

# ANOTAÇÕES PARA UMA CLÍNICA DO IMPROVISO COM BARUCH SPINOZA

Taís Carvalho Soares \*

Luciene de Fátima Rocinholi \*\*

DOI: <https://doi.org/10.52521/conatus.v16i27.13676>

## INTRODUÇÃO

**A** Psicologia, ao realizar procedimentos ligados ao suposto estudo da mente, que neutralizam a participação do corpo, assim como a Psicanálise, imobiliza o corpo para que os afetos possam aflorar em uma mente desempedida de paixões, portanto, propriamente cartesiana. Assim, nosso problema emerge dessa ruptura moderna do corpo e da mente, que decorre outras divisões, como entre sujeito e objeto, em relação às quais nos opomos radicalmente, considerando a realidade afetiva como matéria prima para se pensar uma vida ética afirmativa.

Considerando que objeto, sujeito e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar, apoiamos nossa pesquisa no próprio modo de fazer e gerar conhecimento através de uma direção clínico-política (Passos, Kastrup e Escóssia, 2015). Não só o objeto seria construído, mas o sujeito e o sistema conceitual com o qual ele se identifica, estes seriam efeitos emergentes de um plano de constituição que não possui homogeneidade, sendo formados

por componentes teóricos, éticos, estéticos, políticos. (Passos e Barros, 2000).

Para a compreensão acerca das rupturas com um tipo de conhecimento fundado na concepção cartesiana de corpo e mente enquanto modos dicotômicos, partiremos de uma perspectiva histórica não linear e pesquisa bibliográfico-analítica dos pensadores da imanência. Os mesmos situam-se em um tipo de pensamento monista acerca do corpo-mente, distintamente da tradição histórica e que ainda persiste na contemporaneidade.

A partir do quadro teórico da filosofia de Benedictus de Spinoza, corpo e mente não são compreendidos separadamente, mas enquanto dois modos distintos de efetuação. Um se daria pela modificação do atributo pensamento (mente), o outro por meio da extensão (corpo). Os modos são as modificações dos atributos de uma única substância (natureza). Embora haja diferenças em seus modos de efetuar, ambos estão, para Spinoza, intrinsecamente conectados, sendo que um só existe através do outro de maneira correlata e simétrica.

Embora a doutrina do paralelismo seja nociva à compreensão da unidade psicofísica e não conduza a um entendimento adequado do monismo de Spinoza (D'Ambros, 2012), Deleuze (2002) apresenta uma visão interessante acerca da passagem do paralelismo epistemológico ao paralelismo ontológico. Em "Espinosa. Filosofia Prática", o filósofo afirma que o paralelismo da mente e do corpo é o primeiro caso de um paralelismo epistemológico, em geral, entre a ideia e seu objeto, mas que esse paralelismo entre a ideia e seu objeto implica apenas a correspondência.

O que funda a passagem do paralelismo epistemológico ao paralelismo ontológico é ainda, para Deleuze (2002), a ideia de deus ou natureza, porque somente ela autoriza a

\* Psicóloga, Doutora em Psicologia e Pós-doutoranda em Psicologia Clínica, todos pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Mestra Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade pela Universidade Federal de São João del-Rei. Membro do Grupo de Estudos Teoria do Estado e Filosofia Política (GETEFIP) da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Pesquisa na área do corpo, dança, clínica, improvisação, esquizoanálise, cartografia e Baruch Spinoza. Contato: taiscarvalhoes@gmail.com

\*\* Psicóloga. Professora Associada do Departamento de Psicologia e do Programa Pós-Graduação em Psicologia, Supervisora de Estágio e Pesquisadora em Psicologia Clínica – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ. Doutora em Psicobiologia e Pós-Doutora em Clínica Médica – USP/Ribeirão Preto e Pós-Doutora em Neurociências - PUC-Rio. Esquizoanalista – Formação Livre em Esquizoanálise – FLEA. Atualmente, desenvolve pesquisas na área de psicologia clínica de inspiração esquizoanalítica, utilizando o método da cartografia com interesse em literatura, narrativas, escritas e arte na promoção de saúde. Contato: lurocinholi@gmail.com

transferência da unidade da substância para os modos. Para Deleuze (2002), a fórmula final do paralelismo seria uma mesma modificação expressa por um modo em cada atributo, cada modo formando um indivíduo com a ideia que o representa no atributo pensamento.

Além da superação do dualismo, que caracteriza sua obra, o filósofo holandês compreende o intelecto humano como um exercício que ultrapassa potencialmente sua capacidade intelectual na medida em que aprende e realiza modificações. Para Spinoza, as boas condições de funcionamento da imaginação e da razão se dariam sob a determinação ou tutela do intelecto (Rezende, 2023). Como o mesmo afirma, “visto que a potência da mente é definida pela só inteligência, determinaremos pelo só conhecimento da mente os remédios para os afetos e desse conhecimento deduziremos tudo o que toca sua felicidade”. (Espinoza, 2018, p. 523).

Deleuze (2002) afirma que todo o esforço da “*Ética*” consiste em romper o vínculo tradicional entre liberdade e vontade, seja concebida como o poder de uma vontade de escolher ou criar ou como o poder de se regular por um modelo e de o realizar. A grande clínica de Spinoza consiste, ainda, em desvincular os afetos das ideias confusas ou inadequadas que nascem das relações exteriores. Mas não há como compreender os aspectos mais cotidianos sem um salto metafísico do infinito e sem compreender o plano de imanência.

