

VOZ E AFETO EM ESPINOSA: O SEXTO SENTIDO NA LATINO-AMÉRICA

VOICE AND AFFECT IN SPINOZA: THE SIXTH SENSE IN LATIN AMERICA

Mara Lafourcade Rayel

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

E-mail: mara.rayel@gmail.com

Amálio Pinheiro

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

E-mail: pinheiro@pucsp.br

Resumo: Este trabalho investiga quais são os afetos que movem a voz, a fala e o corpo para o canto. O canto movido pela multiplicidade de fatos da natureza, das coisas, dos falares e dos saberes, conforme os gêneros de conhecimento em Espinosa e a leitura que destes faz Deleuze. O canto mestiço e pluridimensionado da canção popular na América Latina, seja cantarolado, em poemas ou nos carnavais, é o lugar de linguagem escolhido para a ambientação conceitual das noções do filósofo luso-judeu-holandês no nosso continente. O objetivo é aproximar a *Ética* de Espinosa, escrita no século XVII, das ideias de Paul Zumthor e de Adriana Cavarero sobre voz e oralidade, e com isso comprovar que o canto, e suas expressões, deve ser considerado uma forma de conhecimento que se serve mais das relações, da maneira como as descreve Espinosa, do que dos signos.

Palavras-chave: Afetos. Canto. América Latina. Cultura. Conhecimento.

Abstract: This study analyses which are the affects that propel the voice, the speech, and the body into singing. The singing driven by the multiplicity of facts related to nature, things, speeches, and knowledges, in accordance with the kinds of knowledge by Spinoza and the interpretation of them by Deleuze. The hybrid, pluri-dimensioned singing of the popular song in Latin America, whether hummed, in poetry or carnivals, is the place of language selected to the conceptual environment for the ideas of the Luso-Jewish-Dutch philosopher in our continent. The goal is to approximate the *Ethics*, written by Spinoza in the XVII century, to the ideas of Paul Zumthor and Adriana Cavarero regarding voice and orality. Therefore,

proving that the singing, and its expressions, must be considered a sort of knowledge that relies more upon the relations, as described by Spinoza, than the signs.

Keywords: Affects Singing. Latin America. Culture. Knowledge.

INTRODUÇÃO

Passa por mim, em pleno dia, uma figura que dá medo. Ela em andrajos vem subindo a ladeira, e por um momento eu temo que me aborde. Um silêncio invade meu corpo. Ela sequer me olha. Segue seu passo e, quando menos espero, começa seu canto com voz líquida, uma música que não conheço. Uma pequena estrofe sai de seu corpo, e as ondas de seu canto reverberam pela tarde. O canto emudece o ruído dos carros. De repente, tudo ali virou as notas soltas no ar, tudo vibra e o ar que nos envolve se torna quase visível. Canto é algo que se sente com a pele. Tudo é tato naquele pedaço de tarde.

[...] o fato de que, de súbito, sem razão aparente, eu seja tomado pelo impulso de cantar ou de recitar versos às nove da manhã, ao meio-dia ou ao crepúsculo, em um dia de férias ou indo ao trabalho, não pode ser ignorado, e modula, de certa forma, o sentido da palavra poética que passa por minha boca.

O laço que ata a performance ao fato vivido se afrouxa facilmente. Resta a maravilha do canto. A alegria ou a tristeza provocadas pelo acontecimento ou pelo humor, por seu turno, talvez suscitem mais um puro desejo de cantar do que o gosto por uma canção em particular: pouco importa o texto; apenas importa a melodia; a relação “histórica” é rompida, o tempo é abolido (Zumthor, 2010, p. 170-171).

Outro dia, era um domingo fim de tarde, passando pela avenida do Estado, em meio a um lixão, vi três moradores de rua, um deles tocava um violão, os outros dois o acompanhavam com a voz. Não ouvi seu canto, mas vi seu gesto. Tudo ali eram notas de um cantar que se movia. Era domingo triste. Era um lixão. Eram moradores de rua. Era um violão sendo tocado. O corpo plange em meio às árvores, aos detritos, às construções. Algo move e faz biombo com o que não chega a ter nome. Vem do fundo, mas vem da superfície também, e se desenvolve pelo ar como melodia, como som. Estamos todos quietos e de repente alguém acha de querer cantar. Algo se comove ali e a manifestação da voz é a expressão desse algo que não chegamos a ver, mas que se faz sentir a ponto de desembocar num canto.

