressa nas seguintes ações estratégicas:

[...] vigilância cada vez mais densa do espaço público e privado, avaliação cada vez mais minuciosa e mesquinha da atividade dos indivíduos, a ação cada vez mais pregnante dos sistemas conjuntos de informação e publicidade e, talvez sobretudo, as formais cada vez mais insidiosas de autocontrole dos próprios sujeitos (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 374).

Partindo destes aspectos apontados acima, podemos afirmar que o capitalismo neoliberal inverte o sentido de salvação e de felicidade e o atrela ao individualismo, à vontade e ao esforço pessoal. Um dado importante que podemos inferir é o seguinte: fora do mercado não há salvação. Da análise de Dardot e Laval, verificamos que o Estado, reestruturado de acordo com dinâmica empresarial para se tornar um mediador da salvação, desempenha adequadamente o seu papel quando não coloca obstáculos à livre competição entre os indivíduos, os quais, doravante, serão tratados não como cidadãos, mas como empreendedores de si mesmos ou consumidores, que devem ser estimulados, *ad infinitum*, a comprar os serviços, que serão melhores na medida em que forem privatizados, pois os serviços públicos, via de regra, não devem ser geridos para oferecer um atendimento de boa qualidade. Uma crença fundamental, travestida de discurso racional, pode ser resumida, grosso modo, na seguinte máxima: as benesses oferecidas pela salvação neoliberal são oferecidas igualmente para todos, entretanto, apenas o indivíduo que saiu vitorioso no jogo da livre concorrência, poderá gozar destas benesses, ou seja, somente quem for capaz de pagar pelo acesso aos melhores serviços, poderá gozar da salvação. Neste sentido, a salvação é o outro nome da recompensa que o indivíduo recebe por uma vida inteira dedicada à produção de rentabilidade e pelo esforço desmesurado por acomodar-se à dinâmica subjetiva da forma-empresa. Em nome da eficácia salvadora, tudo é permitido, inclusive, lançar mão do cinismo, da mentira, do menosprezo à arte e à cultura, do desprezo ao coletivo e ao bem comum, do desleixo da linguagem e dos modos, da arrogância do dinheiro, da violência e da brutalidade nas relações interpessoais (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 382).

Este modelo de salvação proposto pelo neoliberalismo, centrado no culto do indivíduo empreendedor de si mesmo e na sistemática fragilização dos serviços públicos e dos laços sociais, na realidade, ao invés da verdadeira felicidade e alegria, produz enredamentos cada vez mais sutis e imperceptíveis. Isto porque a economia do mercado, ao esgarçar a dinâmica biodiaconal, mantém as subjetividades subsumidas ao imperativo

categórico da racionalidade empresarial e de seus congêneres: a bioeconomia, o biocapital, a bioinformática, a biossegurança, a bioética e a biopolítica. Sem o enquadramento da vida em algum desses neologismos, que promovem as “virtudes” messiânicas do mercado, não haveria possibilidade de o indivíduo salvar-se. O prefixo “bios” transforma e ressignifica toda a dinâmica subjetiva, em seus aspectos fundamentais: “[...] afetos, atenção, concentração, inteligência e memória, performances sexuais e relações sociais em empresas, apropriadas no neoliberalismo como capital a ser comercializado na indústria de sentimentos e medicamentos” (GALINDO *et al.*, 2019, p. 223). Atrás deste projeto, orquestrado pelas grandes corporações internacionais, subjazem mecanismos de capitalização e sujeição da vida. De acordo com Nikolas Rose, trata-se de uma nova versão do poder pastoral, analisado por Foucault, que vem se configurando em torno do mercado, cada vez mais rentável, das pesquisas biotecnológicas:

Neste poder pastoral, por um lado, as questões acerca do valor da vida em si mesma inspiram os julgamentos cotidianos, os vocabulários, as técnicas e as ações de todos aqueles profissionais da vitalidade – médicos, conselheiros genéticos, cientistas da pesquisa e indústria farmacêutica – e envolve-nos a todos na etopolítica³⁶⁸. Por outro lado, a política da vida em si mesma coloca estas questões para cada um de nós (ROSE, 2013, p. 67).

A partir das análises de Rose, pode-se observar que no neoliberalismo, a saúde, que significa ser feliz, constitui um dos bens mais cobiçados. Não pode haver salvação sem o acesso à saúde, isto é, sem o acesso aos produtos inventados pelo mercado. No entanto, esta associação entre saúde e salvação nos moldes do mercado, diferem em gênero e grau, da relação entre saúde e salvação como SOTERIA, pois, nesta abordagem, a saúde não é vista como uma mercadoria para consumo, que poderia ser adquirida pelo indivíduo isolado. A experiência da salvação como processo de cura só pode ocorrer no interior de uma coletividade, pois inclui, necessariamente, a abertura pra novas experiências relacionais transformadoras, não meramente no plano biológico, mas no plano ético-político. De acordo com Elisabeth Roudinesco, a incapacidade social de pensar a felicidade como um processo coletivo, induz o indivíduo a pensar a salvação, como a busca indiscriminada por terapias da felicidade, *coaching*, desenvolvimento pessoal e tratamentos de meditação, oferecidos por institutos de resiliência e outros

³⁶⁸ A etopolítica está relacionada às várias formas como cada indivíduo conduz a si mesmo e se autogoverna, tendo em vista a otimização do seu capital humano. Sobre a etopolítica, Rose atesta o seguinte: “Se a ‘disciplina’ individualiza e normaliza e a ‘biopolítica’ coletiviza e socializa, a ‘etopolítica’ diz respeito às autotécnicas, pelas quais os seres humanos deveriam julgar a si mesmos e intervir em si mesmos para se tornarem melhores que são” (ROSE, 2013, p. 46).

grupos de exaltação ou reparação do eu (ROUDINESCO, 2022, p. 223). Neste sentido, fortalecer a vida comum constitui uma estratégia fundamental. Dardot e Laval propõem o pluralismo econômico como alternativa à economia do mercado neoliberal, no qual o lucro e a concorrência não sejam os únicos objetivos da economia. Neste modelo pluralista, o homem não teria como única opção ser calculador, maximizador e egoísta, os bens não precisariam ser mais importantes que os laços sociais, tampouco a democracia e eficiência precisariam ser incompatíveis, haja vista que, neste modelo social da economia, o mercado não seria totalizante, pois o foco estaria na melhoria qualitativa da intervenção pública, na “inovação social” e no desenvolvimento do espírito de solidariedade e responsabilidade cidadã (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 534).

A seguir, retomaremos a questão da salvação pela arte. Não obstante o ímpeto capitalista de englobar todas as instâncias, inclusive a arte, com a finalidade de fazer todos os indivíduos participarem do jogo de cartas marcadas, patrocinado pelo mercado neoliberal, a potência de resistência da arte não se deixa capturar por completo. Conforme vimos nos capítulos anteriores, a potência da arte se exprime no comum e na criação de estratégias ético-políticas transformadoras. Este fortalecimento do comum constitui uma das linhas-mestras da salvação proposta pela arte, pois, no plano estritamente individual, nenhuma mudança real e concreta pode existir. Em tempos do capitalismo neoliberal triunfante, a salvação pela arte implica correr o risco de indispor-se com as regras do mercado, as quais garantem condições mínimas de sobrevivência ou sustentam a esperança de conseguir uma vida melhor, que para a maioria, nunca será possível. Esta questão de fundo constitui o nó górdio que a salvação pela arte precisa desatar: como sobreviver neste mundo sem se submeter às trocas, mediadas pelo valor contábil? Quais as possibilidades desta salvação, proposta pela arte, tornar plausível um estilo de vida diferente daquele “consagrado” pela ética capitalista? Como não ceder às investidas capitalistas, que, na maioria vezes, conforme salienta Rancière, absorve todas as críticas, utilizando-as em proveito próprio? O pensamento “crítico” termina sustentando o discurso [capitalista] ao mostrar, de maneira incessante, como o sistema se reproduz a si mesmo e absorve, em seu próprio dinamismo, qualquer forma de subversão (RANCIÈRE, 2005).

5.3 A salvação pela arte é possível?

Só a beleza salvará o mundo

(Fiodor Dostoievski).

A salvação proposta pela arte e àquela proposta pelo capitalismo neoliberal são diametralmente opostas. Embora ambas proponham a felicidade, na arte, porém, o sentido de felicidade vai de encontro a Spinoza, o qual entendia a salvação como felicidade, somente possível no espaço coletivo, onde o esforço de perseverar na existência se fortalece. Por outro lado, a felicidade neoliberal concentra-se no indivíduo e só pode existir se este estiver conformado aos dogmas do mercado e à forma-empresa de ser e existir. A proposta de salvação artística, em comparação com a capitalista, em termos estratégicos, está em desvantagem, haja vista o imenso poder de ataque do mercado neoliberal, que domina não apenas os nichos da economia, mas todas as esferas biopsicossociais, de modo que nada pode passar ileso às suas regras e demandas. Neste sentido, a arte também corre o risco de ser capturada pela dinâmica capitalista, conforme analisa Walter Benjamin, Adorno e outros autores da Escola de Frankfurt. Este embate entre estes dois modelos de salvação não é novo, pois, desde a fase inicial do capitalismo, a arte e os artistas vêm procurando forjar estilos de vida menos subservientes ao *modus operandi* deste sistema-mundo que abrange o econômico-político, o social e o cultural. A estratégia capitalista, com a finalidade de minar as resistências de seus antagonistas, procura funcionar como esponja, absorvendo e assimilando tudo ao seu redor, inclusive as críticas oriundas do ambiente artístico. Vejamos o exemplo da crítica artista, que, em meados do século XIX, procurava colocar em xeque alguns pressupostos teóricos do capitalismo. A resposta a este movimento contestatório foi dada com a criação do “capitalismo artista”:

A “crítica artista” se apresenta como uma contestação radical da racionalização, da reificação e mercantilização capitalistas. Esta forma de crítica, que surge na segunda metade do século XIX e deita raízes no dandismo e na boemia, e foi fortemente amplificada em fins dos anos 1960, com a contracultura e a contestação virulenta da sociedade de consumo, dos modos de vida burgueses, de todas as formas de alienação e de sujeição (disciplina do trabalho, familismo, moral sexual, autoridade, hierarquia). [...] foi para responder a essa crítica artista que se forjou “o novo espírito do capitalismo”, em particular na forma de uma nova gestão, que denunciando as grandes organizações hierarquizadas, rígidas e planificadas, desenvolve novos dispositivos de gestão (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 101).

Com efeito, o capitalismo artista não surgiu apenas como resposta à contestação de seus críticos, pois a própria máquina econômica sempre deu azo a alguns processos de estetização, além de promover a criatividade utilitarista dos empreendedores individuais, também valorizou a fruição dos bens materiais, o hedonismo do bem-estar e a leveza da vida consumista: “[...] a justificação fundamental do capitalismo artista é a elevação perpétua do nível de vida, o bem-estar para todos, as satisfações incessantemente renovadas e a perspectiva de uma vida bela e excitante” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 105). Deste modo, o capitalismo artista foi pródigo em produzir um modo de vida estético voltado para os prazeres consumistas, as novidades, as sensações, o conforto, a distração e o luxo. Isto não seria possível sem esta relação entranhada entre a arte e o consumo.

Para compreender a gênese deste tipo de relação entre arte e consumo, Benjamin, nos propõe, no *Livro das Passagens*, atentar para a virada capitalista, ocorrida no século XIX. Neste período foi criada as condições materiais para a consolidação da relação “fraturada” entre o indivíduo e o coletivo. No século XIX, afirma ainda Benjamin, a consciência individual foi assumindo cada vez mais a ribalta, enquanto a consciência coletiva, por sua vez, foi mergulhando em um sono cada vez mais profundo. Outro aspecto importante, explorado pelo capitalismo artista, consiste em fazer uma mediação da relação entre arte e o consumo utilizando a estética *kitsch*:

O kitsch³⁶⁹ nada mais é que do que a arte em seu pleno, absoluto e instantâneo caráter de consumo. Assim, o kitsch e a arte, justamente em suas formas de expressão consagradas, se situam em uma oposição irreconciliável. Ora, o que importa para as formas vivas e em desenvolvimento é que tenham em si algo que as aqueça, que seja utilizável, enfim, algo que traga felicidade, para que possam abrigar em si, dialeticamente, o kitsch, aproximando-se assim das massas e conseguindo, todavia, superá-lo (BENJAMIN, 2009, p. 440).

³⁶⁹ Esta relação essencial entre a sociedade de consumo e o kitsch também é analisada por Abraham Moles: “O fenômeno kitsch baseia-se em uma civilização consumidora que *produz* para *consumir* e *cria* para *produzir*, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é da aceleração. Digamos que o *homem consumidor* está ligado aos elementos materiais do seu ambiente e que o valor de todas as coisas se altera em virtude dessa sujeição” (Moles, 1975: 20 – grifos do autor). Na concepção de Moles, o kitsch é um fenômeno social típico da civilização burguesa, que transformou o cotidiano das massas. Antes de ser um estilo artístico menos nobre, o kitsch pode ser entendido como um modo estético do homem se relacionar com os objetos, como um fenômeno universal de adaptação da arte à vida, de modo que esta função adaptativa sobreponha a sua função inovadora. Adaptação significa aqui seguir à risca uma receita de felicidade: “[...] o kitsch é a arte da felicidade e qualquer chantagem à felicidade da civilização será também uma chantagem ao kitsch”. É principalmente por sua relação com o desejo de felicidade, que o kitsch passa a ser reconhecido como um fenômeno universal (MOLES, 1975, p. 33).

A estética *kitsch* começa a ser plasmada a partir de 1870-80, período em que a escala da produção e distribuição dos produtos adquire o formato dos grandes mercados, pois de outro modo, não seria possível atender a demanda de consumo, proveniente das massas. A instalação desta forma inédita do capitalismo tornou-se possível através de duas estratégias: a união do comércio com a emoção estética e a criação de imagens associadas ao sonho mercantil de consumir produtos, cada vez mais variados. Com efeito, todo um processo de sedução estética foi colocado em movimento, sobretudo com o desenvolvimento das embalagens, conforme análise de Lipovetsky e Serroy: “impedindo o contato físico com os produtos, a embalagem, paradoxalmente, acentua o poder que eles têm de estimular gostos, permitindo, por meio dos jogos cenográficos, pôr em movimento as projeções imaginárias do consumidor” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 110).

Esta fusão entre sedução e comércio, divertimento e negócio, estética e comunicação constituem o código genético do capitalismo artista. Nele, a potência da arte, por estar sob a ingerência do mercado, não produz transformações, mas reforça o *status quo* da ordem sociopolítica estabelecida. Do mesmo modo como a Igreja Católica, no século XVI, utilizou o barroco para atrair novamente os fiéis, impactados com a reforma protestante, o capitalismo também utiliza a mesma estratégia de sedução estética para escoar seus produtos. Historicamente, o capitalismo artista seguiu, *pari passu*, o desenvolvimento do capitalismo de consumo. Pode-se elencar três fases distintas: a primeira ou capitalismo artista restrito, a segunda ou capitalismo artista estendido e a terceira ou o capitalismo artista transtético. A primeira fase compreende a segunda metade do século XIX até a Segunda Guerra Mundial e pode ser caracterizada pelas lojas de departamento, publicidade, cinema e indústria musical. A segunda fase – 1950 a 1980 – a lógica artista ganha em poder econômico e superfície social. Na terceira fase, em vigência até hoje, surgem as multinacionais da cultura e a planetarização do sistema artista. As principais características desta fase são; “desregulamentação da antiga oposição entre arte e economia, hibridizações de todo tipo em que se cruzam a indústria, o comércio, a arte, a moda, o design e a publicidade” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 112).

No contexto do capitalismo artista, convém ainda salientar, que o papel da arte consiste em ser um mero instrumento, dentre tantos outros, porque no regime neoliberal, o grande “messias” e único salvador, responsável por levar à vida aos paraísos do consumo, não pode ser outro que o capital financeiro. Aqui cabe traçar alguns apontamentos sobre as lojas de departamento, espaço comercial revestido de um halo

sagrado e lúdico, um verdadeiro templo para o deus-mercado. As principais foram a *Bon Marché*, em Paris e o *Stewart's*, em Nova York:

A loja de departamento se impôs como uma grande empresa comercial racionalizada, com seus regulamentos administrativos estritos, sua hierarquia, sua divisão burocrática das tarefas, seus novos métodos de venda destinados a escoar produtos industriais fabricados em grande série (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 120).

Inaugurada na primeira fase do capitalismo artista, a loja de departamento promoveu a consolidação de um processo de estetização da existência sob o signo da mercadoria. Com efeito, foi neste espaço que o fetichismo da mercadoria encontrou o lugar ideal para seu desenvolvimento. O espaço da loja de departamento, organizada de acordo com o teatro – o cenário, a iluminação, a *mise-en-scène* – produz efeitos sobre as emoções e a imaginação dos consumidores e promove uma síntese espetacular entre a racionalização mercantil e o mundo dos sonhos. Mais que um espaço para vender produtos materiais, as lojas de departamento se tornaram lugares de fruição estética, capazes de criar novos ritos, novos fetiches e um novo estilo de vida, conforme infere Abraham Moles:

Este templo de aço e vidro, Palácio do Comércio, império do Universo à venda, labirinto de prateleiras, com suas cúpulas douradas, vitrais, luzes, vai criar um estilo, um modo de vida, uma vontade nova de poder. O reino estabelecido pela loja gigante é duradouro e exerce domínio inegável sobre o conjunto das relações do comércio até por volta de 1950 (MOLES, 1975, p. 101).

Na fase atual do capitalismo artista, os espaços onde as mercadorias são expostas modificaram-se drasticamente, não obstante a estratégia da sociedade de consumo permanecer a mesma: utilizar a estética para atrair, seduzir e afetar o consumidor. Na contemporaneidade os produtos estão dispostos, esteticamente, no ciberespaço³⁷⁰. De acordo com Lúcia Santaella, estas estéticas tecnológicas estão presentes: “[...] em publicidades, designs de hipermídia, vinhetas de televisão, filmes documentários, efeitos especiais no cinema, nas novas formas híbridas das imagens em movimento, na moda,

³⁷⁰ O ciberespaço não pode ser reduzido, todavia, a uma vitrine virtual para a venda de produtos. Por serem ambientes que expressam a cultura digital reticulada, materializada em estruturas de informação, o ciberespaço veicula signos imateriais, evanescentes, voláteis, mas recuperáveis a qualquer instante. Além de permitir a circulação de comunidades virtuais, o ciberespaço também desenvolve a inteligência coletiva, sobretudo pelo compartilhamento de memórias e hipertextos comunitários. No ciberespaço, os artistas podem ter acesso a diversos tipos de informações, capazes de abrir novos horizontes para a exploração da sensibilidade. A ciberarte promove experiências em tempo real por [...] “sujeitos-agentes que recebem e, no ato, transformam o que foi proposto pelo artista, ao provocar eventos disponibilizados pelas possibilidades que os ambientes simulados abrem para situações emergentes, comutativas, em constante devir, fluxo e metamorfose” (SANTAELLA, 2003, p. 180).

nas sonoridades circundantes e, especialmente, nas infinidades de portais, sites, blogs e banners” e até mesma nas telinhas de um celular, que nos seduz com “seus ícones animados e sons, com o acabamento de sua forma e superfície, com a sutileza dos seus minúsculos botões” (SANTAELLA, 2019, p. 30).