O pensamento de Spinoza se opõe ao método de René Descartes. Embora tivessem sido contemporâneos, em algum momento, todo o pensamento científico que daí emerge se funda sob a concepção cartesiana. Descartes elabora e apresenta duas possibilidades metodológicas: a análise e a síntese. Segundo Chauí (1978), a análise consiste em partir do conhecimento das coisas particulares e rumar para o seu princípio universal. E a síntese, ao contrário, consiste em partir do princípio universal e por dedução obter as coisas particulares a ele submetidas.

Descartes afirma, segundo a filósofa, que os dois procedimentos seriam reversíveis, isto é, tanto um quanto o outro alcançam as mesmas verdades. Descartes demonstra essa reversibilidade na matemática. No entanto, na metafísica os dois procedimentos não são

reversíveis. E nada nos impediria, em princípio, de usar a síntese em metafísica, de ir do universal ao particular. Mas, para a filosofia cartesiana, na metafísica seria melhor usar a análise porque seu poder demonstrativo seria muito maior do que o da síntese. (Chauí, 1978).

No entanto, Spinoza não emprega a análise, mas a síntese para a exposição das ideias filosóficas. Chauí afirma que a síntese implica estabelecer uma continuidade sem nenhuma ruptura entre o princípio universal e as coisas particulares que são retiradas dele. Segundo a filósofa, em linguagem metafísica, entre o infinito e o finito não existe separação. O finito é um modo, uma modificação, ou manifestação do próprio infinito em carne e osso. E a síntese supõe, exige e demonstra a passagem do infinito às coisas finitas sem hiatos. (Chauí, 1978).

Neste ensaio nos concentramos especialmente nos estudos da obra principal de Spinoza, a *Ética* e em seu “Tratado da Reforma do Intelecto”, fazendo uso dos spinozistas, Gilles Deleuze e Félix Guattari, em “Mil Platôs” e no livro de Deleuze intitulado “Espinoza. Filosofia Prática”. Trataremos de pensar a prática clínica a partir da esquizoanálise à luz de Benedictus de Spinoza, com o intuito de compreender as influências epistemológicas da esquizoanálise e pensar em suas possíveis implicações na clínica psicológica. Construimos um percurso de pensamento sobre a clínica no encontro com a imanência, em especial, na prática de improvisar na dança, constituindo o que chamamos de “clínica do improviso”.

#### **DUAS FILOSOFIAS E UM DEVIR-OUTRO**

Benedictus de Spinoza teria levado uma vida simples, embora tenha sido um reconhecido polidor de lentes para telescópios e microscópios procuradas por todos os cientistas de sua época. Sua família pertencia ao grupo abastado da comunidade judaica (Chauí, 2003). O filósofo abria mão de sua herança e de outros bens materiais, vivendo a maior parte de sua vida em pensões que o “libertarian” das burocracias imobiliárias. Recusara diversos convites para lecionar em Universidades importantes para que não se submetesse aos programas vigentes de ensino que divergiam daquilo que ele estava preocupado em conhecer (um bem maior).

Para Spinoza, a natureza é natureza naturante, e cada modo de apresentação das

coisas é natureza naturada. Então, o que nós alcançamos, aquilo que nos parece ser, é natureza naturada. Mas que está sempre em vias de transformação, porque o todo é a natureza naturante. A natureza dita naturante (como substância e causa) e a natureza dita naturada (como efeito e modo) estão vinculadas por uma mútua imanência (Deleuze, 2012).

Considerando que há duas filosofias na origem da história da filosofia: a do Parmênides de Eleia e a do Heráclito de Éfeso. A filosofia do Parmênides dizendo que nada do que é pode deixar de ser e que nada do que não é pode vir a ser. E, em contraste com Parmênides, a filosofia de Heráclito que afirma que tudo flui, que o que é pode deixar de ser e que o que não é pode vir a ser. Esta última constitui a matriz de todo o pensamento que abraça a possibilidade de uma transformação no campo real, sendo Spinoza seu devedor.

Partindo dessa compreensão e através do percurso traçado até o momento, alargamos o tema da presente reflexão no que diz respeito ao domínio das práticas estéticas, em especial a improvisação na dança. Entendemos o improvisar como dispositivo clínico para modificação da potência dos corpos, pensando a partir dos autores da esquizoanálise, os quais se opõem a um tipo de pensamento que submete o corpo ao domínio do pensamento, ou *cogito*, conforme Descartes, e afirmam o primado da experiência em um plano de imanência.

Spinoza foi o primeiro grande filósofo a sustentar um conhecimento acerca da afetividade humana que rompesse radicalmente com a dicotomia corpo-mente. Ao mesmo tempo, fora classificado como um racionalista ateu, chegando a ser excomungado de sua comunidade judaica. O pensador, contudo, estava, de fato, denunciando dogmas religiosos, baseados na imaginação passiva e superstição das ideias. O filósofo estava realmente interessado em desenvolver um método que possibilitasse os homens de alcançar uma alegria verdadeira e uma vida livre.

Em seu “Tratado da Emenda do Intelecto”, Espinosa (2023) teria questionado se levando uma vida comum, entregue aos prazeres, ele seria capaz de realizar seu ambicioso projeto. O filósofo compreendera que para, de fato, concretizar tal empreendimento deveria se

abster do prazer lascivo, riquezas e honras. Estas seriam distrações que impediriam a mente de pensar no sumo bem, um bem duradouro. E, então, Spinoza dedica o resto de sua vida na produção de sua obra prima, presenteando-nos não só com uma epistemologia ou ontologia, mas com uma verdadeira ética!

