Universidade de São Paulo

Faculdade da Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Filosofia

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Henrique Piccinato Xavier

ETERNIDADE SOB A DURAÇÃO DAS PALAVRAS

Simultaneidade, Geometria e Infinito na *Ética* de Espinosa

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade da Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia, sob a orientação da Profa. Dra. Marilena de Souza Chauí.

São Paulo

2008

Henrique Piccinato Xavier

ETERNIDADE SOB A DURAÇÃO DAS PALAVRAS

Simultaneidade, Geometria e Infinito na *Ética* de Espinosa

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade da Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia, sob a orientação da Profa. Dra. Marilena de Souza Chauí.

São Paulo

2008

Agradecimentos

à Marilena Chaui pelo estímulo e acolhimento de uma orientação tão atenciosa e afetuosa; aos argüidores João Adolfo Hansen e Paulo Vieira Neto por aceitarem participar da banca com o texto "tão em cima da hora"; aos argüidores da qualificação Homero e Baioni pelas inúmeras e generosas sugestões; a todo grupo de pesquisa da USP sobre o século XVII, em especial para os amigos: Mariana (e Ezequiel), Erika, Silvana (e Silvinho), Antônio, Homero, Tessa, André e Marcos; ao prof. Vladmir Safatle e aos amigos do grupo de pesquisa do Latesfip; ao Cristiano espinosano singular e ao Daniel companheiro de conversas literárias; aos importantes e velhos amigos que estiveram no início do projeto e sempre permanecerão ao meu lado Lucas, Clenir e Liliane; à Nahema, pois o amor nunca é em vão; ao meu artista favorito Wallace; à Fani, à Maria Rita, ao Jader e à Délia pelo apoio; aos amigos do círculo espinosano de Córdoba; aos caros professores Willy Correa de Oliveira, Jorge Carvajal, Vitório Morfino e Plínio Martins Filho, à professora Maria das Graças; à Débora Kaz e ao artista da programação Márcio Shibata pela ajuda na digitalização da *Ética*; às secretárias do departamento de filosofia Marie e Maria Helena; ao CNPq cuja bolsa foi indispensável para a realização da dissertação; à minha querida família, aos meus pais Rui e Ivani, ao meu irmão Maurício, ao primo-irmão Felipe e, finalmente, à preciosa companheira desta difícil, rara e amorosa jornada, Karin Lima e a tantos outros amigos que sempre estiveram tão perto.

RESUMO

XAVIER, H. P. **Eternidade sob a Duração das Palavras – Simultaneidade, Geometria e Infinito na *Ética* de Espinosa.** 2008. 160 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2008.

Pretendemos entender a filosofia de Espinosa, em especial, a sua *Ética ordine geometrico demonstrata,* a partir de uma operação conflituosa bem específica entre, por um lado, a perspectiva do transcendente (ou a teologia racional) e, por outro, um desejo de salvação mundana; entre o projeto da filosofia imanentista de Espinosa e um mundo submetido ao poder teológico-político; e entre o texto teológico e o método da escrita da filosofia de Espinosa. Tais operações estruturam o cerne de nosso trabalho, no qual visamos entender o nexo causal na passagem de um *Deus sive natura* absolutamente infinito para nós, os modos finitos desta mesma natureza, de maneira a chegarmos a um entendimento que possa nos garantir não apenas ser, mas tomar parte ativamente neste absolutamente infinito. Não só procuraremos caminhar neste solo conflituoso, mas ainda proporemos tratá-lo com um procedimento que em si enfatiza conflitos, pois visamos responder às nossas questões – acerca da filosofia da imanência, de Deus, da passagem do infinito ao finito – a partir de uma aproximação entre a obra de Espinosa e o complexo universo artístico da literatura, das artes plásticas e da música do século XVII barroco.

Além disto, procuramos demonstrar a hipótese de que a singularidade da *Ética* enquanto texto, expressa por uma forma textual filosófica sem precedentes, produz uma questão conceitual extremamente complexa que se funde à própria idéia do absolutamente infinito. Pois se a síntese da geometria dos indivisíveis, do século XVII, fornece-nos uma nova idéia de infinito (como amplamente discutiremos) e se a ordem geométrica da demonstração da *Ética* é fruto desta mesma síntese, então o livro deve necessariamente trazer, já, em sua fartura textual esta idéia de infinito. Ou seja, a idéia

da ordem geométrico-sintética, chave para a formulação do absolutamente infinito, já se encontra na estruturação textual *ordine geometrico demonstrata* da *Ética.* Assim, buscamos demonstrar que a ordem de exposição do texto da *Ética* opera com a mesma idéia expressa pela sua ontologia (idéia que também está expressa em matemática pela síntese geométrica). Ainda mais, insistiremos que a articulação formal da *Ética* nos torna patente a fruição do infinito, pois cremos que tal obra enquanto texto e como texto, já expressa ao seu leitor a experiência desta nova síntese de um absolutamente infinito indivisível.

Palavras-chave: Espinosa, Imanência, Arte, Barroco, Infinito, Geometria.

ABSTRACT

XAVIER, H. P. **Eternity under the Duration of Words – Simultaneity, Geometry and Infinite *Ethics* of Spinoza.** 2008. 160 f. Master's Degree Dissertation – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2008.

We intended to understand Espinosa's philosophy, especially, his *Ethics ordine geometrico demonstrata*, starting from a very specific conflicting operation against, on one side, the perspective of the transcendent (or the rational theology) and, on other, a desire for a mundane salvation; between the project of Espinosa's immanentist philosophy and a world submitted to the theological-political power; and between the theological text and the method of writing of Espinosa's philosophy. Such operations structure the core of our work, in which we seek to understand the causal connection in the passage from a God *sive natura*, absolutely infinite, to us, the finite manners of his same nature, in way that we can arrive to an understanding that can guarantee to us not to be a part, but to take part actively in this absolutely infinite. Not only we will try to walk in this conflicting path, but we intend to treat it with a procedure that emphasizes conflicts in itself, for we aim to answer our subjects - concerning the philosophy of the immanence, God, and the passage from the infinite to the finite - dealing with an approach between Espinosa's work and the complex artistic universe of literature, visual arts and music from the Baroque XVII century.

Farther, we intend to demonstrate the hypothesis that the singularity of the *Ethics* while a text, expressed by an unprecedented philosophical textual form, produces an extremely complex conceptual subject that merges to the same idea of the absolutely infinite present in the *Ethics*. For if the synthesis from the geometry of the indivisibles, of the XVII century, provide us a new idea of the infinite (as we will extensively discuss) and if the geometric order on the demonstration of the *Ethics* is a fruit of this same synthesis, then the book should necessarily bring, already, in its textual profusion

this idea of the infinite. In other words, the idea of the geometric-synthetic order, key to the formulation of the absolutely infinite, already takes place in the textual structure *ordine geometric demonstrata* of the *Ethics*. Thus, we look forward to demonstrate that the order of exposition of the text in the *Ethics* operates with the same idea expressed by its ontology (the idea that is also expressed in mathematics by the geometrical synthesis). Farther on, we will insist that the formal articulation of the *Ethics* renders to us patent the fruition of the infinite, because we believe that such work while a text and as text, already expresses to its reader the experience of this new synthesis of an indivisible absolutely infinite.

Keywords: Spinoza, Immanence, Art, Baroque, Infinite, Geometry.

SUMÁRIO

MOVIMENTO I – INTRODUÇÃO : UM DEZESSETE MÚLTIPLO – ESPINOSA, TEOLOGIA E ARTE BARROCA 14

a) Heresias sob a forma geométrica

b) Um século XVII múltiplo

c) Entre vários barrocos: *um labirinto de labirintos*

d) A *Empresa* espinosana: o *Caute* de nosso método

e) A língua de Espinosa: um giro pelo universo barroco

f) *Nossa senhora do Ó*: o infinito que gira em círculos imaginários

MOVIMENTO II : INFINITO EM ATO NA GEOMETRIA DOS INDIVISÍVEIS DO SÉCULO XVII 34

a) A. Dürer - *Melencolia I*: a melancolia do mal infinito potencial

b) Geometria sintética: movimento e prolixidade

c) Retórica geométrica: mais que habitar a evidência

d) Epistemologia do indivisível: habitar a gênese causal

e) Ontologia e retórica: habitar o infinito na singularidade de uma linha curva

MOVIMENTO III : REMBRANDT – GEOMETRIA E INFINITO COMO PINTURA 71

a) Dinâmica em pintura: Simmel e *A lição de anatomia do Professor Tulp*

b) Forma aberta: as noções comuns do barroco de Wölfflin

c) *Ronda noturna*: multiplicidade em ato

d) Rembrandt via Espinosa: Carl Gebhardt e Marilena Chauí

e) Demonstrações geométricas: clareza sem delimitação

f) Causa eficiente e gestualidade pictórica: um auto-retrato de Rembrandt

MOVIMENTO IV – CONCLUSÃO : DA ALEATORIEDADE MELANCÓLICA DA IMANÊNCIA PARA ABERTURA EM ORDEM SIMULTÂNEA DE UMA *ÉTICA* INFINITA 106

a) Deleuze e a dobradura leibniziana barroca

b) *Drama da imanência*: o barroco melancólico de W. Benjamin

c) A *Ética* enquanto literatura combinatória

d) Da linearidade à simultaneidade barroca: *a polifonia de polifonias*

e) *Beatitude espinosana: a abertura para o múltiplo e simultâneo*

f) Por que sentimos e experimentamos uma *Ética* infinita?

APÊNDICE I : O CLARO LABIRINTO NA *ÉTICA* DE ESPINOSA 144

LISTA DE IMAGENS

1. Anônimo. Caute. Selo de Espinosa 25
2. Albrecht Dürer. *Melencolia I*, 1514. Gravura em cobre, 31.8 x 26cm. 01. 15. Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlruhe. 34
3. Albrecht Dürer. Redes Poliedrais. In : *Underweysung der Messung,* 1525. ……. 38 e 40
4. Rembrandt. *A Lição de Anatomia do Professor Tulp* (detalhe), 1632. Óleo sobre tela, 162,5 x 216,5cm. Mauritshuis, Haia. 71
5. Rembrandt. *A Ronda Noturna* ou *A Companhia do Capitão Cock*, 1642. Óleo sobre tela, 359 x 438cm. Rijksmuseum. Amsterdam. 79
6. Caravaggio. *O jantar em Emmaus*, 1600-01. Óleo sobre tela, 140 x 195cm. National Gallery. London. 84
7. Vermeer. *Mulher segurando balança*, 1664. Óleo sobre tela, 42,5 x 38 cm. Widener Collection, National Galery of Art. Washington. 90
8. Anônimo. Ilustração da operação de uma câmara obscura. In: Johan van Beverwyck, *Schat der Ongesontheyt*, (Amsterdam, 1664), vol. II, p. 87. In *Wercken der Genees-Konste* (Amsterdam, 1667). Royal Library, The Hague. 93
9. Rembrandt. *Auto-retrato* (detalhe), 1659. Óleo sobre tela, 84,5 x 66cm. Washington, National Gallery of Art. 97
10. Anônimo. *Retrato de Espinosa*, 1665. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. 99
11. Michelangelo. *Escravo chamado Atlante*. Galeria da Academia. Florença. 102

12. Rembrandt. *Auto-retrato* (detalhe), 1665. Óleo sobre tela, 82,5 x 65cm. Colônia, Wallraf-Richartz-
Museum.....106

13. Andrea Alciato. *Emblemata CXXI - In occasionem*, 1548. Em : ALCIATO. *Emblemas*. Madrid, Editora nacional, 1975. 115

Siglas para a citação das obras de Espinosa[1]:

CG Compendium gramaticae liguae hebrae; *Compêndio de gramática da língua hebraica*.