NATUREZA/CULTURA COMO MOTOR

Tudo é corpo, é velocidade, é lentidão, é movimento, é repouso e é capacidade de ser afetado de alegria ou de tristeza. Alegria, aumento de potência. Tristeza, diminuição dela. Sentimos o magma da Terra? As estrelas se movem. As galáxias. A gravidade. O sol ardente. O zumbido de uma abelha. O latido de um cão. Uma árvore. A seiva que a percorre. É preciso ter papilas gustativas pela pele. É preciso acordar o corpo para o que é permanente acontecimento. Uma gargalhada. Um choro de criança. O homem que recolhe o “fееееerro-veeelhoo”. Tudo enlace em meio a esse plano de imanência que é a natureza inteira. O corpo é uma teia, tecido de carnes e líquidos e ossos. Tecido tecido que se faz corda de instrumento, que se faz couro de instrumento e que é afetado pelos fatos da natureza. E percute. É percussão. O corpo é um tambor. “Espantava-o o som que saía do bongô. José Encarnación estava no meio com o tambor entre as coxas e a música lhe saía dos próprios músculos. Ia se convertendo ele próprio em bongô” (Ortiz, 1995, p. 33).

Devir-bongô, devir-coisa e rumorejar pela atmosfera. Estamos onde nesse oblíquo da vida? Estamos onde está a vida e persistimos no viver. “Um âmbito de nervaduras” (Pinheiro, 2013, p. 148) que se entremeiam ao sabor dos choques e que precisam aprender a entrar no bom momento, esse, como na brincadeira infantil de pular corda. É preciso saber dançar, aprumar o ritmo do corpo com o ritmo das coisas que nos abalroam.

Afetos me preenchem o tempo inteiro porque estou em relação. Sou relação de corpos em mim e estou em relação. Minha relação expressa minha potência. E, se quero aprender a viver, devo tornar minha parte intensiva, minha essência/potência, maior do que as partículas que me compõem. Algo me faz coligar as partes exteriores a mim sob a minha relação característica. Algo que me precede e do qual eu constituo uma parte (Deleuze, 2013).

Tudo é som e é preciso ter olhos de ouvir. Somos som e é preciso ter pele para sentir. Mas nem tudo é ritmo quando estamos em relação. Algo em mim desacorda de mim e não encontro mais o ritmo. Algo se desfaz em mim e então experimento uma variação que me faz cair da dança, perder a graça. Olho para os lados e de repente não sou mais dali. Olho para os corpos e só o que sinto é o esbarrão. O que fazer nesse modo que se fez erro? O importante, antes de tudo, é saber que não há erro. Nunca há erro. Há simplesmente as relações que se compõem e as que não se compõem. Talvez, ali no meio da dança, alguma imagem tenha brotado e colocado minhas partes em desarranjo. Mas no mundo das essências singulares, potências em consonância, tudo continua sendo sinfonia, nesse imenso campo que é a natureza inteira (Deleuze, 2013). Perder o pé das coisas faz parte para as partes que me pertencem quando sou potência em ato. Às vezes, é preciso se retirar e ouvir o corpo, o pulso que continua seu curso.

É preciso ver que às vezes o que pensamos ser pensamento é só uma imagem, um signo errático que congelou o instante (primeiro gênero de conhecimento). Tudo é cambiante.

Uma cultura age sobre os indivíduos do grupo social como uma programação contínua; ela lhes fornece gestos, falas, ideias, de acordo com cada situação. Mas, ao mesmo tempo, ela lhes propõe técnicas de desalienação, oferece zonas-refúgios, de onde se pode banir, ao menos ficticiamente, as pulsões indesejáveis. A arte é a principal dessas técnicas; mas, de todas as artes, a única que seria absolutamente universal é o canto (Zumthor, 2010, p. 202).

Quando se fala em cultura, principalmente na América Latina, não se pode deixar de incluir a natureza. Porque a natureza aqui abarca os fazeres e produz o ritmo das coisas. A natureza como motor em circunstância de sermos afetados o tempo inteiro. E, se pensarmos em Espinosa e na sua proposta de ver o homem como um evento da natureza (É., III, pref.¹), iremos ter forçosamente de admitir que cultura é natureza, pois é de dentro desta que os homens geram “gestos, falas, ideias”, num esforço de composição permanente. E, nessa entredança natureza/cultura no continente latino-americano, sai ganhando a invenção, posto que aqui se deu o encontro formidável de diferentes saberes, diferentes modos de estar no mundo e de interagir com ele. Aqui natureza/cultura encontra espaço de expansão. E, num desenho de diferenças que se complementam e se exprimem como forças num campo entretecido, os procedimentos se complexificam para dar ensejo à força de criação.

Aqui a cultura abalroada pela natureza é um inventar de novos modos, num movimento de incorporação, num esforço de combinação. E a língua não poderia deixar de ser o lugar que evidencia isso. Na América Latina, os falares mesclam diversas línguas em confluência. Dos portugueses, dos indígenas, dos africanos, dos africanos arabizados, dos imigrantes de diferentes lugares do mundo, a língua brasileira se constitui como um exemplo em processo constante de construção, como quer Vilém Flusser (1998, p. 153-161). Isso cria uma circunstância muito especial e dá ocasião a uma produção poética desconcertante. E, se pensarmos nessa coligação forte entre natureza/cultura, veremos que aqui se instaura uma oralidade outra, capaz de configurar novos