Torna-se evidente a necessidade da inclusão da dimensão afetiva, envolvendo a conexão corpo-mente na base de uma filosofia prática. Não há, em Spinoza, explicações para a vida e o mundo fora da matéria e mesmo uma proeminência da teoria sobre a prática. Uma práxis filosófica que opera de modo imanente não separa o mundo físico do mundo mental, mas objetiva aliar afeto e razão. Para pensar uma clínica dos afetos que se constitui na prática sensível do corpo na improvisação, destruímos falsas oposições e hierarquias para produzir novos sentidos.

Como propõe Suely Rolnik, o afeto traz para a nossa subjetividade-corpo a presença viva do outro. Para a autora o efeito dessa presença viva em nós não tem linguagem que o expresse; teremos que criá-la em um processo cujo resultado é sua performatização numa obra de arte, num modo de existir (Rolnik, 2021). Segundo a filósofa e psicanalista, é o acontecimento que faz do mundo, por princípio, um mundo-em-obra (Rolnik, 2021).

Na relação com o outro como forma de expressão da força vital, “o sujeito se orienta no espaço de sua atualidade empírica podendo situar o outro e a si mesmo na cartografia sociocultural que ambos compartilham” (Rolnik, 2021, p. 30). Já na relação com o outro como força, “o sujeito se orienta no diagrama de afetos – efeitos da presença viva do outro que passa a compor o corpo e o transforma” (Rolnik, 2021, p. 31). Para Rolnik (2021), seria justamente na tensão da relação entre estas duas potências do sujeito que este se orienta na temporalidade de seu movimento pulsional e se define enquanto acontecimento, devir-outro.

#### ARTES DO CORPO, PERCEPÇÃO E DESEJO (PRÁTICAS ESTÉTICAS)

A relevância da estética como reflexão sobre a arte ocorre no século XVIII, posterior a vida de Espinosa (Santos, 2018). Como na maior parte de seus contemporâneos, não há, não pode haver estética em Spinoza, ao menos

no sentido que esse termo acabou assumindo para nós. No entanto, seus textos oferecem de modo farto matéria para uma reflexão sobre a arte (Vinciguerra, 2010). Amante de teatro, Spinoza se dedicou à arte do desenho. Sendo, seu interesse pela arte, antes de tudo, prático. Prática essa que parece confundir-se com seu projeto ético e sua realização da vida feliz. (Vinciguerra, 2010)

Segundo Vinciguerra (2010), em Spinoza, o termo *ars* designa uma técnica inata ou aprendida, às vezes compreendida como capacidade de tornar fácil o que é difícil, um saber fazer ou saber produzir. Espinosa (2018) afirma que muitas coisas que são difíceis tornam-se fáceis pela arte. O filósofo destaca ainda o corpo humano “que de muito longe supera em artifício tudo que é fabricado pela arte humana, para não mencionar, que da natureza considerada sob qualquer atributo seguem infinitas coisas” (E3P2S1).

Considerações estéticas sobre as artes, no entanto, são raras no corpus spinozano. Segundo, Vinciguerra (2010), o filósofo não se interessa pela sua classificação e nem opõe as artes liberais às artes mecânicas, entretanto, apresenta crítica radical a toda substancialização e ontologização do belo. Vinciguerra (2010) aponta que para Spinoza, a arte em sua essência é *ars corporis*, enquanto expressão do corpo, não podendo ser confundida com suas propriedades miméticas, e que a potência do corpo é a única causa adequada da arte.

Para Vinciguerra (2010), arte como arte do corpo, em Spinoza, é uma arte da imaginação, pela qual o corpo passa por uma potência maior, sobretudo se essa faculdade de imaginar depende apenas de sua natureza. “A arte estaria, antes de tudo na maneira, antes mesmo de dever ser julgada por seus resultados” (Vinciguerra, 2010, p. 6-7). E, assim como a arte se compreende totalmente pela potência genética do corpo, a filosofia está inteiramente compreendida na potência da mente. (Vinciguerra, 2010).

A arte do corpo, afirma Vinciguerra (2010), não está no objeto, nem no sujeito, mas na maneira que tem o corpo de modificar os objetos e de ser modificado por eles no sentido de sua maior potência. O autor defende que a arte como prática corporal constitui a virtude do corpo ativo e realiza

uma forma de liberdade própria à imaginação, segundo uma necessidade interna que pertence ao corpo enquanto corpo (Vinciguerra, 2010). Para Vinciguerra (2010), o que Spinoza chama de “*ethica*” é a arte de pensar (*ars excogitandi*) e a arte de imaginar como arte do corpo que constituem em conjunto a arte de viver.

A arte, quando entendida sob a potência da mente para pensar, opera com a imaginação e quando entendida sob a potência do corpo para se estender, opera com o golpe. Segundo Santos (2018), o golpe é entendido como meio para o corpo de um indivíduo aumentar a própria potência de se estender. Já a impotência para pensar decorre, para o autor, em não saber que imagina, da mesma forma que a impotência em golpear ocorre em romper relações e causar entristecimento nos demais corpos.

O essencial é a diferença de natureza que Spinoza estabelece entre os conceitos abstratos e as noções comuns. Segundo Deleuze (2002), uma noção comum consiste na ideia de que há algo de comum entre dois ou vários corpos que são convenientes, isto é, que compõem as suas respectivas relações segundo leis e que se afetam de acordo com essa conveniência ou composição intrínsecas.