E Ethica ordine geometrico demonstrata; *Ética demonstrada em ordem geométrica.*

Ep Epistulae; cartas, conforme a numeração da edição de Gebhardt.

KV Korte Verhandeling van God, de Mensch en deszelvs Welstand; *Breve tratado sobre Deus, o homem e seu bem.*

PPC Renati Des Cartes principiorum philosophiae; *Princípios da filosofia cartesiana*.

TIE Tratactus de intellectus emendatione; *Tratado da emenda do intelecto.*

TP Tratactus politicus; *Tratado político.*

TTP Tratactus theologico-politicus; *Tratado teológico-político.*

Siglas indicativas das *Ética*:

A - Apêndice; AD - definição das afecções; Ax - Axioma; C - Corolário; D - Demonstração; Def - Definição; P - Proposição; Praef - Prefácio ; S - Escólio

Forma de citação:

[1] Utilizamos a *convenção para citação das obras de Espinosa dos CADERNOS ESPINOSANOS* (ISSN 1413-6651).

As citações da *Ética,* das partes I-III, são da tradução realizada pelo Grupo de estudos espinosanos da USP; das partes IV e V, são da edição traduzida por Tomaz Tadeu, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2007.

*E*III P56 S *Ética*, parte III, proposição 56, escólio

*E*V AD 25 *Ética*, parte V, definição das afecções 25

Para

Karin Lima

Se existisse, pois, algo que fosse contrário a esse amor, *seria algo contrário ao verdadeiro; e, conseqüentemente, esse algo que seria capaz de suprimir este amor faria com que o que é verdadeiro fosse falso, o que (como é, por si mesmo, sabido) é absurdo.*

A isso respondo, em troca, que à medida que entendemos as causas da tristeza, esta deixa de ser uma paixão, isto é, deixa de ser tristeza. Por isso, à medida que entendemos Deus como causa da tristeza, nós nos alegramos

Bento de Espinosa.

Como há dias que tendo notícia das más opiniões e obras, procuraram por diferentes caminhos e promessas, retirá-lo de seus maus caminhos, e não podendo remediá-lo, antes pelo contrário, tendo cada dia maiores notícias das horrendas heresias que praticava e ensinava, tendo disto muitas testemunhas fidedignas que depuseram e testemunharam tudo em presença do dito-cujo, de que ficou convencido, o qual tudo examinado deliberaram com seu parecer que o dito-cujo seja apartado da nação; com sentença dos Anjos, com ditos dos santos nos apartamos e maldiçoamos e o praguejamos com o consentimento de Deus Bendito e com todas as maldições que estão escritas, maldito seja de dia e maldito seja de noite, maldito seja em seu deitar maldito seja e seu levantar maldito ele em seu sair e maldito ele em seu entrar, não queira Deus perdoar a ele. Advertindo que ninguém lhe pode falar bocalmente, nem por escrito, nem dar-lhe nenhum favor nem debaixo de teto com ele nem junto de quarto covados nem ler papel feito ou escrito por ele. Que mal verdadeiro[2], capaz de tamanha heresia que por contágio se comunicaria, ou melhor, transmitir-se-ia tal qual doença irremediável, para que o concílio de homens da sinagoga, amparados pelos

[2] Iniciamos com uma paródia do início do TIE parágrafo 1: *Indagar se existia algo que fosse um bem verdadeiro, capaz de comunicar-se, e que rejeitados todos os outros, fosse o único a afetar a alma, algo que uma vez descoberto e adquirido, me desse para sempre o gozo de contínua e suprema felicidade.*

misericordiosos santos, com a sentença dos boníssimos Anjos e com o consentimento do próprio Deus Bendito, em uníssono, praguejassem com tamanha violência? Que opiniões, que texto e, enfim, que homem seria o pestilentíssimo? Não incorremos no erro, ao menos segundo uma das mais importantes correntes da teologia cristã, ao afirmarmos que a imagem deste dito-cujo pestilento figura perfeitamente Moisés, ou melhor ainda, figura o nosso senhor Jesus Cristo. Não estaríamos afirmando um absurdo, muito pelo contrário, é corretíssimo afirmar pela via *apofática* desenvolvida na *Hierarquia Celeste,* o célebre manuscrito de Pseudo-Dionísio, o santo Areopagita[3], que representemos as mais elevadas essências divinas por imagens completamente dessemelhantes ao que idealizaríamos por virtudes divinas; ou seja, é perfeito figurar as mais sublimes essências divinas por doenças e imundices mais abjetas, imperfeitas e profanas provenientes da realidade mundana.

Contudo, o nosso dito-cujo pestilento é o ainda muito jovem filósofo holandês Bento de Espinosa[4]. A praga proclamada é o seu herém de 1656, ou seja, a sua excomunhão da comunidade judaica, que anteciparia as críticas que judeus e cristãos farão de sua filosofia, primeiro, tida como herética e, em seguida, como atéia. De fato, a leitura de sua *Ética ordine geometrico demonstrata* dilapidaria, por meio de inelutáveis paradoxos geometricamente ordenados, a mais sólida fé, pois o método da exposição de suas heresias, um método geométrico matemático, seduziria a todo e qualquer o leitor, fazendo-o, sem se dar conta, aderir à pior forma de ateísmo possível: o espinosismo. Tornar os seus leitores filósofos eis o grande perigo em seus textos. Eis que, em nome da fé, surge a necessidade de combatê-lo e, daí, a extrema necessidade em combater seu método geométrico. Método que tornaria patente a rede das mais terríveis heresias que perpassam de ponta a ponta a sua filosofia, e, finalmente, levam a fé ao desconcertante e inextricável paradoxo de um *Deus sive natura.* Uma rede que excluiria de si qualquer possibilidade de dúvidas, pois demonstra com precisão geométrica a causa de seus

[3] Segundo a via *apofática* de Dionísio (que trabalharemos mais detidamente na nossa nota 32), pela representação por metáforas despidas de qualquer semelhança com seu objeto, chegaríamos ao mais sublime e místico paradoxo da fé; a maneira apofática, principalmente, evitaria que homens caíssem em falsas imagens disto que os transcende; ocultaria os segredos divinos aos profanos; e permitiria aos sábios escolhidos, por meio de *verdadeiras negações* que excluem a razão, ultrapassar os sinais simbólicos e tirar os verdadeiros *ecos* da Tearquia. Enfim, estamos em plena via *anagógica apofática* com a pura negação da razão, em um asilo da ignorância (na forte expressão de Espinosa), que perfeitamente justificaria a amaldiçoada imagem do pestilentíssimo dito-cujo ser Jesus Cristo. PSEUDO-DIONÍSIO, A. *Obra completa.* São Paulo, Paulus, 2004.

[4] Julga-se que Espinosa adotara as posições naturalistas de Juan de Prado, que também foi excomungado pela sinagoga.

paradoxos, dos quais os mais virulentos seriam: a) conceber o universo como uma única substância concebida por si mesma, ou seja, causa de si; b) que esta substância, nunca dotada vontade, seja Deus, operando segundo leis eternas, determinadas e imutáveis, que são a causa eficiente imanente da existência do próprio universo; c) que neste universo tudo seja necessário, e o "possível" esteja inscrito no real sem ser a antecipação ou a atualização de possibilidades (pré-) determinadas por uma vontade divina; d) que haja ordem e perfeição num mundo desfinalizado; e) que haja busca de liberdade, anseio de felicidade e desejo de salvação neste um universo sem finalidade, livre arbítrio e transcendência; g) que a alma, ou melhor, a mente humana seja idéia do corpo, h) e a que eternidade não signifique vida após a morte. Contudo, Espinosa demonstra-nos que estas heresias paradoxais, que se espalham como doença contaminado a fé, não são paradoxos, mas, sim, a lógica a constituir o mundo, a própria e inequívoca estrutura do real. Assim, os paradoxos são desfeitos se apenas seguirmos a ordem que o intelecto nos indica, mas este, sem dúvida, nos faz, naturalmente, abandonar a fé e nos torna filósofos (da imanência).

Abrimos o nosso trabalho pelo *herém* de Espinosa*,* pois, de fato, queremos entender a sua obra a partir de uma operação conflituosa bem específica entre, por um lado, a perspectiva do transcendente (ou a teologia racional) e, por outro, um desejo de salvação mundana; entre o projeto da filosofia imanentista de Espinosa e um mundo submetido ao poder teológico-político; e entre o texto teológico e o método da escrita da filosofia de Espinosa. Operações que estruturam o cerne de nosso trabalho e no qual visamos entender o nexo causal na passagem de um *Deus sive natura* absolutamente infinito para nós, os modos finitos desta mesma natureza de maneira a chegar a um entendimento que possa nos garantir não apenas ser, mas tomar parte ativamente neste absolutamente infinito.

Não só procuraremos caminhar neste solo conflituoso, mas ainda proporemos tratá-lo com um procedimento que em si enfatiza conflitos, pois visamos responder às nossas questões – acerca da filosofia da imanência, de Deus, da passagem do infinito ao finito – a partir de uma aproximação entre Espinosa e o complexo universo das obras de arte do século XVII. Contudo, devemos operar com muita cautela ao desenvolver o que chamaremos de nosso *método conflituoso*, pois, para utilizar uma expressão que

Espinosa retoma de Virgílio, não desejamos *cair em Silas ao tentar evitar Caribdes*[5]. Se desejamos combater a perspectiva teológica de um Deus transcendente, que, segundo Espinosa, é uma concepção (ou ordenação) estritamente imaginária, afirmando contra ela a filosofia imanentista espinosana, não soaria contraditório apelar para o auxílio da estrutura imaginária das artes? Sobretudo, quando vemos historicamente a enorme proximidade entre as manifestações artísticas e o poder teológico, que, mesmo no século XVII, ainda persiste em ostentar as artes como instrumento de propaganda religiosa, a reafirmar as mesmas prescrições aristotélicas, escolásticas e neo-platônicas, que sustentam o "imaginário conceitual" da igreja (contra-reformada). Ainda mais, quando, por outro lado, vislumbramos a obra de um filósofo que debate com um século XVII que parece ter alcançado demasiado cedo o sonho de um "grande racionalismo", sustentado pelo cartesianismo, pela mecânica galilaica, pelo empirismo baconiano e pela soberania política hobbesiana. Não estaríamos recaindo no deslumbramento forçado de uma agudeza incoerente, que a própria retórica do século XVII denominaria de *mala affectatio* ou *inconsequentia rerum,* ao estabelecer uma relação inesperada e artificiosa entre duas esferas de conceitos demasiados distantes como a filosofia de Espinosa e a arte seiscentista?

Não e sim. Sim, se indevidamente rompêssemos ou truncássemos o solo histórico, passando uma vala imaginária, que separaria as potências políticas e culturais "realmente modernas", como França, Inglaterra e Holanda, das "sociedades atrasadas" como as monarquias da península ibérica. Ou seja, se considerássemos que há algo unitário com o nome de "época moderna", produto de uma história contínua, linear e progressiva, de tal maneira que a essência do espírito moderno dessa época, que privilegiou as ciências e suas relações com a filosofia, deixasse de lado a teologia e as artes, uma vez que estas pertencem à esfera da imaginação, criticada pelo racionalismo moderno. Ainda mais, isto nos levaria ao falso e intransponível problema da obrigação de pensar uma história preconceituosamente dividida (ou truncada) entre modernos e atrasados; quando podemos nos lembrar que das "potências modernas" a França está sob o absolutismo de Luiz XIV, a Inglaterra ainda se ressente do absolutismo dos Tudors e a Holanda está prestes a cair na monarquia[6]. Não, se pensarmos uma história

[5] *Cair em Silas ao tentar evitar Caribdes* é uma passagem da *Eneida* de Virgílio citada por Espinosa diversas vezes, como em sua Carta n. 12.