¹ Neste trabalho, para facilitar a localização, as remissões à *Ética* (Spinoza, 2007) se constituirão da referência à obra propriamente dita, indicada pela inicial *É.* (*Ética*), pelo livro (I, II, III, IV ou V) e por abreviações para as partes específicas (por exemplo, def. para definições, ax. para axioma, prop. para proposição, dem. para demonstrações, corol. para corolário, esc. para escólio etc.) citadas dentro de cada livro, em lugar de citar as páginas de uma edição específica da obra.

mundos em sua pronúncia. Toda essa tarefa de modificação dos falares é, na verdade, um procedimento de colocar em relação os mais díspares elementos. Esse esforço de combinação pode ser considerado um exercício do segundo gênero de conhecimento espinosano. O gesto de enxergar as noções comuns entre as coisas que se abalroam e de, finalmente, passar a agir em lugar de sofrer paixões.

O ouvido do falante está imerso em um universo acústico que lhe transmite os seus tons, as suas cadências e os seus ritmos. A base do vocábulo é, por conseguinte, essencialmente musical, no sentido em que se uniformiza à sonoridade contextual do mundo com seus ruídos e dela participa. Como se sabe, a maior parte dos poetas, confiando o som das palavras à musicalidade do metro, trabalha exatamente com esse pressuposto. Para a poesia de tradição inglesa, por exemplo, o metro mais adequado é o pentâmetro. Mas “o furacão não grita em pentâmetros”, lamenta-se Brathwaite [poeta caribenho contemporâneo]. Além de dobrar a língua inglesa ao universo sonoro do Caribe, o poeta caribenho deve também obrigá-la a vibrar em um metro que ela – por razões ambientais, culturais e históricas – não prevê. A língua modificada e hibridada o quanto se queira permanece o inglês, mas a sua música é outra (Cavarero, 2011, p. 177-178).

E diríamos que não é apenas tarefa do poeta “dobrar a língua inglesa ao universo caribenho”, é antes, talvez mais, o universo caribenho o protagonista desse dobrar a língua efetuado pelo poeta. Um fazer que é feito efetuação de potência; já não sabemos mais quem é que age. E, com certeza, como quer Espinosa (É., III, prop. 6 e dem.) e como quer Pinheiro (2013, p. 144), é a natureza que age quando age o poeta. É porque aqui chegamos ao domínio das noções comuns. O sentimento de que há algo em comum entre o mim do poeta e o ambiente. Efetuar relações ou, melhor, trabalhar no domínio das relações que se efetuem. Aprender a tomar pé das coisas que agem em mim e perceber-me como lugar por meio do qual essas coisas ganham um sentido, uma força de expressão. Esta é a prova físico-química da qual nos fala Deleuze (2013, p. 462). É o conjuminar dos eventos vindos de fora a me modificar e um tornar o corpo solo propício a que esses eventos entrem em consonância com aquilo que em mim é também ambiente. É um fazer no melhor modo. Fazer “com” a natureza, “com” o contexto, criar como natureza em meio à natureza.

Os “descobertos” assim respondem ao “descobridor” cerzindo-o na urdiura nativa. Não há, neste âmbito das permutas desidentitárias e do

mútuo pertencimento signo/paisagem, a já batida oposição colonizador e colonizado [...], visto que se trata agora não de reafirmar apenas subalternidades ideológicas, mas de tornar visíveis os procedimentos de auto-colonização que peneiram e se servem do que seja clássico e colonizante, inclusive com gosto (Pinheiro, 2013, p. 31-32).

“Cezindo-o na urdidura nativa”, criando um campo complexo onde as relações se afirmam num fluxo que desvia em dança de corpo ágil ao previsível do choque e realizam a contradança da melodia dos diversos.

O jogo se faz nos versos polimétricos, como em “Sóngoro cosongo”, do poeta cubano Nicolás Guillén (1990). Se faz na oralidade que abalroa a escrita, com palavras registradas propositalmente de modo “errado” ou à maneira do falar informal. Se faz também no enredo que conta a história de um triângulo amoroso que se resolve surpreendentemente em uma dança alegre a três. Se faz, sobretudo, no “quase-palíndromo e quase-paronomásia” (Pinheiro, 2013, p. 153) que percorre a estrofe intermediária que mal consegue ficar na página, uma vez que é escrita-pauta-sonora a provocar no leitor a necessidade de enunciar tal combinação silábica.

Sóngoro cosongo

i Ay, negra,/ si tú supiera!/ Anoché te bi pasá/y no quise que me biera./ A é tú le hará como a mí,/ que cuando no tube plata/ te corrite de bachata,/ sin acoddate de mí.// Sóngoro cosongo,/ songo be;/ sóngoro cosongo/ de mamey;/ sóngoro, la negra/ baila bien;/ sóngoro de uno,/ sóngoro de tré.// Aé/ bengan a bé;/ aé/ bamo pa bé;/ bengan, sóngoro cosongo,/ de mamey! (Guillén, 1990, poema 3, p. 22)².