A noção comum exprime também nosso poder de ser afetados e explica-se pela nossa potência de compreender. Deleuze (2002) defende que existe ideia abstrata quando, excedido o nosso poder de sermos afetados, contentamo-nos em imaginar, em vez de compreender. Para ele, “a abstração supõe a ficção, dado que consiste em explicar as coisas por imagens e em substituir a natureza interna dos corpos pelo efeito extrínseco que têm sobre o nosso”. (Deleuze, 2002, p. 52).

As afecções, em Spinoza, são os próprios modos e possuem um grau que designam o que acontece ao modo. Essas afecções-imagens ou ideias formam certo estado do corpo e da mente afetados, que implica mais ou menos perfeição que o estado precedente. Havendo transições, passagens vivenciadas, durações. Essas durações ou variações contínuas de perfeição são chamadas afetos ou sentimentos. (Deleuze, 2002).

O bom e o mau exprimem, pois, os encontros entre modos existentes. Não há dúvida de que todas as relações de movimento e de repouso compõem-se no modo infinito mediato

(Deleuze, 2002). Ainda que em qualquer encontro haja relações que se compõem, e todas relações se compõem infinitamente no modo infinito mediato, temos de evitar dizer que tudo é bom, que tudo é bem. Em Spinoza, é bom todo aumento da potência de agir. (Deleuze, 2002).

É nesse sentido que a razão, em vez de flutuar ao acaso dos encontros, procura unir-nos às coisas e aos seres cuja relação se compõe diretamente com a nossa. Precisamente, o bom se diz em relação a um modo existente, e em relação a uma potência de agir variável e ainda não possuída, não se pode totalizá-lo. (Deleuze, 2002).

Para Deleuze e Guattari, os movimentos e os devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão, os puros afetos, estão abaixo ou acima do limiar de percepção. Sem dúvida, segundo eles, os limiares de percepção são relativos, havendo sempre, portanto, alguém capaz de captar o que escapa a outro (Deleuze e Guattari, 2012). Deleuze e Guattari (2012) afirmam que a percepção não estará mais na relação entre um sujeito e um objeto, mas no movimento que serve de limite a essa relação, no período que lhe está associado.

Percepção de coisas, pensamentos, desejos. Nada mais que o mundo das velocidades e das lentidões sem forma, sem sujeito, sem rosto. Todo um trabalho rizomático da percepção, o momento em que desejo e percepção se confundem (Deleuze e Guattari, 2012). A experiência afetiva dos corpos é o que caracteriza as máquinas desejantes e na dança instaura um plano de composição na relação com outros corpos que vai na direção oposta da gestão de populações. A improvisação acontece em algum lugar e em algum instante que antecede o espaço subjetivo e, tal como na clínica, de uma coisa passa a outra.

O homem, segundo Deleuze (2002), é o mais potente dos modos finitos e livre quando entra na posse da sua potência de agir. Deleuze (2002) afirma que Spinoza sempre concebeu as essências de modos como singulares. Sendo o *conatus*, desejo, determinado pelas ideias adequadas de onde decorrem afetos ativos, que se explicam por sua própria essência. E a razão irá permitir construir uma norma de vida para que haja maior abertura para se deixar afetar por determinados afetos.

### IMPROVISANDO – DE QUALQUER COISA, FAZER UMA MATÉRIA DE EXPRESSÃO

Para Deleuze e Guattari (2012), o território é um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os territorializa. É o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. Segundo os autores, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para devirem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para devirem expressivos. Deleuze e Guattari (2012) afirmam, ainda, que há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. E que é a emergência de matérias de expressão (qualidades) que irá definir o território.

Os filósofos consideram que um componente de meio, devém ao mesmo tempo qualidade e propriedade. E que em muitos casos, constata-se a velocidade desse devir, com que rapidez um território é constituído, ao mesmo tempo em que são produzidas ou selecionadas as qualidades expressivas. Segundo eles, o território não é primeiro em relação à marca qualitativa, mas é a marca que faz o território. (Deleuze e Guattari, 2012). A prática do corpo na improvisação não seria um corpo-território, ou podemos dizer que não seria a própria dança uma qualidade expressiva do ritmo?

Em Deleuze e Guattari (2012), as funções no território não seriam primeiras, mas supõem antes uma expressividade que faz território. É bem nesse sentido que, para eles, o território e as funções que nele se exercem são produtos de territorialização. Assim, a territorialização seria o ato do ritmo devindo expressivo, ou dos componentes de meios devindo qualitativos. E a marcação de um território, eles consideram dimensional, mas não enquanto uma medida, senão um ritmo.

Segundo Deleuze e Guattari (2012), a territorialização conserva o caráter mais geral do ritmo, o de inscrever-se num outro plano que o das ações, o plano de consistência. Para os filósofos, o plano das expressões territorializantes distingue-se do plano das funções territorializadas. Este coincide com o plano de organização, espaço estriado ou plano das formas dadas, aquele se refere ao plano de composição, espaço liso e aberto, constituído por forças instituintes e devires desviantes. Os autores se questionam se poderíamos chamar

de arte esse devir, pois para eles, o território seria o efeito da arte e o artista seria o primeiro homem que faz uma marca.

O expressivo é primeiro em relação ao possessivo e as qualidades expressivas ou matérias de expressão são, para Deleuze e Guattari (2012), forçosamente apropriativas, constituindo um ter mais profundo que o ser. Os autores ponderam, contudo, que não se refere ao sentido em que essas qualidades pertenceriam a um sujeito, mas no sentido em que elas desenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as produz. Essas qualidades são assinaturas sem sujeito. Entendemos a dança como a marcação de um território que no ato de improvisar adquire um ritmo singular e pelos desvios agencia passagens.