[6] Também não podemos nos esquecer que fora em Amsterdã, a capital mais moderna e liberal da Europa seiscentista, que ocorrera o ostracismo de Espinosa pelo *herém*. E como a sua obra não apenas na

constituída de múltiplos ritmos e de múltiplas linhas históricas simultâneas, que, ao se sobrepor, entrecruzam-se constituindo uma complexidade que nunca se deixa furtar pela idéia abstrata da unidade simples e imaginária de uma época. Assim, não pensamos em uma unidade histórica simples entre a religião, as artes e a filosofia. Pois mesmo em cada uma das áreas (disciplinas ou saberes), há uma diferenciação e uma multiplicidade simultânea que as estrutura como um campo complexo, que nos impede, por exemplo, de pensar um "espírito barroco" como um esquema prévio e totalizante que unificasse as artes. Portanto, pensamos em um século XVII múltiplo e também em uma filosofia moderna múltipla que, por exemplo, a contrapelo de si mesma, ainda é devedora de uma escolástica tardia; em que um Descartes[7], via Suarez e os jesuítas de La Flèche, ainda se vê às voltas com Aristóteles, mas também, por outro lado, jesuítas cartesianos, como Francisco van den Endem, professor de Espinosa em latim e filosofia. Um século em que simultaneamente Euclides, Gracián, Boyle, Shakespeare, Bacon, Malebranche, Gassendi, Calderón, Galileu, Cícero, Virgílio e Ovídio ressoam juntos. Lembremos também que os mais importantes filósofos modernos nunca abandonaram a religião (se Descartes e Gassendi a deixaram separada da filosofia, em contrapartida, Pascal e Boyle se esforçaram para reuni-las; Leibniz teve um projeto de conciliação universal de todas as crenças; e muitos chegaram a ser milenaristas, como foi o caso de Newton), e exatamente por isso Espinosa soa como um excepcional contraponto. Contudo, em nossa pesquisa, não devemos confundir algo como o timbre de Galilei compositor com o de Galilei cientista ou de Galilei tocador de viola[8]. Embora, a influência mútua entre autores de diversas estirpes seja evidente, ainda assim cada autor tem o seu posicionamento científico, poético e teológico bem definido, e também as instituições que apóiam cada uma das áreas da cultura têm seus posicionamentos, condecorações e condenações muito precisas e claras. Devido às nada sutis diferenças, que marcam as posições de cada um deles, talvez um termo melhor que "influência" seja *ressonância*,

Holanda, mas em toda Europa irá circular clandestinamente e anônima; e como Espinosa fora o único autor não católico a ter o seu nome colocado no *Índex*, a partir de 1690.

[7] Podemos nos lembrar dos trabalhos de: MARION, J. L. *Sobre a ontologia cinzenta de Descartes.* Lisboa, Instituto Piaget. GILSON, É. *Index scolastico-cartésien.* Paris, J. Vrin, 1979.

[8] Nossa brincadeira se dá pela possível confusão entre: Galileo Galieli (1567-1642) o famoso filósofo e cientista; Vincezo Galilei (1502-1631) o seu pai, um compositor de grande importância na passagem do estilo de composição clássico renascentista para o estilo barroco (e que realizara importantes estudos de matemática em relação à acústica); e Michelangelo Galilei (157- 1631), o irmão mais novo do filósofo que foi um instrumentista tocador de viola.

como propõe J. Carvajal em relação às obras de Gracián e Espinosa[9]. Assim, podemos vislumbrar um XVII em que definitivamente religião, filosofia e arte se entrecruzam, embora, no caso de Espinosa tais esferas estejam em um embate nunca evitado pelo autor, em cuja filosofia imaginação, razão e intuição nunca se opõem, mas se complementam ao operar simultaneamente, ainda que em graus ou proporções diferentes.

Como desejamos realizar uma leitura da filosofia de Espinosa neste século XVII múltiplo e por meio da comparação entre a sua filosofia e o universo seiscentista das artes, então a *imaginação* – ou seja, o primeiro *gênero de conhecimento* de acordo com a *Ética* – deve assumir um largo papel em nosso estudo. Contudo, o cerne do trabalho não será uma abordagem do papel específico da *imaginação* no século XVII e na filosofia de Espinosa, mas nosso objetivo é entender um problema que envolve necessariamente os três *gêneros de conhecimento – imaginação, razão e intuição* – operando simultaneamente para nos fornecer, como já dito, o entendimento do nexo causal da passagem de um Deus absolutamente infinito para nós, seus modos finitos. Uma passagem que opera a refutação de uma ordenação transcendente e teológica em prol de uma imanente que possa nos garantir tomarmos parte ativamente neste absolutamente infinito. Assim, a comparação entre os dois pólos – a filosofia de Espinosa e as manifestações artísticas do século XVII –, que acreditamos iluminarem-se um ao outro, ora por aproximarem suas estruturas conceituais e expressivas, ora por se repelirem, dando ênfase a suas diferenças, não será feita em virtude de uma simples expressividade imagética. Embora, de início, a comparação se apresente sob a forma de um simples reflexo furtivo e longínquo que percorrerá, por meio da imaginação, as fronteiras conceituais e espaciais do século XVII. Contudo, a distância por ela transcorrida nunca será anulada na suposta identidade entre os dois pólos (esta, aliás, impossível ou no máximo abstrata ou imaginária); a distância permanecerá aberta em uma distinta visibilidade. Na comparação, os dois pólos afrontados recusam-se a se apossar um do outro e mesmo na maior aproximação eles ainda preservam suas nada sutis diferenças. Pois ainda que uma imagem *envolva* o semelhante (no outro pólo distinto), ela não o *expressa*. Apenas a filosofia expressa a si mesma, e assim também ocorre com a arte, pois, fundando-nos nas idéias de Espinosa, sabemos que as

[9] CARVAJAL, J. "Resonances de Gracián en Spinoza". en A. Domingues (ed.) *Spinoza y España.* Cuenca, Ediciones de la Universidad de Catilla-La Mancha, 1994, p. 201.

expressões, mesmo na articulação e comparação de infinitos objetos, devem sempre ser expressões imanentes, ou seja, só são expressivas coisas de mesma natureza.

De fato, o barroco existe, mas apenas como uma complexa multiplicidade tão difícil de ser definida, como o é nosso longo, complexo e múltiplo século XVII. Os próprios artistas e pensadores da época nunca poderiam imaginar que possivelmente fariam parte de um único e mesmo estilo, cuja definição será composta historicamente apenas muito posteriormente. Somente dois séculos mais tarde, a noção de barroco vem tomar forma a partir de uma discussão alemã encabeçada por Heinrich Wölfflin com *Renascença e Barroco*, livro de 1888 acerca da arquitetura e das artes plásticas do século XVII em oposição às renascentistas. O debate que se prolongaria pelo século XX (ainda persistindo sob forte matiz de intelectuais alemães[10]) e ampliaria o escopo de sua noção, ou melhor, conceito de barroco para a literatura, música e toda manifestação cultural. De fato, o debate amplia o limite do conceito de barroco a um universalismo[11], como sustenta Helmut Hatzfeld, em seu célebre *Estudos sobre o Barroco*, onde retoma a bela citação de Alejadro Cioranescu: *O barroco é um movimento de interesse universal, que compreende todas as manifestações artísticas de um determinado período de tempo, e então as fronteiras lingüísticas e literárias são meras ficções, que não limitam de modo algum e extensão do fenômeno*[12]. Mas, justamente por atravessar tantas e tão vastas fronteiras, acreditamos que este conceito unificado se torne tão problemático. Sabemos, conforme demonstra Espinosa em diversas ocasiões, que conceitos universais são, em verdade, meros *entes imaginários* que carecem de profundidade e de realidade; e no caso de um conceito universal de Barroco não cremos ser muito diferente.

Analisemos mais de perto o barroco, que pretendemos confrontar com a filosofia de Espinosa. Poderíamos caracterizar o barroco a partir das suas diferenças em relação ao período renascentista (na oposição entre os estilos artísticos do século XVI e XVII, contudo), contudo acreditamos que podemos bem caracterizá-lo apenas em relação às

[10] A noção do barroco veio tomar forma a partir deste debate alemão e mesmo até o nossos dias persiste sob grande influencia de estudos alemães. Nós mesmos atravessamos o nosso barroco espinosita muito influenciado pela discussão alemã, por meio de H. Wölfflin, G. Simmel, C. Gebhardt, E. Panofsky, W. Benjamin, A. Hauser, H. Hatzfeld e, não por acaso, em nossas praias brasileiras, temos como nosso principal interlocutor o professor João Adolfo Hansen.

[11] Por exemplo, Eugenio d'Ors, em *Du Baroque* (1935), produz um famoso conceito de barroco intemporal e universal que seria um fruto natural da própria essência humana.

[12] HATZFELD, H. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo, Perspectiva, Edusp, 1988, p. 53.

próprias diferenças internas do estilo barroco. Pois, de fato, encontramos neste período escolas e estilos tão diferentes recebendo o cunho de barrocos que nos fornecem material mais que suficiente para pensar a multiplicidade barroca. Também pensamos na dificuldade de estabelecer um único conceito de barroco que precisamente aglutine sob um mesmo teto manifestações artísticas que se espalham por uma Europa conflituosa e tão díspar como a seiscentista[13]. Primeiro, temos que pensar na polaridade entre os países reformados e os países da contra-reforma católica; não podemos ignorar o impacto que o conflito entre católicos e protestantes deixa nas artes. Boa parte da crítica defende a polarização entre o barroco ibérico, que, operando de acordo com a Companhia de Jesus e promulgando a fé católica pelos jesuítas, haveria de produzir em literatura as grandes obras-primas do barroco. Segundo tal crítica, com estas obras conhecidas como o *Século de Ouro espanhol* (composto por Cervantes, Calderon, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Gracián, Fajardo; cujas obras se encontram todas, sem exceção, na biblioteca de Espinosa) medir-se-ia todo o resto da produção literária européia, produzido o predomínio do espírito espanhol na literatura (e também nas artes) européia do século XVII barroco[14], seja nos demais países católicos ou mesmo nos protestantes, que apenas produziriam um reflexo (e de segunda ordem) da produção católica espanhola. Contudo, temos dificuldade em conceber como meros reflexos da produção espanhola obras com tamanhas particularidades, como a produção inglesa, francesa, alemã ou a holandesa, que trazem obras-primas como drama elisabetano de Shakespeare e Marlowe, ou a poesia de Donne ou as tragédias de Corneille e Racine, assim como as comédias de Molière e tantas mais.

Em boa parte da crítica especializada há uma operação de síntese de um barroco que visa superar as diferenças regionais, temporais e as distinções entre as diversas artes, que (apesar do reconhecidos esforços e distintos sucessos) acabam por subsumi-las em uma imagem universal achatada, e por vezes vulgar e preconceituosa, de barroco. Uma imagem que produziria, por fim, o "homem barroco", a "cultura barroca", a

[13] Realmente, nos esforçamos em pensar um século XVII, também negando as suas fronteiras, mas exatamente por isso, ele não se configura como um universal, pois ele, ao atravessar tantas fronteiras, se transforma ao ponto de não ser reconhecido por uma única imagem ou conceito; a diferença é tamanha que esta não é mais de grau, mas de gênero. Assim, nos esforçamos por sustentar um século XVII e um barroco não como uma unidade, mas como multiplicidades complexas em constante movimentação e interação de suas partes e personagens.