Aqui presentificam-se os corpos, os ritmos, os cantos. Aqui também presentificam-se a paisagem, a música, as personagens, o contexto. Aqui presentifica-se, sobretudo, no corpo do leitor o canto que nasce de seu olho e que lhe percorre o corpo num fremito de movimentos contaminados pelo que lê. O canto, quando engendrado com força tectônica, nasce das letras impressas também. “Assim são esses textos lidos com os olhos: sentimos intensamente que uma voz vibrava originariamente em sua escritura e que eles exigem ser pronunciados” (Zumthor, 2010, p. 39). *Sóngoro cosongo de mamey!*

2 Na tradução de Pinheiro: “Ai, nêga / se tu soubesse! / De noite te vi passá, / e num quis que tu me vesse. / Vai fazê cu'ele igual a mim, / que quando num tive grana / tu se mandou prá uma farra, / sem se lembrá mais de mim. // Sóngoro cossongo, / songo be; / sóngoro cossongo, / mamão meu; / sóngoro, essa nêga / dança bem; / sóngoro em uma, / sóngoro em três. // Aiê, / venham vê; / aiê, / vamo vê; / venham, sóngoro cossongo, / sóngoro cossongo, / mamão meu!” (Pinheiro, 2013, p. 154-155).

Perguntamos mais uma vez: sentimos o magma da Terra? Sentimos o movimento da seiva que percorre a árvore? Essas perguntas são muito difíceis de responder. Mas algo se coloca em nós que ultrapassa a simples percepção dos efeitos (Deleuze, 2013). Algo a partir de nós mesmos nasce como compreensão das noções comuns, das relações entre as coisas, segundo gênero de conhecimento.

Quando canto, algo se move em mim e posso aceder às relações que se fazem. Os homens que cantavam no lixão e a mulher em andrajos que cantou no meio da tarde sentem que já não podem mais calar. Um ritmo se instaura e os leva a cantar. Sou combinação de elementos. Determinados cantos são maneiras de expressão que se direcionam ao segundo gênero de conhecimento. Canto como uma forma de equilibrar os afetos, a variação que sofro. Ainda é um efeito, mas é um movimento na direção da composição de minhas partes extensivas com aquelas que me afetam de fora:

Porque quando as relações se compõem, as duas coisas cujas relações se compõem formam um indivíduo superior, um terceiro indivíduo que as engloba e que as toma como parte. Em relação à música de que eu gosto, se faz uma composição direta das relações – vejam que estamos sempre no critério do direto – de tal maneira que se constitui um terceiro indivíduo do qual a música e eu não somos mais que uma parte. Eu diria, então, que minha potência está em expansão ou que aumenta (Deleuze, 2013, p. 235, tradução nossa)³.

Entende-se agora por que cantar em meio ao lixão, por que cantar ainda que em andrajos. Cantar é buscar compor-se como forma de aumentar a potência de existir. Quando canto, ainda que uma música triste, estou buscando afetos de alegria. O povo é sábio quando diz: quem canta seus males espanta. O povo é sábio porque tem voz para proferir. Porque busca com a voz um meio de equilíbrio nesse mundo: “seu” estar no mundo.

A voz é presença. Quando canto, o meu existir toma a dianteira dos acontecimentos. Apresento-me ao mundo, ganho corpo, ganho espessura e essa dimensão alcançada aumenta minha potência, diria Espinosa.

Cantar faz de quem canta poeta, xamã, faz do cantor um invoca-mundos. “Aquém das atividades cujo desdobramento nos constitui como corpo social, nossas vozes

3 No original em espanhol: “Porque cuando las relaciones se componen, las dos cosas cuyas relaciones se componen forman un individuo superior, un tercer individuo que las engloba y que las toma como parte. En relación a la música que me gusta, se hace una composición directa de las relaciones – ven que estamos siempre en lo criterio de lo directo – de tal manera que se constituye un tercer individuo del cual la música y yo no somos más que una parte. Yo diría, desde entonces, que mí potencia está en expansión o que aumenta”.

ressoam, em ondas próximas ou longínquas, como um ruído de fundo, um perpétuo estímulo sonoro, sem o qual o medo nos paralisaria” (Zumthor, 2010, p. 33). “Aquém” é aqui muito importante. Pelas regiões baixas do corpo, um murmurejar constante como o da criança que ainda não fala. Estamos no mundo, nossa voz confirma isso, e esse mundo em que estamos não é o mundo dos signos. É o mundo do rumor, o mundo do magma e da seiva. Sentimos o magma da Terra? Quando falamos, melhor, quando cantamos, somos um com o magma da Terra, somos um com a seiva. É o mundo onde se está, e o que está é nossa presença colocada como coisa que não importa que nome tenha. O que importa é que com a voz roço o vivo da vida, sou também seiva. Compactuo com as coisas ao meu redor. Cantar é evocar um antes de mim em que meu corpo comunga com a Terra. “A voz não é apenas som, mas é sempre a voz de alguém que vibra em sintonia com os sons naturais e artificiais do mundo em que vive” (Cavarero, 2011, p. 177).