Deleuze e Guattari (2012) afirmam que aquilo que chamamos de *art brut* não tem nada de patológico ou de primitivo e que seria essa constituição, a liberação de matérias de expressão, no movimento da territorialidade, a base ou solo da arte. O corpo em sua qualidade expressiva constitui-se não mais assinaturas, mas um estilo. Para Deleuze e Guattari (2012), as qualidades expressivas entram em relações variáveis ou constantes umas com as outras.

Os filósofos defendem que quanto mais uma obra se desenvolve, mais os motivos entram em conjunção, mais conquistam seu próprio plano e tomam autonomia em relação à ação dramática, aos impulsos, às situações. No entanto, eles afirmam que os motivos seriam independentes dos personagens e das paisagens, para devirem eles próprios paisagens melódicas, personagens rítmicos que não param de enriquecer suas relações internas. (Deleuze e Guattari, 2012).

Deleuze e Guattari (2012) afirmam que somos sempre reconduzidos ao devir-expressivo do ritmo, que aqui estamos pensando a partir da improvisação na dança. Para os autores, o devir-expressivo é a emergência das qualidades-próprias expressivas e a formação de matérias de expressão que se desenvolvem em motivos e contrapontos. Compreendem as qualidades expressivas como chamadas estéticas, não enquanto qualidades simbólicas, mas como qualidades-próprias apropriativas. Passagens que vão de componentes de meio a componentes de território. Sendo o próprio território lugar de passagem. (Deleuze e Guattari, 2012).

## PLANO DE IMANÊNCIA DA IMPROVISAÇÃO

Para Bardet (2014), é pensando concretamente a partir da experiência gravitária, da repartição dos pesos e da escrita que estria-se o presente em um afastamento, restaurando incessantemente o risco do imprevisível que trabalha toda duração criadora. Bardet (2014), afirma que a improvisação é uma experiência, jamais totalmente realizada, dessa duração singular. É afirmação de questões e a imprevisibilidade de uma composição sobre as sensações presentes.

Segundo a filósofa, a improvisação toma o partido de viver a des-possibilidade que torna a ser colocada em jogo a cada instante, à beira de não acontecer (Bardet, 2014). Pensando o corpo em movimento na criação de um ritmo singular no presente, a improvisação, para Bardet, não define tanto uma forma de dança quanto, talvez, a experiência do grau de imprevisibilidade de todo ato criador (Bardet, 2014). Tudo seria possível? Para Bardet (2014), nada era possível antes de, parcialmente, acontecer.

Bardet propõe que um deslocamento profundo da linha entre o possível e o real, que move ao mesmo tempo a possibilidade de um todo, seria possível. Bardet afirma que, nada seria, ao contrário, possível, antes de ocorrer, do mesmo modo, incessantemente inacabado. Para a filósofa, mesmo que fosse o término do acontecimento que serviria para designar essa bifurcação, ele não seria o surgimento do sentido excepcional sobre a linha do desenrolar normal do tempo. Mas, antes, um afastamento que se determinaria ao atualizar-se. (Bardet, 2014).

O término do acontecimento, para Bardet, não exprime os possíveis estáticos preexistentes, mas trabalha o mais próximo possível do real. É um presente atravessado pelos acionamentos dos impossíveis e dos imprevisíveis, uma temporalidade na qual se compõem sensações, passos, direções. Para a filósofa, a improvisação é a oportunidade de tornar evidentes as concepções temporais de uma arte que compõe sensações, gestos, imagens. (Bardet, 2014).

A improvisação não pode ser pensada, segundo Bardet, senão por seus limites, ou seja, seus paradoxos. Ao mesmo tempo que a improvisação explora os limites de composição entre sensação e gesto, entre passividade e atividade, situando-se sempre à beira de não fazer nada, para a filósofa, a improvisação se

encontra no limite de sua própria definição (Bardet, 2014). A atividade do corpo ao improvisar é correlata ao agir da mente que é capaz de construir noções comuns e pela ciência do processo passar das paixões alegres às alegrias ativas. Improvisar é criar zonas de passagem para os desejos.

O clínico dá passagem aos devires ativos. A clínica do improviso possuiria tangenciamentos com a clínica transdisciplinar, a qual se forma como um sistema aberto onde o analista não apenas cria intercessores, elementos de passagem de um território a outro, mas onde ele próprio é o intercessor (Passos e Barros, 2000). Entendemos a improvisação como mais uma ferramenta sofisticada para uma clínica outra capaz de abrir o desejo para todas as dimensões.

Bardet afirma que as experiências de improvisação passam fundamentalmente por um enriquecimento de um trabalho sensível de uma temporalidade singular, através da relação gravitária. Segundo a filósofa, abrem-se alguns caminhos de saída da falsa dicotomia entre liberdade absoluta do instante de improvisação e um suposto determinismo feroz da linha de criação (Bardet, 2014). O trabalho do sensível produz seus próprios critérios à medida que se realiza, levando a experiência indeterminada à sua determinação.

Mais do que a expressão da autenticidade, da natureza do eu, o paradoxo de uma composição imediata, entre os movimentos presentes, faria nascer, como propõe Bardet, uma apreensão diversificada e movente de uma subjetividade em devir. O que entraria, segundo a autora, em ressonância com alguns dos deslocamentos fundamentais da filosofia contemporânea em seu exercício nos limites com a arte (da dança) e particularmente naquilo que concerne à questão da subjetividade. (Bardet, 2014).