[14] Hatzfelt, Op. Cit, Cap 13: A missão européia da Espanha barroca, p.298 em diante.

"religião barroca[15]", a "ciência barroca" e a "sociedade barroca". Vejamos, alguns dos lugares mais comuns desta imagem, que procuraremos evitar em nossa comparação com Espinosa. Recorremos, aqui, a uma listagem realizada por João Adolfo Hansen: *informalidade, irracionalismo, pictórico, fusionismo, contraste, desproporção, deformação, acúmulo, excesso, exuberância, dinamismo, incongruência, dualidade, sentido dilemático, gosto pelas oposições, angústia, jogo de palavras, niilismo temático, horror do vácuo.* Hansen demonstra em seu texto intitulado *Barroco, Neobarroco e outras Ruínas* (do qual reproduzimos a lista acima) como tais *características formais propostas como especificas de "barroco", quando a noção se aplica às representações do século XVII, não passam de generalidades formuladas como deduções e analogias* [...] *que explicitam mais as disposições teóricos-ideológicas dos lugares institucionais que as aplicam que propriamente a estrutura, a função e o valor históricos dos objetos a que são aplicadas, na medida mesma em que, sendo genéricas, como resultados de esquemas universalizados a-criticamente sem fundamentação empírica, também poderiam ser aplicadas a qualquer outra arte de qualquer outro tempo[16].*

De fato, temos um barroco composto por vários barrocos existentes simultaneamente que não se deixam limitar a um único ponto de vista ou a um único esquema conceitual universalista, que apenas reuniria a miríade de manifestações sob uma definição abstrata e superficial. Para engendrar uma possível definição real do universo barroco seria necessário contemplar ao mesmo tempo toda uma infinidade de ângulos e perspectivas tão dispersos e contraditórios que nos obrigaria a adentrarmos em uma complexa imagem labiríntica, em labirintos de labirintos de definições de barrocos, aliás, uma imagem muito cara às manifestações artísticas do XVII. Seria um labirinto informe constituído por múltiplos barrocos que não coincidem espacialmente, cronologicamente e, sequer, estilisticamente; contudo, ainda assim, é difícil negar a existência do barroco, como engenhosamente brinca Deleuze, em seu livro *A Dobra – Leibniz e o Barroco*: *os melhores inventores do Barroco, os melhores comentadores tiveram dúvidas sobre a consistência da noção, espantados com a extensão arbitrária que ela, apesar deles, corria o risco de tomar. Assiste-se, então a uma restrição do Barroco a um só gênero (a arquitetura), ou a uma determinação cada vez mais*

[15] Lembremos como a religião barroca será identificada por Gebhardt ao próprio espinosismo.

[16] HANSEN. "Barroco, neo barroco e outras ruínas." In textos apresentados ao concurso de livre-docência na área de literatura brasileira -DLCV- FFLCH - USP, 2002, Volume 2, p. 03.

restritiva dos períodos e dos lugares, ou ainda a uma denegação radical: o Barroco não existiu. Todavia, é estranho negar a existência do Barroco como se nega a dos unicórnios ou a dos elefantes rosas[17].

Deleuze tem de atravessar uma questão problemática muito similar à nossa. Percebe a existência de um universo barroco, complexo e múltiplo que nenhuma noção unitária seria capaz de dar conta, contudo procura um jeito de dobrar o barroco para que este caiba no sistema filosófico de Leibniz e vice-versa. Deleuze chega ao ponto limite de quase afirmar que o barroco não existiu, e chega a uma resposta ao problema, ou em suas próprias palavras: *trata-se de saber se* [então] *se pode inventar um conceito capaz (ou não) de lhe dar existência*[18]. Contudo, ele percebe que a criação de um conceito sob tais circunstâncias é demasiado arriscada, e sua saída é novamente engenhosa, Deleuze cria seu conceito não como uma essência, mas como uma função operatória: *O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. [...] ele curva e recurva as dobras, leva as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito*[19].

A saída operatória nos parece tentadora. Contudo, não deveríamos observar qual a diferença na definição pela *operação* e pela *essência*, em se tratando da filosofia moderna? Lembremos como ocorre uma gigantesca valorização da causa eficiente na filosofia moderna, que é sucintamente expressa do lema seiscentista "sabe quem faz", e que se desenvolve no importante papel da *definição genética* (que amplamente abordaremos durante a dissertação). Leibniz sabia muito bem que uma definição deve dar a *causa eficiente* de algo existir e, ao dar a sua forma de operação, estaria definindo, nada menos, que a própria essência da coisa definida. Deleuze, versado em filosofia moderna não teria dúvidas acerca disto. Assim, não cremos haver grande diferença entre a essência universal e a fórmula operatória universal na definição do conceito de barroco, ambas redundam em efeitos tão genéricos que podemos aplicá-la a manifestações tão díspares e distintas que sua extensão se torna arbitrária. Assim, com a invenção do seu conceito, Deleuze procura estabelecer entre o filósofo e o barroco dobrado uma identidade, com a qual veste e reveste Leibniz em uma fantasia barroca repleta de dobras ao infinito. Por meio de uma operação de semelhança, tudo que tem

[17] DELEUZE, G. *A dobra, Leibniz e o barroco*. Campinas, Papirus, 1991, p56.

[18] Idem, p. *56.*

[19] Idem, p. 13.

muitas dobras passa a ser barroco e tudo que é barroco passa a ser Leibniz e vice-versa. O texto de Deleuze desdobra-se em uma aproximação geral, panorâmica ou superficial com as obras de arte, sem deter-se em qualquer análise de obra que exija mais de paciência e profundidade. Assim, ele dobra artes-plásticas na literatura, arquitetura na música, vestimenta na matemática e assim por diante, produzindo uma dobradura filosófica que, ao mesmo tempo, estende seu conceito de barroco para além de qualquer circunstância histórica e, desta maneira, também identifica Leibniz e o barroco a autores contemporâneos como Klee, Mallarmé, Boulez, Pollock e muitos outros.

Realmente, é uma tarefa extremamente complexa e árdua aproximar conceitualmente a filosofia moderna a uma noção tão paradoxal e labiríntica como barroco, principalmente se desejamos seguir o rigor conceitual que a própria filosofia moderna exige de nós. Levando isto em consideração, precisamos, então, trabalhar com muita cautela ao cruzar as fronteiras entre arte barroca e a filosofia de Espinosa. Talvez, como auxílio, possamos recorrer à famosa *divisa* ou *empresa* espinosana, uma prática comum ao universo barroco ibérico, que idiossincraticamente encontramos em Espinosa. De fato, não conseguimos pensar em nenhum outro filósofo moderno que haveria produzido uma *empresa* e, no caso de Espinosa, temos uma que haveria de tornar-se tão famosa. A *empresa,* ou seja, o agudo *nó de palavras e imagens*[20] fora uma prática extremamente popular no universo barroco, consolidando-se como uma entre as principais formas da retórica do conceito engenhoso ibérico[21]. Também, conhecida como *divisa* no século XVI, ela se constitui por uma forma alegórica figurada que, ao mesmo tempo, é discursiva e visual; ela é composta tradicionalmente por um "corpo", ou seja, uma imagem e uma "alma", ou seja, uma sentença. A *empresa* ou *divisa* segundo Hansen, em seu livro *Alegoria: Funciona por analogia, propõem uma "palavra muda", a imagem de uma coisa valendo por outra, chamada de "sentido concreto" e uma "palavra inteligível", sentença-metáfora de um conceito, que se chama seu sentido inteligível". Observa-se, deste modo, que a imagem é pensada como discurso e vice-versa. O leitor/espectador de divisas vê-se, assim, às voltas com duas metáforas – uma visual, outra verbal – cuja relação, que tem que efetuar para*

[20] Ammirato via HANSEN, J. A. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora.* São Paulo, Hedra, 2006. P198.

[21] Como temos na importante obra de Diego Saavedra Fajardo: *As empresas políticas – Idea de un príncipe político-cristiano* (1640). FAJARDO, D. S. *Empresa politicas, idea de un príncipe-cristiano.* Madrid, Editora Nacional, 1979.

interpretar o que lê/vê, é alegórica: o visual tem tradução discursiva e o verbal tradução visual[22].

Muitas vezes, a *empresa* tem sua tradução final não apenas no seu duplo sentido, mas em um terceiro oculto, composto por um *rebus*, ou seja, um trocadilho enigmático dado pela combinação de duas séries de significantes que apresentam uma semelhança fônica. Ao traduzirem-se "corpo" e "alma", uma coisa soa outra, e, nesta homofonia, a *empresa* insere engenhosamente um terceiro sentido. Na famosa *empresa* estampada no selo pessoal de Espinosa não será diferente: temos como "corpo" a imagem de uma rosa cheia de espinhos e como "alma" a inscrição da sentença *Caute,* ou seja, cuidado. A imagem somada à sentença produz: *Caute quia spinosa*, ou seja, "Cuidado porque sou

[22] HANSEN, Op. Cit. p. 195.

espinhoso[23]"; o nosso *rebus* encontra sua resposta no trocadilho com o nome de Espinosa[24]. Alegoria desta *empresa* formula, como de costume, uma espécie de regra de vida da pessoa que ela representa, no caso, produz a regra pessoal que está sob o nome de Espinosa. A regra de vida pronunciada vem da homofonia entre o nome do filósofo e os espinhos, como o próprio nome indica, sua filosofia é uma prática repleta de agudos, como espinhos, perigos. Contudo, apenas podemos especular, a partir do que aprendemos com sua filosofia, o sentido final que tal a *empresa* representaria: Cuidado, coragem e paciência; pensar é perigoso; mas, também, que o pensamento cuidado pela razão supera a quaisquer perigos e limites.

Levando em consideração o *Caute* de Espinosa, gostaríamos de lembrar de outra advertência que nos sugere também muita cautela, neste caso, em relação à comparação entre filosofia, arte e teologia. Assim, lembremos e em alta consideração a pontual advertência de E. Panofsky, presente no início de seu livro acerca das analogias entre a arquitetura gótica e a escolástica, uma inspiradora advertência cujas palavras nos servirão de lema: *quando o cientista ultrapassa suas fronteiras terá de confiar em informações incompletas, muitas vezes de segunda mão. São poucos os que resistem à tentação de ignorar ou torcer ligeiramente linhas de desenvolvimento que não evidenciam nenhum paralelismo, e mesmo paralelos autênticos não nos satisfazem se não pudermos compreender sua gênese*[25]. Da advertência tiramos algumas regras para a construção da gênese de nossas comparações entre arte e filosofia: primeiro, é necessário trabalhar ao máximo diretamente com a própria obra analisada (seja ela de filosofia ou de arte). Daí, trabalhar com paciência e profundidade as fontes primárias por elas mesmas; e ao recorrer à fortuna crítica, sempre, lembrar de apoiá-la numa análise direta dos originais. Segundo, procurar demonstrar cuidadosamente a gênese da analogia, torná-la como uma *alegoria perfeita* em que todos e quaisquer de seus passos possam ser retraçados claramente em um encadeamento verificável. Ambos os procedimentos nos ajudarão a evitar possíveis distorções das linhas de desenvolvimento a favor das comparações. Ou seja, procuramos uma comparação que supõe a

[23] *Em seu selo havia gravado "caute" (cuidado). É o emblema correspondente a flor de seu escudo, a rosa com espinhos: Caute quia spinosa" (Cuidado pois tenho espinhos!) Valor e coragem são os traços essenciais de seu caráter e não em vão virtude significa para ele o poder de trabalhar*. GEBHARDT, C *Spinoza*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1940, p. 106.