Santaella, ao analisar a obra de Lipovetsky e Serroy, concorda com a tese defendida pelos autores, sobre o uso indiscriminado da estética, em todas as dimensões da vida, porém, tece uma crítica sobre a natureza dos agentes desta estratégia, pois a produção e disseminação da beleza não constitui uma prerrogativa apenas dos artistas, conforme pretende Lipovetsky e Serroy, mas de uma infinidade de outros agentes sociais. Por conseguinte, sublinha Santaella, o efeito estético, quando se trata da arte, vai além da aparência ou do belo em si, pois refere-se àquilo que é produzido na mente quando esta entra contato com algo que se apresenta aos sentidos e ao intelecto:

A arte, ao contrário, não se esgota na aparência. Por mais que nos fascine, ela nos interpela, convidando-nos ao entendimento, teimosamente nos incitando para ser compreendida, em interrogações que não cessam. É por isso que o tempo, que nada perdoa e tudo corrói, concede exceção à arte, mais especificamente, ao efeito estético que ela continua, ao longo dos séculos, sendo capaz de produzir (SANTAELLA, 2019, p. 32).

Partindo destas inferências de Santaella, convém destacar o efeito estético como um aspecto fundamental para nossa questão da salvação pela arte em tempos do capitalismo neoliberal. Diferente do modo como o estético é utilizado pelo capitalismo, cuja finalidade consiste em induzir o consumidor a tornar-se proprietário da mercadoria, transformada em objeto do seu desejo, e neste sentido, dissociando a emoção da reflexão, o efeito estético proporcionado pela arte, por outro lado, não dissocia, mas reúne a reflexão da emoção. Não obstante às estratégias de cooptação dos processos de criação, impetradas pelo capitalismo, o efeito estético produzido pela arte cria formas diversas de resistência, leva a uma relativização do *modus operandi* da estética neoliberal, desvendando sua verdadeira natureza: produzir bem-estar, satisfação e fruição somente para os ricos. Cabe à arte desvelar também o rastro de destruição e de feiura que atinge, principalmente, as populações mais vulneráveis. Todos estes efeitos produzem salvação porque libertam o imaginário social tanto dos que foram agraciados quanto dos que foram descartados pelo sistema capitalista, de modo que a fruição do belo seja vista não como uma veleidade, mas como uma necessidade vital e um direito inalienável de todos.

Vejamos a seguir, como arte pode preservar sua potência crítica e aumentar sua capacidade estratégica de agir social e eticamente, tendo em vista a salvação não apenas

de alguns indivíduos, mas do coletivo, em todas as suas nuances, desde o coletivo mais imediato, formado pela união dos indivíduos em um território determinado e naquela escala mais ampla, que compreende todo o gênero humano. Deste modo, em desacordo com a declaração de Hegel sobre a arte ter se tornado incapaz de salvar, pois já cumpriu seu papel e jaz insepulta, tentaremos demonstrar que a arte, assim como o capitalismo, sempre renasce das cinzas, com uma tremenda capacidade de imaginar mundos alternativos e apostar no sublime, na fruição do belo e na alegria de viver com mais decência e dignidade.

5.4 Como a arte pode salvar?

A salvação pela arte, de acordo com nossa hipótese fundamental, passa pelo fortalecimento dos laços comuns, pelas mudanças das relações que os indivíduos criam entre si e pelas “explosões” afetivas que provoca ao nos confrontar com afetos nunca antes experimentados. Neste sentido, a salvação pela arte não pode acontecer à maneira de um *deus ex machina* aristotélico, isto é, algo ou alguém que vem de fora da imanência histórica trazer uma solução mirabolante. No intuito de elucidar esta questão fundamental recorreremos ao materialismo histórico, tendo em vista que nenhuma perspectiva de salvação pela arte pode ser concebida do lado de fora da trama econômico-política que sustenta o capitalismo, em sua reproduzibilidade histórica, mas a partir e apesar dela. Neste sentido, a salvação pela arte não pode prescindir da: “[...] transformação das relações econômico-sociais que tornam possível a degradação da produção artística ao fazê-la cair sob a lei geral da produção mercantil capitalista” (VÁZQUEZ, 1978, p. 95) e simultaneamente dos encontros que diminuem a sensibilidade de nossos corpos de afetarem e serem afetados. Assim sendo, na salvação pela arte, apenas a crítica do capitalismo e de suas estratégias de dominação será insuficiente, pois, em si mesma, esta crítica não produz a catarse, isto é, não arrasta “para este fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual” (VIGOTSKI, 1999, p. 315). De acordo com Vigotski, o efeito deste processo será sempre social. Com o intuito de adensar esta questão da salvação pela arte, voltaremos agora nossa atenção para Marx e para sua análise da configuração do trabalho artístico no contexto capitalista. Esta mirada sobre as condições materiais nas quais os encontros – e as emoções – acontecem.

Na *Contribuição à Crítica da Economia Política*, quando trata sobre a produção e o consumo, Marx refere-se ao objeto estético como algo similar a qualquer outro objeto produzido pelo trabalho humano:

O objeto de arte, e analogamente qualquer outro produto, cria um público sensível à arte e apto para gozar da beleza. De modo que a produção não somente produz um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto (MARX, 2008, p. 248).

Além de produzir o consumidor e o objeto do consumo, a produção inventa os modos objetivos e subjetivos de consumir: “Ao resolver o produto, o consumo lhe dá seu acabamento, pois o produto é o resultado da produção não somente como atividade objetivada, mas também enquanto é objeto para o sujeito ativo” (MARX, 2008, p. 247). Em se tratando do trabalho do artista, na sociedade capitalista, este pode ser produtivo ou improdutivo. Marx toma como exemplo o ator e o alfaiate. Se trabalha para um capitalista ou empresário e recebe um salário, o ator, então, será um trabalhador produtivo, pois participa do circuito da produção e do consumo. Diferente deste artista assalariado, o alfaiate que vai à casa do empresário para ajustar suas calças, será, todavia, um trabalhador improdutivo. A principal diferença consiste no seguinte: o trabalho do ator se troca por capital e o do alfaiate, por lucro. O primeiro deles cria mais valia e o segundo apenas consome lucro. Este exemplo consta na teoria de Marx sobre a mais-valia. Outro exemplo dado por Marx é o da cantora que vende sua arte por conta e risco próprios. Neste caso, será uma trabalhadora improdutiva. No entanto, se esta mesma cantora for contratada para cantar por um empresário que pretende ganhar dinheiro com seu canto, daí ela será considerada uma trabalhadora produtiva porque, ao invés de consumir o lucro, produzirá capital (MARX, 2012).

Esta relação capital-trabalho, na qual o primeiro se sobrepõe ao segundo, além de gerar o trabalho estranhado e, por consequência a mais-valia, também torna o ser humano estranho ao próprio trabalho, de modo que o principal efeito pode ser verificado no estilo das habitações: enquanto os capitalistas vivem nos palácios, os trabalhadores moram em cavernas. Enquanto os capitalistas e/ou empresários usufruem da beleza, os trabalhadores são deformados e vivem na degradação. Enquanto produz “espírito” para uns, produz imbecilidade para outros. O trabalho estranhado produz também outra uma consequência gravíssima: ao não reconhecer a si mesmo no produto do trabalho, o ser humano também não reconhece o outro, isto é, torna-se estranho ao outro ser humano. Assim sendo, o processo de estranhamento desencadeia relações desproporcionais entre causa e efeito:

[...] quanto mais o trabalhador produz, menos tem para consumir; quanto mais cria, mais sem-valor e indigno ele se torna; quanto mais bem formado o seu produto, tanto mais deformado ele fica; quanto mais civilizado seu objeto, mais bárbaro o trabalhador; quanto mais poderoso o trabalho, mais impotente o trabalhador se torna; quanto mais rico de espírito o trabalho, mais pobre de espírito e mais servo o trabalhador se torna (MARX, 2010, p. 82).

Com efeito, o estranhamento, ao levar o trabalhador a dispendir sua energia física e espiritual e a negar a si mesmo, sobretudo porque o produto do seu esforço pertencerá a outro, produzirá uma indisposição à alegria e à vida plena. Isto porque, conforme salienta Marx, o trabalho estranhado torna o ser humano servo, obrigado a viver sob o jugo de outrem e um ser expropriado da alegria de viver. Assim sendo, qualquer atividade produzida sob esta lógica do estranhamento estará fadada a ser um martírio, isto é, um sofrimento. A consequência do processo de estranhamento consiste em fazer:

Do ser *genérico do homem*, tanto da natureza quanto da faculdade genérica espiritual dele, um ser *estranho* a ele, um meio da sua existência *individual*. Estranha do homem o seu próprio corpo, assim como a natureza fora dele, tal como a sua essência espiritual, a sua essência *humana* (MARX, 2010, p. 85, grifos do autor).

Por conseguinte, a arte poderá salvar destes efeitos do capitalismo, quando produzir o estranhamento do estranhamento, isto é, promover estratégias pelas quais o ser humano não continue mais a ver a si mesmo ou ao outro como estranhos, pois o outro, antes de ser concorrente a ser vencido na competição permanente do mercado, é concidadão, coparticipante na construção de relações mais igualitárias. Ao combater tudo que gera alheamento, o que justifica a sobreposição de uns sobre os outros e a reprodução do poder biodiaconal, a atividade artística põe em xeque o estranhamento causado pelo trabalho alienado e procura colocar o ser humano em contato com sua essência comum. Neste sentido, a atividade artística afirma a essência humana frustrada pelo trabalho alienado:

Daí que o artista não possa produzir respondendo a uma necessidade, convertendo sua atividade numa atividade que lhe seja estranha, imposta de fora, já que, neste caso, não satisfaz sua necessidade interior de explicitar sua riqueza humana; sua atividade deixa de ser um fim para converter-se num meio. Mas só quando o artista cria livremente – isto é, respondendo a uma necessidade interior – pode encaminhar sua atividade para a verdadeira finalidade da arte: afirmar a essência humana num objeto concreto-sensível (VÁZQUEZ, 1978, p. 92-93).

A criação artística será transformadora – e não uma atividade alienada – quando afirmar, objetivamente, o ser humano no mundo, isto é, quando a obra de arte não estiver subsumida à forma-mercadoria, mas à necessidade humana de expressão, não segundo

critérios determinados pela lei da oferta e da procura, mas de acordo com a necessidade humana de tornar explícita, socialmente, as riquezas da sua singularidade. Esta concepção estética de Marx difere das anteriores, caracterizadas pelas abordagens idealistas, desde Platão até Hegel, os quais defendiam o belo como algo transcendente ao ser humano ou como criação subjetiva que independe das propriedades do objeto ou como algo inerente ao objeto sem qualquer relação com o sujeito. Nos *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*, Marx pondera o seguinte: o objeto estético só existe por meio do ser humano, como produto de suas relações sociais; o estético é fruto da relação dialética entre o sujeito e o objeto, não é algo dado *a priori*, inato, mas surge historicamente:

[O objeto estético surge] sobre a base da atividade prática material, numa relação peculiar na qual o sujeito só existe para o objeto e este para o sujeito. Por outro lado, o objeto estético não se reduz ao sujeito, mas existe independentemente da percepção ou do julgamento subjetivos. Existe fora da relação perceptiva com o objeto, mas não à margem da relação do homem com a realidade [social] (VÁZQUEZ, 1978, p. 97).

Em se tratando do conteúdo espiritual que o artista projeta sobre a obra, Marx atesta que este conteúdo não poderia ser materializado sem uma forma objetiva. O autor apresenta, como exemplo, a estátua de mármore. Embora absorvido pela estátua, o mármore continua presente como condição necessária para a estátua existir como objeto estético. Ainda que o estético não se reduza ao físico, não pode prescindir dele, pois, a qualidade estética vem sempre acompanhada de uma significação humana, sendo ao mesmo tempo concreto-sensível. Neste sentido, Vázquez afirma que é possível falar de uma objetividade do estético, a qual jamais pode ser reduzida ao espiritual, tendo em vista que: “o conteúdo humano plasmado no objeto somente possui valor estético quando transposto numa forma, quando se explicita num objeto material, concreto-sensível” (VÁZQUEZ, 1978, p. 101).

Convém ressaltar que a estética, na concepção de Marx, vai além da análise do conteúdo ideológico da obra de arte, tampouco consiste em reduzir a arte ao seu condicionamento social. Neste sentido, a estética marxista difere de sociologia da arte. Há algo específico e peculiar no fenômeno artístico, ou seja, algo que constitui a sua propriedade fundamental. No entanto, a autonomia da arte será sempre relativa, pois, o fenômeno estético só pode ocorrer dentro do condicionamento social e histórico. Como tratar esta relação entre autonomia da arte e condicionamento social³⁷¹, de modo que estas

³⁷¹ De acordo com Vázquez, os fatores econômicos e sociais condicionantes não se exercem diretamente, mas através de uma “complicada trama de elos intermediários”. A complexidade desta trama e, por sua vez,

duas posturas antagônicas não sejam excludentes, mas constituam uma unidade dialética? Conforme veremos, a estética marxista aponta o realismo como mediador entre o idealismo e o naturalismo. A seguir apresentaremos uma alegoria sobre estes três estilos de fazer artístico e como cada um deles determina a relação entre arte e política.

Um rei vaidoso, vingativo e com pretensões revolucionárias convocou alguns artistas para pintarem o seu retrato do modo mais fiel possível. O vencedor receberia, além de riquezas e títulos de nobreza, um lugar especial no castelo para expor sua obra. Contudo, o rei apresentava uma má formação física, de maneira que todo o lado direito do seu corpo estava paralisado, o que causava uma dificuldade para se locomover. A condição era esta: a obra deveria causar uma boa impressão no rei, senão o artista pagaria com sua própria vida. A exigência era que a pintura fosse uma expressão mais fiel da realidade, mas deveria evitar que o rei sofresse qualquer humilhação social por causa da sua condição física. O primeiro candidato, depois de muito refletir, decidiu esconder o lado direito do corpo do rei e, ao concluir sua obra, a figura do rei não apresentava nenhum problema físico. Ao ser pintado de frente, com cores enérgicas e sombreamentos acentuados, o soberano parecia um herói grego. À primeira vista, o rei ficou muito alegre por se ver retratado com aquele corpo altivo. Ao contemplar sua imagem, o rei, imerso em seus pensamentos, imaginava a si mesmo naquela condição: quantos elogios receberia se todos recordassem dele naquela forma como foi retratado pelo artista. No entanto, apesar de todos aqueles sentimentos de regozijo, ao retomar daquela experiência catártica, o impacto foi devastador, pois a queda na realidade foi maior que a altura que sua imaginação o conduziu. Afinal de conta, para que esta pintura servia senão para iludir e desviar da realidade? O rei concluiu que, por ser idealista, o quadro era uma obra antirrevolucionária e serviria apenas como utensílio para alienação humana e social. Por induzir ao mascaramento da realidade, o quadro não atuava senão como ópio do povo. Por causa deste resultado, o autor desta obra idealista deveria ser sumariamente executado. O segundo candidato, sabendo do fim que levava o seu antecessor, estava disposto a criar uma obra bem diferente, sem qualquer traço que lembrasse o idealismo subjetivista. Seu desafio era produzir uma obra que fosse capaz de retratar com a máxima fidelidade o objeto a ser figurado. Uma obra em que o naturalismo daria o tom. A pintura

o grau de dependência variam, assim como varia também a autonomia da obra de arte: “No que toca a uma criação artística, a autonomia é maior pela simples razão de que toda a complexa trama dos elos intermediários tem de passar pela experiência singular, concreta, vital, do artista como individualidade criadora, ainda que esta deva ser concebida não abstratamente, mas como própria do indivíduo enquanto ser social” (VÁZQUEZ, 1978, p. 107).

seria uma cópia exata da aparência física do rei, de modo que, o lado direito do seu corpo seria exposto, com precisão científica. Assim como na pintura anterior, o rei foi apresentado frontalmente, só que desta vez, a sua verdadeira condição física era mostrada nitidamente. Os detalhes foram apresentados de forma tão cirúrgica, que não somente o corpo real, mas também sua vestimenta e o próprio ambiente, apresentavam falhas. Até mesmo a cadeira em que o rei estava sentado apresentava ranhuras, pois enfim, tratava-se não de algo criado pela mente do artista, mas de uma cópia fidedigna da realidade. Ao ver a obra, o rei foi tomado por sentimento de tristeza e de rejeição. Ao ver-se retratado daquela forma, o rei foi tomado por uma sensação de extrema impotência e resignação. Como era possível um soberano capaz de decidir o destino de todo o povo sentir-se assim tão incapacitado diante do mundo? Ao se ver idealizado, no primeiro quadro, o rei sentiu uma fuga da realidade, ao deparar-se com sua imagem, retratada no segundo quadro, pareceu que seu corpo e todas as forças estivessem cristalizadas. Então o rei vociferou que este segundo quadro era ainda mais alienador que o primeiro, pois ali não havia nenhuma dinâmica social. Por isto este artista também deveria receber a pena capital por retratá-lo desta forma tão naturalista. Foi em meio ao espanto geral, que um terceiro artista se apresentou para fazer um novo retrato do rei. Todos pensaram que não estava em seu juízo normal, haja vista o fim que acometeu os dois candidatos que tentaram, em vão, produzir uma obra que agradasse ao rei. Após concluir a obra e apresentá-la ao rei, o veredito foi o seguinte: a obra possui uma excelente qualidade artística e política, uma estética precisa, sem o menor resquício de idealismo ou de naturalismo. Além de angariar todos os prêmios, o terceiro pintor assumiu a cadeira-mestra no setor de artes e cultura. Todo o reino ficou curioso por saber o que estaria expresso naquele quadro. Foram as cores utilizadas, os traços, a contraposição entre luz e sombra? Quando o rei chamou todos os presentes para contemplar aquela obra de arte, todos sentiram uma alegria e um alívio e, de modo unânime, concordaram que a obra era de fato merecedora de todos os elogios reais (WELLEN, 2017).

A fábula acima serve para ilustrar a relação entre arte e política. Esta relação constituiu o tema central da carta que Friedrich Engels enviou para a escritora inglesa Margareth Harkness, em 1888, a qual, por influência de Eleanor Marx e Jenny von Westphalen, decidiu contribuir, através da sua produção literária com a causa socialista. Nesta carta, Engels apresenta alguns parâmetros que o escritor e o artista, de um modo geral, devem ter em mente durante o processo de criação. Para Engels, o estilo adequado para tornar-se uma obra, politicamente engajada, deve ser o realista: “o realismo na arte

implica, além da verdade do detalhe, a reprodução fidedigna de personagens típicos em circunstâncias típicas” (WELLEN, 2017). É sobre esta qualidade de tipicidade que deve estar embasado o estilo realista. A crítica de Engels à obra de Harkness, *City Girl*, refere-se principalmente, ao modo como a autora descreve a classe trabalhadora, como uma classe ainda à mercê de poderes alheios aos seus próprios interesses. Engels recorda que, diferente do início do século XIX, a classe trabalhadora estava organizada em sindicatos e partidos e não mais passiva de forças externas. Entretanto, Engels reconhece o valor da obra de Harkness, principalmente, pela sua qualidade de tipicidade. No tempo em que foi criada, a obra foi uma expressão do momento refletido da realidade e não uma simples reprodução do momento histórico. Sem a dinâmica realista, a arte correria o risco de cristalizar a realidade, em sua forma aparente ou perder a carga de valoração que pode produzir efeitos reflexivos, dependendo da relação que estabelece com o expectador. Contudo, salienta Wellen:

[...] não são esses efeitos que medem a grandeza da obra de arte que o gerou. Pela necessidade de figurar a realidade a partir de sua essência, o realismo pressupõe o reflexo necessário sobre a dinâmica histórica, nas suas processualidades e contradições imanentes (WELLEN, 2017, p. 20).