Mesmo os homens que não se destacam no canto parecem conservar um rastro de suas extraordinárias vocalidades infantis. Para Kristeva, trata-se do rastro daquilo que ela chama *chora semiótica*: esfera pré-verbal e inconsciente, ainda não habitada pela lei do signo, na qual reina o impulso rítmico e vocal (Cavarero, 2011, p. 161, grifo do autor).

COMPOR A CANÇÃO QUE SE CANTA

Pina Bausch certa vez disse: “Dancem, meus filhos, dancem, de outro modo estaremos perdidos”. Poderíamos transpor facilmente isso para o canto. Na verdade, dança e canto caminham juntos. Quando termino de ler um poema como “Sóngoro cosongo”, sou levado a repetir as palavras *sóngoro cosongo* e a reproduzir seu ritmo. Meu corpo é instrumento.

Por outro lado, pode-se objetar que cantar poderia se constituir como uma forma de alienação, uma válvula de escape. Mas, veja-se, não há como o canto ser alienante. Cantar afina-se com aumentar a potência. E, mesmo quando cantamos chorando, o que temos é uma tentativa de sintonização com as forças que afirmam a vida. Não se escapa pela canção. Antes se encontra a força para poder continuar. A vida segue viva. E é preciso estar vivo para ser surpreendido pelo imprevisível (Lazarato, 2006). E que melhor forma de alimentar suas forças do que procurar se compor com as partículas sonoras de uma boa canção? Diria mais. Cantar é uma forma de se desalienar da dor, da tristeza. Cantar é uma forma de revolução. Se não fosse assim, por que em governos ditatoriais, como os de Salazar e de Franco, o alvo eram exatamente as manifestações culturais como o fado e o flamenco?

Mas, continua a voz de contraposição, a juventude nazista era instada a cantar hinos. Responderíamos que hinos não são canções. São frases prontas que vêm de fora

instaurando um pensamento todo manietado. Vale-se, é bem verdade, da canção, mas não sem antes impor palavras de ordem, formulando pensamentos, esses sim alienantes. E, vale lembrar, uma manifestação tão humana como cantar pode ser usurpada. Hinos, palavras de ordem fazem parte das forças do mundo. Contra eles há que devolver com o balbucio, com a glossolalia, como forma de desarranjar o corpo estranho que nos tenta ocupar. O mesmo se daria com os *jingles* publicitários. Como nos hinos, a única resposta é inquirir o que se produz. Chega-se ao cerne de nossa singularidade, de nossa potência? Ou, ao contrário, deitam-se fórmulas de afastar o sentido da vida singular, da expressão de um mim mesmo que se expande quanto mais próximo de si, quanto mais capaz de conhecer seus próprios afetos?

Afirmar a própria potência de existir é um gesto que cabe a cada um. Ser si mesmo e não outrem em meio aos fatos da vida. Atingir a própria voz e com ela ganhar em aumento de potência. Não o que me mandam cantar – como a língua nos obriga a falar (Barthes, 1980) –, mas o que está em mim num fundo inalienável como presença do corpo. Trazer para a pele, para a carne, para os músculos a experiência de estar vivo. Saber-se curva singular por onde os ventos passam e se modificam por meio da minha expressão inconfundível.

É preciso conhecer os próprios afetos. É preciso saber-se causa dos próprios afetos (É., V, esc. após a prop. 4). Tomar posse da potência de existir. O primeiro gesto para conquistar isso encontra-se no esforço de selecionar alegrias. O segundo passo para a apropriação está em enxergar as noções comuns, em discernir as relações que se fazem. Assim, quando canto, quando componho minha relação com a relação da canção de que gosto, devo procurar entender o que está ali, naquele terceiro indivíduo do qual eu e a música somos uma parte (Deleuze, 2013, p. 235). O que em mim pode tomar parte com o corpo sonoro da música e nesse momento apropriar-me de minha potência que se expressa em minha relação característica. Cantar é um primeiro gesto. Entender as relações que se fazem é o segundo.

Inferimos, então, que, se se quer alcançar o segundo gênero de conhecimento, é necessário compor a canção que se canta. Torná-la sua. Compreender o que nessa relação só se podia dar através de seu próprio corpo. Como você se co-move para o canto? Que partes do seu corpo se modificam para exprimir o que vai entre você e a canção? Fazer-se instrumento e afinar-se com a ocasião. Repetimos: “Para Kristeva, trata-se do rastro daquilo que ela chama de *chora semiótica*: esfera pré-verbal e inconsciente, ainda não habitada pela lei do signo, na qual reina o impulso rítmico e vocal” (Cavarero, 2011, p. 161, grifo do autor). Entrar em contato com esse pré-verbal e tomar posse do que até então esteve inconsciente. Compreender, em suma, enxergar as relações. Enxergar o que o fez chegar até ali e o tornou capaz de pronunciar o seu canto de maneira tão peculiar. Enxergar todas as relações da sua vida que o fizeram atingir esse momento.