[24] O nome "de Spinoza" (ou "Despinosa" ou "d'Espinoza" dentre suas variantes) deriva do adjetivo português *espinhoso,* o que para nós falantes desta língua têm um sentido mais que evidente.

[25] PANOFSKY, E. *Arquitetura Gótica e Escolástica,* São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 01.

objetivação de si mesma no próprio confronto imanente de seus objetos, e nunca em um esquema dedutivo prévio e ideal que seria aplicado aos objetos. Em outras palavras, realizaremos um trabalho de análise comparativa em progressiva sistematização simultânea ao andamento das informações colocadas em tensão, implicando em um pensamento imanente-crítico ao progresso das comparações e em contínua auto-verificação. (Pois não podemos nos esquecer do sentido forte da *definição genética* para a filosofia de Espinosa – que mais adiante será por nós trabalhada). Assim, nosso método de trabalho não será como o de Deleuze, ou seja, o desdobrar de um conceito genérico sobre um panorama barroco; muito pelo contrário, procuraremos nos alongar detidamente em comparações pontuais entre obras de arte especificas e conceitos bem determinados (ainda que para isso necessariamente outras obras e conceitos sejam trazidos à baila). Tentaremos, assim, construir uma gênese clara e distinta da comparação entre filosofia e obras de arte. Como também procuraremos evitar a imagem estanque e preconceituosa de barroco, teremos o cuidado de quando utilizar o termo, sempre, caracterizá-lo, como, por exemplo: o barroco da retórica ibérica; o barroco das artes plásticas e da arquitetura de Wölfflin; o barroco melancólico alemão de Benjamin; o barroco de Hansen (apenas para citar algumas designações com que sentimos maior afinidade) e, quando possível, tentaremos traçar algumas noções comuns entre eles.

Para adentramos neste labirinto barroco, pelo qual visamos entender a oposição entre, por um lado, a perspectiva do transcendente (ou a teologia racional) e, por outro, um desejo de salvação mundana; entre o projeto da filosofia imanentista de Espinosa e um mundo submetido ao poder teológico-político; e entre o texto teológico e o método da escrita da filosofia de Espinosa, vermos que a língua de Espinosa por si só constitui uma complexidade que nos poderia conduzir para além da localidade de Amsterdam e da Holanda em uma aventura que nos permite circular pela diversidade espacial que separa os próprios estilos barrocos seiscentista. Sabemos que Espinosa que nasceu, cresceu e morreu sobre o solo holandês e sob o governo liberal e protestante da Holanda. Contudo, a origem da família Espinosa provém das comunidades judaicas sefaraditas da península ibérica, mais precisamente a de Portugal e que fugira para a Holanda devido às perseguições do Estado português aos judeus, no final no século XVI. Assim, a intimidade com o português será o primeiro evento lingüístico a deixar marcas em seu corpo, com a qual Espinosa aprende a falar ainda preso ao seio familiar,

diríamos ser a sua língua materna, no sentido de trazer os mais remotos e familiares afetos infantis; por outro lado, também, será a língua em que pronunciam o seu ostracismo da comunidade judaica, o seu *hérem,* com que abrimos a dissertação. O espanhol será a sua segunda língua, pois será a língua comercial da comunidade judaica ibérica de Amsterdã, em que a família de Espinosa se socializa e com o comércio enriquece; por outro lado, também será a principal influência literária de Espinosa, como se constata em sua biblioteca, que, para além de textos de filosofia, teologia e de bíblias nesta língua, apresenta, principalmente, as mais importantes obras do *Século de Ouro* da literatura espanhola como Cervantes, Calderon, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Gracián, Fajardo. Em terceiro lugar, há a língua ritualística de sua comunidade em Amsterdã, o hebraico, em que Espinosa ainda muito jovem apresenta domínio e erudição tremendos, tanto do moderno quanto do bíblico, chegando também a ser preparado para o rabinato; contudo, para além de seu ostracismo da comunidade judaica, Espinosa insiste em desenvolver um *Compêndio de Gramática Hebraica*, um projeto inusitado, por não se tratar de uma gramática prescritiva, mas de uma gramática genética da língua hebraica viva[26]. O holandês, por outro lado, era a língua oficial do Estado em que Espinosa sempre habitou; a língua civil onde se produzia o debate político em que vivia o filósofo, não devemos nos esquecer que, antes de morrer, Espinosa trabalhava em uma tradução da bíblia para o holandês. Finalmente, há o latim em que escreve as suas principais obras, sendo esta a língua científica e jurídica da comunidade internacional do século VXII; contudo, Espinosa a aprende a partir da cultura humanista latina, com Francisco van den Endem, seu professor em latim e filosofia, sendo possível encontrar em seu texto, ainda que disposto *more gemetricus,* a persistência de algumas passagens do latim de Horácio, Virgílio e de outros clássicos.

Vemos como a língua ou as várias línguas de Espinosa constituem uma multiplicidade de marcas profundas, podemos notar que as línguas para o filósofo não consistiam em uma experiência frugal, mas são marcas de diferentes frentes de operação: do claro latim didático de suas demonstrações geométricas, à tradução da bíblia para o holandês; da composição de uma gramática viva da língua hebraica, à crítica no *Tratado teológico-político* do hebraico das escrituras, do qual haveríamos perdido a chave; e o espanhol que não pode ser descartado, principalmente, ao realizarmos uma abordagem estética da obra de Espinosa, pois esta língua constitui a

[26] SANTIAGO. *O uso e a regra : ensaio sobre a gramática espinosana*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2003. Cf.

principal fonte de material retórico-literário que encontramos em sua biblioteca. Esse conjunto de marcas, aqui apenas mencionado, indica com clareza como a questão da *língua* enquanto *língua* para Espinosa e para o espinosismo possui grande relevância.

O nosso primeiro desejo de aproximar a obra de Espinosa a uma obra de arte seiscentista, seria realizado por meio do *Sermão de nossa Senhora do O,* de 1640, do padre jesuíta Antônio Vieira. Pretendíamos dar continuidade à questão da língua de Espinosa nos voltando para uma obra em português: a língua do Estado que forçara à família de Espinosa a fugir da península Ibérica para a Holanda, a língua de seus afetos infantis e língua de seu herém. Por tais motivos, acreditamos que Espinosa conheceria o peculiar sentido da palavra *saudade*[27]*,* no mesmo matiz do português de Camões. Devido ao inelutável prazo da banca de defesa para obtenção do título de Mestre em Filosofia, acabamos por amputar o que seria o nosso primeiro movimento comparativo da dissertação. Contudo, este permanece como dívida que alegremente desejamos pagar, dando continuidade ao desenvolvimento da pesquisa para além de sua banca de defesa. Devido a isto, gostaríamos de lembrar do penúltimo oráculo, o CCXCIX, da importante obra seiscentista *Arte da Prudência* do jesuíta ibérico Baltasar Gracián: *Deixar com fome. Deve-se deixar os lábios ainda com néctar. O desejo é a medida da estima.* [...] *Única regra de agradar: encontrar o apetite espicaçado pela fome que lhe ficou. Se for preciso irritar, que seja antes por impaciência do desejo que por enfado da fruição; aprecia-se em dobro a felicidade penada.* Podemos, então, dizer que deixamos de lado o *Sermão de nossa Senhora do Ó*, mas com muitíssima fome. Contudo, apresentaremos em tópicos as principais idéias deste movimento que estão intimamente ligadas ao conjunto maior da pesquisa com suas respectivas notas de rodapé que salientam as nossas intenções de trabalho (ainda que as notas constituam apenas um esboço inicial): a) Foucault: imaginação e a *sintaxe da semelhança*[28]*;* b) Espinosa e a virtude da

[27] O contraditório sentimento apresentado na 32ª *definição dos afetos,* na Parte III da *Ética,* por *desiderium*: *o desejo, ou seja, o apetite por desfrutar de uma coisa, intensificado pela recordação desta coisa e, simultaneamente, refreado pela recordação de outras coisas, as quais excluem a existência da coisa apetecida.*

[28] Para adentrar no sermão de Vieira iríamos analisar a coerência de sua *sintaxe da semelhança,* na expressão de Foucault, pois ainda que esta seja uma ordem imaginária e paradoxal, ela à sua maneira faz sentido. Via Foucault somos introduzidos ao universo ordenado pela *sintaxe da semelhança* cujo apogeu definitivamente foi o século XVI, quando a semelhança desempenha *um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos e permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem*. Embora o XVII

imaginação[29]; c) *Tratado teológico-político*: alegorias *in verbi* e *in factis[30];* d) Pseudo-Dionísio: a metáfora dessemelhante na teologia do infinito impossível[31]; e) *Nossa senhora do Ó*: o infinito que gira em círculos imaginários[32].

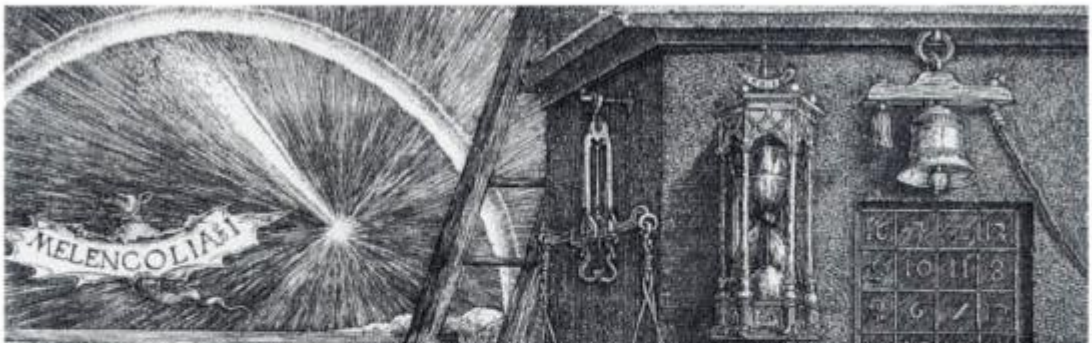
---

apresente novos modelos epistemológicos para o saber, principalmente em relação à filosofia (cujo modelo viria da matemática e do empirismo), a semelhança ainda persiste, por um lado, como operação central da literatura como festa alegórica de agudezas e engenhos, e por outro, no discurso teológico como saber revelado em um eficiente instrumento de catequese.

Foucault faz o levantamento da rica trama da semântica da semelhança: *Amicitia, Aequalitas (contractus, Concertus, matrimonium, societas, pax et similia), Consonantia, concertus, contínuum , paritas, proportio, similitdo, conjunctio, Cópula*. Ele salienta que ainda há muitas outras noções que, na superfície do pensamento, se entrecruzam, se imbricam, se reforçam ou se limitam, contudo dá destaque para quatro figuras: *analogia, emulatio e simpatia.* Ainda que reduzindo sutilezas podemos compreender o processo mais geral pela figura da simpatia. Contudo para nó acostumados pela ordem causal moderna tal mundo parece recair em uma desordem completa, pois, nesta forma de operação, as coisas que se a semelhavam e eram em número infinito e sob também infinitas formas.