Para Deleuze e Guattari (2012), é a diferença que é rítmica. E não a repetição que, no entanto, a produz. A repetição produziria a diferença rítmica, mas, segundo os filósofos, essa repetição produtiva não teria nada a ver com uma medida reprodutora. Efetivamente, improvisar é, para Bardet (2014), em certo sentido, não re-fletir, não retornar para uma ideia ou uma sensação para revisá-la, corrigi-la, selecioná-la. Embora fosse bom pensar aquilo

que se faz, ou mesmo, de preferência, pensar fazendo aquilo que se está em curso de fazer.

Bardet (2014) admite que a composição no imediato do improviso está na dependência de apostas propriamente temporais da subjetividade. E que parece mesmo que a experiência da improvisação trabalha em uma temporalidade específica. Essa seria a experiência da clínica. O que nos interessa são modos de subjetivação e poder traçar as circunstâncias em que eles se compuseram, suas forças e efeitos ao se dar (Passos e Barros, 2000). Passos e Barros (2000) defendem que as sensações seriam um bom exemplo, enquanto perceptos presentes nas situações clínicas que não ganham a palavra.

Novamente, a experiência da improvisação deslocaria radicalmente a ideia de substrato fixo a priori de um eu. Improvisar, para Bardet (2014), é supor que ver já é sempre fazer cortes na paisagem e compor, montar esses cortes livres. Os deslocamentos identificados no encontro entre dança e filosofia funcionam, segundo Bardet (2014), no terreno da temporalidade de uma duração ao mesmo tempo contínua e heterogênea, tal como na experiência clínica. O que, para ela, recolocaria em jogo o problema do imprevisível na tecedura de suas percepções e de seus efeitos.

Bardet (2014), considera que se um ato inaugural para a improvisação é o deslizar como experimentação sensível da relação gravitária, seria porque essa relação se torna sensível no presente, fazendo do presente um processo de continuidade e diferenciação. Ao mesmo tempo faz da presença uma atenção à realidade em curso.

Segundo a filósofa, tomar a relação gravitária como operante e operada, ainda mais em algumas situações de improvisação na dança, nas quais a temporalidade e os deslocamentos no espaço passam pelo prisma sensível dessa relação contínua e cambiante, seria voltar a sua atenção para esta duração. Bardet (2014) propõe voltar a atenção para a duração cambiante, contínua e heterogênea e para a materialidade desse contato da pele com o solo e para a expansão das diferentes intensidades de movimentos a partir da sensação no corpo e entre os corpos.

Segundo Bardet (2014), no momento de improvisar, o trabalho do dançarino, que percebe e produz o presente, é colocar sua atenção em uma branda persistência, uma

resistência à duração. Para além do trabalho de atenção refinada na dança, Bardet afirma que, é entrando na consciência física íntima do arranjo gravitatório que pode-se pouco a pouco notar os diferentes movimentos que sempre ocorreram. Eis o movimento de interiorização da experiência externa e exteriorização do sentido obtido no pensamento acerca de si mesmo. Isso é o que se faz na clínica psicológica com proposta esquizoanalítica.

Passos e Barros (2000) afirmam que fazer variar um certo domínio por interferência de um outro, tal como a clínica pode sofrer o intercessor artístico, não é imitar algo de outro sistema, mas uma relação de perturbação, e não de troca de conteúdos. A relação afetiva aparece como fundante da experiência clínica que entra em ressonância com a arte ou o fazer estético. “Emerge, na cena analítica, a diferença, produzindo novos efeitos-subjetividade” (Passos e Barros, 2000, p. 78).

Para Bardet (2014), de pé, com os olhos fechados, procurando não fazer nada, reduzindo a amplitude do movimento a quase nada, ampliam-se os detalhes e revelam-se as dinâmicas que atravessam o corpo, no laço entre percepção e ação. Segundo a filósofa, o processo composicional para a dança, e singularmente na improvisação, seria diferenciação. E o rearranjo gravitatório permanente tecido com mil pequenas diferenças qualitativas. (Bardet, 2014).

A prática da improvisação (na dança), segundo Bardet (2014), é considerada uma exploração atenta dos diferentes processos em curso, em especial, os múltiplos arranjos gravitatórios, ali onde os exercícios sobre o deslizar adquirem toda a sua amplitude composicional. A dança se apresenta, assim, como um modo de fazer-se, um modo de fabricar movimentos singulares, um modo de sentir e compor relações.

Andar e deslizar sobre o solo são duas posturas desses deslocamentos das temporalidades na dança e na vida, possibilitando ideias distintas no pensamento sobre o corpo. Bardet (2014) refere-se à equalização de um espaço qualquer, por diferenciação de uma duração que não é linear, enquanto processos de composição que salientam os paradoxos enunciados. Para a filósofa, estar no presente, perceber e compor no presente, na presença, esboça um trabalho de atenção.

Enfim, o presente dura, a improvisação é uma presença real disso, e essa duração não tem nada a ver com uma constância idêntica, assim como não tem nada a ver com justaposições de instantes enquadrados (Bardet, 2014). Nada temos a ver com formas acabadas, queremos durar em uma relação singular e, no percurso do pensamento, improvisar algumas pistas acerca do que seria uma “clínica do improviso”.