Todas as alegrias, mas também todas as tristezas que em você foram causa de transformação num canto. E nesse momento amar a vida que passa através de você.

É preciso entender que o que a vida pede de nós é a capacidade de criar, de inventar. A vida, que se modifica e que se inaugura em novas relações a cada instante, pede de nós que criemos com ela, em parceria. De outro modo, ela nos atropela com suas novas composições.

E é quando enxergamos as relações que passamos a criar. Quando Brathwaite, o poeta caribenho, diz “o furacão não grita em pentâmetros”, ele enxerga as relações. Porque não se pode, nessa América Latina toda nova, palco de confluências de muitas vozes e de muitos saberes, palco em que a natureza reina soberana, continuar tecendo com uma língua previamente dada, com ritmos já estabelecidos. Não. É preciso criar língua nova, novos ritmos. Novos entrecocares de partículas instalam-se em nós e nos exigem novas relações e nos exigem “que passemos a agir em lugar de simplesmente sofrer paixões”.

Acrescentemos de passagem: nossa conquista não foi realizada pelos que organizaram a Renascença e o Iluminismo, mas pelas razões e desrazões combinadas dos nômades, vagabundos, mateiros e foras da lei ibérico-ameríndio-afro-mouriscos que, sob a capa da unificação político-religiosa, praticavam, nas entradas, bandeiras, monções, aldeias, vilarejos e quilombos, atos de reassimilação verbal/cultural migratória em que a base era a festa erótica das permutações entre o conhecido e o desconhecido, a descoberta das múltiplas possibilidades no que não é 1 nem tampouco 2, nem ainda uma resolução triádica, mas o descobrimento como desconfiança centrífuga embutida nos comportamentos de linguagem (Pinheiro, 2013, p. 86-87).

E criar estende-se para além do mundo dos signos, para além do mundo dos efeitos. Os signos não nos dão a causa dos efeitos. Quando enxergamos as relações, ultrapassamos os signos e compreendemos as causas das composições e das decomposições que em nós se operam. Compreendemos – e compreender é agir (Deleuze, 2013, p. 293-324). As compreensões já não se dão mais por percepções: “a percepção é a ideia do efeito de um corpo exterior sobre o meu” (Deleuze, 2013, p. 311, tradução nossa)⁴. As compreensões se dão pelo conhecimento das relações, pela “festa erótica entre o conhecido e o desconhecido”. Aqui na América Latina foi necessário rapidamente apropriar-se das relações que se faziam como forma de sobreviver.

4 No original em espanhol: “la percepción es la idea del efecto de un cuerpo exterior sobre el mío”.

O idioma herdado e imposto é mascado e triturado por sujeitos à mercê da natureza. Os elementos geotectônicos obrigam as ciências a ressituar-se contextualmente dentro de outras coordenadas lógicas, em que predominam os traços relacionais em bordado ou arabesco (Pinheiro, 2013, p. 30).

Os “sujeitos à mercê da natureza” perfazem e buscam novas formas de aprender a viver “em que predominam os traços relacionais em bordado ou arabesco”. O corpo colocado em relação direta com a natureza e com o outro estranho é obrigado a inventar em si novos modos de viver. Nasce o sexto sentido a que aludimos no título. Um sentido novo que não se vale mais da percepção e que opera por meio de compreensões das relações. Um sentido novo que está no mundo sabendo-se parte de um entrelaçamento muito mais vasto.

E como não pensar que a voz é o que chega mais perto desse mundo? “Para os ameríndios montanheseiros, o canto é um sonho sonoro: ele abre uma passagem para o mundo de onde vem. Para nós, dá forma a um poder do qual só se sabe uma coisa: que ele vai conciliar os contrários e dominar o tempo” (Zumthor, 2010, p. 202).

Sentimos o magma da Terra? A circunvolução das galáxias? Quando a voz se abre no espaço, sentimos que podemos nos apropriar de toda a matéria. Como matéria, sentimos que há em nós um impulso que se chama vida, que nos toma a carne, o pensamento.

Digo, porém, que, em geral, quanto mais um corpo é capaz, em comparação com outros, de agir simultaneamente sobre um número maior de coisas, tanto mais sua mente é capaz, em comparação com outras, de perceber, simultaneamente, um número maior de coisas. E quanto mais as ações de um corpo dependem apenas dele próprio, e quanto menos outros corpos cooperam com ele no agir, tanto mais sua mente é capaz de compreender distintamente (É., II, esc. após a prop. 13).

O corpo em meio à natureza, feixe de relações, compreende-se relação em meio às coisas da natureza. Compreende que por meio dele as coisas se modificam. Porque não há um ser igual a outro neste universo e porque cada um tem a sua maneira única de afirmar a sua potência.

Essa “passagem para o mundo de onde vem” o canto só se dá por meio de um portal que se chama meu corpo, capaz de ser afetado de infinitas maneiras. E de, ao perceber-se cada vez mais capaz, agir, autoafetar-se e assim inventar novas relações. Trata-se de um jogo. Uma dança em que nossas partículas estão implicadas com o todo sem, contudo, perder-se na mistura.