A comunicação das propriedades nesta vasta sintaxe do mundo, parece obedecer uma lógica abstrata em que os diferentes seres se ajustam uns aos outros; a planta se comunica com o animal, a terra se ajusta com o mar, e o homem se assemelha a tudo que o cerca. Porém, fundada em uma característica tão obscura e aleatória como a simpatia, seria possível tramar a partir de um único ponto (ou imagem) um número indefinido e infinito de parentescos. Contudo, poder de assimilar as coisa pela simpatia é o de tornar as coisas idênticas umas as outras, de misturá-las, e fazer desaparecer as suas individualidades, que leva ao perigoso de torná-las, pois estranhas ao que elas mesmo eram. A simpatia transforma e altera na direção do idêntico, de sorte que se seu poder não fosse contrabalançado, o mundo se reduziria a um ponto, a uma massa homogênea, à morna figura do mesmo. Se há tanto mistério pela ordenação pela simpatia, somente algo ainda mais misterioso poderia dar sentido a um sistema quase aleatório, não Deus propriamente, cuja imagem estaria para além de qualquer imagem, mas a sua personificação na figurado o homem. Neste mundo sem forma, o homem se coloca ao seu centro por direito, como o elo fundamental deste sistema em um antropocentrismo fundado teologicamente. Pois, se o homem é *feito a imagem e semelhança de Deus*, ele será, então, a figura mais próxima ao criador deste universo, e como Deus também se espelha em toda natureza, isto colocaria homem (e, ao meso tempo, Deus) como mediador universal deste mundo misteriosamente organizado pela *sintaxe da semelhança*, como se estivéssemos em um *teatro do sacramento*, na expressão de Vieira.

[29] Espinosa, diversas vezes, adverte-nos que a confusão entre aquilo de que só podemos ter uma idéia com aquilo de que buscamos ter uma imagem é o principal problema do entendimento dos homens. Em particular, vemos problemas inextricáveis (para usar o temo de Espinosa) acerca da compreensão do infinito surgirem da tentativa obter uma imagem do infinito, o que é impossível. Também são evidentes as diversas críticas que Espinosa faz à imagem antropomórfica de Deus, assim como às noções de limite, quantidade, tempo, memória como entes de imaginação e sem relação direta à realidade imanente da Natureza. De fato, Espinosa apresenta a imaginação como o principal motivo do erro, que ocorre quando tomamos um gênero de conhecimento pelo outro. De fato, erramos quando buscamos afirmar um conhecimento totalizante e racional da realidade por meio de imagens, que apenas nos permitem tirar certos efeitos parciais da realidade, uma vez que, esta infere abstratamente propriedades e as cria



superficialmente, como nos é dada com o auxílio dos sentidos, e não segundo a ordem eterna da substância e, portanto, concebida pelo intelecto capaz de compreender a essência que põe a coisa na existência. Segundo o filósofo, e nisto um perfeito exemplar do racionalismo seiscentista, só há conhecimento adequado quando operamos da causa para o efeito, e a imaginação não nos dá causas, mas somente efeitos.

Contudo, no escólio da proposição 17 da Parte II da *Ética*, logo após a começar a indicar o que seja o erro produzido pela imaginação, Espinosa realiza algo raríssimo entre os racionalistas seiscentistas, pois, explicitamente, defende a positividade da imaginação: *eu gostaria que se notasse que as imaginações da mente, consideradas em si mesmas, nada contêm de erro, ou seja, a Mente, pelo fato de imaginar, não erra.* Algumas linhas abaixo, prossegue: *Pois se a Mente, enquanto 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 (pela def. 7 da parte I), se esta faculdade de imaginar da mente fosse livre.* De fato, a virtude e a liberdade da imaginação existem, mas estas apenas se dão em complementaridade como a razão, pois esta última nos permite saber que quando imaginamos apenas imaginamos. Assim, validado o saber imaginário dentro de seus próprios limites, ao mesmo tempo, validam-se também exemplos hipotéticos, obras de ficção e de arte. Exemplos deste uso da imaginação, merecedores de atenção por uma estética, estão por toda obra de Espinosa, com referencias literárias ocorrendo no prefácio do *TTP* e nas partes III, IV e V da *Ética*, bem como em alguns de seus escólios e no Apêndice da Parte I, além de várias cartas, como a Carta 32: *Inventemos, se quiserdes, um vermezinho vivendo no sangue. Suponhamos que seja capaz de distinguir pela vista as partículas do sangue, da linfa, etc., e de observar como cada parte...* E, também, validando os nossos apêndices como referência ao trabalho artístico, mencionamos o próprio Espinosa, que escreveu duas peças literárias, ou seja, os dois diálogos inseridos na Parte I do *Breve tratado* o "Diálogo entre Intelecto, Amor, Razão e Concupiscência" e o "Diálogo entre Erasmo e Teófilo". Lembremos com que beleza dramática Espinosa redige uma fina disputa verbal entre Razão e Concupiscência com o objetivo de esclarecer a um terceiro personagem, o Amor, sobre a infinitude da Natureza (que abordamos em nossa introdução). Temos um diálogo quase à maneira platônica, porém com personagens que se quer são homens, mas idéias.

[30] Gostaríamos de demonstrar como a crítica de Espinosa à infindável exegese do texto bíblico (utilizada como instrumento de pregação e de dominação religiosa), como nos é apresentada no *Tratado teológico-político*, é realizada em um trabalho interno à linguagem do texto bíblico, segundo as premissas poéticas da retórica seiscentista. Espinosa trabalha a sua argumentação fazendo uma defesa da alegoria dos poetas em detrimento da alegoria dos teólogos. Assim, gostaríamos de trabalhar com a distinção de operações e sentidos entre os vários tipos de alegoria: 1) por um lado, com alegoria dos poetas ou *in verbi,* ou seja, técnica de ornamentação do discurso, dada em três tipos: a) alegoria clara ou transparente e perfeita (a clássica), b) a média, c) e a *inconsequentia rerum* ou *mala afectatio* (barroca); 2) por outro lado, com a alegoria dos teólogos ou *in factis,* ou seja, a escrita literal, factual de Deus seja na bíblia, no mundo ou na história (nos sentidos: literal, alegórico, tropológico, anagótico).

Um imponente anjo observa com olhar vazio um sólido geométrico, um poliedro com faces irregulares postado à sua frente. Com um livro fechado em seu colo e portando um compasso em suas mãos o anjo parece esboçar a figura que contempla. Demais objetos, principalmente instrumentos de medição, compõem a cena: acima da cabeça do anjo temos, à direita, uma balança, uma ampulheta e uma tabela de números, à esquerda, uma escada e um sino; aos seus pés, uma pinça, pregos, réguas, serrotes e demais instrumentos de corte. Uma esfera lisa está posicionada embaixo do poliedro e

[31] Dionísio será quase o oposto de Espinosa, embora concordem que seja impossível formar uma imagem de Deus, a resposta deste problema pelo teólogo será uma recusa total à razão que produzirá a mística de sua *teologia negativa*.

Pseudo-Dionísio mais que ninguém, o santo especialista dos *Nomes divinos* e das *Hierarquias celestes,* apresenta-nos a possibilidade de figurar o impossível, figurar isto que é imaterial e não tem imagem, ou seja, figurar Deus que ultrapassa por completo toda inteligência e toda percepção humanas. É o que ele define por uma via *anagógica apofática,* ou seja, pelo arrebatamento místico da elevação da alma em direção as coisas divinas por meio da negação (ou refutação) imediata daquilo que acaba de ser dito. Dionísio possui uma forte razão para defender o impulso para a pesquisa do paradoxo com o qual nós chegamos ao seu método *apofático*. Ele afirma que vemos teólogos, celebrando as mais altas aparências, empregarem alegorias e metáforas mais nobres possíveis para revelar as ordens celestes e manifestar os mistérios da Tearquia produzirem, ao contrário, uma inadequação das figuras que eles modelam até a extrema inverossimilhança em relação aos seus objetivos. Pois *figuras sagradas de natureza mais elevada induziriam verdadeiramente ao erro mais de um homem, porque elas nos levariam a imaginar essências celestes como figuras de ouro ou como seres luminosos lançando raios, bela estatura, revestida de vestes suntuosas, resplandecentes de fogos inofensivos, ou sob todas as outras figuras que a teologia fez uso para representar as inteligências celestes* (PSEUDO-DIONISO, 2004, pp.144).

Segundo Dionísio, se aceitarmos as mais elevadas alegorias como figurações das realidades divinas incorreremos no erro, como faz o vulgo, de que as *inteligências celestes* cuja forma é divina se assemelhassem a cenas de teatro, que tenham rostos e corpos, que as imaginemos em tronos materiais adequados ao repouso da Tearquia, que elas possuam asas e plumagens, ou montem em cavalos multicolores como guerreiros portadores de lanças. Contudo, se os teólogos aplicam as mais elevadas metáforas de um imaginário poético para adequar-se ao transcendente, mesmo quando tendem para abstrações como círculos de fogo e perfumes sublimes, eles apenas nos conduzem aos píncaros da percepção mundana e ao caráter humano de nossa própria inteligência. Mais do que nos aproximar de uma transcendência, eles, contrariamente, acabam por indicam uma limitação para pensar ou imaginar isto que é ilimitado e, também, está para além de toda forma material, ou seja, não podemos contemplar em si Deus que é absolutamente infinito e imaterial, por fim, as mais elevadas imagens, alegorias e metáforas apenas nos elevam a uma ilusão.

Dionísio se opõe a possibilidade de representar as inteligências divinas por nobres imagens que permaneceriam inadequadas ao seu objeto, reivindicando que para conduzir aos incorporais puros, os teólogos deveriam representá-los por imagens negativas *segundo um modo que não é deste mundo, mediante imagens que a nenhuma forma se assemelham. Elas o chamam invisível, ilimitada, incompreensível, não significando o que ela é, mas antes o que ela não é. A meu ver, esta segunda maneira de celebrá-la lhe convém melhor, porque seguindo a tradição secreta e sagrada, temos razão de dizer que ela não é nada daquilo que os seres são, e ignoramos esta indefinível Supra-essência que não se pode pensar nem dizer* (PSEUDO-DIONISO, 2004, p.143). Embora a concepção de uma teologia negativa seja introduzida, evitando a ilusão de se cair nas imagens de Deus, ainda nos encontramos

um cão dorme posicionado entre a esfera e o sólido geométrico de faces irregulares. Entre o sólido e o majestoso Anjo, há uma roda onde um pequeno anjo com um buril em suas mãos parece imitar a ação de seu compatriota celeste. Fechando a cena, acima do poliedro geométrico há uma paisagem distante onde um brilhante cometa cai, ao lado deste, porém mais próximo de nós, um estranho morcego carrega a críptica inscrição: "**MELENCOLIA I**". A célebre alegoria do Albrecht Dürer (1471-1528), possivelmente a mais famosa obra do eminente pintor, gravador e matemático renascentista alemão, que, realizada em 1514, entraria para história como uma das mais significativas gravuras a influenciar a cultura européia pelos séculos seguintes. A gravura nunca cessou de ser reinterpretada pelas mais diversas correntes hermenêuticas, exegéticas e alegóricas, as quais se reforçam ao entrecruzarem-se na superfície imaginária de uma *semântica da semelhança*[33] (como vimos no caso de Vieira). Os inúmeros elementos

---

distantes da via *apofática*, estamos apenas localizados na mais completa indeterminação e não em uma via imagética que nos possa conduzir ao êxtase místico da revelação divina.