#### CONSTRUÇÃO DA CLÍNICA DO IMPROVISO

A construção de uma clínica do improviso da forma como pensamos, se constitui tanto na duração do pensamento quanto do corpo e do desejo nos acontecimentos. Duração que sustentamos nas releituras que fizemos dos autores discutidos, bem como no improviso do corpo no ato desta escrita e de seus movimentos. Além da escuta dos filósofos, a escuta do nosso próprio corpo na autoconstituição entre conhecimento e sujeitos cognoscentes.

Compreendemos que o fazer desta clínica envolve o ritmo de uma escuta sensível do corpo pela atenção aos movimentos e pela percepção dos gestos na composição de imagens sensoriais que fazem durar. Envolve da mesma forma a desconstrução de ideias separadas da experiência do corpo (universalizantes e transcendentais). Trata-se de uma desconstrução das formas acabadas dos corpos e pensamentos, muitas vezes enrijecidos pelos modelos exteriores.

O improvisar da clínica se dá também através da criação de valores próprios e comuns rigorosamente ligados às experiências singulares e coletivas. O que inclui a construção de valores que se constituem em um corpo social e histórico organizado por estruturas macro e micropolíticas. Consideramos, assim, que o componente ético-político é clínico nesta prática analítica.

Construir uma clínica do improviso requer experimentar e criar desvios que produzem modificações na potência dos corpos desejantes. Para tanto, os estímulos sensoriais e cognitivos, ao se agenciarem, podem construir relações transversais nas práticas em grupo, constituindo um rizoma. Além da improvisação em si, o fazer clínico pode conduzir a um movimento de criação de um estilo, enquanto um modo de vida singular capaz de afirmar um ritmo e produzir diferença qualitativa.

Como criar um estilo singular e construir um ritmo próprio e comum capaz de comunicar com os outros corpos? Não buscamos uma resposta para esta questão mas apostamos no investimento do corpo que passa pelas improvisações, em especial na dança, e o próprio movimento de performar a vida. Pelo deslocamento ou gesto sutil, a partir de um lugar ético, identificamos dimensões clínicas que se fabricam nas experiências estéticas.

Em um processo de ampliar a capacidade de interação entre os corpos, envolvendo o corpo e o pensamento na experiência afetiva e no próprio experimentar dos afetos, seus efeitos e durações. Vai se produzindo um mapa dinâmico dos afetos pelo próprio exercício do pensamento e do corpo no espaço relacional de um plano instaurado pelo componente ético.

Estar com o corpo presente e instituir um território aberto para construir relações em um acontecimento indeterminado se trata mesmo de uma relação particular com o tempo e de sentir cada vez mais o próprio tempo como produção de sentido na fabricação de um espaço tempo que conecta desejo e vida.

Enquanto vamos experimentando essas modificações tempo-espaciais vamos transformando o modo como percebemos o ambiente, o nosso corpo, os outros corpos, as imagens, os afetos. Improvisar é entrar em um devir dançarino. Nas relações menores, nas micro relações políticas do corpo, em sua composição com outros corpos, se engendram campos de força capazes de desestabilizar as estruturas de dominação e servidão.

Ao mesmo tempo em que pensamos um processo analítico do desejo, também desenvolvemos um pensamento acerca de uma operacionalidade clínica da improvisação, aproximando a clínica psicológica das práticas estéticas. A clínica do improviso não se faz simplesmente a partir da execução de um método previamente determinado, mas antes necessita de um movimento de transversalização nas relações entre aquele que o propõe e os corpos moventes.

Para Guattari (1981), a transversalidade é uma dimensão que pretende superar os impasses de uma pura verticalidade e de uma simples horizontalidade. O filósofo afirma que ela tende a se realizar quando uma comunicação máxima

se efetua entre os diferentes níveis e sobretudo nos diferentes sentidos. Simonini e Romagnoli (2018) afirmam que a transversalidade, em Guattari, constitui-se na própria dimensão esquizoanalítica, uma vez que segue as coordenadas de subjetivação e de singularização, na composição de sentido-ações.

Seguir o tempo do pensamento. Acelerar, diminuir radicalmente o ritmo do tempo, fazer durar. Como ganhar um ritmo nos gestos sutis ampliados no tempo e no espaço? Como experimentar um corpo intensivo que se sustenta na experiência clínica? Ou, ainda, como escutar o próprio corpo, senão em sua afetividade e expressividade?

Pensamos a experiência do corpo na improvisação como modo de análise e criação, no entrecruzamento dos saberes, buscando fabricar um corpo potente. Produtor de sua própria capacidade de responder aos impasses do viver. Na prática do improviso estamos lidando com a produção de realidade. Nas palavras de Bardet (2014, p. 158), improvisar é estar “à beira de não acontecer, de não se mover, de não *fazer* nada e lidar com o fato de que não há justamente nada a *fazer*.”

Quanto mais uma potência se efetua, mais torna-se capaz de efetuar. É pelos encontros com os outros corpos que aumentamos nossa potência de efetuar, ampliando, modificando os próprios movimentos e refinando a relação com o tempo. Uma relação mais trabalhada com os gestos e mais íntima, desacelerando e podendo intensificar o ritmo ao deslizar em uma superfície lisa. Giramos e provocamos torções no pensamento, assim como a dança, em cada momento, torna possível entrar em relação de composição com os outros corpos e definir contornos.