CONTAMINAÇÃO E COMPOSIÇÃO

Aqui na América Latina deu-se o jogo de forças que tradicionalmente na Europa costumavam se repelir. Teve-se de trabalhar com os opostos sem opô-los. Tudo tornou-se um esforço de composição. Incorporação de fazeres e de saberes à força de sobreviver. Nesse exercício antropofágico (Oswald de Andrade), o que fica em evidência são justamente as relações.

O mundo vai se tornar uma composição de composição de composição de relações ao infinito. E aqui nenhuma individualidade se perderá, posto que cada relação, cada proporção de movimento e de repouso possui seu estilo, que me faz dizer: “Ah sim, é fulano”, “Ah sim, é tal coisa”, “Ah sim, é o Atlântico, não é o Mediterrâneo”, “Ah sim, é isto, não é aquilo”. Mas vejam, já não espero o efeito de um corpo sobre o meu, capto um corpo como um conjunto de relações, e só posso fazê-lo quando já sou apto para compor minhas relações com as suas. Aqui já temos algo sólido (Deleuze, 2013, p. 309-310, tradução nossa)⁵.

Nos procedimentos criativos desenvolvidos na América Latina, vemos a presença de inúmeras culturas daqui provenientes e aqui chegadas. Esse entrelaçamento se dá de um modo barroquizante e mestiço, isto é, por meio da aglutinação de elementos díspares e por meio da coexistência de características diversificadas. Ora, esse procedimento deixa à mostra, para quem souber ver, as relações entre natureza e culturas. O que aqui se observa é uma mescla de elementos alógenos em convívio intenso.

É desse modo na música, por exemplo, em que diferentes manifestações culturais que são vistas como tão caracteristicamente brasileiras, digamos, como o samba, trazem em si elementos árabes, afro, indígenas que se juntam aos elementos do ambiente num imprevisto mosaico. A roda de samba tem seu modo de expressão ligado a modos afro-arabizantes de produzir música. Instrumentos como o pandeiro também têm essa vertente. O violão é mourisco. Os ritmos que entram na mescla do samba foram trazidos pelos africanos, mas essa relação não é direta, uma vez que os africanos que aqui se encontravam para o samba já haviam tido contato com diferentes manifestações culturais.

5 No original em espanhol: “El mundo va a ser una composición de composición de composición de relaciones al infinito. Y he aquí que ninguna individualidad se perderá, puesto que cada relación, cada proporción de movimiento y de reposo posee su estilo, que me hace decir: ‘Ah sí, es fulano’, ‘Ah sí, es tal cosa’, ‘Ah sí, es el Atlántico, no es el Mediterráneo’, ‘Ah sí, es esto, no es aquello’.

Pero ven, ya no espero el efecto de un cuerpo sobre el mío, capto un cuerpo como un conjunto de relaciones, y sólo puedo hacerlo cuando soy apto ya para componer mis relaciones con las suyas. Aquí ya tenemos algo sólido”.

No Rio de Janeiro, em diálogo com sonoridades urbanas e danças de salão importadas – a exemplo da polca, da *habanera* e do fandango – os múltiplos ritmos populares, aproximados pelo adensamento populacional e pela reconfiguração da paisagem humana, experimentaram novas remoldagens, engastes e assimilações, semeando gêneros musicais compositos, como o lundu, o maxixe e o choro, frutos da inclusão sincrônica e complexa de elementos plurais, aparentemente díspares (Cavalcante Neto, 2018, p. 25).

A ascendência dessa comunhão entre voz e corpo, percussão e dança, perdia-se na noite do tempo, no contágio de temporalidades e na circulação de contribuições culturais das mais variadas procedências, incluindo componentes ameríndios e ibérico-mouriscos, postos em contato sob a prevalência rítmica dos tambores das matrizes africanas (Cavalcante Neto, 2018, p. 24).

Não parece haver dúvidas de que, assim como o lundu e o maxixe, o samba tenha surgido da mesma capacidade de relacionar materiais e ritmos, oriundos de diferentes procedências. Ele, por certo, é produto da autodevoração, do entrelaçamento entre a síncope das rítmicas africanas, as modas ibero-caboclas de violas e os ecos do sistema tonal europeu, ou seja, dos interstícios entre os batuques negros e os floreios dos salões da corte, das confluências intercambiantes e das circularidades entre religião e festa, campo e cidade, ralé e elite, carne e espírito (Cavalcante Neto, 2018, p. 30).

Desse modo, aqui não se pode perder de vista a composição. Os elementos se mesclam, a atuação do povo latino-americano é evidentemente compositiva e sua capacidade de invenção é incomensuravelmente relacional, o que lhe abre uma possibilidade de conhecimento de segundo gênero. Ainda que esse procedimento não se dê em outros âmbitos da vida cotidiana, a sua existência e manifestação são importantes para operar uma modificação significativa na maneira de viver de nosso povo. E, embora “madame não goste que ninguém sambe” (Janet de Almeida), é indubitável que vimos madame na arquibancada do sambódromo.