Dionísio, portanto, irá mais longe ao estruturar a sua via mística e nos dirá que somos conduzidos aos "ecos" da divindade partindo de imagens completamente inadequadas e tiradas das mais baixas realidades terrestres que não se assemelham de modo algum aos objetos que elas representam. Acrescenta que a metáfora mais indigna de todas será a mais adequada, referindo-se às sagradas escrituras, como em Salomão versículo 22 parágrafo 7(Sl 22,7), nos pergunta: *não é, na verdade, sob a forma de um Verme da terra que os admiráveis intérpretes dos mistérios divinos no-la representam?* (PSEUDO-DIONISO, p.147)

Assim, inspirada pelo paradoxo, a revelação mística nos impele ao conhecimento da Sabedoria divina que, segundo Dionísio, *separaria os Santos dos santos*, pois caberia como prova aos verdadeiros interpretes vislumbrar a dissonância da imaterialidade divina nas partes mais vis da matéria, já que esta, como toda matéria, conservaria através de sua ordenação alguns vestígios da beleza intelectual divina. Somente assim, seria *possível, pela mediação desta matéria, se elevar até os arquétipos imateriais, tendo cuidado, todavia, de tomar, como se disse, as metáforas na sua própria dessemelhança, isto é, em vez de considerá-las sempre de maneira idêntica, levar em conta a distância que separa o inteligível do sensível e defini-los de maneira que convém a cada um de seus modos*. (PSEUDO-DIONISO, p.146)

[32] A nossa inicial idéia era realizar uma aproximação entre a Carta n. 12 de Espinosa e o sermão de *Nossa senhora do Ó* de Vieira, na carta o filósofo apresenta os principais problemas de se conceber um infinito sob a forma imaginária e cremos que o sermão seria uma exemplificação literal e literária dos problemas colocados por Espinosa na carta. Não apenas isto, o sermão apresenta a passagem entre o absolutamente infinito e finito (e entre Deus e os homens) alegorizada na figura do círculo, operando por meio de uma *sintaxe da semelhança* uma aproximação imaginária entre geometria e infinito. O que para nós seria muito interessante de trabalhar, pois ajudaria, pelo contraste, ressaltar o método de Espinosa, que, por meio do intelecto, faz também uma aproximação entre a geometria e a sua filosofia (também, utilizando-se da figura do círculo em uma operação, que mais adiante, será amplamente discutida por nós).

[33] FOUCAULT. *As palavras e as coisas. São Paulo, Martins Fontes, 2002*, cap II, Prosa do mundo, p. 23.

misteriosos da gravura como: anjos, um quadrado mágico, o uso da gematria[34], referências bíblicas (como a escada de Jacob), um cometa, anagramas e uma multiplicidade de outros símbolos místicos e alquímicos, fizeram dela uma famosíssima alegoria teológica, astrológica, alquímica, cabalística, mística e para nós, em contrapartida a tais interpretações, ela será demonstrada como uma (melancólica) alegoria filosófica acerca do mau infinito em geometria.

A representação da melancolia na gravura é fruto da filosofia neo-platônica do renascentista florentino Marsílio Ficino, cuja obra circulara por Nuremberg, cidade de Dürer (em sua versão alemã adaptada por Agrippa), difundindo a noção da melancolia no interior da então famosa *teoria dos humores*, que opera à maneira da *sintaxe da semelhança*, produzindo uma a relação imaginária entre as cores, os quatro elementos da natureza, os tipos de fluidos corporais e os astros. O signo de saturno regeria o humor melancólico e atribuiria ao estado de exceção da tristeza melancólica o poder de inspirar a agudeza e criatividade, a mesma que inspiraria a criação dos geômetras - "medidores do mundo".

De fato, Dürer, como homem de seu tempo, está influenciado pelas filosofias neo-platônica, escolástica e demais humanismos místicos do XVI, contudo, não devemos nos esquecer que ele, como bom seguidor fervoroso de Martin Lutero, tentava se posicionar no extremo contrário às filosofias ocultas, como as de Ficino e Agrippa, condenando-as como bruxaria. Lembremos, então, de Dürer como um artista que traçara sua obra na linhagem do humanismo científico de Piero della Francesca e de Leonardo da Vinci, buscando elevar o estatuto da arte ao da ciência e da filosofia e, principalmente, não devemos nos esquecer de que o nosso artista era um eminente matemático, mais precisamente, um geômetra. De fato, há muito da simbologia de Ficino e Agrippa na gravura, contudo cremos (ancorados pelas inegáveis autoridades de Erwin Panofsky e de Frances A. Yates[35]) que Dürer se referiria a tais doutrinas místicas com intuito certo de ridicularizá-las[36]. E, para além de todos os simbolismos místicos,

[34] Uma forma judaica de interpretação da bíblia que decorre de um segmento especifico da cabala em que letras são substituídas por números.

[35] O historiador da arte, Erwin Panofsky, é responsável pela mais completa e importante obra acerca de Dürer *(Albrecht Dürer.* Princeton. Princeton University Press, 1948); e Frances Yates é possivelmente a mais importante historiadora a abordar as linhagens ocultas e neo-platônicas do renascimento (*Giordano Bruno and the hermetic tradicion.* Chicago, University of Chicago Press, 1992).

[36] Lembremos de como Dürer ridiculariza a astrologia em sua gravura *O tolo astrólogo* (1507), dando orelhas de asno ao astrólogo e o cercando de moscas a girar voando ao seu redor.

persiste o enigma do inusitado sólido geométrico, que aguarda a ser interpretado geometricamente em sua relação a melancolia.

Ainda que por motivos distintos, há algo que manteremos da melancolia de Ficino: a estreita relação entre a melancolia e a inspiração matemática, que concebe os melancólicos como eminentes geômetras "medidores do mundo". A gravura representaria a melancolia de uma arte, ciência e teologia incapazes de alcançar os ideais platônicos de beleza e incapazes de conhecer integralmente a Deus. Tal melancolia estaria muito bem expressa pela geometria do tempo de Dürer, pois em sua febre de medidas como o próprio nome da geometria nos indica, ela operava com as imagens espaciais na mensuração do cálculo geométrico. Eis porque a gravura está repleta de instrumentos de medição como a balança, a ampulheta e a tabela de números que, em destaque, estão acima da cabeça do Anjo, como também as réguas e demais instrumentos de corte a seus pés. Assim, o geômetra, por operar com medidas, necessariamente trabalharia na esfera da imaginação (o primeiro gênero de conhecimento conforme a *Ética* de Espinosa; ou a primeira forma do engenho humano, conforme os renascentistas), permanecendo um melancólico, como bem sabia Dürer, pois sempre estaria aquém da contemplação ideal e platônica de um Deus desmedido e transcendente. Precisamente, Erwin Panofsky[37] enxerga na gravura a própria frustração de Dürer ao defrontar-se com a descontinuidade entre, por um lado, uma arte e ciência limitadas (pois finitas) e, por outro, a unidade e perfeição (infinitas) da criação dita divina.

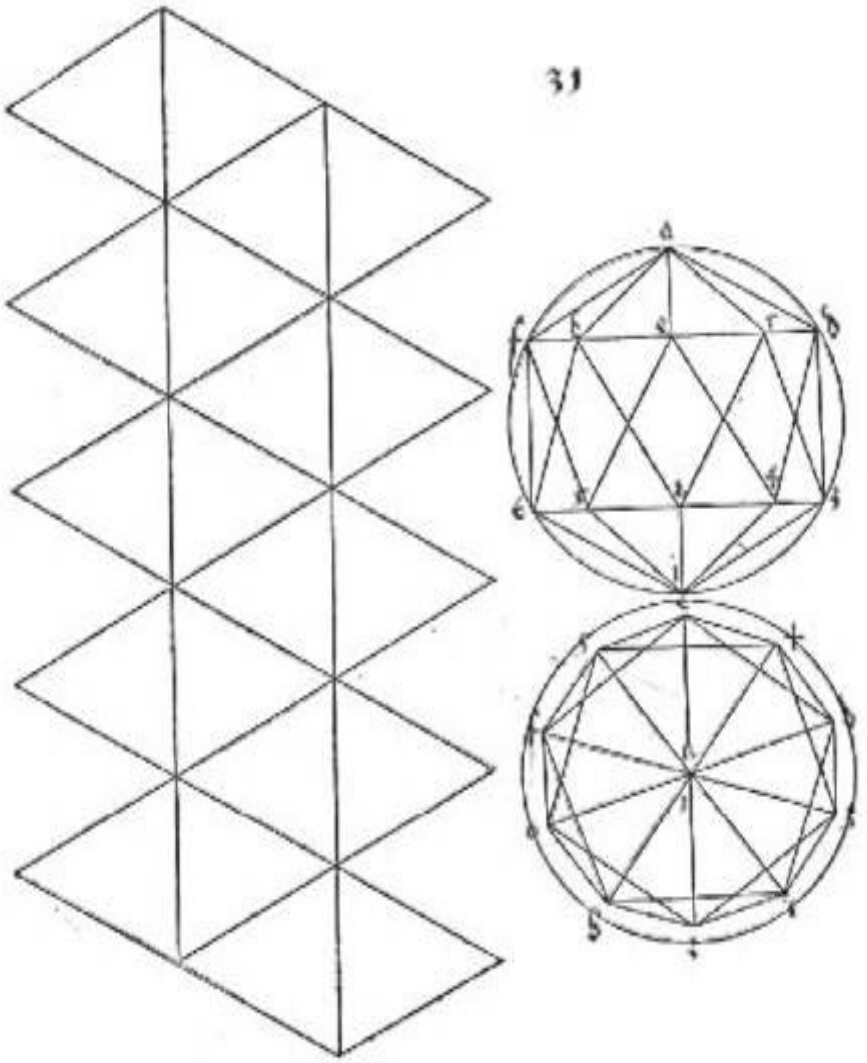
Voltemo-nos para a análise de nossa alegoria geométrica. Em seu livro de 1525, *Underweysung der Messung*[38], Dürer, fiel à atitude renascentista (na qual podemos incluir dentre outros os importantes nomes de Paolo Uccello, Piero della Francesca e Leonardo da Vinci) Dürer, afirma que os poliedros, como o sólido geométrico da gravura, são de inestimável valor para a atenção dos artistas. Tal livro é uma das mais importantes contribuições renascentistas da literatura acerca dos poliedros, e nos ajudará a desenvolver um pouco mais a nossa interpretação alegórica geométrica da estampa melancólica. O livro, muito estimado no século XVI por ter sido um dos primeiros a discutir e a ensinar os métodos e as técnicas para a criação da

[37] PANOFSKY. *Albrecht Dürer.* Princeton. Princeton University Press, 1948.

[38] Retiramos as informações técnicas acerca da matemática, geometria e do estudo de perspectiva de Dürer do site: www.georgehart.com./virtual-polyedra/durer.html.

perspectiva[39], apresenta, além disto, um dos primeiros estudos de *redes poliedrais*, ou seja, poliedros desdobrados em um plano. O poliedro é um objeto geométrico tridimensional cujas faces são constituídas por polígonos que compartilham arestas em comum, sendo os polígonos, por sua vez, figuras planas cujos lados são segmentos de retas e que possuem apenas dois lados para cada um de seus vértices. Embora os poliedros sejam figuras tridimensionais, na aplicação da técnica das *redes* eles vêm a ser desdobrados em um único plano composto por uma malha (ou rede) de polígonos que se seguem uns ao lado dos outros. Tais *redes poliedrais* permitem tanto definir o poliedro como um sólido, ou como uma superfície plana, como vemos na imagem abaixo (extraída de *Underweysung der Messung*) que apresenta o desenho de Dürer da *rede* de um *icosaedro* regular, ou seja, o poliedro regular convexo composto por 20 triângulos eqüiláteros.

[39] Dürer viajara à Itália para aprender a técnica da perspectiva (vemos que algumas técnicas e ilustrações seguem bem de perto o trabalho de Piero della Francesca) e publicar método de construção. Dürer tinha aintenção de que a técnica deixasse permanecer como um segredo mantido entre alguns poucos artistas.