Isto posto, convém problematizar esta maneira como a estética marxista entende o realismo. Como vimos, a arte não salva apenas desvelando as tramas geradoras da servidão ou quando põe em xeque as estruturas sociais e econômicas que alienam o indivíduo de sua subjetividade. Não basta recusar-se a reproduzir mimeticamente a realidade aparente ou ampliar a percepção de nuances, brechas e dimensões ainda não exploradas da existência individual e das relações sócio-históricas, pois, a arte só pode salvar se for capaz de despertar emoções contrárias e mais fortes do que aquelas produzidas rotineiramente. De acordo com Vigotski, a arte só salva se for capaz de produzir *catarse*. Noutros termos, a arte salva quando “destrói” radicalmente “o suporte da figura e a referência ao real” (VÁZQUEZ, 1978, p. 114). Se não for capaz de produzir esta “destruição” criativa, a arte não poderá salvar. Noutros termos, sem distorcer as referências que nos conectam ao estilo de vida capitalista e sem desarticular as pretensões do mercado neoliberal de abarcar a totalidade da vida, a arte se tornará apenas uma pálida promessa de salvação. Na salvação pela arte, convém sublinhar, os encontros e os entrelaçamentos afetivos são imprescindíveis. E quanto mais diversos forem estes encontros, mais serão capazes de libertar o indivíduo dos mecanismos que sustentam a servidão biodiaconal, baseada na produção de riquezas, no acúmulo de bens e no

fetichismo da mercadoria. Conforme atesta Marx no início d'*O Capital*, mais que “uma coleção de mercadorias”, a verdadeira riqueza consiste em todos serem capazes de viver na liberdade e na felicidade.

Conforme testifica Fischer, o conceito de realismo em arte é, na maioria das vezes, elástico e vago. Às vezes pode ser definido como uma atitude perante a realidade objetiva, às vezes, trata-se de um estilo ou de um método:

Se considerarmos o reconhecimento de uma dada realidade objetiva como a natureza do realismo na arte, precisamos não reduzir tal realidade ao mundo puramente exterior, existente independentemente da nossa consciência. O que existe independentemente da nossa consciência é a matéria. A realidade, porém, abrange toda a imensa variedade de interações nas quais o homem, com sua capacidade de experimentar e compreender, pode ser envolvido (FISCHER, 1983, p. 122).

A “nova” realidade vislumbrada pelo artista e plasmada na obra de arte surge da soma dos acontecimentos objetivos e das experiências subjetivas, tais como sonhos, pressentimentos e emoções. Na criação de toda obra artística, a realidade encontra-se unida à imaginação:

As bruxas de Shakespeare e de Goya são mais reais do que os operários idealizados que aparecem em certo gênero de pinturas. A rotina estúpida da vida cotidiana, elevada ao nível de sátira fantástica por Gogol ou Kafka, nos revela mais acerca da realidade do que as descrições naturalistas. Don Quixote e Sancho Pança são mais reais, ainda hoje, do que a centena de personagens prosaicas que pululam em romances “tirados da vida real” (FISCHER, 1983, p. 123).

Diferente do realismo, fundamentado pela estética marxista, este modo de abordagem permite entender uma questão fundamental: que o conteúdo de realidade de um determinado momento histórico está sempre mudando, assim como as vivências e o ponto de vista de cada artista também mudam. Uma questão fundamental a ser sublinhada neste processo é que imaginação do artista, ainda que embasada no ambiente social do qual faz parte, jamais poderá ser coagida por modelos ou ideias dogmáticas, pois a imaginação criadora, mais que tecer críticas, deseja transformar o ambiente sócio-histórico. Não se trata apenas de antever outros mundos possíveis que poderão existir amanhã, mas de vivenciar algo novo aqui e agora³⁷². O artista sabe que tal transformação não acontece de forma linear ou regulada por imperativos racionais, mas a partir de

³⁷² Na Tese XIV, sobre a História, Walter Benjamin propõe um modo de vivenciar a história não como repetição, mas como catástrofe ou redenção (salvação). Em Carta a seu amigo Gershon Scholem, Benjamin associa a experiência da salvação não como algo que acontece dentro de uma cadeia previsível de causas e efeitos, mas como algo que conecta “diferentes agoras” (SELLIGMANN-SILVA, 2009).

complexas interações afetivo-volitivas. O poema de Bertold Brecht, *Em Louvor da Dialética*, alude para este tipo de salvação que a arte possibilita: “Se vocês estão vivos, jamais digam ‘nunca’. O que é certo não é certo. As coisas não ficarão como estão. E o ‘nunca’ se torna ‘antes de findar o dia’” (FISCHER, 1983, p. 132).

No capitalismo, todavia, estes encontros criativos da imaginação com a realidade social e histórica são diminuídos, de maneira que, neste contexto, qualquer coisa produzida – sejam os objetos materiais mais simples ou o objeto estético – não sai ileso dos efeitos da alienação. Isto ocorre, porque no capitalismo, todo produto deixa de carregar consigo qualquer relação com as redes pessoais e com a dinâmica subjetiva nas quais são produzidos. De acordo com Anna Tsing³⁷³, neste processo de alienação, “vidas e produtos movem-se de um lado para outro entre formas capitalistas e não capitalistas; essas formas moldam-se umas às outras e se interpenetram” (TSING, 2022, p. 119). Noutros termos, toda produção de bens, materiais e simbólicos, só podem existir socialmente, se estiverem submetidas à dinâmica capitalista, inclusive, os objetos estéticos. E, diga-se de passagem, este processo está em curso desde o século XIX, conforme demonstrou Herman Melville, em sua obra *Moby Dick*. Nesta obra, pode-se verificar como o conhecimento indígena sobre a extração do óleo quanto a vida das baleias foram transformados em investimento. Neste empreendimento capitalista, a tradução se tornou uma estratégia fundamental. Do que se trata a tradução?

De acordo com Tsing, a tradução, mais que um recurso da linguagem, consiste em inscrever, nos espaços sociais e políticos, um projeto de criar outros mundos possíveis. Traduções são estratégias utilizadas pelos investidores capitalistas, em seu afã de acumular riquezas. Por meio dela, produções diversas são transformadas em ativos legíveis para as transações capitalistas. É por meio desta estratégia que o capitalismo engloba a dinâmica cultural e a criação artística, incorporando, deste modo, a diferença, a crítica e a própria experiência estética. Apesar desta e de outras estratégias capitalistas, a arte resiste e, ao resistir, aumenta a potência de ser e existir. Ao transforma as emoções embotadas pelo capitalismo, a arte torna possível ao indivíduo não soçobrar nas ruínas deixadas pela busca desenfreada do progresso e do lucro. A experiência estética comprova

³⁷³ Antropóloga e professora da Universidade da Califórnia, Anna Tsing desenvolve pesquisa interdisciplinares nas áreas de ciências naturais, ciências sociais e artes. Atualmente, em colaboração com Donna Haraway, pesquisa sobre o Antropoceno, o qual, de acordo com ela, teve início com a colonização e com o *boom* capitalista, no início da era moderna, cujo efeito principal consiste na destruição dos ecossistemas e da biodiversidade. O Antropoceno, na medida em que diminui a habitabilidade da terra, transforma todos os recursos naturais em processos de acumulação capitalista (TSING, 2019).

que o capitalismo não consegue arruinar ou dar cabo do desejo, que nos impulsiona a ir além vida servil, numa busca constante da felicidade espinosana.

Benjamin se refere a esta dinâmica da salvação/redenção, produzida pela arte, como luta permanente por fazer valer o direito de todos à alegria e a felicidade:

A imagem da felicidade está indissoluvelmente ligada à redenção. O mesmo ocorre com a representação do passado, que a história transforma em seu objeto. O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que envolveu nossos antepassados? Não existem nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudecem? Se assim é, então existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa (BENJAMIN, 2012, p. 242).

Este encontro com as gerações passadas e com a esperança dos vencidos desperta a memória afetiva, isto é, as emoções que foram capazes de unir os indivíduos e as coletividades em torno de uma causa comum. Este “salto tigrino”, proposto por Benjamin possui uma potência transformadora capaz de desenredar o indivíduo dos mecanismos reprodutores da alienação. Na experiência estética, todavia, esta potência transformadora pode ser aumentada. Vejamos um exemplo dado no capítulo anterior, quando mencionamos o teatro produzido pelos povos originários. A criação artística, no seio daquelas comunidades, não apenas permitiu o resgate da memória dos antepassados, mas tornou mais potente as lutas atuais por condições de vida mais digna, tanto para os humanos quanto para os outros seres que habitam o ambiente natural. Na empresa colonizadora não havia lugar para esta relação colaborativa entre os humanos e não humanos, porém, na memória ancestral dos indígenas, estas relações constituíam não apenas o escopo cultural, mas o fundamento ético do bem viver.

Tendo em vista este aspecto da relação entre humanos e não humanos e considerando uma hipótese já aventada por Spinoza, de que todos os seres buscam perseverar na existência, veremos quais agenciamentos são possíveis entre a arte e a ciência que pesquisa formas não humanas de organização da vida, assim como a plasticidade contida nestas organizações. A pesquisa de Anna Tsing sobre os processos colaborativos entre humanos e os outros seres nos oferecerá algumas balizas para tratar esta questão, assim como a pesquisa sobre o rio Amazonas, coordenado pelo arquiteto e artista multimídia, José Wagner Garcia. Estas pesquisas demonstraram a existência de processos éticos e estéticos em todos os seres e não apenas entre os humanos.

5.5 A salvação como arte da convivência entre humanos e outros seres

Partindo da complexa relação entre estética, filosofia e ecologia, Wagner Garcia desenvolve um projeto de pesquisa em colaboração com diferentes instituições, dentre as quais a NASA, a Petrobrás, o Instituto de Pesquisas Espaciais (INPE) e o Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia. Nesta pesquisa, o rio Amazonas torna-se expressão dos múltiplos agenciamentos entre a natureza e os seres humanos, pois sua existência permite um encontro entre a potência criadora da natureza e a potência criativa da arte. Assim como a natureza produz, ininterruptamente, novos eventos, a arte, dentre as outras atividades humanas, pelo livre exercício da imaginação e da criatividade, está sempre inventando novas possibilidades de ser e existir. Ao analisar o comportamento do rio Amazonas, a partir do satélite Landsat-1, lançado em 1972, o artista foi observando, ao longo de um período de 15 anos, fotografias tiradas por satélites³⁷⁴, o impacto físico, estético e comportamental do rio Amazonas, ao longo dos seus 7 mil quilômetros de extensão, entre a Cordilheira dos Andes, no Peru, até sua foz, localizada entre o Pará e o Amapá. As fotos demonstraram que processos criativos não constituem apanágio dos seres humanos, pois também outros seres que compõem a natureza agem de modo criativo. Analisando o resultado da pesquisa, Wagner Garcia concluiu que o rio Amazonas, além de atividades criativas, desenvolve também processos cognitivos e afetivos. Santaella, em consonância com as conclusões do artista, afirma:

As origens geológicas [do rio Amazonas] e funções geomorfológicas, o fluxo de seus sete mil quilômetros e a profusão de formas e volumes geológicos que se desenham na dinâmica do tempo são capazes de nos dar sensíveis comprovações disso. Há uma sabedoria nos redesenhos do tempo, no roteiro evolutivo do rio que converte a força bruta de suas águas em matéria pensante (SANTELLA, 2003, p. 332).

Este projeto, denominado *Amazing Amazon*, foi desenvolvido entre 1990 e 2005 e consistiu em observar todo o trajeto geomorfológico do rio Amazonas, que desde a sua nascente, na cordilheira andina, conduz uma infinidade de sedimentos por um caminho sinuoso que cruza, transversalmente, o continente sul-americano, até que estes sedimentos sejam depositados na costa atlântica. Partindo de um diálogo entre a arte e a ciência geológica, o projeto *Amazing Amazon* coloca em evidência a relação entre a água

³⁷⁴ As imagens produzidas pela nave espacial *Space Shuttle*, permitiu observar o fenômeno geológico do rio. Para organizar as imagens, foi criado um *software* baseado na computação evolutiva, o qual acompanhava um processo evolutivo de cerca de mil sequências de imagens e sons em tempo real (MARTINI; BARBOSA; GARCIA, 2012).

e a terra e os desdobramentos que surgem destes encontros, os quais podem ser descritos como uma: “profusão de formas geológicas, formas e volumes que se desenham escultoricamente no tempo” (MARTINI; BARBOSA; GARCIA, 2012, p. 96). Além do aspecto estético que se delineiam na medida em que o rio vai seguindo seu percurso, pode-se observar também a dimensão afetiva e pensante³⁷⁵ da natureza:

Só através de escalas geológicas de tempo que podemos enxergar o planeta pensando a si mesmo e alterando sua constituição física, como se fosse uma intervenção plástica que almeja ideais estéticos aparentemente insondáveis às criaturas de curtas escalas temporais. O planeta terra desfazendo-se e refazendo-se em suas mínimas e mais sedimentares detalhes. O espaço geológico montando-se e demonstrando-se através do tempo. O fazer-se do rio no espaço-tempo é atividade do pensamento (MARTINI; BARBOSA; GARCIA, 2012, p. 96).

O fazer-se do rio é atividade conjunta da inteligência e do sentir. *Amazing Amazon* torna evidente a colaboração interespecies e processos sencientes entre seres não humanos. Isto corrobora a máxima espinosana de que todos os seres agem sempre buscando perseverar na existência. A análise dos processos colaborativos, em várias escalas, constitui um aspecto fundamental porque estes processos nos remetem ao comum e a salvação pela arte, conforme ressaltamos anteriormente, passa pelo fortalecimento do comum. Este desvio do olhar em direção à natureza e à vida proliferante que emerge dos mutualismos entre as diferentes espécies, nada tem de bricolagem romântica, no estilo daquele movimento artístico, iniciado no século XIX, que defendia o retorno à vida natural, pois, nossa perspectiva vai ao encontro do que Anna Tsing denomina de assembleias. Partindo de Deleuze e Guattari e do conceito de “*assemblage*”, Tsing define assembleia como “emaranhados abertos de formas de ser” ou agrupamentos que tornam visíveis os processos de constituição de outras histórias e outros modos de vida, os quais acontecem somente através dos encontros:

As assembleias não se limitam a reunir formas de vida; elas as criam. Pensar a partir de assembleias nos convoca a perguntar: como os encontros às vezes se tornam “acontecimentos”, isto é, maiores do que a soma de suas partes? (TSING, 2022, p. 68)

³⁷⁵ A estética evolucionária de Wagner Garcia, mais que ecoarte, trata-se de algo novo que surge da complexa inter-relação entre filosofia, estética e ecologia. Quando afirma que o rio Amazonas demonstra agir de modo inteligente, o artista está colocando em xeque o antropocentrismo, pois o pensamento e o sentimento não constituem um privilégio da espécie humana, pois onde houver tendência para aprender, para processos de autocorreção, para mudanças de hábito, haverá inteligência afetiva (SANTAELLA, 2012).

As assembleias deslocam a economia política para fora dos domínios estritamente humanos. As assembleias, de per si, não podem decretar o fim do capitalismo ou do Estado formatado de acordo com o modelo empresarial, mas podem favorecer encontros que transformam os modos de vida, para que não se deixem plasmar pela economia política predatória e pela máquina que a mantém funcionando e degradando a vida de todos os seres. A potência das assembleias consiste em criar entrelaçamentos dos modos de vida, ou seja, criar coalizões mutáveis, que incluam a diversidade das relações entre humanos e não humanos. Neste sentido, ao mobilizar politicamente seres diversos em torno de uma causa comum, as assembleias possibilitam a criação de uma “política alternativa de entrelaçamentos mais-que-humanos” (TSING, 2022, p. 209).

Estes entrelaçamentos consideram como algo de suma importância a participação ativa de todos os seres, inclusive os seres mais simples, na criação de lugares habitáveis. Ao produzirem performances da habitualidade, as assembleias criam paisagens. Tsing define as paisagens como assembleias trabalhando em coordenações dentro de uma dinâmica histórica³⁷⁶. Estes dois termos, coordenação e história são essenciais para pensar a habitabilidade como simbiose. Sobre estes dois termos, Tsing pondera o seguinte:

Por história, refiro-me aos rastros e sinais de humanos e não humanos, a como estes criam paisagens. [...] Coordenação é uma lente para observar os organismos interagirem uns com os outros. Simbiose – assim como outras relações interespecíficas – requer coordenação (TSING, 2019, p. 94).

Entretanto, alguns fenômenos desestabilizadores, produzidos pelo ser humano ou por outros seres, causam modificações nestas paisagens, isto é, causam perturbação. Antes de ser entendida apenas como degradação ou destruição, a perturbação pode adquirir outros significados, dependendo do modo como afeta os espaços de convivência. A perturbação não apenas destrói o equilíbrio sistêmico, mas abre um leque de possibilidades e pode tornar-se uma ferramenta analítica, capaz de sobrepor camadas de conhecimento global e local. Neste sentido, a perturbação promove uma renovação das assembleias e a possibilidade de se criar novas relações multiespécies. Seguir as histórias de perturbações, de acordo com Tsing, “é uma maneira de fazer da paisagem um

³⁷⁶ De acordo com Tsing, os historiadores, frequentemente, consideram apenas os arquivos humanos e desconsideram os traços não humanos. No entanto, as paisagens comuns são produzidas por várias espécies. Prestar atenção na totalidade destes traços é uma forma de conhecer os entrelaçamentos entre as diferentes espécies. Neste sentido, a história consiste no “registro dos muitos percursos do fazer-mundo, humanos e não humanos” (TSING, 2022, p. 246).

protagonista dinâmico e uma prática de coordenações multiespécies” (TSING, 2019, p. 95).

Partindo do pressuposto de que a perturbação justapõe processos simbióticos, coordenação, história e paisagens, a artista Elaine Gan une-se à Tsing para pesquisar a floresta *Satoyama*, no Japão. Arte e ciência reunidas para criarem soluções alternativas para a degradação deixada pela empresa capitalista. Arte e ciência juntas tornando a salvação mais plausível. Utilizando o diagrama de coordenações e observando os sinais deixados pelas perturbações, Gan e Tsing procuram demonstrar a necessidade fundamental de uma restauração da paisagem de *Satoyama*, não apenas por uma motivação estética, mas ética, estética, pedagógica e de subsistência. Os desenhos criados por Gan com tinta nanquim são uma forma de representar as coordenações, à maneira de uma composição musical. A coordenação entre os modos de vida multiespécies eram uma fuga³⁷⁷, sendo que, cada parte representa uma melodia independente. O desafio era perceber os momentos em que estas diferentes partes criavam um efeito entre si. Com efeito os desenhos de Gan também podem ser vistos como o roteiro de uma peça teatral em constante mudança. Sobre este trabalho, Tsing comenta: “Nós duas pensamos que o diagrama poderia ajudar a transmitir a vivacidade das assembleias, mostrando *Satoyama* como um conjunto de elementos móveis, cada um criando possibilidades de viver para os outros” (TSING, 2019, p. 101).

As pesquisas de Anna Tsing sobre a colaboração entre humanos e não humanos e de Wagner Garcia sobre o rio Amazonas corroboram a nossa questão da salvação pela arte, sobretudo, quando explicitam outras lógicas de sentido, diferentes daquela reproduzida pelo neoliberalismo, a qual, dentre outros efeitos deletérios está o rompimento das coordenações interespécies. Conforme vimos, o cerne da salvação proposta pela arte consiste na revitalização dos laços comuns, agora ampliado não somente entre os humanos, mas incluindo os outros seres. Neste sentido, a arte, ao acompanhar diferentes encontros afetivo-cognitivos entre a diversidade dos seres vivos e outras formas de comunalidade, pode ampliar, através da imaginação criadora, esta possibilidade real de ser, existir e habitar o planeta de maneiras diversas daquelas

³⁷⁷ Nesta fuga, o pinheiro e o carvalho são como os violinos, os cogumelos matsutake desempenham o papel do violoncelo e os agricultores são as violas. Pinheiros, carvalhos, matsutakes e agricultores criam juntos a habitabilidade multiespécie da floresta *Satoyama*. Em suas construções de nichos sobrepostos, abrem espaço para muitas formas de vida. Por isso, uma multidão se uniu para revitalizá-lo: “Cientistas, donas de casa, estudantes e aposentados juntaram-se aos trabalhadores assalariados nos finais de semana [para remover] as espécies invasoras e o húmus abundante e [talhar] os carvalhos (TSING, 2019, p. 107).

impostas pelo capitalismo. Na medida em que a razão criativa for se tornar cada vez mais expandida, a razão econômica e instrumental, por outro lado, vai se tornando relativa. A arte, ao dinamizar a criatividade, colabora para a salvaguarda da potência da vida, de modo que as ameaças e estratégias biodiaconais, não corroborem na diminuição do esforço de todos os seres de perseverar na existência. A salvação mediada pela arte, nas palavras de Santaella, permite que “práticas e desejos proliferantes, justapostos e disjuntos” sejam direcionados para a multiplicidade e não para a unidade, para a diferença e não para o lugar da identidade, para “o movimento dos fluxos e dos arranjos móveis em detrimento dos sistemas” (SANTAELLA, 2012, p. 117).