Compreendemos, finalmente, o trabalho clínico operado nas experiências corporais e de improvisação na dança em articulação com os estudos de filosofia prática. Durante o processo de atenção ao presente, desconstruímos idealizações e ampliamos as possibilidades de perceber a continuidade e extensão da vida nos ritmos operantes. Uma duração não sem intervalos, não sem rupturas. Dançar com o tempo é cortar e fazer durar.

Eis que efetuamos um corte, um rasgo, no tempo e no espaço com os corpos, dos quais não

pretendemos dizer mais do que de seus desvios e deslocamentos. Deixamos o convite para uma dança em toda a complexidade que envolve a presença sensível e atenta do corpo.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos circuitos de desejos encontramos algo que faz diferenciar a potência. O que ocorre quando entramos em devir dançarino? Assim como uma dança, a diferenciação da potência é algo que não se pode capturar. A dança, enquanto dissolução dos códigos corporais faz com que o desejo escorra por toda parte. Spinoza ao propor a imanência do desejo nos convida a experimentar com o mundo. A improvisação, ou o ato de improvisar, traz o corpo para a superfície do acontecimento e permite a intensificação da presença.

Ao dissolver a experiência do corpo na composição de sabedorias celulares, a ativação da respiração sem função pré-estabelecida leva fluxos para o corpo, mudando o modo de viver. No curso da experiência, nas práticas de improvisação, a imprevisibilidade dos gestos adquire ritmo e constitui um território no movimento de deslocamento espaço-temporal. As práticas estéticas conduzem a um processo de diferenciação que, na dança, pode produzir intensidade e estilo. E os processos que se constituem na imanência das relações abrem passagens para os desejos que colocam elementos em conexão e podem construir outras imagens, cenas, mundos.

Quando transformamos o que sentimos em afetos-imagem conseguimos estar ativos para agir e criar a realidade. Se o protocolo da clínica é dar passagem ao desejo, a dança com suas qualidades expressivas instaura um território ou plano de consistência que se desloca para uma ética do desejo nas relações micromoleculares da pele. Todo caminho da ética se faz na imanência, sendo a subjetividade enquanto efeito da duração um ato imanente ao tempo e à experiência. Com a ética compreendemos inseparável as dimensões estético-políticas da clínica.

Quanto ao problema de assegurar a liberdade das relações em comunidade, pensamos a ética no encontro com a prática e entendemos o corpo como passagem necessária para compreender a mente. Entendemos a ética como o caminho que nos leva a orientação do desejo e que esta só acontece no improviso,

na imprevisibilidade. Se o desejo é aquilo que impulsiona a ação e dançar é construir uma noção comum, entendemos quais corpos se compõem com o nosso e as relações características de cada corpo na medida em que dança e desejo se entrelaçam. Em nossa reflexividade dos afetos podemos, ainda, afirmar e pensar a potência de saúde que decorre das ideias adequadas enquanto operam conforme nossa natureza.

Finalmente, afirmamos a improvisação na dança como um fazer estético-político que se mostra de grande importância para a prática clínica psicológica, pois permite ordenar a vida e compor sem deformar. Possibilita encontrar no outro algo que faz diferenciar a própria potência e constrói uma razão de composição, na medida em que reconhece que o desejo quer fazer conexões. Considerando que improvisar é compor relações com outros corpos exteriores e interiores.



## REFERÊNCIAS

- BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2014.
- CHAUÍ, Marilena. Saber x Poder. Em Busca do Espaço da Reflexão. **Revista do Centro Unificado Profissional - CUP**. Em Pauta: Cultura e Poder - 1. s. l., s. ed., Ano 1, n. 1, s.d. 1978.
- CHAUÍ, Marilena. **Espinosa: Uma Filosofia da Liberdade**. São Paulo: Moderna, 2003.
- D'AMBROS, Bruno. Resenha: A unidade do corpo e da mente: afetos, ações e paixões em Espinosa. **Cadernos Espinosanos**, n. 26, p. 197-206, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 1970/2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 4.
- ESPINOSA, Bento de. **Tratado da Emenda do Intelecto; Medicina da mente; Correspondência completa entre Espinosa, Tschirnhaus e Schuller e outras cartas conexas**. Prefácio, preparação dos textos latinos, tradução e notas de Samuel Thimounier Ferreira. Introdução e posfácio de Cristiano Novaes de Rezende. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- ESPINOSA, Bento de. **Ética**. Tradução do Grupo de Estudos Espinosanos. São Paulo: edusp, 2018.
- GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. **A construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade**. Psicologia: teoria e pesquisa, v. 16, p. 71-79, 2000.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliane da (org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- REZENDE, Cristiano Novaes de. Introdução e Posfácio: In Spinoza, B. **Emenda do Intelecto, Medicina da Mente**. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- ROLNIK, Suely. **Antropofagia zumbi**. São Paulo: n-1 edições; Hedra, 2021.
- SANTOS, Leonardo Souza dos. É possível uma teoria estética na filosofia de Espinosa?. In: Carlos Wagner Benevides Gomes; Emanuel Angelo da Rocha Fragozo; Francisca Juliana B. de Sousa Lima; Henrique Lima da Silva. (Org.). **VI Colóquio Benedictus de Spinoza**. 1 ed. Fortaleza: EDUECE, v. 1, 2018, p. 429-448.
- SIMONINI, Eduardo; ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. Transversalidade e esquizoanálise. **Psicologia em Revista**, v. 24, n. 3, p. 915-929, 2018.
- VINCIGUERRA, Lorenzo. Arte como ética. Por uma estética da produção. Breve reflexão spinozista. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 4, n. 8, p. 1-9, 2010.