É de contaminação que estamos falando. Mesmo que se lute contra os processos mestiços, barroquizantes, vemos que esses processos se põem a habitar aqueles que aqui vivem.

UM GRAN FINALE CARNAVALIZANTE

E, como não podemos deixar de dizer, ao fim e ao cabo é preciso enxergar as alegrias que se dão, como forma de fortalecermos nosso modo de ser, como forma de encontrarmos uma brecha para criar novos modos de estar no mundo. É preciso ver nos modos já existentes toda a potência da alegria a explodir. Repetimos: é preciso ter papilas gustativas pela pele para poder vibrar com as relações que já se dão em você.

Rancho da goiabada

Os boias frias quando tomam/ Umas “birita” espantando a tristeza/
Sonham com bife a cavalo, batata frita/ E a sobremesa/ É goiabada cas-
cão, com muito queijo,/ Depois café,/ Cigarro e um beijo de uma mulata
chamada Leonor/ Ou Dagmar/ Amar, um rádio de pilha, o fogão jacaré,/
A marmitta/ O domingo, o bar, onde tantos iguais se reúnem/ Contando
mentiras pra poder suportar/ Ai, são pais de santo, paus-de-arara, são
passistas/ São flagelados, são pingentes, balconistas/ Palhaços, marcia-
nos, canibais, lírios pirados/ Cantando, dormindo de olhos abertos à som-
bra da alegoria/ Dos faraós embalsamados (João Bosco e Aldir Blanc).

Essa canção traz um grande exemplo de procedimento da lista díspar (enumeração com repertório múltiplo), uma espécie de galáxia urbano-proletária de objetos, tipos, atitudes e paisagens marginais em ampliação infinita, com *gran finale* carnavalescante, num crescendo gozoso e giratório de redemoinho descentrado que deixaria tonto o nosso Yuri Lotman.

Temos aqui relações que se fazem entre elementos e modos de vida. Nessa marcha-rancho surpreendente, que fala de pessoas exemplarmente desfavorecidas, o prato típico de certa camada social intermediária habita os sonhos dos boias-frias. A enumeração de elementos aparentemente díspares correlaciona modos de vida. Nessa lista “palhaços, marcianos, canibais, lírios pirados” são forças destoantes dos desvalidos enumerados – seriam suas máscaras de carnaval? – e expressam um modo de ser não tão desvalido.

Uma canção que apresenta de modo crítico um viés da população do Brasil muito numeroso, como deixa inferir a enumeração mesma. Esse inventário da vida do brasileiro quase miserável, contudo, não é apresentado em tom de lamento. É traduzido com uma orquestração poderosa que conduz o ritmo da marcha para uma *performance* corporal semelhante àquela adotada para dançar as canções de carnaval, com os braços para cima, arrastando os pés, numa evolução que, acompanhada pela letra, termina por tirar o fôlego de quem canta. Aqui estão os corpos, os nomes, os objetos, os desejos, os instrumentos. Aqui estão as relações.

Como diz Deleuze (2013), a propósito do segundo gênero de conhecimento, já não vemos mais homens, mulheres, objetos, mas vemos relações de composição entre inúmeros elementos. Essa canção é uma evocação de afetos que se põem a vibrar em nós e a nos fazer sentir tristeza-alegria. Tristeza e alegria concomitantemente trabalhando no território do segundo gênero de conhecimento, em que, ao tomar posse de nossa potência, somos capazes de entender como se enlaçam as tristezas. Dessa compreensão extrai-se uma alegria, um aumento de potência. Estamos nos encaminhando para uma compreensão que já não é mais simplesmente ligada às relações, mas vincula-se à perspectiva do terceiro gênero de conhecimento, às essências singulares. Ou seja, às potências mesmas que se efetuam. O que nos levaria a sentir e a experimentar, ainda que somente durante a execução da canção, que somos eternos (É., V, esc. à prop. 23). Mas isso já começaria outra história.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CAVALCANTE NETO, J. de L. *Da roda ao auditório: uma transformação do samba pela Rádio Nacional*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.
- CAVARERO, A. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DELEUZE, G. *Espinosa: filosofia prática*. Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, G. *En medio de Spinoza*. Traducción Equipo Editorial Cactus. 2. ed. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- FLUSSER, V. *Fenomenologia do brasileiro*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- GUILLÉN, N. *Motivos de son*. Tradução Amálio Pinheiro. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1990.
- LAZZARATO, M. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- ORTIZ, F. *Los instrumentos de la música afrocubana*. La paila, los timbales criollos, el bongó. Havana: Letras Cubanas, 1995.
- PINHEIRO, A. *América Latina: barroco, cidade, jornal*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SPINOZA, B de. *Ética*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em: junho de 2024.

Aprovado em: junho de 2024.