Retomando os sujeitos da nossa pesquisa, convém ainda perguntar como se dá a salvação pela arte no cotidiano institucionalizado de suas vidas? Na vida concreta destes sujeitos, é possível verificar algum reflexo das pesquisas de Tsing e Wagner Garcia, que buscam encontrar conectividade entre arte e ciências naturais? No processo de criação de Paulo e Antero, algo da pesquisa de Tsing e Wagner Garcia pode ser identificado em forma de intuição, de emoção ou de *insight*. Conforme salientou Santaella, a arte pode salvar se, em vez de reforçar a unidade e a identidade, for capaz de direcionar a totalidade da vida para a multiplicidade e para a diferença. Em se tratando da experiência coletiva da Companhia de Dança UKITUÉ, da qual Paulo faz parte, pode-se verificar algumas correlações entre o corpo humano e os elementos da natureza, sobretudo se olharmos atentamente para o seguinte texto, postado na página do *Facebook* da Companhia:

Dança é transformação. É terra, água, fogo, ar e éter. A terra firme sob os teus pés te convocando às tuas raízes. Água movendo-se na tua bacia te envolvendo no infinito. Fogo no teu coração te reavivando a força da vida. Ar na tua cabeça transmutando pensamentos. Éter no teu entorno te elevando à tua própria magia.

A experiência do médico-compositor também faz referência à diversidade de correlações entre os seres. Conforme vimos anteriormente, de acordo com este sujeito, os efeitos da arte não se esgotam no ato estético, mas afetam o tecido da vida social e política. Isto ocorre porque todos estes campos não são excludentes, mas implicados, haja vista as coisas não serem capazes de existir, isoladamente, mas, a partir de inúmeras conexões e na diversidade dos encontros. Ao buscar se associar ao Instituto Cultural e Educacional para os Povos do Cerrado, o Doutor Antero fez dos objetivos comuns deste Instituto, os seus próprios objetivos: fomentar a educação e a saúde pública de qualidade, defender acima de tudo a sustentabilidade ambiental e agir sempre tendo a responsabilidade social como parâmetro ético fundamental. Em plena pandemia da COVID-19, o Dr. Antero foi

um dos primeiros a afirmar que o vírus não era democrático e que nós, como “cidadãos planetários” deveríamos ter a obrigação de “partilhar conhecimentos, ensinar e aprender uns com os outros” (CONASS, 2020). Embora a expressão “uns com os outros” seja utilizada para se referir às relações entre humanos, a ideia de cidadania planetária não exclui relações colaborativas entre todos os seres. Se a arte contribuir para despertar esta subjetividade revolucionária, então o gérmen da salvação encontrará terreno fértil para se desenvolver, pois, só haverá futuro para o planeta se as relações entre humanos e seres de outras espécies forem colaborativas. Somente desta maneira, os pilares que sustentam o *modus vivendi* da sociedade, regida pelos dogmas do capitalismo neoliberal poderão ser afetados e transformados e a salvação, longe de ser uma meta a ser alcançada num futuro que nunca chega, tornar-se-á uma práxis ético-política que garantirá a todos os seres a permanência na vida e a perseverança na existência.

CONCLUSÃO

Perante os inúmeros dispositivos políticos, culturais e econômicos que nos mantém na servidão e na passividade, o que pode a arte? Parafraseando Spinoza, podemos afirmar que assim como ninguém sabe o que pode um corpo, ninguém sabe, com certeza, do que a arte é capaz. A capacidade transformadora da arte, ainda que venha a ser coagida, não poderá ser contida e nem destruída pelas estratégias biodiaconais, que procuram, incansavelmente cerceá-la, manietá-la ou neutralizá-la. No entanto, as tentativas de cerceamento da imaginação criadora e da vivência comum dos afetos, ao longo da história, foram sempre malogradas, pois tanto a imaginação quanto a capacidade de afetar e ser afetado são inerentes à natureza humana. Neste sentido, a arte, ao produzir um aumento e uma expansão da potência do corpo de agir e da mente de pensar e ao dinamizar o esforço de ambos de perseverar na vida, torna-se uma expressão da essência humana. Nosso objetivo, ao desenvolver esta pesquisa, foi demonstrar que arte afeta não apenas o indivíduo, mas também a realidade sociopolítica, e que existe uma inter-relação entre a estética, a ética e a política, entre a criação artística e as práticas históricas transformadoras. Ainda que, em alguns períodos históricos, a função da arte consista em destacar os elementos harmônicos e simétricos da realidade e integrar o indivíduo à ordem institucional, noutros, todavia, esta função se modifica, de modo a aproximar a estética dos movimentos sociais e políticos. Deste modo, de recurso estratégico para a adaptação do indivíduo aos códigos morais e à ordem sociopolítica vigente, a arte se torna um meio eficaz de acionar processos transformadores, um exercício para a superação do que está “viciado em sua forma e em seu fundo, em seu espírito e em seus costumes” (COPEAU, 2013).

a) *Arte como evento e resto*. Ao promover bons encontros, através da vivência comum dos afetos, a arte corrobora com a criação de outros modos de ser e de existir mais saudáveis, potentes e livres. É neste sentido, que a arte se torna evento. Para que isto aconteça, faz-se necessário considerar a arte não apenas enquanto obra acabada ou produto final, mas como conjunto que engloba todo o processo criativo, desde os primeiros passos criativos até a relação com o público e os variados os efeitos produzidos no entorno social, conforme propuseram Vigotski e Bakhtin quando trataram da relação entre o sujeito psicológico e o sujeito ético. Para se tornar evento, a experiência estética deve ser capaz de superar a oposição entre o interior e o exterior, entre a subjetividade e o mundo fora de nós, pois somente deste modo, o objeto estético não será visto como a

forma acabada de um processo, porém, como um resíduo, isto é, um resto que aponta para algo mais essencial. Sobre a palavra “resto”, de origem latina, *restus* (sto) e, enfatizando o seu significado como “firmeza, resistência e estabilidade”, Mário Perniola afirma que, na experiência artística, o resto pode ser relacionado a tudo o que se opõe e resiste à homogeneização, ao conformismo e aos processos de produção de consenso. A noção de resto impede que a arte seja vista como algo destinado a produzir harmonia, apaziguamento e reconciliação com o tempo presente, pois, na realidade, a função da arte consiste em produzir tensões, conflitos e fraturas, por um lado, e provocar a mente para imaginar outras realidades possíveis (PERNIOLA, 2002). Noutras palavras, o resto que a arte produz são ações biopotentes, capazes de superar os afetos tristes produzidos no corpo pelos dispositivos biodiaconais. Na catarse proposta por Vigotski pode-se verificar esta potência transformadora do resto.

Em nossa pesquisa, este sentido da arte como evento e como resto esteve presente desde o início, quando ainda se delineava o método adequado para a abordagem teórico-prática da relação contraditória entre biodiaconia e biopotência. Durante as várias fases da pesquisa, procuramos demonstrar que na arte, em suas várias expressões, sempre haverá algo que se recusa a dobrar-se diante das forças externas que enfraquecem a vida, ou seja, na arte sempre haverá resistência e abertura. Resistência a acomodar a vida ao que já existe ou está determinado social e politicamente e abertura para o insólito, o inédito, o vir-a-ser, o indeterminado e o livre. Neste sentido, a arte possui algo em comum com a ciência, pois, em qualquer área do saber, por mais bem desenvolvida que esteja, sempre haverá algo mais para aprender. Assim como na arte, na ciência também tudo acontece sob a égide do relativo e do mutável. O aforismo de Hipócrates, “*vita brevis, ars longa*” – a vida é curta, a arte é longa – traz, em seu bojo, esta correlação entre arte, técnica e conhecimento. Embora este aspecto não tenha sido o enfoque principal da nossa pesquisa, no entanto, terminamos o último capítulo, apontando para a importância deste agenciamento entre arte e ciência. Nos projetos de pesquisa de Wagner Garcia e Anna Tsing, a arte e a ciência, a natureza e a cultura caminharam juntas, como faces de uma mesma medalha. De acordo com Garcia, a natureza possui uma dimensão criativa e por isso, faz-se necessário não considerar apenas o aspecto científico, voltado para as leis naturais e para a regularidade dos processos vitais, mas também a sua dimensão estética, manifesta nas relações qualitativas entre as várias espécies (GARCIA, 2002).

b) *Superando dualismos*. Esta questão da relação entre arte e ciências naturais foi abordada, sobretudo por causa da sua relevância para a crítica ao sistema capitalista e para

as estruturas hierárquicas que sustentam o poder biodiaconal. A afirmação de uma continuidade entre o ser humano e os demais seres da natureza constitui uma crítica potente ao modo de produção capitalista, que hierarquizou a relação entre ambos e dividiu em lados opostos, a natureza e a cultura (LAZZARATO, 2022). Em nossa abordagem também procuramos colocar em xeque as relações antagônicas entre corpo e mente, indivíduo e sociedade, singular e coletivo, subjetividade e objetividade, criação estética e produção científica, ética e estética, molar e molecular, incluídos e excluídos. Em se tratando da biodiaconia e a biopotência, eixo central de nossa abordagem, a oposição entre servidão e liberdade norteou vários momentos de nossa análise. Esta relação, não raras vezes, esteve marcada pela contradição ou pela ilusão, pois conforme salientou Spinoza, corremos o risco de denominar liberdade, o que na realidade não passa de servidão. A relação entre mente e corpo também se desenvolveu sob o signo da contradição, pois, desde a concepção clássica, marcada pela filosofia de Descartes e de Hegel, a mente só poderia ser considerada forte se o corpo fosse fraco, isto é, fosse dependente dela. Um indivíduo seria livre se deixasse a razão dominar o corpo e suas paixões. A arte, ao colocar o corpo no centro do processo criativo, põe em xeque esta concepção, pois, na vivência comum dos afetos, o corpo deixa de ser bloqueado em sua capacidade de afetar e ser afetado e a mente perde a posição de superioridade, tornando-se apenas a “rainha das infâmias” (C. Jaquet). De acordo com Spinoza, a relação entre o corpo e a mente não pode ser fundamentada na oposição, pois ambos se relacionam de maneira paritária e simultânea, ou seja, a fraqueza ou a potência do corpo é a mesma fraqueza ou potência da mente. Noutros termos, um corpo potente em sua capacidade de agir corresponde uma mente potente em sua capacidade de pensar, ou, ao contrário, um corpo limitado em sua ação corresponde uma mente limitada em sua capacidade de pensar.

c) *O corpo no teatro, na dança e na performance.* Isto posto, convém fazer uma ressalva sobre os modos como o termo “arte” foi empregado no decorrer da pesquisa. Às vezes, o termo foi utilizado em seu sentido amplo, isto é, sem referência direta a uma modalidade específica de criação artística, todavia, o ponto de partida da nossa pesquisa se baseou em três modalidades de expressão artística: o teatro, a dança e a performance. Nestas formas expressivas, o corpo sempre ocupa o lugar central no processo criativo. Conforme demonstramos no decorrer dos capítulos, sobretudo no capítulo II, o ser humano experimenta o mundo através do corpo, por meio da sua capacidade de afetar e ser afetado (Spinoza). A experiência no teatro, por sua vez, produz transformação no corpo, na

medida em que for capaz de libertar os músculos e nervos da tirania da palavra (Artaud). Também a vivência comum dos afetos, ocorrida durante a *catarse*, torna-se possível por causa da inter-relação entre os corpos (Vigotski). Por outro lado, a biodiaconia faz uso da arte para produzir o oposto, ou seja, bloquear a capacidade do corpo de afetar e ser afetado, disseminar o medo, coibir processos de transformação sociopolítica e favorecer a repulsa e o ódio aos outros às formas singulares de expressão. Na dinâmica biodiaconal, o corpo se torna mediador da impotência e da heteronomia.

d) *Catarse*. Embora a arte seja capaz de libertar e salvar, aumentando a biopotência do indivíduo e da coletividade, entretanto, ela pode ser instrumentalizada e usada para favorecer a servidão. Em nossa análise dos relatos dos entrevistados sobre suas práticas no teatro, na dança e na performance, no entanto, procuramos dar um enfoque ao aspecto da biopotência, isto é, como a arte pode se tornar uma estratégia para o aumento da liberdade e da autonomia do indivíduo e da coletividade, sem perder de vista os modos como a biodiaconia usa a arte como ferramenta ideológica. Em se tratando da experiência dos nossos entrevistados, podemos inferir o seguinte: a dança, o teatro e performance aumentaram, em graus diferentes, a potência do indivíduo, mas, na maioria das vezes o contexto social e político foi pouco afetado. Este resultado indica uma relação conflitiva entre o individual e o coletivo, o singular e o institucional. Lúcia e Júlia, por exemplo, atuam como profissionais nas áreas da educação e do direito e como artistas, participam de um grupo de dança. Analisando o relato das duas, concluímos que a experiência vivida no processo criativo, produziu um tipo de *catarse* semelhante ao que propõe Aristóteles, isto é, trouxe apaziguamento e alívio de sentimentos antissociais. Embora a vivência dos afetos durante o ato estético tenha potencializado o corpo e a mente, no campo profissional e institucional, porém, o que se observou foram pequenas mudanças paliativas e circunstanciais. A experiência artística não produziu mudanças significativas no contexto sociopolítico e tampouco fortaleceu a potência do comum. Em seu relato, Júlia afirmou que: “[...] assim como na dança tem uma coreógrafa, no meu trabalho também tem a liderança corporativa que é necessário saber lidar”. Em se tratando de Lúcia, a arte ajudou, como recurso didático e criativo, o modo de se relacionar com as crianças, mas perante o corpo docente, não houve mudanças significativas, haja vista o clima de competição e inveja continuarem a ser os afetos mais recorrentes nas relações cotidianas.

Ao contrário de Lúcia e Júlia, Antônio não participava atualmente de nenhum coletivo de arte. Seu encontro com o teatro, antes de iniciar a vida profissional, aconteceu

sob a perspectiva do Teatro do Oprimido, em cursos ministrados por Augusto Boal. Das memórias destas experiências vividas neste curso brotava o estímulo para atuar em seu ambiente de trabalho. Apesar do esforço de Antônio de unir sua experiência no teatro com o seu trabalho, os afetos tristes que comumente dominavam as relações no sistema prisional continuaram a ser reproduzidos. Por conseguinte, a vivência artística de Antônio junto aos apenados não foi capaz de produzir nenhum tipo de *catarse*. A “explosão” das emoções quando ocorria, era sob a forma de rebelião ou de revolta cega, sem nenhum traço do que poderia ser uma vivência comum dos afetos. Embora Antônio tivesse boas intenções, ao utilizar o teatro para criar novas relações entre os apenados, no entanto, a rede afetiva constituída pelo ódio, pela raiva, pela vingança e pela desconfiança permaneceu inalterada. Paulo, por outro lado, atualizava a potência dos afetos junto com outros integrantes do grupo de dança contemporânea, UKITUÉ. O processo de criação do grupo produzia um aumento da potência do corpo e da mente e uma expansão da autonomia e da liberdade. A partir da análise do seu relato, pode-se inferir que sua experiência artística difere dos três anteriores e está mais próxima da *catarse* proposta por Vigotski. No entanto, ao voltar para o cotidiano da vida religiosa, Paulo vivenciava um processo inverso, haja vista que nesta instituição, o corpo e os afetos continuavam a ser modulados por discursos abstratos e interpretações metafísicas, as quais, em vez de contribuir para o entendimento dos afetos a partir das suas causas, terminavam sempre por maldizê-los. Embora houvesse um aumento da potência, não havia um aumento do poder, pois, no conjunto das relações institucionais, o que continuava valendo, como norma de vida, era a obediência biodiaconal e o cerceamento das potencialidades do corpo. Embora Paulo demonstrasse criatividade no discurso sobre o corpo, as relações intersubjetivas vividas no seio da vida religiosa, porém, continuavam a ser conformadas pela rede dos afetos tristes.

A experiência de Bia se diferencia, em alguns aspectos, da experiência de Paulo, sobretudo quando se trata da relação com o campo institucional. O aumento da biopotência não ocorreu apenas durante a vivência artística, mas se manteve nas relações sociopolíticas, considerando que na escola, em suas relações com os colegas e o corpo docente, o medo e o preconceito não predominaram, mas, sim, o respeito, a admiração e a amizade. Também aqui, a *catarse* seguiu o modelo vigotskiano, pois a nova identidade de gênero, assumida durante uma performance, provocou diferentes emoções daquelas sentidas cotidianamente. Neste sentido, sua experiência possibilitou um aumento da biopotência também nos espaços institucionais como a escola e a família. Esta potência

se conservou por causa da vivência comum dos afetos, de modo que, mesmo enfrentando um tratamento hostil em outros espaços, como o mercado de trabalho, Bia não desanimou e continuou insistindo na busca de um emprego. Isto porque não se sentiu isolada, mas respaldada pelos pais, professores e colegas. Sua voz não era apenas um grito solitário e desarticulado, mas respondia a uma demanda coletiva, ou seja, os efeitos da vivência artística ultrapassaram a esfera estética e alcançaram o campo ético-político.

A experiência artística de Antero e Michel seguiu a mesma direção de Bia, mas avançou um pouco mais, ao expressar, de forma contundente, a interconexão entre arte e política. Isto porque os processos de criação destes dois musicistas ocorreram de maneira simultânea com a ação sociopolítica. Michel, ao mesmo tempo em que produzia um álbum musical, durante a pandemia, também realizava atendimento psicoterapêutico público e gratuito das vítimas, somando esforços com outros psicólogos que também realizavam este trabalho. Antero também não dissociou a atividade de compositor e sua atuação como médico, coordenador do sistema público de saúde, docente do curso de saúde coletiva ou, ainda, como membro de uma ONG, que defendia direitos sociais e ambientais. A partir da análise das vivências destes dois artistas, na arte e na atuação profissional, foi possível verificar que tanto as criações estéticas quanto a práxis ético-política estavam intimamente relacionadas com o fortalecimento dos laços comuns e não com a mera busca de recompensas pessoais. Nos processos criativos de Antero e Michel, a busca de expansão da potência e da autonomia individual aconteceram, *pari passu*, com o esforço de expansão da potência do comum. Ainda que o contexto institucional da saúde continuasse a ser organizado pelo dinamismo biodiaconal e por relações intersubjetivas, mediadas pelo capitalismo neoliberal, o esforço de Antero e de Michel, não deixou de apontar outras possibilidades relacionais, não mais centradas no indivíduo, mas no comum.

e) *Biadiaconia, capitalismo e arte performativa*. Com efeito, todos os contextos institucionais, analisados nesta pesquisa – escola, sistema prisional, vida religiosa – não passaram ilesos à dinâmica capitalista. Tomemos como exemplo a experiência atual de Bia no mercado de trabalho. Durante a elaboração desta conclusão, fomos informados por Ronaldo, que, devido à pressão da carga horária do trabalho e com medo de perder o emprego, Bia abandonou o curso de dança que tinha iniciado, pois precisava do dinheiro para sobreviver. Não obstante a experiência artística ter proporcionado um alento e um respiro para Bia e para a maioria dos nossos entrevistados, o capitalismo, todavia, segue produzindo subjetividades resignadas e fazendo com que a experiência artística não se

expanda para além do performativo. De acordo com Foucault, algo se torna performativo quando produz adaptação das subjetividades individuais e das relações coletivas aos moldes já previstos na ordem do discurso institucional (Foucault, 2010). Noutros termos, uma ação performativa pode até produzir algumas mudanças pontuais, que só podem ocorrer dentro de uma margem de previsibilidade, entretanto estas mudanças não colocam em risco a manutenção da ordem dominante. Com efeito, uma arte performativa busca promover não o rompimento da relação entre arte e realidade, mas uma modulação da vida ao que já existe. Neste caso, para utilizar a terminologia de Dardot e Laval, a relação entre o instituído e o instituinte permanece antagonica, não permitindo, o surgimento de algo inédito capaz de ressignificar as relações institucionalizadas. De acordo com Lazzarato, “o performativo codifica as enunciações, os enunciados e seus efeitos, institucionalizando locutores e ouvintes, seus respectivos papéis ou status e o espaço público de suas ações” (LAZZARATO, 2022, p. 309).

f) *Entre a melancolia e a potência do comum*. Deste modo, ainda que a arte mobilize a criatividade e fortaleça a vivência comum dos afetos, a desmesura do poder biodiaconal tende a manter-se incólume. Ainda que a arte colabore para o aumento da biopotência do corpo e da mente dos indivíduos, ainda que permita vislumbrar horizontes diferentes, no entanto, em termos ético-políticos não produz uma inflexão nas relações institucionais, ou seja, não produz uma curva, uma dobra, uma mudança de direção ou um desvio na dinâmica do mercado neoliberal, mas sim, conformismo e adaptação. Com efeito, a arte, quando está colocada a serviço do conformismo produz melancolia. Por conseguinte, a melancolia acaba se tornando o outro lado da medalha destes processos criativos, pois, de acordo com Freud, este afeto, embora produza efeitos de passividade, não está dissociado de outros que compõem a constelação psíquica da rebelião. Ainda que rebelião e melancolia estejam relacionadas, entretanto, conforme atesta Perniola, jamais a rebelião do melancólico se tornará um movimento revolucionário porque, na maioria das vezes, as estratégias de luta tendem a se transformar em meras acusações e xingamentos contra aqueles que não compartilham da mesma melancolia (PERNIOLA, 2002).

Para superar a tentação da melancolia e ampliar a capacidade de mobilizar os afetos no corpo e a reflexão na mente, fortalecendo o comum, em suas várias expressões, a arte precisa superar sua autorreferencialidade. Isto se torna possível a partir de uma constante busca de agenciamentos com a ciência, com os movimentos populares e as tecnologias da comunicação, de maneira que a união entre as mais variadas vozes fortaleça a potência do comum (Spinoza) e a máquina teológico-política (Agamben),

encampada pelo capitalismo, possa ser decomposta para que não continue a devastar e depredar a vida e, tampouco, continue a transformar o mundo em um amontoado de ruínas (Benjamin). Algo que procuramos destacar em vários momentos de nossa pesquisa foi o seguinte: por detrás dos agenciamentos entre a arte e outros campos teóricos e práticos encontra-se a busca conjunta de aumentar a potência do comum, em vista da transformação ético-política. Noutros termos: no sentimento do comum viceja a potência da salvação pela arte. Conforme vimos, a partir dos escritos de Vigotski sobre arte, faz-se mister distinguir o sentimento comum do sentimento do comum. Para este autor, a função da arte não consiste no contágio das emoções, mas em produzir algo diferente daquelas emoções comumente vivenciadas: “a verdadeira natureza da arte sempre carrega algo que supera o sentimento comum [...] o medo ou a dor, quando são suscitados pela arte supera os sentimentos comuns e ilumina-os” (VIGOTSKI, 2022, p. 312).

Neste sentido, a vivência comum de afetos não se refere à reprodução de afetos comumente vividos no cotidiano. Embora a maioria dos nossos entrevistados, durante o processo de criação, tenha vivenciado afetos diferentes e um aumento da biopotência, a ponto de alguns desenvolverem uma visão crítica dos espaços cotidianos institucionalizados, no entanto, do ponto de vista ético-político, poucas ações comuns e coordenadas foram empenhadas em prol da transformação da máquina biodiaconal e dos afetos tristes que continuaram a ser reproduzidos. Por outro lado, conforme analisamos no capítulo IV, entre os coletivos indígenas, a criação artística incidiu diretamente nas relações sociopolíticas. O grupo de teatro Mandi’o, das etnias Guarani e kaiowá, de Mato Grosso do Sul; o teatro dos clãs dos Sateré-Mawé, no Amazonas e o KIMVNTeatro, do Chile, formaram coletivos de arte cênica, que aumentaram o desejo de transformação das relações sociais. Deste modo os processos criativos produziram um fortalecimento do comum e um aumento da capacidade do indivíduo de perseverar na existência, ou seja, produziram uma inflexão, uma curvatura nas variadas estratégias do micro e do macropoder (Foucault), profundamente enraizado na cultura, no sistema econômico e nas relações sociais. A experiência artística destes coletivos, ao colaborar para a transformação do indivíduo e da coletividade, também colaboraram para a emergência de algo inédito no espaço público, algo que não procurou se encaixar nos moldes já existentes.

Convém sublinhar que, na experiência destes coletivos, não se trata de reproduzir o sentimento comum, mas de fortalecer o sentimento do comum, haja vista que ao colocarem em cena emoções como o medo, a vergonha e a humilhação, o objetivo não

era reproduzir aquilo que se vivia no cotidiano da vida, mas colocar a todos, atores e público, acima destas emoções tristes, de modo a vencê-las, superá-las e resolvê-las. Partindo destas considerações, podemos concluir que nenhuma experiência transformadora pode acontecer fora da dinâmica intersubjetiva e à revelia do comum. Ainda que a experiência artística seja algo que cada indivíduo vivencia de modo singular, no entanto, não pode ser reduzida ao campo da subjetividade, pois requer uma abertura para a participação do outro e para o compartilhamento das emoções e das visões de mundo.

g) *Imaginação criadora e imaginação política*. Ao intitular esta pesquisa como “vivência comum dos afetos”, nosso objetivo foi destacar este aspecto do comum, não como lugar de contágio afetivo, mas como lugar onde afetos diferentes podem ser vivenciados de maneira intersubjetiva. Quando a experiência comum ordinária ceder lugar à experiência do comum, então será possível superar o medo de criticar e de assumir, politicamente, uma posição contrária aquilo que está determinado, social e politicamente. Somente no seio do comum, pode-se vivenciar encontros afetivos-volitivos destoantes daqueles efetivados pelo capitalismo e pela biotecnologia, pois, no comum, a potência de agir do corpo se amplia juntamente com a capacidade da mente de imaginar a possibilidade de novos horizontes. Em suma, esta vivência afetiva do comum tem o poder de colocar em ação a imaginação política. É por meio da imaginação criadora que a arte coloca em movimento a imaginação política. A arte, em si mesma, não produz transformações sociopolíticas, mas, ao favorecer o sentimento do comum torna-se o lugar estratégico fundamental para o enfrentamento do medo de dar livre curso à imaginação política. Sempre que imaginamos a possibilidade do mundo e das relações serem diferentes, afirma Paulo Freire, incorremos em medo. É importante não negarmos o medo para não negarmos também o desejo de conceber e projetar outros modos de ser e existir. Sem reconhecer nosso medo não seremos capazes de manter uma posição crítica diante do presente histórico (FREIRE; SHOR, 2021).

Tanto a imaginação política quanto a imaginação criadora se encontram unidas no combate à servidão biotecnológica e aos seus dogmas, dentre os quais destacamos um dos mais perversos, aquele que procura ocultar um dado histórico fundamental: as coisas estão sempre mudando, se deslocando e se transformando. Outro dado importante, sublinhado por Foucault refere-se à relação dialética entre poder e resistência, pois onde houver relações de poder sempre haverá também resistência. E esta resistência não se fortalece apenas com ideias ou somente com o alargamento da consciência crítico-racional, como

pretendia o Iluminismo, no século XVIII. No processo de fortalecimento da biopotência e da liberdade, só a razão não basta, pois, para que haja transformação, a imaginação criativa e a imaginação política também precisam ser colocadas em ação. E o fundamento da imaginação encontra-se no corpo, na sua capacidade de afetar e ser afetado. A arte, neste sentido, ao promover a vivência comum dos afetos e viabilizar a transformação dos afetos tristes, contribui, de modo eficaz, para o aumento da liberdade e da autonomia do indivíduo e da sociedade. Assim sendo, a práxis artística torna-se uma estratégia de transformação sociopolítica quando une a ética à estética, a mente ao corpo, o singular e o plural.

h) *Assumindo riscos*. Sem ainda se dar conta da imaginação política latente na sua imaginação criadora, Copeau relata, nos seguintes termos, sua experiência teatral vivenciada na infância:

[No teatro] eu transformava a vida. Eu punha tudo em ação e procurava parceiros por toda parte. Era preciso que tudo que me viesse ao espírito, tudo que me perturbasse o coração ou os sentidos, tudo o que eu aprendesse, adivinhasse, inventasse, fosse representado naquele mesmo instante, até chegar ao seu desenlace, e fosse qual fosse o risco (COPEAU, 2013, p. 21)

O risco e a criatividade são fundamentais em todo processo de transformação sociopolítica. Quando o artista-criador assume todos os riscos, isto não significa que tenha superado o medo. No entanto, neste processo, o medo será incapaz de paralisar ou frear a potência desejante de engendrar novos modos de ser e de existir. Do ponto de vista ético-político, toda criação artística será eficaz se assumir riscos. A arte assume riscos quando dispõe o indivíduo para a vivência comum dos afetos e quando contribui para libertar o corpo e a mente do medo de imaginar novas relações e novas dinâmicas afetivo-volitivas. A arte assume riscos quando, na contramão do discurso capitalista neoliberal, comprova que algo novo não pode surgir apenas do esforço de cada indivíduo, considerado isoladamente, mas do esforço conjunto e da união de todos os seres, na busca comum de perseverar na vida. Em suma, o risco maior que arte deve assumir consiste em demonstrar que vida está em permanente transformação, isto é, em processo contínuo de vir-a-ser. Somente quando assume todos estes riscos, a arte se torna um perigo eminente para a biodiaconia, em seu afã de cercear, mutilar, diminuir e controlar a biopotência, por um lado, e manter relações servir, por outro. Nesta luta comum contra a servidão biodiaconal, a arte colabora para que nunca deixemos passar despercebida a máxima espinosana, que

pode ser sintetizada nestes termos: faz parte da potência criadora e expansiva da vida, a capacidade de resistir e de se reinventar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, ou da contingência**. Tradução Vinicius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Creación y anarquía**: la obra em la época de la religión capitalista. Traducción Rodrigo Molina Zavalías y María Tereza D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O reino e a glória**: uma genealogia teológica da economia e do governo: *homo sacer* II, 2. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, Hannah. **A revolução**. Tradução José Roberto Miney. São Paulo: Ática, 1988.

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Tradução e notas Claudio Willer. 2a. ed. Porto Alegre: L&PM, 2019. (Col. Rebeldes & Malditos).

ARTAUD, Antonin. GUINSBURG, J., TELES, Silvia F. e NETO, Antonio M. (Org.). **Linguagem e vida**. J. Guinsburg, Silvia F. Teles, Antonio M. Neto (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1995.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ÁVILA, Carla; RIBEIRO, Jade Reginaldo. Oguatás míticos Guarani e Kaiowá: caminhar entre mulheres, artes cênicas e o fazer corpo. In: TERENA, Naide; DUARTE, Andreia Duarte (Org.) **Teatro e povos indígenas**: janelas abertas para a possibilidade. São Paulo: N.1 edições. Disponível em: <http://www.n-1edicoes>. São Paulo. Acesso em: 28 dez. 2021.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Tradução Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. 7a. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BALILA, Douglas. **Memórias e Sonhos de Encarcerados**: estudo realizado a partir da ideia de servidão em Espinosa. 2000. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social). Instituto de Psicologia da USP. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Tradução Luís Otávio Burnier. São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.

BENJAMIN, WALTER. **O anjo da história**. Tradução João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvin, 2008.

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião** [recurso eletrônico]. Michael Lowy (Org.). Tradução Nélcio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Willie Bolle e Olgária Chain Féres Matos (Org.). Tradução do alemão Irene Aron. Tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENTES, Ivana. Viver com as imagens. In: PARDO, Ana Lúcia. **A teatralidade do humano**. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

BENVENISTE, Émile. **Vocabulario de las instituciones indoeuropeas**. Tradução Mauro Armiño. Madri: Taurus Ediciones, 1983.

BEULKE, Gisela (Org.). **Diaconia**: um chamado para servir. São Leopoldo: Sinodal, 1997.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. **Revista Concinnitas**, ano 9, v. 12, p. 145-155, jul., 2008. Disponível em: <http://www.e-publicações.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825/16284>. Acesso em: 10 maio 2022.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo**: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOCK, Carlos G. **Reflexões sobre a diaconia à luz da mordomia cristã**. Disponível em: <http://www.periodicos.est.edu.br>. Acesso em: 07 nov. 2018.

BONDER, Nilton. **A arte de se salvar**: ensinamentos judaicos sobre o limite do fim e da tristeza. 2a. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

BORNHEIM, Gerd. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.

BOSCHI, Caio C. O assistencialismo na capitania do ouro. **Revista de História**. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 116, 1984. Disponível em: <http://www.revistausp>. Acesso em: 20 abr. 2019.

BOURETZ, Pierre. **Testemunhas do futuro**: filosofia e messianismo. Tradução Jacó Guinsburg, Fany Kon, Vera Lúcia Felício. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOVE, Laurent. **Espinosa e a psicologia social**: ensaios de ontologia política e antropogênese. David Calderoni (Org.). Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Nupsi-USP, 2010.

BOVE, Laurent. **La stratégie du conatus**: affirmation et résistance chez Spinoza. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1996.

BRASIL. **Conselho Nacional de Secretários da Saúde (CONASS)**. Disponível em: <https://www.conass.org.br>. Acesso em: 11 jun. 2022.

BRASIL. **Constituição da Ordem dos Frades Menores Capuchinhos e ordenações dos capítulos gerais**. Tradução Conferência dos Capuchinhos do Brasil. Porto Alegre: ESTEF, 2014.

BROX, Norbert. Fazer da terra um céu: diaconia na igreja primitiva. Tradução Miguel Gomes Mourão de Castro. **Concilium – Revista Internacional de Teologia**, v.4, n. 218, p. 45-52, 1988. Petrópolis: Vozes.

BRUCKNER, Pascal. **A euforia perpétua**: ensaio sobre o dever de felicidade. Tradução Rejane Janowitzer. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

BUTLER, Judith. **Sin medo**: formas de resistencia a la violencia de hoy. Tradução Inga Pellisa Díaz. Chile: Epublibre, 2020.

CABALLERO, Ileana Dieguez. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Tradução Luís Alberto Alonso e Ângela Reis. Uberlândia/MG: EDUFU, 2011.

CALERI, Donati Canna. O corpo: uma política contemporânea. In: BECKER, Rafael C. [et al.]. Spinoza e nós. v. 2: **Spinoza atual/inatual** (recurso eletrônico). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2017, p. 192-199.

CAPONI, Sandra. A lógica da compaixão. **Revista Trans/Form/Ação**, 21/22. São Paulo: UNESP, n. 21-22, 1999. Disponível em: Scielo.br. Acesso em: 16 mar. 2019.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**: histoire des mots A – K. Paris: Klincksieck, 1968.

CHAUÍ. Marilena. Prefácio. In: SPINOZA, B. **Breve Tratado de Deus, do homem e do seu bem-estar**. Tradução Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso e Luís César Guimarães Oliva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

CHAUÍ. Marilena. **Contra a servidão voluntária**. Homero Santiago (Org.). 2a. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.

CHAUÍ. Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Espinosa**: uma filosofia da liberdade. São Paulo: Editora Moderna, 1995.

CHAUÍ, Marilena. Engenho e arte: a estrutura literária do Tratado da Emenda do Intelecto de Espinosa. In: CHAUÍ, Marilena; ÉVORA, Fátima (Ed.). **Figuras do racionalismo**. Campinas/SP: Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia, 1999b.

CHAUÍ, Marilena. Paixão, ação e liberdade em Espinosa. **Folha de S. Paulo** (20/08/2000). Disponível em: <http://www.folha.uol.com.br>. Acesso em: 26 abr. 2021.

CHAUÍ, Marilena. A nervura do real: imanência e liberdade em Spinoza. Vol. I: **Imanência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHAUÍ, Marilena. A nervura do real: imanência e liberdade em Espinosa. Vol. II: **Liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHAUÍ, Marilena. **Política em Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COPEAU, Jacques. **Apelos**. Tradução José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, José da. Biopolítica e teatro contemporâneo. In: PARDO, Ana Lúcia. **A teatralidade do humano**. São Paulo: Edições SESC SP, 2011, p. 140-149.

DARDOT, Pierre e LAVAL, Christian. **Comum**: ensaio sobre a revolução no século XXI. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2017.

DARDOT, Pierre; LAVAL Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEGEN, Johannes. Diaconia como agência no Estado do bem-estar social. Tradução Miguel Gomes Mourão de Castro. **Concilium – Revista Internacional de Teologia**. Petrópolis: Vozes, v. 4, n. 218, p. 113-120, 1988.

DEGEN, Johannes. **Cursos sobre Spinoza** (Vincennes, 1978 – 1981). Tradução Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso, Francisca Evilene B. de Castro, Hélio Rebello Cardoso Júnior e Jefferson Alves de Aquino. 3. ed. Fortaleza: EdUECE, 2019.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Tradução Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DEMO, Pedro. **Metodologia científica em ciências sociais**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2015.

DERRIDA, Jacques. **La escritura y la diferencia**. Traducción Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.

DERRIDA, Jacques. **Força da lei**: o fundamento místico da autoridade. Tradução Leyla Perrone Moisés. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DÉTIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. **Métis**: as astúcias da inteligência. Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

DOODS, E. R. **Os gregos e o irracional**. Tradução Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

DUENHA, Milene Lopes. A potência transformativa dos afetos: modos de estar nos encontros da arte. In: BECKER, Rafael Cataneo *et al.* (Org.). Spinoza e nós. [recurso eletrônico]. Vol. 1: **Spinoza, a guerra e a paz**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2017, p. 190-198.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Tradução Sérgio Goes de Paula. Revisão de Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

ESPINOSA, Baruch de. **Ética**: Tradução Antônio Simões. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

ESPOSITO, Roberto. **Bios**: biopolítica e filosofia. Lisboa: Edições 70, 2010.

ESPOSITO, Roberto. **Categorias do Impolítico**. Tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

ESPOSITO, Roberto. **Immunitas**: protección y negación de la vida. Tradução Luciano Padilla López. 1. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

ESPOSITO, Roberto. **Persona, cosas, cuerpos**. Traducción Albert Jiménez. Madri: Editorial Trotta, 2017.

EZCURRA, Alicia Villar. La ambigüedad de la compasión. **Revista Sal Terrae**, Madrid, Universidad Comillas, 2007, p. 917-930.

FABBRINI, Ricardo. A poética de risco do Teatro da Vertigem. In: FERNANDES, Sílvia (Org.). **Teatro da Vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 161-165.

FELÍCIO, Vera Lúcia. **A procura da lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1996.

FERNANDES, Kelly Cristina. **Teatro Social dos Afetos**. 1999. Tese (Doutorado em Psicologia Social). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica/PUC, 1999.

FERREIRA, Maria Luísa A. R. **A dinâmica da razão na filosofia de Espinosa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. (Col. Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas).

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Tradução Leandro Konder. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

FLORIDO, Francisco León. La sabiduría del cuerpo: potentia naturae y metafísica de las pasiones. In: FERNÁNDEZ, Eugenio e CÁMARA, Maria Luisa (Ed.). **El gobierno de los afectos em Baruj Spinoza**. Madri: Editorial Trotta, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Manoel Barros da Motta (Org.). Tradução Elisa Monteiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015b. (Coleção Ditos e Escritos II).

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade: o governo de si e dos outros**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. Tradução Maria Ermantina Galvão. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)**. Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014b.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Revisão Roberto Machado. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015a.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**. Lisboa: Edições 70, 2010.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Repensar a Política**. Tradução Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. (Coleção Ditos e Escritos VI).

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramalhete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014a.

FREIRE, Paulo e SHOR, Ira. **Medo e ousadia**: o cotidiano do professor. Tradução Adriana Lopes. 14. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FRIAS FILHO, Otávio. O fim do teatro. **Revista USP**, São Paulo: IEDUSP, n. 14, p. 50-57, 1992.

GALINDO, Dolores; LEMOS, Flávia C. Silveira; RODRIGUES, Renata Vilela; FERLA, Alcindo Antônio; SAMPAIO, Ataulpa Maciel. Patologização, biocapital e subjetivações: a vida em disputa na bioeconomia neoliberal. In: LEMOS, Flávia C. Silveira; GALINDO, Dolores; BICALHO, Pedro P. G. (Org.). **Clínica política, arte e cultura**: subjetividades e a produção dos fascismos no contemporâneo. Curitiba: Editora CVR, 2019.

GARCIA, José Wagner (Org). **Amazing Amazon**: estética evolucionária. Museu de Arte Moderna de São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

GEREMEK, Bronislaw. **A piedade e a força**: história da miséria e da caridade na Europa. Tradução Maria da Assunção Santos. Lisboa: Terramar, 1995.

GIACOMONI, Marcelo P.; VARGAS, Anderson Z. **Foucault, a arqueologia do saber e a formação discursiva**. UFJF, 2, 2010, p. 119-129. Disponível em: <http://www.veredasonline.com.br>. Acesso em: 16 jul. 2019.

GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial 2: Teatro e realidade brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 07-17.

GOMES, LÍlian C. B.; OLIVEIRA, Warley A. Claustros Castrados: a ocultação do sujeito sexual no interior dos conventos. **Revista Contextura**, v. 9, n. 11, p. 39-53, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufmg.br/index.php/revistacontextura/article/view/3835>. Acesso em: 19 maio 2022.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras**: uma ideia (política) do teatro. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GUERRA, Lolita Guimarães. O Asclepeion de Pérgamo no século II E.C. como lugar de interpenetrações temporais, espaciais e identitárias. **Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos**, n. 5, p. 112-130, 2015. Disponível em: [http://www.periodicos.ufes.br/Downloads/jfurlani,+112-130\(1\)](http://www.periodicos.ufes.br/Downloads/jfurlani,+112-130(1)). Acesso em: 06. jul. 2022.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Tradução Berilo Vargas. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multitud**: guerra y democracia en la era del Imperio. Traducción Juan Antonio Bravo. Barcelona: Debate, 2004.

HAYEK, Friedrich A. **O caminho da servidão**. Tradução Anna Maria Capovilla, José Ítalo Stelle e Liane de Moraes Ribeiro. 6. ed. São Paulo: Instituto Ludwig Von Mises Brasil, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Logos e Aletheia**. Tradução Emildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores, vol. Pré-socráticos).

ILLOUZ, Eva. **O amor nos tempos do capitalismo**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ILLOUZ, Eva. **Les sentiments du capitalisme**. Paris: Seuil, 2006.

ITOKAZU, Ericka Marie. A filosofia de Espinosa, um realismo da duração? **Revista Methodus**, n. 4, p. 105-133, 2009. Disponível em: <http://www.nomos-elibrary.de>. Acesso em: 31 jul. 2021.

JAQUET, Chantal. **A força do corpo humano**. Tradução Márcia Patrizio. São Paulo: Annablume, 2010.

JAQUET, Chantal. **Spinoza o la prudência**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2008.

JAQUET, Chantal. **A unidade do corpo e da mente: afetos, ações e paixões em Espinosa**. Tradução Marcos Ferreira de Paula e Luís César Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

JEREBTSON, Serguei. Gomel – a cidade de L. S. Vigotski. Pesquisas científicas contemporâneas sobre a instrução no âmbito da teoria histórico-cultural de L.S. Vigotski. **VERESK**. Cadernos acadêmicos internacionais. Estudos sobre a perspectiva histórico-cultural de Vigotski. Brasília: UniCEUB, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.uniceub.br>. Acesso: 27. set. 2021.

KARSENTI, Bruno. Poder, assujeitamento, subjetivação. **Revista Mnemosine**, v. 16, n. 1, p. 286-297, 2020. Disponível em: <http://www.e-publicações.uerj.br>. Acesso em: 24 jul. 2020.

KUGLER, Joachim. In: **Dicionário de termos teológicos fundamentais do Antigo e do Novo Testamento**. Verbete: Salvação. Angelika Berlejung e Christian Frevel (Org.). Tradução Monika Ottermann. São Paulo: Paulus/Loyola, 2011.

KUHNER, Maria Helena. Reflexões sobre um teatro em tempo de síntese. **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial 2: Teatro e realidade brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 19-47.

LA BOÉTIE, Étienne. **O discurso da servidão voluntária**. Tradução Gabriel Perissé. São Paulo: Editora Nós, 2016.

LALANDE, André. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. Tradução Fátima Sá Correia *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAZZARATO, Maurizio. **O intolerável do presente, a urgência da revolução: minorias e classes**. Tradução Pedro Taam e Flávio Taam. São Paulo: N – 1 edições, 2022.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Tradução Marina Appenzeller. Campinas/SP: Papirus, 2003.

LE BRETON, David. A síndrome de Frankenstein. In: SANT'ANNA, Denise B. (Org.) **Políticas do Corpo**. Tradução Mariluce Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução Sônia, M. S. Fuhrmann. 2. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007.

LE MOS, CARDOSO JÚNIOR. A genealogia em Foucault: uma trajetória. **Revista Psicologia e Sociedade**, ABRAPSO, v.21, n. 3, set-dez, 2009.

LE MOS, Salete. Política e resiliência: apaziguamentos distendidos. **Revista Ecopolítica**, n. 4, set-dez, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.pucsp.br/ecopolítica>. Acesso em: 12 dez. 2021.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. LLEDÓ, Emilio. **El concepto “poíesis” en la filosofía griega**: Heráclito – Sofistas – Platón. SILVÁN, Afonso (Ed.). Madri: Editorial Dykinson, 2010.

LOURAU, René. **A análise institucional**. Tradução Mariano Ferreira. 3. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

MARQUES, Priscila Nascimento. **O Vygotski incógnito**: escritos sobre arte (1915 – 1926). 2015. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa). Departamento de Letras Orientais da FFLCH. Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2015.

MARTINI, Paulo Roberto; BARBOSA, Lauro Frederico; GARCIA, José Wagner. Amazing Amazon. In: SANTAELLA, Lúcia (Org.). **A eco e a tecnociência na arte de José Wagner Garcia**. São Paulo: Editora Jatobá, 2012, p. 94-105.

MARX, Karl. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. Tradução Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. Tradução Florestan Fernandes. 2. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. José Paulo Netto e Miguel M. Cavalcanti Yoshida (Org.). 2. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2012.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELVILLE, Herman. **Bertleby, o escrevente**: uma história de Wall Street. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MOLLAT, Michel. **Os pobres na Idade Média**. Tradução Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**: a arte da felicidade. Tradução Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MOSTAÇO, Edécio. Vertigem entre ética e estética. *In*: FERNANDES, Sílvia (Org.). **Teatro da Vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 157-160.

MOSTAFA, Solange Puntel. **Vygotsky e Deleuze**: um diálogo possível? Campinas/SP: Alínea, 2016.

NASCIMENTO, Cláudio F.; SOUSA, Ianna O.; GUIMARÃES, José Maria X. Financiamento do SUS: avanços e desafios da luta social pela garantia do direito à saúde. *In*: BITENCOURT, Ruth Ribeiro; CONTE, Lizandra Nunes Coelho (Org.). **O financiamento do SUS**: uma luta do controle social. Porto Alegre: Editora Rede Unida, 2021, p. 103-124.

NAVES, Márcio Bilharinho. **Marx**: ciência e revolução. São Paulo: Moderna/ Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 2000.

NEGRI, Antonio. **Kairòs, Alma Venus, Multitudo**: nove lições ensinadas a mim mesmo. Tradução Orlando dos Reis e Marcello Lino. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NEGRI, Antonio. El monstruo político: vida desnuda y potencia. *In*: FOUCAULT, Michel; DELEUZE, Gilles; ZIZEK, Slavoj. **Ensayos sobre biopolítica**: excessos de vida. Compilado por Fermín Rodríguez y Gabriel Giorgi. Buenos Aires: Paidós, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Completas**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

NOICA, Constantin. **As seis doenças do espírito contemporâneo**. Tradução Fernando Klabin e Elena Sburlea. Rio de Janeiro: Record, 1999.

NORDSTOKKE, Kjell. O estudo da diaconia como disciplina acadêmica. **Revista Estudos Teológicos**, v. 55, n. 2, p. 204-220, jul./dez, 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.est.edu.br>. Acesso em: 12 ago. 2020.

NOVAK, Michael. **The Spirit of Democratic Capitalism**. New York: Madison Books, 1991.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1999.

OLIVEIRA, Filipi Gradim. Artaud e a dança do corpo sem Deus. **Revista O percebejo online**, v. 2, n. 1, jan./jun., 2010. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/percevejoonline/issue/view/63>. Acesso em: 21 maio 2022.

PAVLOVSKY, Eduardo. **Resistir Cholo**: cultura y política en el capitalismo. Buenos Aires: Editorial Topía, 2006.

PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. Afeto e discurso racista. **Revista latino-americana de psicopatologia fundamental**, São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 10 ago. 2019.

PELBART, Peter P. Biopolítica e biopotência no coração do Império. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). **Nietzsche e Deleuze: o que pode um corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará – Fortaleza/Ceará: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002, p. 251-260.

PELBART, Peter P. Políticas da vida, produção do comum e a vida em jogo. **Saúde e Sociedade**, v. 24, p. 19-26, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 22 mar. 2021.

PELLEGRIN, Nicole. Corpo do comum, usos comuns dos corpos. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO Georges (Org.). **História do Corpo I: da Renascença às Luzes**. Tradução Lúcia M. E. Orth e Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis/RJ: Vozes, 2020.

PERNIOLA, Mario. **El arte y su sombra**. Traducción Mónica Poole. Madri: Ediciones Cátedra, 2002.

PIO XI. **Encíclica Lux Veritatis**. Documentos Pontifícios. Tradução Desiderio Kalverkamp, n. 94. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1959.

PLATÃO, **Íon**: o sobre la “Iliada”. Traducción Francisco de P. Samaranch. Madri: Aguillar Ediciones, 1966. (Obras Completas).

QUILICI, Cassiano S. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004.

QUILICI, Cassiano S. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RAMACCIOTTI, Bárbara L. Spinoza e Nietzsche: o que pode um corpo? In: BECKER, Rafael C. [et al.]. Spinoza e nós. Vol. 2: **Spinoza atual/inatual** (recurso eletrônico). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2017, p. 212-223.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Tiempos modernos: ensayos sobre la temporalidade en el arte y la política**. Traducción Mariel Manrique. Cantábria/Espanha: Ed. Sangrila, 2018.

RIEFF, Sissi Georg. **Diaconia e culto cristão: o resgate de uma unidade e suas consequências para a vida das comunidades cristãs**. 2003. Tese (Doutorado em Teologia). São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2003.

ROSE, Nikolas. **A política da própria vida: biomedicina, poder e subjetividade no século XXI**. Tradução Paulo Ferreira Valério. São Paulo: Paulus, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth. **O eu soberano**: ensaio sobre as derivas identitárias. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução Lourdes Santos Machado. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Carta a D'Alembert**. Tradução Roberto Leal Ferreira. 2. ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2015.

RUFFINI, Franco. "Sistema" de Stanislavski. In: BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo/Unicamp: Hucitec e Editora da Unicamp, 1995.

SAADI, Fátima. O ator contemporâneo em seus paradoxos. **Cadernos de Teatro** n. 158, jul./set., 1999. Disponível em: <http://www.otablado.com.br>. Acesso em: 20 ago. 2021.

SAADI, Fátima. A teatralidade. In: PARDO, Ana Lúcia. **A teatralidade do humano**. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

SALES, Teresa. Raízes da desigualdade social na cultura política brasileira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, ANPOCS, v. 9, n. 25, jun., 1994.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. **Filosofia da Práxis**. Tradução Maria Encarnación Moya. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. A arte depois da arte. In: SANTAELLA, Lúcia (Org.). **A eco e a tecnociência na arte de José Wagner Garcia**. São Paulo: Editora Jatobá, 2012, p. 112-125.

SANTAELLA, Lúcia. Estética da fascinação. **DATjournal**, v. 4, n. 3, p. 22-36, 2019. Disponível em: <http://www.datjournal.anhembir.br>. Acesso em: 11ago. 2022.

SANTIAGO, Homero. **Entre servidão e liberdade**. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2019.

SATERÉ, Josias, ALBUQUERQUE, Renan; GORDIANO, Jalna. **Os Sateré-Mawé e o Teatro dos Clãs**. Manaus/AM e Embu das Artes/SP: Edua e Alexa Cultural, 2022.

SAWAIA, Bader B. Afeto e Comum: categorias centrais em diferentes contextos. In: SAWAIA, Bader B.; ALBUQUERQUE, Renan; BUSARELLO, Flávia (Org.). **Afeto & Comum**: reflexões sobre a práxis psicossocial. Embu das Artes (SP): Alexa e Amazonas: Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA), p. 29-36.

SAWAIA, Bader B. A emoção como *locus* de produção do conhecimento. Uma reflexão inspirada em Vigotski e no seu diálogo com Espinosa. **III Conference for Sociocultural Research**. Campinas: Unicamp, 2000.

SAWAIA, Bader B. Transformação social: um objeto pertinente à Psicologia Social? **Revista Psicologia & Sociedade**, São Paulo, v. 26, NE 2, p. 4-17, 2014.

SAWAIA, Bader B. O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão. In: SAWAIA, Bader (Org.). **As artimanhas da exclusão**: análise psicossocial e ética da desigualdade social. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 97-118.

SAWAIA, Bader B. Psicologia e desigualdade social: uma reflexão sobre liberdade e transformação social. **Revista Psicologia & Sociedade**, São Paulo, v. 21, n. 3, p. 364-372, 2009.

SEGUEL, Paula González. Reinvindicações históricas e contemporâneas do povo Mapuche com base na obra do KIMVNTeatro. In: TERENA, Naide; DUARTE, Andreia. (Org.). **Teatro e povos indígenas**: janelas abertas para a possibilidade, p. 141-147. Disponível em: <http://www.n-1edicoes>. São Paulo: N – 1 edições. Acesso em: 30 mar. 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SÉVÉRAC, Pascal. A potência da imaginação em Spinoza. In: MARTINS, André; SANTIAGO, Homero; OLIVA, Luís César (Org.). **As ilusões do eu**: Spinoza e Nietzsche. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 393-422.

SILVA, Daniele Nunes H.; MAGIOLINO, Lavínia Lopes S. Imaginação e emoção: liberdade ou servidão nas paixões? Um ensaio teórico entre L.S. Vigotski e B. Espinosa. In: SAWAIA, Bader; ALBUQUERQUE, Renan; BUSARELLO, Flávia R. (Org.). **Afeto & Comum**: reflexões sobre a práxis psicossocial. São Paulo: Alexa Cultural, 2018, p. 39-59.

SOBKIN, Vladimir. As resenhas teatrais de L. S. Vigotski como início da concepção histórico-cultural. **VERESK**. Cadernos acadêmicos internacionais. Estudos sobre a perspectiva histórico-cultural de Vigotski. Brasília: UniCEUB, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.uniceub.br>. Acesso: 11 out. 2021.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 11-36.

SOBRAL, Adail. Ético e estético: na vida, na arte e nas ciências humanas. BRAIT, Beth Brait (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 103-122. SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SPINOZA, B. **Breve Tratado de Deus, do homem e do seu bem-estar**. Tradução Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso e Luís César Guimarães Oliva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SPINOZA, B. **Ética**. Tradução Grupo de Estudos Espinosanos. Marilena Chauí (Coord.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

SPINOZA, B. **Spinoza**: correspondência. Traducción Atilano Domínguez. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

SPINOZA, B. **Tratado da Reforma da Inteligência**. Tradução Lívio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, 1966.

SPINOZA, B. **Tratado Político**. Tradução Diogo Pires Aurélio. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

SPINOZA, B. Tratado Teológico-político. In: GUINSBURG, J., CUNHA, N., ROMANO, R. (Org.). **Spinoza**: obra completa III. São Paulo: Perspectiva, 2014.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

STERN, Ana Luiza Saramago. **A imaginação no poder**: obediência política e servidão em Espinosa. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2016.

STURLA, Antonella. Las representaciones del mito de Antígona en las teatralidades latino-americanas: teatro, resistência y memoria. **Telondefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral**, n. 30, p. 174-192, 2019. Disponível em: <http://www.revistascientificas.filo.uba.ar/index/php/telondefondo/issue/view/590>. Acesso em: 18 nov. 2021.

TAYLOR, Chloe. Biopoder. In: **Michel Foucault**: conceitos fundamentais. Tradução Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2018, p. 58-75.

TONETI, Edson Donizete. Discurso da servidão voluntária: relação de força e liberdade na obra de La Boétie. **Revista Filosofia Aurora**, v. 21, n. 28, p. 165-191, jan./jun., 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.pucpr>. Acesso em: 20 jul. 2020.

TOURAINÉ. Alain. **¿Podremos vivir juntos?** Iguales y diferentes. Buenos Aires/Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1997.

TSING, Anna L. **Viver nas ruínas**: paisagens multiespécies no Antropoceno. Tradução Thiago Mota Cardoso, Rafael Victorino Devos. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

TSING, Anna L. **O cogumelo no fim do mundo**: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. Tradução Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: N.1 edições, 2022.

UKITUÉ. **Laboratório de arte e movimento**. Disponível em: <https://pt.br.facebook.com>. Acesso em: 19 set. 2022

UNO, Kuniichi. **Artaud**: Pensamento e Corpo. Tradução Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: N. 1 edições, 2022.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VEYNE, Paul. **Foucault revoluciona a história**. Tradução Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

VEYNE, Paul. **Quando nosso mundo se tornou cristão**: 312-394. Tradução Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIGOTSKI, Lev S. **Escritos sobre arte**. Tradução Priscila Marques, Bauru/SP: Mireveja, 2022.

VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criação na infância**: ensaio psicológico. Tradução Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009.

VIGOTSKI, L. S. La crisis de los siete años. **Obras Escogidas**. Tomo IV. Madrid: Visor y A. Machado Libros, 2006.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da arte**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia Pedagógica**. Tradução Claudia Schilling. Porto Alegre: Artmed, 2003.

VIGOTSKI, L. S. Quarta aula: a questão do meio na pedologia. Tradução Márcia Pileggi Vinha. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 21, n. 4, 2010.

VIGOTSKI, L. S. **Sobre o problema da psicologia do trabalho criativo do ator** (1932). Tradução Achilles Delari Junior (2009). Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/16453402/Vigotski-sobre-o-problema-da-psicologia-do-trabalho-criativo-do-ator-1932>. Acesso em: 17 set. 2021

VIGOTSKI, L. S. **Teoria e método em Psicologia**. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VIGOTSKI, L. S. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes: 1999b.

ZALTRON, Michele. **Perejivanie e o trabalho do ator sobre si mesmo em K. Stanislavski**. 2012. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Rio de Janeiro: Unirio, 2012. Disponível em: <http://www.portalabrace.org>. Acesso em: 27set. 2021.

WAUTIER, Anne Marie. Do ator ao sujeito: ainda existe um lugar para uma ação coletiva pelo trabalho? **Revista Contexto e Educação**, ano 16, n. 63, p. 35-56, jul./set., 2001. Disponível em: <http://www.revistasunijui.edu.br/1198-Texto%20do%20artigo-4920-1-10-20130523>. Acesso em: 08 jun. 2022.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Tradução Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. 4. ed. Brasília. Editora da Universidade de Brasília, 2012. v. 1.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WELLEN, Henrique. Relação entre arte e política: sobre a carta de Friedrich Engels a Margareth Harkness. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 199, p. 11-21, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br>. Acesso em: 20 ago. 2022.

ANEXOS

Anexo I: “Entrevistas”

“Entrevista” 1 – LÚCIA. 57 anos. Professora do Ensino Fundamental I. Santo André/SP. Teatro e Dança. Entrevista realizada em 12 de agosto de 2021.

1.1 – (minha vida na arte). Eu comecei a dançar em 2008, três anos após a morte da minha mãe. Com a ausência dela, me tornei a cuidadora do meu pai. Todo o meu tempo livre eu ficava em casa e saía apenas para dar aula. E eu tive uma grande dificuldade para aceitar a morte da minha mãe. Este acontecimento me deixou muito triste e eu ficava martelando na minha cabeça sobre o sentido da morte. A dança, quando surgiu na minha vida, me ajudou a recuperar meu equilíbrio e superar o meu luto. Eu só comecei a dançar por insistência do meu irmão. Junto com ele, eu entrei em um curso de dança de salão e fiquei lá durante seis anos. Enquanto eu dançava, uma parente cuidava do meu pai. Depois eu descobri a dança do ventre e estou nela até hoje. O nome do grupo que participo se chama Studio Kaamilah Mourad. Quando eu comecei esta nova modalidade, meu pai já tinha falecido. Foi dançando que eu aprendi que havia chegado o momento de cuidar de mim. A dança me ajudou a me encontrar e me trouxe alegria de viver, ela me despertou a memória de uma das melhores fases da minha vida, a minha juventude. Há três anos eu participo de um grupo de teatro comunitário. Assim como a dança, o teatro também me trouxe equilíbrio emocional, autoconhecimento e uma relação mais dinâmica com meu corpo. No teatro e na dança, eu descobri músculos que antes eu nem imaginava e descobri também que meu corpo tem inúmeras possibilidades de expressão. Além disso, o teatro e a dança me ajudaram a ter respeito pelo corpo e pelo espaço do próximo, sem preconceito com quem é diferente. Enfim, no teatro e na dança, eu aprendi a conviver melhor no ambiente social em que vivo. Para mim, um completa o outro, são interdependentes, e tanto o teatro quanto a dança colaboram igualmente para a superação da timidez e da vergonha de me expressar.

1.2 – (processo de institucionalização). Há trinta e quatro anos atrás eu comecei a lecionar. A minha mãe insistiu para que eu fizesse o magistério porque, naquela época, o estudo era de graça. Assim que eu terminei o curso, fiz um concurso, fui aprovada e logo em seguida eu comecei a lecionar. Quando eu era criança, eu dava aulas para minha irmã caçula e quando ela foi para escola, já estava alfabetizada. Toda minha vida foi dentro da

escola. Eu amo esta profissão, apesar de não ter muito reconhecimento social. Hoje, mesmo aposentada, eu voltei a lecionar, como funcionária contratada. Fiquei longe da escola, sem lecionar, apenas quatro meses. É muito gratificante para mim a relação com as crianças e por isso, eu trabalho até hoje não apenas por uma questão financeira. Ainda que a educação no Brasil seja uma coisa parada no tempo e não desenrola nunca, eu quero continuar lecionando. Durante a pandemia, eu trabalhei online. A tecnologia, infelizmente, não é um recurso que todas as crianças podem ter acesso. As crianças que têm acesso a este recurso virtual não estão motivadas. Nesta modalidade virtual, a relação professor-aluno fica muito prejudicada. Quando as aulas eram presenciais, a motivação para aprender era outra. Na última escola que eu lecionei, antes da pandemia, ficava perto da Mata Atlântica, em Santo André e o ambiente de ensino era excelente. Dar aula ali me fazia sentir uma grande alegria, tanto que alguns colegas me perguntavam o motivo de estar tão alegre, assim logo de manhã. Enquanto a maioria dos professores estava de mau humor, eu estava sorrindo. Eu respondia que a causa da minha alegria era o meu trabalho, vinha do prazer de estar com as crianças. Por isso, era muito difícil eu me irritar na sala de aula; eu procurava sempre fazer que a aprendizagem fosse algo divertido. Quando eu precisava dar uma “bronca”, sempre fazia com sutileza.

Sobre a relação entre a atividade profissional e a arte, a entrevistada respondeu: Eu procuro sempre utilizar o teatro e a dança como recursos pedagógicos durante as minhas aulas. Os alunos gostam tanto, que a hora do ensaio sempre se tornava o momento mais aguardado. Era uma alegria e todos participavam ativamente não só na montagem da peça, mas também na confecção dos figurinos. Daí se pode perceber que a arte pode se tornar um recurso importante na educação. Nesta última escola que eu trabalhei, antes da aposentadoria, a arte constava como uma disciplina efetiva. Havia um professor específico para ensinar teatro e dança para as crianças.

“Entrevista” 2: PAULO. 29 anos, religioso da OFM Cap (Ordem dos Frades Menores Capuchinhos). Belo Horizonte/MG. Dança e Teatro. Entrevista realizada em 14 de setembro de 2021.

2.1 – (minha vida na arte). Eu acho que eu nasci dançando. Quando comecei a dançar eu tinha sete anos de idade e no início, o principal objetivo era me socializar... Por causa de uma disfunção na tireoide, eu tinha dificuldade de dialogar e ter um contato mais próximo com as pessoas. Por sugestão médica, minha mãe me colocou no teatro. E foi no teatro

que eu descobri o prazer de dançar. Eu já dançava escondido no quarto, pois sou de uma geração em que homem dançando é uma coisa meio preconceituosa. Somente a partir dos nove anos, comecei a dançar publicamente na escola, na rua, na praça. Aos doze, eu fundei um grupo de dança dentro da escola. Neste tempo eu fazia teatro e dança. Aos quinze, eu e meus amigos criamos um grupo fora da escola. A dança na minha adolescência ajudou a me aproximar das pessoas. Ela foi um meio de ter motivação, autoestima, de manter-se vivo e ter uma vivência mais integral e profunda da vida. E, desde então, a dança tornou-se parte de mim. Quando eu tinha dezesseis anos, eu parei um pouco de dançar por causa de alguns preconceitos religiosos, mas durou pouco tempo, sete meses apenas. Quando voltei a dançar e fazer teatro de novo, descobri o jazz. Foi bom, mas durou apenas quatro meses porque eu não me identifiquei com o jazz, pois estava mais na *vibe* de ritmos regionais. Foi neste período que conheci a dança contemporânea. Na adolescência, a dança me fazia ser gente, me dava impulso de vida, me fazia relacionar melhor com as pessoas, conhecer meu próprio corpo, e aceitar, com muito amor, minha condição de vida [...] eu nunca tive vergonha de dançar [...] a dança me fez não ter vergonha de muitas coisas.

2.2 – (processo de institucionalização). A primeira dificuldade na Vida Religiosa foi em relação à dança. No convento, chegou um momento em que eu não tinha local e lugar ou pessoas para fazer tanto a dança como o teatro. E sair de uma situação em que eu respirava a arte diariamente e chegar no convento, dar uma pausa nisso, foi algo bem doloroso na época. Mas eu nunca parei de dançar, no meu quarto ou no salão da igreja. Nós tínhamos uma sala de arte, em Patos de Minas, lá eu também dançava horrores, era bem bacana...eu nunca parei de dançar. No postulado (início da formação religiosa), não foi possível praticar a arte de forma mais ampla e isto foi algo bem doído. No noviciado (ano da provação) foi mais tenso ainda porque eu morava em frente ao Teatro da cidade e eu não podia sequer pisar no teatro. Até que chegou um dia eu fui por conta própria porque eu queria ir mesmo. E foi uma experiência muito boa. Após o noviciado, felizmente na minha província (nome jurídico da instituição ao qual pertence: Província dos Capuchinhos de Minas Gerais), tem uma certa abertura para a arte e não tem dificuldade em acolher esta proposta de vida, esta formação cultural. Assim que eu cheguei em Belo Horizonte, em 2014, eu procurei uma forma de aplicar a dança e criamos um grupo de dança contemporânea na paróquia. Depois de um ano e meio, eu tive que parar devido à faculdade e trabalhos pastorais e no final de 2015 consegui uma vaga numa companhia de dança contemporânea, UKITUÉ, da qual faço parte até hoje. A dança contemporânea

trabalha muito a percepção, o toque, o aperfeiçoamento, a aprendizagem, aquilo que você traz de si, as suas partituras coreográficas. Não é uma dança onde alguém te joga uma coreografia e você tem que entrar nesta coreografia, pois aquilo que você traz de si é muito importante para a criação artística. A dança contemporânea é construída a partir do relacionamento e do afeto que você tem com seu colega da companhia. Esta dança é, ainda hoje, o modo que eu encontrei de me manter vivo e de existir. Eu costumo falar que o dia em que eu parar de dançar é porque eu morri. Eu não consigo ficar sem praticar a dança. Quando eu costumo ficar muito chateado é sempre a dança que me socorre. Ela me ajuda a ter um contato com o sagrado, o transcendente. Eu encontrei Deus a partir da arte.

Perguntado sobre como se dá, em sua vivência singular, esta conexão entre a arte e o sagrado, o entrevistado respondeu:

“Eu vejo a formação religiosa muito violenta, sobretudo ao que compete ao corpo. Desde a minha adolescência, escuto que o corpo é um objeto qualquer, que é preciso fazer abstinência para não ceder à vontade da carne. Para mim sempre foi muito estranho ouvir isso porque o modo como eu estava com as pessoas, mesmo na igreja, era sempre a partir do corpo. Eu nunca acreditei nisto que as pessoas me diziam sobre o corpo. Eu vivia entre dois mundos, por um lado, o pessoal da igreja e, por outro, o pessoal da arte. Para entender um pouco mais sobre esta outra perspectiva sobre o corpo, eu comecei a estudar sobre corporeidade e descobri que: nós não temos um corpo, nós somos corpo. Se Jesus quis estar entre nós, a partir da carne, como fala João 1, 14: a palavra se fez carne, por qual motivo a carne seria tão pecaminosa assim? Por qual motivo, seria tão violento você acolher os sentimentos, acolher os afetos, tocar e ser tocado, sendo que estes gestos foram os mesmos de Jesus? Estas questões começaram a me intrigar e percebi que toda minha experiência com Deus sempre foi feita por meio de alguém, nunca foi algo caído do céu ou algo misterioso, mas sempre foi algo pé no chão, algo real. Eu sempre vivi Deus a partir das pessoas próximas de mim, a partir do acolhimento e do abraço de cada uma delas. Eu só consigo fazer a experiência do sagrado a partir da carne, a partir do corpo. De outro modo, a fé estaria quase-morta, pois toda religião tem uma linguagem corporal muito bonita, muito profunda. Em nossa religião houve um momento em que esta linguagem corporal foi sendo mortificada e ainda hoje há resquícios disto. E não há motivo para se banalizar tanto a corporeidade, já que corpo de Jesus era o mesmo que o nosso”.

2.3 – (outras considerações). *Sobre as emoções vividas no palco, durante a prática artística, o entrevistado respondeu o seguinte:*

No palco, realmente parece que sou outra pessoa. Eu me sinto muito livre no palco, me sinto um outro. Estar no palco para mim é quase uma cura. Eu realmente não consigo definir em palavras, mas o que sinto é que ali eu posso me expressar inteiramente, sem medo, sem preconceitos, sem receios, sem reservas, sem me preocupar com o que o outro vai pensar de mim. Quando eu vejo, nas gravações dos espetáculos, eu fico impressionado com o que eu posso fazer no palco. E percebo que muito do que sou está presente ali. Muito não. Eu estou ali por inteiro. O palco é o espaço onde eu dou conta de ser inteiramente, sem me preocupar com questões que envolvem o aprisionamento do corpo e críticas. Acho que o Paulo, sem a camada institucional, está ali por inteiro. E isto me faz muito bem, é um processo de cura para mim. Eu saio do palco e volto para casa com o coração radiante. E isto dura por muito tempo. Se a minha vida fosse só no palco, talvez, não tivesse tanto esta irradiação de sentimento. Por isso que eu penso que o palco também tem que ser um processo, assim como a vida é um processo. É preciso ir caminhando e vivendo [...] na verdade eu entendo que, devido ao dia-a-dia social e religioso, abrimos mão de um certo modo de viver e se relacionar com as pessoas. Mas, a arte é um lugar onde isso não existe, as máscaras não existem. Mesmo a máscara teatral, é uma máscara que expressa, que leva você a sentir aquilo que está travado dentro de você. E na dança também é assim. A diferença é que na dança o seu corpo fala sem precisar usar a palavra. De fato, seja no teatro ou na dança, eu encontro condições de me expressar, verdadeiramente, sem medo. Estou ali porque quero estar. Se vier aplauso, bem. Se vier vaia, tudo bem também. Eu fiz o que eu queria fazer. A experiência do palco é sempre transformadora.

“Entrevista” 3 – BIA. 19 anos. Estudante. Mirante do Paranapanema/SP. Dança e teatro. Entrevista realizada em 14 de setembro de 2021.

3.1 – (minha vida na arte). O primeiro contato com a arte foi por causa do meu irmão, que é pintor. Depois, através de um projeto social da minha cidade, Mirante do Paranapanema, interior de São Paulo. Minha mãe trabalhava nesta ONG, responsável pelo projeto e meu irmão também era frequentador deste espaço. Havia ali atividades extracurriculares: pintura, dança, teatro. Este foi o meu segundo contato com a arte, onde eu tive um envolvimento maior. No entanto, quando eu decidi levar a arte para a minha vida foi a

partir de um curso de teatro, patrocinado pela Odebrecht, chamando “Revelando Mirante”. Minha mãe me matriculou neste curso porque eu ainda era criança – eu tinha 6 ou 7 anos – e o curso acabou me fazendo muito bem. Eu me sentia mais à vontade no palco. Então eu cheguei para minha família e disse: “É isto que eu quero para minha vida”. A partir daí eu procurei participar de tudo que fosse relacionado à arte. Da parte da família e dos amigos eu recebi muito apoio, mas outras pessoas me desencorajavam, dizendo que arte não iria me dar dinheiro e nem um futuro estável. E se eu não fosse famosa, como os artistas da televisão, minha vida na arte não seria próspera. Para mim, a arte foi capaz de transformar a vida, como aconteceu comigo no meu processo de transição (de gênero).

3.2 – (processo de transição). Antes da minha transição, eu tinha essa coisa de querer me expressar mais intensamente e eu não conseguia. Meus movimentos no palco eram sempre explosivos. A arte me ajudou expressar melhor meus sentimentos, me deu uma voz para falar de coisas que antes eu não podia. Eu costumo dizer que a arte é a voz da minoria. Ela mostra aquilo que a maioria evita ver. A arte foi fundamental para eu entender quem eu sou de verdade. Recentemente eu participei de um evento artístico regional, coordenado por uma ex-professora de teatro, como auxiliar de produção, e isto também me ajudou a estar presente ali de uma forma muito pessoal, do jeito como realmente me sinto.

Sobre o papel atual que a arte em sua vida, a entrevistada comentou o seguinte: Eu gosto de ser representada pela arte. Eu gosto de ser a minha arte. Antes da transição muita gente me conhecia por ser o “menino que dança”. Neste momento, eu sinto uma necessidade de ser reconhecida por quem eu sou. Eu quero que as pessoas me reconheçam pelo que eu sou. A arte tem me ajudado neste processo. Há poucos dias participei do lançamento de um livro de poesias, fazendo uma leitura dramática de um poema (*) e muitas pessoas ali presentes não sabiam da minha transição, ainda mais porque isto é algo muito recente. Estas pessoas me conhecem a muito tempo, desde quando eu era criança. E foi muito interessante porque eu subi no palco, sozinha para fazer a leitura, fui anunciada pelo meu novo nome social e eu esperava que haveria um espanto, que as pessoas me julgassem de alguma forma, mas isto não aconteceu. Eu fui muito bem tratada e elas prestaram atenção na minha performance, no modo como eu agi no palco e não na minha nova identidade. Acredito que a arte tem o poder de amenizar o impacto de algumas questões que são polêmicas.

Sobre o papel do corpo após a transição: Eu sinto que agora meu corpo é muito mais leve. Antes da transição, eu sentia meu corpo muito pesado, algo difícil, algo estranho para mim. Ao rever imagens de antes, eu fico assustada porque não me reconheço mais naquele corpo. Eu sou eu mesma agora. Eu me sinto mais à vontade agora comigo mesma. Eu pensava que teria mais medo de enfrentar as pessoas, de conviver com elas sendo quem eu sou agora, mas não. Agora eu tenho orgulho de mim. Eu posso aparecer com este corpo, posso ser vista e não vejo nenhum problema. É como se eu tivesse passado por uma verdadeira transformação, como se antes eu vivesse num casulo. Eu tenho vontade de fazer uma tatuagem de borboleta para expressar o modo como eu me sinto agora. Mas eu sinto que ainda não terminei minha transformação, ainda tenho muita coisa para adequar. Às vezes, quando eu acordo e me sinto muito parecida com meu “eu” do passado, surge algum conflito entre a nova e antiga imagem. Há um choque dentro de mim, mas isso não faz este novo momento que estou vivendo ser menos incrível. Em cena, sinto este novo corpo se expressando de forma mais sutil e sinto também uma maior confiança para continuar explorando este meu novo jeito de ser.

(*) O poema intitula-se *Pra manter a vela acesa*, autoria de Thiago Calçado³⁷⁸: “Como se aprende a controlar a chama? / Pra que o fogo não consuma tudo / De uma vez / Rápido. / Desembestadamente. / Sem pedir licença pros nossos sonhos? / Tudo derrete em questão de minutos / Quando as questões de amanhã / Se queimam hoje. / Reza-se não se sabe mais pra qual deus / Quando as hipóteses / Invertebradas / Viraram assombrações / De sexta-feira 13. / Se o diabo arranca os dentes / Deus enlarguece a goela. / Diacho é que o choro desce rasgando. / E até a lágrima faz ferida por onde passa. / Lágrima de vela escorre lenta / E fica ali parada. / Ela não tem para onde ir. / Tem é sina de empedrejar tudo / E transformar os corações em rocha. Ou quem sabe / Em diamantes. / A última oração nunca termina com amém. / Pois a diferença do amém pro Amem / É um acento. / Agudo. / Perfurante. Como olhos enfeitiçados de dúvidas / De quem não recebe as respostas certa / Porque elas sequer existem. / Como fazemos para manter a vela acesa?”

“Entrevista” 4 – ANTÔNIO. 50 anos. Agente Penitenciário no Centro de Ressocialização Belém II. São Paulo/SP. Ator e Diretor de teatro. Entrevista realizada em 05 de outubro de 2021.

³⁷⁸ Poeta e doutor em filosofia, pesquisador do grupo Michel Foucault, da PUC-SP.

4.1 – (minha vida na arte). Eu comecei a fazer teatro na Igreja Batista, no bairro do Brás, em São Paulo, quando eu ainda era um adolescente. Ali também recebi uma formação musical muito boa. Por incentivo de uma pessoa da Igreja, que me considerava alguém muito engraçado, eu comecei a fazer um curso de teatro. Antes eu fazia alguns cursos gratuitos e esporádicos, que, embora não me ajudassem a desenvolver uma técnica de interpretação, me ajudavam a ter uma visão geral do que era o teatro. Em 1998, diante da banca do sindicato dos artistas, mesmo sem ter feito uma faculdade de teatro, eu defendi meu direito de ser reconhecido como profissional da área. E consegui o DRT de ator. Em 2000, junto com alguns amigos, criamos uma companhia de teatro, chamada Teatrampo, para fazer treinamento empresarial, utilizando a linguagem teatral. Em 2003, eu participei de um projeto: “Direitos Humanos em Cena”, com a coordenação do Augusto Boal, cuja proposta era utilizar a linguagem do teatro para expressar questões vividas no mundo do trabalho. Este projeto me fez perceber ainda mais que eu poderia utilizar as ferramentas do teatro no meio em que eu estava inserido.

4.2 – (processo de institucionalização). Em 1992, quando faltavam seis meses para terminar meu curso técnico em publicidade, eu perdi meu emprego numa indústria e meu pai me disse que estava abrindo um concurso para entrar no sistema penitenciário. Meu pai sempre trabalhou no sistema penitenciário, foi agente de segurança e diretor de presídio e nunca quis este tipo de trabalho para nenhum dos seus filhos, mas, na visão dele eu era o único filho que tinha condições de trabalhar nesta profissão, pela minha capacidade de observação do outro e por ser uma pessoa que consegue falar bem. Mesmo o sistema penitenciário sendo uma coisa pesada, meu pai acreditava que eu me sairia bem. A ideia era que após um ano trabalhando lá, como funcionário público, eu poderia sair e procurar outro emprego e já condições financeiras para retornar e concluir o meu curso de publicidade. No entanto, meu pai dizia que depois de estar trabalhando no sistema penitenciário, seria muito difícil eu sair de lá. E já se passaram 29 anos. Nem eu acredito que estou no sistema todo este tempo. A influência deste meio, no entanto, não interferiu no meu interesse pelo teatro. Eu continuei fazendo cursos de especialização em teatro. A arte não me deixou fechado no sistema penitenciário, ao contrário de muitos amigos, que só vivem para este trabalho. Na cabeça deles é muito pesado esta questão do trabalho. O trabalho não sai deles. Quando estão de folga, continuam pensando no dia seguinte, quando deverão regressar ao trabalho. Isto causa muitos problemas de relacionamento familiar, pois não procuram desenvolver outra coisa que não seja a segurança. Eu costumo

brincar com meus amigos, dizendo que eles não conseguem “desligar a chavinha”. Eu quando saio do trabalho, tento “desligar a chavinha”.

Especificamente, sobre o modo como o teatro foi utilizado dentro do sistema penitenciário, o entrevistado respondeu:

No sistema penitenciário, as pessoas não acreditam que o teatro pode ser utilizado como ferramenta para a ressocialização do preso, mas a experiência que eu tenho, diz totalmente o contrário. Eu sempre trabalhei na carceragem, diretamente com o preso e o conhecimento que eu adquiri com o teatro, me ajudou muito no entendimento da expressão corporal e da expressão facial. Através do teatro, aprendi a perceber o estado da pessoa, a ter um olhar diferente sobre o outro e conseguir enxergar aquilo que a maioria das pessoas não veem: as emoções. Dentro do sistema penitenciário é difícil pensar como artista, mas mesmo atuando como agente, o artista sempre esteve presente em mim. Sempre algo me dizia: “escuta melhor”, “enxerga melhor”. E isto não só em relação aos presos, mas também com meus companheiros de trabalho. Hoje eu exerço um papel de escuta lá no meu trabalho, pois muitas pessoas me procuram para contar o que está acontecendo em suas vidas.

Questionado sobre como as vivências dentro do ambiente prisional afetam a sua prática artística fora daquele espaço, o entrevistado relatou o seguinte:

Na verdade, este ponto é bem pesado. Dentro do presídio vive-se um permanente estado de choque. A agressividade é o sentimento que domina. O Estado é responsável por colocar isto em você: precisa ser firme, tem que bater aqui, ser duro e usar a agressividade sempre que for preciso. O meio exige o uso da agressividade. Como agente, eu preciso desempenhar este papel e isto me distancia um pouco do meu verdadeiro eu. Às vezes, alguns agentes que tem menos tempo de serviço, se comportam como verdadeiros “rottweilers”, que só querem saber de partir logo para a agressividade. Além da agressividade, a questão do machismo também é muito forte, do tipo: eu sou homem e homem não chora e nem fica sensibilizado com a história dos presos.

[...] Ali dentro eu vivi muitas experiências traumatizantes. Duas vezes eu fui refém. A primeira vez, na penitenciária de Guarulhos/SP, eu fiquei doze horas como refém dentro de uma cela junto com os presos. Era muita pressão. Eu poderia ter sido morto, aleatoriamente, por estar ali servindo aos interesses e propósitos deles. Eu sabia que aquela era a única forma deles serem ouvidos. Já na segunda vez, no CDP do Belém, eu fiquei cinquenta minutos de refém. E este tempo, menos de uma hora, foi mais traumatizante que as doze horas. Na primeira vez eu vi gente morrendo na minha frente,

vi coisas terríveis, mas isto não me atrapalhou tanto quanto os cinquenta minutos. A todo momento eu corria risco de perder a vida. Depois desta experiência, eu cheguei a pedir uma licença. Isto me afetou bastante como ser humano e como artista. Eu me afastei para um tratamento psicológico porque eu fiquei com depressão e síndrome do pânico. Embora neste período, eu tenha me afastado também do teatro, ao me recuperar, a primeira coisa que fiz foi procurar o teatro.

“Entrevista” 5 – JÚLIA. 33 anos. Advogada. Dança e Teatro. Entrevista realizada em 05 de outubro de 2021.

5.1 – (minha vida na arte). Minha mãe é apaixonada por música erudita. Meu primeiro contato com a arte foi através da música, tocando clarinete. Eu toquei este instrumento durante quatro anos, no Centro Cultural do município de Diadema/SP. Todas as tardes eu passava neste local e participava de várias atividades artísticas, que incluíam, além da música, também o teatro e a dança. Quando eu iniciei o curso técnico, eu me afastei um pouco destas atividades artísticas. Após ingressar na faculdade de Direito, eu comecei a sentir falta da arte em minha vida. E foi durante o Curso de Direito que conheci a dança do ventre e me apaixonei. De lá para cá não consegui mais parar de estudar e praticar a dança do ventre. Há mais de sete anos estou nesta modalidade artística. Não sou uma profissional da dança, mas me dedico muito a esta arte. Não tenho interesse em ser profissional, quero continuar sendo amadora.

5.2 – (processo de institucionalização). Para mim, a dança e o Direito andam juntos. Existem alguns pontos em comum entre os dois. Quando eu penso em dança, também penso em responsabilidade, foco, equilíbrio. Eu tenho que cuidar do corpo. No meu trabalho eu também preciso das mesmas coisas: responsabilidade, foco, eu preciso me cuidar física e mentalmente para exercer minha atividade profissional da melhor forma possível. A dança também agrega a criatividade ao Direito. É óbvio que eu não vou fazer uma petição com letras árabes, mas a dança me ajuda a desenvolver uma forma criativa para tratar das questões que fazem parte do dia a dia do meu trabalho. Quando preciso encontrar uma solução para um problema, geralmente eu coloco uma música para me ajudar a pensar. Foi por gostar tanto de música que eu decidi fazer um curso sobre direitos autorais. Quando eu fazia teatro, aprendi a me comunicar melhor em público. Trabalhar melhor em equipe e lidar melhor com outras lideranças são outras questões que a arte agrega. Assim como na dança há uma coreógrafa que coordena todo o trabalho, e no teatro

há um diretor que dirige as cenas, no meu trabalho, às vezes também tem alguém que exerce a liderança corporativa. Em ambas as atividades, existe uma hierarquia que é necessário saber lidar. São ambientes diferentes, pois eu não posso chegar em uma reunião fazendo um monte de giros e esperar que as pessoas me entendam. Mas a arte me ajuda na concentração, a me preparar melhor para atender melhor um cliente e a entender a linguagem corporal nas diferentes relações.

“Entrevista” 6 – MICHEL. 23 anos. Psicólogo e mestrando em Psicologia Social. Blumenau/SC. Música: cantor e compositor. Entrevista realizada em 15 de março de 2022.

6.1 – (minha vida na arte). Na minha família não tinha nenhum artista. Meu primeiro contato com a arte foi no ensino fundamental, através das aulas de canto e da participação no coral da escola. O mesmo professor de canto também me ensinou a tocar flauta. Esta primeira formação durou dois anos. Na adolescência, eu comecei a “brincar” com o violão do meu irmão e meus pais notaram meu interesse pelo instrumento e me inscreveram num curso básico para aprender violão clássico. Fiz este curso durante um ano e depois continuei praticando sozinho porque eu queria tocar e cantar as músicas que eu gostava de escutar. Neste momento eu ainda não conseguia tocar e cantar ao mesmo tempo e, somente após dois anos de treinamento foi possível fazer as duas coisas: tocar e cantar juntos. Após entrar na faculdade, eu continuava praticando minha arte, mas apenas como intérprete e fiz algumas apresentações em eventos da própria faculdade. Somente no final de 2019 e início de 2020, com o começo da pandemia, eu comecei a compor minhas próprias canções. Após várias tentativas, no auge da pandemia, eu consegui compor algo que fazia sentido para mim. Daí eu comprei um gravador, um microfone condensador e comecei a fazer alguns experimentos: gravar separadamente o violão e a voz e, em seguida, editar a música. Neste período eu dividia o meu tempo com estes experimentos e com o curso de extensão à distância (online). A ideia de preparar um álbum surgiu dentro deste contexto. Foi um trabalho complexo porque eu estive à frente de todos os processos: compor, gravar o som de cada um dos instrumentos, cantar e editar. Este álbum, composto por sete músicas, foi chamado por mim de “Canções de café da tarde” porque tinha um pouco este caráter intimista, feito em casa, durante a pandemia, que falava das tristezas, das alegrias e do amor. Daí nasceram alguns atravessamentos entre a arte, a Psicologia e o confinamento causado pela pandemia. A música me ajudou a escoar este misto de emoções geradas por este contexto pandêmico e afetou também o próprio

modo como a Psicologia me fazia olhar o mundo. Foi neste período que nasceu o primeiro esboço da canção “Deixa sentir”, em uma aula online, como uma atividade proposta pela professora que consistia em deixar fluir os afetos livremente. A música teve uma boa acolhida da turma e depois entrou no álbum. É importante ressaltar, que nesta canção e nas outras que compõem o álbum, a questão racial está muito presente. O próprio ritmo que me atravessou neste processo de criação, marcado pela bossa e pelo samba expressam esta questão. No clipe desta canção, eu e minha namorada aparecemos compartilhando afetos, numa clara afirmação do amor entre dois corpos da mesma origem étnico-racial. Este nosso encontro foi muito potente e marcou a criação de outras canções. Foi através da música que eu consegui traduzir o âmago de todos estes sentimentos que me atravessaram durante este período da pandemia.

6.2 – (processo de institucionalização). É difícil dizer uma causa específica que me levou a estudar Psicologia, mas desde o Ensino Médio, sempre tive interesse pela filosofia, pois sempre gostei de pensar sobre as coisas, de pensar sobre o mundo em si. Dentre as possibilidades oferecidas pelos vários cursos, eu acabei escolhendo a Psicologia porque era o curso que mais correspondia ao que eu desejava fazer. E, desde a graduação, a Psicologia foi fonte de vários encontros que ajudaram a me entender dentro de um grupo racial e as relações implicadas. Neste sentido, a faculdade foi um campo muito fértil, onde eu pude pensar como sujeito, pois na medida em que adquiria conhecimento eu comecei a me entender melhor como membro de um grupo racial. Na minha cidade e na minha família não se conversava sobre esta questão, era um assunto que ficava sempre em segundo plano. Somente na universidade eu pude discutir melhor a questão racial e me situar no mundo, principalmente através da participação em grupos afro-brasileiros, organizados dentro do próprio ambiente acadêmico.

Ainda sobre a questão da arte e da questão racial, propriamente dita, o entrevistado comentou o seguinte: Através da música eu pude expressar melhor as minhas emoções. Eu nem sempre tive abertura para falar sobre os meus afetos. A arte era a forma que eu encontrei para me expressar, o meio que eu tinha para afetar e ser afetado. Pensando ainda no meu álbum, foi necessário cadastrá-lo em uma plataforma e fazer a descrição das músicas que compõem este álbum. O nome escolhido para descrever o meu trabalho musical foi “Bossa e Love”. A bossa porque me lembra um samba do Caetano: “a tristeza é senhora, desde que o samba é samba é assim, a lágrima clara sobre a pele escura”. A bossa e o samba têm a ver com esta tristeza, mas também com esta potência de felicidade que se pode chegar através da música. Sobre o Love no título do álbum eu escolhi este

termo porque o amor potencializa. Em “Bossa triste”, uma das canções do álbum, eu afirmo: “o amor resiste para a tristeza suportar”. A música trata desta tristeza cotidiana, mas também da possibilidade de “esperançar” de alguma forma, através do amor.

“Entrevista” 7 – ANTERO. 62 anos. Médico. Músico/compositor. Goiânia/GO. Entrevista realizada em 29 de março de 2022.

7.1 – (minha vida na arte). Eu nasci em Goiânia/GO, em 02 de março de 1959. Minha família morava na Cidade de Goiás. Eu vim à Goiânia apenas para nascer porque um parente do meu pai era médico nesta cidade e as condições para o parto eram mais seguras. Após uma semana de nascido, eu retornei para minha cidade e vivi lá toda a minha infância. Somente em 1970, eu e minha família nos mudamos para Goiânia. A família da minha mãe era extremamente musical: a minha vó tocava piano, meus tios e meu avô cantavam muito bem e participavam de vários corais. Nossa casa era sempre muito alegre, muito animada. Minha primeira ligação com a música foi através dos meus familiares e depois participando do coro das igrejas. A regente de um dos principais coros da cidade, o da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, percebendo que eu tinha muita afinidade com a música, começou a me ensinar teoria e eu comecei a ter um pouco mais de noção sobre música. Na adolescência, já compunha pequenas peças de música litúrgica. Quando comecei o curso de medicina, fui morar perto da escola de música da universidade e todos os dias eu precisava atravessar esta escola para chegar até o curso de medicina. Um dia eu parei na classe do professor de harmonia e contraponto, Oscar Lino Rocha, e muitas vezes notava que ele estava sozinho na sala de aula. Eu perguntei se poderia participar das aulas como aluno não-regular e o professor permitiu que eu frequentasse as aulas. Eu aprendi muito com este professor. Após me formar em medicina e iniciar a formação em Ginecologia e Obstetrícia, regressei para a Cidade de Goiás e trabalhei como médico durante muito tempo, de 1984 até 1999. Durante este período, eu tocava junto com o coro da Igreja Catedral. Após estes quinze anos, retornei à Goiânia e desempenhei a função de secretário da saúde, durante sete anos. Foi neste período que eu comecei a diversificar a minha produção musical, compondo não apenas para o canto coral. Também nesta época, me tornei aluno do Professor Oswaldo Lacerda, em São Paulo, durante os anos de 2006 até 2011. Nestes cinco anos eu aprimorei bastante minha técnica de composição.

7.2 – (processo de institucionalização). Na minha infância eu era atraído tanto pela música quanto pela medicina. Eu tinha um tio-avô que era médico, que além de ser extremamente

devotado ao que fazia, tinha também um espírito científico muito acurado. Naquela época ele saiu de Goiás e foi fazer cursos de especialização na Fiocruz, em Manguinhos. Ele se interessava muito pela saúde pública e foi o autor do primeiro regulamento sobre a saúde pública, por encomenda do governo do Estado. Eu via aquela prática do meu tio-avô e isto me encantava muito, principalmente pela forma como ele se relacionava com as pessoas, principalmente com pessoas mais simples. Na verdade, os pobres formavam a maior parte da sua clientela. Ele tinha o consultório em casa e eu via como ele ficava desconfortável quando o cliente mais pobre perguntava: “Doutor, quanto eu lhe devo pela consulta”? Eu me lembro da imagem, ele esfregando as mãos, sem jeito para dizer o valor e, muitas vezes, quando as pessoas não tinham condições de pagar, ele não cobrava e até dava o medicamento. Naquela época, os representantes de laboratório davam amostras grátis com muita abundância e meu tio-avô, pacientemente, organizava todos os remédios, inclusive confeccionando uma embalagem original das várias caixinhas de amostra grátis. As pessoas sem condição financeira já saíam dali do consultório com o medicamento na mão. Eu me lembro de um fato interessante no dia do seu aniversário, 12 de outubro. Neste dia, a família não se preocupava em preparar nada para a festa porque, durante todo o dia, as pessoas mandavam várias coisas para presentear-lo, principalmente pratos típicos da região, vários tipos de doces e guloseimas. À noite, quando os familiares se reuniam para cumprimentá-lo, a mesa estava farta, com produtos fornecidos pelos seus pacientes que não tinham a condição de pagar a consulta, mas, neste dia, faziam questão de expressar sua gratidão. Este exemplo me tocou muito e me fez decidir abraçar a carreira de médico. No início, eu me sentia muito mais atraído pela música, mas o meu pai, que era engenheiro agrônomo, sempre me dizia que a música não dava meio de vida para ninguém. No Brasil, os músicos não têm condição de sobreviver. Você pode continuar com a música, mas deve escolher uma profissão que garanta o sustento para sua família, advertia meu pai. E foi o que eu fiz: me tornei médico, mas nunca deixei a música.

Sobre a relação entre a música e a medicina, o entrevistado respondeu: Em 2009, eu fiz o concurso para a Faculdade de Medicina da UFG (Universidade Federal de Goiás) e fui aprovado. Antes, porém, deste concurso, eu já tinha feito o mestrado e o doutorado em saúde coletiva e surgiu uma vaga para a cadeira de medicina comunitária. E a faculdade tinha a intenção de, ao introduzir esta cadeira no departamento de clínica médica, fazer uma articulação da prática clínica com os princípios de saúde coletiva, que não é outra coisa que a saúde pública mais abrangente, que trabalha com os determinantes sociais da

saúde. Atualmente, eu leciono para o primeiro ano de medicina, em uma disciplina denominada “Saúde, Família e Comunidade”. Nesta atividade docente, eu procuro mostrar aos alunos algo que já dizia o grande professor de medicina de Portugal, Abel Salazar: “O médico que só sabe de medicina, nem de medicina sabe. Porque para se compreender a alma humana, os livros de medicina não bastam”. Então, eu insisto com os alunos para que conheçam sobre arte, literatura, poesia, música, teatro porque são estas expressões da alma humana que tornam possível ao médico exercer plenamente o seu mister. Eu digo para meus alunos que tomem cuidado porque diplomados em medicina há muitos, mas médicos, muito poucos. Médico é aquele que consegue articular a questão do conhecimento, da habilidade técnico-científica com o aval e com o peso das humanidades. A música contribuiu muito na minha vida para demonstrar que isto é fundamental, a sensibilidade que o médico precisa ter para entender as pessoas e não para ser somente um profissional prescritivo, aquele que acha que é dotado de um saber que o faz se sentir mais que os outros. Nós não somos mais do que ninguém. Nós aprendemos todos os dias com situações novas, e está aí a pandemia para nos dar um exemplo muito eloquente do quanto nós aprendemos, porque no início o vírus era um ilustre desconhecido e pouco a pouco fomos apanhando e aprendendo como lidar com ele. É neste sentido que eu penso as artes em geral, mas a música, de modo especial, pois me proporcionou a chance de ser um médico melhor. Na biblioteca dos médicos mais antigos havia diferentes livros que tratavam de conhecimentos diversos e não apenas publicações médico-científicas porque eles tinham a preocupação de entender o contexto onde vivem as pessoas para prestarem seu serviço em vista obter melhores resultados.

Perguntado ainda se havia algum conflito ou divergência entre a música e a medicina, o entrevistado respondeu negativamente, pois em sua vida, a atividade artística e a atuação profissional se casavam perfeitamente bem e eram sinérgicas. Para finalizar, o entrevistado emendou: “Se um dia eu tivesse que escolher, preferia a música, porque sem a medicina eu conseguiria viver, mas sem a música, não”.