31

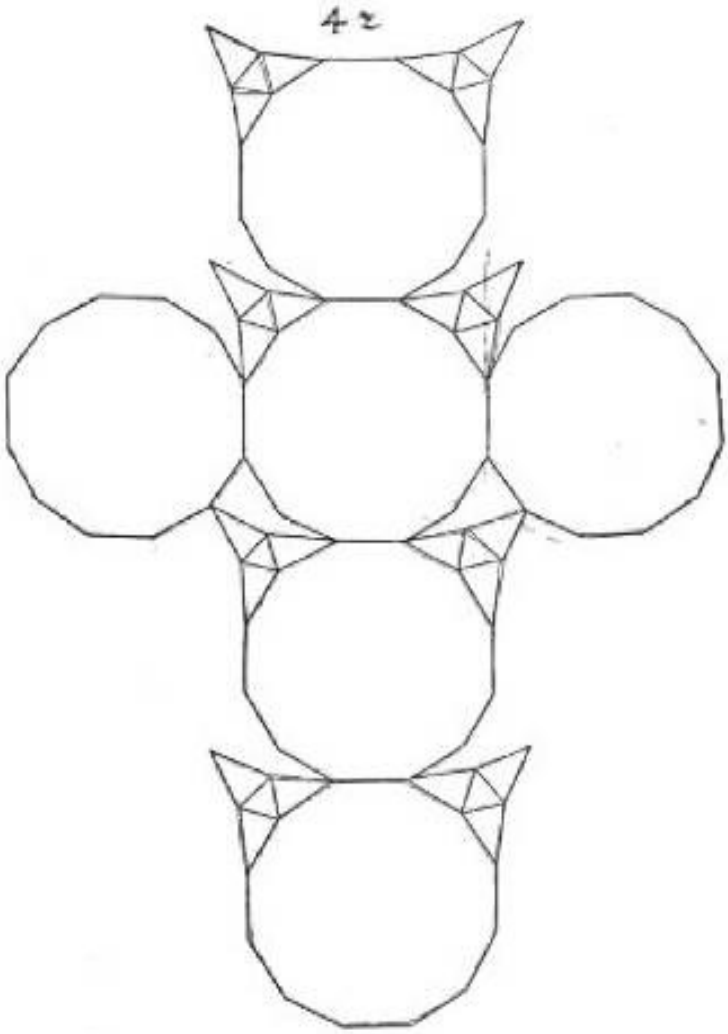
Voltemos para análise do sólido geométrico observado pelo anjo em *Melancolia I*. Se muito foi escrito sobre o poliedro da gravura, contudo desconhecemos uma interpretação alegórica que opere com o próprio trabalho das *redes* de Dürer e que encontre no problema geométrico o próprio sentido alegórico da melancolia gravada[40]. No poliedro, cada uma de suas seis faces grandes e irregulares consiste de um quadrado truncado em um de seus vértices, com um corte de 72 graus[41]; estas faces, se completadas, transformariam o nosso poliedro irregular em um cubo, tanto assim que Panofsky o descreve simplesmente como o "rombóide[42] truncado". Truncar, neste caso em geometria, consiste em cortar com uma linha o vértice de um polígono ou cortar com um plano o vértice de um poliedro, retirando-lhe assim um de seus vértices originais, formando novos vértices a partir da linha ou do plano inseridos na nova figura geométrica, tornado-a mais complexa, pois com mais lados ou faces. O truncamento, no corte de 72 graus, seria o primeiro passo da infinita transformação progressiva de um cubo em uma esfera (cujo modelo final está aos pés do anjo). O corte, se repetido regularmente nos oito vértices do poliedro, transformaria as faces maiores de quadrados para *dodecágonos*, além de inserir novas pequenas faces triangulares. O resultado final desta operação se encontra entre os desenhos de Dürer em *Underweysung der Messung*, que reproduzimos abaixo. Uma interessante propriedade deste poliedro é que a sua *rede poliedral*, quando dobrada, faz com que cada um de seus vértices consista de pontos equidistantes ao centro da figura, logo, podendo esta ser inscrita perfeitamente em uma esfera.

---

[40] Encontramos basicamente dois tipos de leitura de *Melencolia* I: por um lado, as que buscam compreender o sentido alegórico da melancolia como um rébus retórico (que vão de operações herméticas, místico-esotéricas até trabalhos racionalistas, poéticos e históricos); por outro, temos as leituras matemáticas se contentam em resolver matematicamente o problema do sólido geométrico, esquecendo-se de abordar o sentido alegórico da melancolia na gravura.

[41] Weisstein, Eric W; "Dürer's Solid", em MathWorld: http://mathworld.wolfram.com/DuerersSolid.html.

[42] O rombóide é polígono quadrilátero cujos lados opostos são paralelos e iguais dois a dois, como exemplo temos o quadrado, retângulo, losango, etc. Contemporaneamente seu sentido foi estendido para designar também as figuras tridimensionais compostas a partir de polígonos rombóides.



Assim, a alegoria melancólica do poliedro de Dürer surgirá como uma atualização renascentista, tridimensional e triste, do antigo problema da *quadratura do círculo,* que remonta aos tempos do início da filosofia grega, quando foi pela primeira vez formulado por Antífon, o Sofista (c430 a.C.). A história original do problema grego, que joga luz em nossa alegoria melancólica, é claramente resumida por H. Eves em sua *Introdução à história da matemática*: *Consta que Antífon teria antecipado a idéia de que, por sucessivas duplicações do número de lados de um polígono regular inscrito*

num círculo, a diferença entre o círculo e o polígono ao fim exaurir-se-ia. [...] *Contudo a crítica que imediatamente se levantou contra esse argumento sustentava-se no principio de que uma grandeza pode ser subdividida indefinidamente e que, assim, o processo de Antífon jamais esgotaria a área do círculo*[43]. A extensão do problema expresso pela *quadratura do círculo* no polígono truncado ao infinito e incapaz de exaurir sua diferença com um círculo não é óbvia, como poderíamos supor pela simples operação matemática. A impossibilidade do regresso à unidade circular pela subdivisão infinita em partes discretas (ou truncadas) expressa o sentido da melancolia de nosso anjo. Contudo, para além da mera questão matemática e científica, ela expressa para o espírito renascentista tardio (como o de Dürer) um problema tanto religioso e estético como metafísico e ontológico. Exatamente neste ponto entenderemos ser alegórico o número – I – na críptica inscrição que o morcego carrega e que intitula a gravura: "**MELENCOLIA I**".

Será, pois, o paradoxo da unidade imaginária que produzirá o sentido da melancolia de nossa gravura, em que o "I" da alegoria necessariamente se divide em dois sentidos irreconciliáveis: por um lado, na perfeição do uno contínuo ou indivisível; por outro, na unidade enquanto medida imaginária de segmentos truncados. Paradoxo que, para Dürer, não apenas produziria a frustração de um corte epistemológico, mas levaria a inelutáveis problemas teológicos e artísticos: primeiro, a incapacidade de produzir uma linha curva contínua e perfeita seria expressão da própria debilidade estética da imaginação humana incapaz alcançar o ideal de beleza prefeita; em segundo lugar, a descontinuidade entre infinito e finito expressaria a desmesura do corte entre a perfeição da esfera transcendente, dita divina, e a débil realidade humana mundana. O paradoxo revelaria, além do abismal intervalo vazio entre Deus e o homem, a inexorável incompletude ou feiúra da obra humana. Assim, como no cálculo espacial geométrico, a arte ou ciência da época de Dürer seriam obrigadas a operarem sempre com medidas discretas (lembremos dos instrumentos acima da cabeça do anjo: uma balança, uma ampulheta e uma tabela numérica, ou seja, peso, tempo e número) e não com idéias, permanecendo na esfera da imaginação (primeiro gênero de conhecimento conforme a *Ética* de Espinosa; ou primeira forma do engenho humano, conforme os renascentistas)

[43] EVES, H. *Introdução à história da matemática*. Campinas, Editora da Unicamp, p. 418.

e, portanto, como bem sabia Dürer, estariam sempre aquém da compreensão ou contemplação ideal de seu Deus transcendente[44].

Assim, herdado do renascimento tardio, o problema acerca do mau infinito truncado e imaginário será um dos grandes desafios que o XVII terá de enfrentar: *emendar*[45] (ou seja, curar) a melancolia matemática, epistemológica e ontológica, produzindo a continuidade da passagem entre nós, seres limitados (ou seja, modos finitos) e o absolutamente infinito indivisível (em uma única substância, como nos exigiria Espinosa). Em um século XVII, quando a intricada questão do infinito ainda aparece em um sermão, como o de Vieira, sob a figura matemática de um círculo que gira em falso sobre um imaginário paradoxal e maravilhoso, assumindo implicações (de um *docere)* retórico-político-teológicas tão diversas à modernidade desejada por este século. Pois a passagem do infinito ao finito, em um século XVII realmente moderno, necessariamente exigirá uma reposta intelectual, científica e filosófica. A emenda moderna da incomensurabilidade numérica e imaginária do infinito tentará garantir o entendimento que conduza à nova síntese intelectual de um infinito positivo, este nunca mais definido em termos negativos, indefinidos ou potenciais (que se contentariam em delinear a constância ou inconstância de relações truncadas de justaposição), mas, sim, como um absolutamente infinito real positivo em ato. Resolver a melancolia de uma limitação imaginária é uma das grandes disputas que animam a época moderna, da qual Espinosa mesmo é uma expressão singular, uma tarefa que, de algum modo, já estaria colocada em uma sentença do renascentista Giordano Bruno: *Ame uma mulher se desejares, mas não se esqueça de estar entre os adoradores do infinito*[46]. Sentença que de múltiplas maneiras será retomada acalorando o debate seiscentista acerca da

[44] Em *Alegoria - construção e interpretação da metáfora,* São Paulo, Hedra, 2006, pp22, na legenda da imagem da gravura *Melencolia I* de Dürer, Hansen escreve uma curta passagem que serviu para orientar o nosso trabalho: *a gravura figura o humor negro daquele que, dotado para o cálculo geométrico, pensa por imagens espaciais e não por abstrações filosóficas e, assim, permanece sempre aquém da contemplação superior.O melancólico move-se na esfera da "imaginação" ou das quantidades espaciais, que é a forma primeira do engenho humano, conforme os renascentistas. Desta maneira, também é alegórico o número I do título "Melancolia I*".

[45] Sempre empregaremos o termo *emendar* na acepção espinosana do *Tratado da emenda do intelecto.* Ou seja, na *emendatio* ou cura de sua *medicina anime* que se orienta pelo mais útil à conservação da vida, a *emendatio* será a correção da desordem da vida comum por uma outra ordem de vida, na qual mesmo os *vana et futilia* hão de se tronar úteis em sua vez e sua hora, reordenada por um *novum institutum*, isto é um ensinamento que se torna mais forte à medida que frustra a tentativa de manter o velho no interior ou ao lado do novo. CHAUI. *Nervura do Real*, p. 572 e 572.

[46] Bruno via GEBHARDT, C. *Spinoza, judaisme et barroque.* Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbone, 2000, p. 111.

matemática e do infinito por importantes filósofos como Descartes, Galileu, Torricelli, Newton, Leibniz, entre outros, cujas obras constituem momentos privilegiados para se um dialogar com o infinito de Espinosa. Uma disputa seiscentista que reside na passagem do corte imaginário de uma ciência para outra nova, capaz de conceber intelectualmente um infinito real em ato, uma nova ciência que não lide mais com imagens, mas com idéias, garantindo a nós mesmo nossa unidade com a natureza inteira, fazendo-nos um com o infinito.

Encontramos tal concepção do paradoxo (imaginário) acerca do infinito resumida por Espinosa no início de uma de suas cartas endereçadas a Lodewijik Meijer, a de 20 de abril de 1663, a *carta n° 12*, também conhecida como *a carta sobre o infinito*: *a questão do infinito sempre pareceu dificílima para todos, até mesmo inextricável, porque não distinguiram entre aquilo que é infinito por sua natureza, ou pela força de sua definição, e aquilo que não tem fim, não pela força de sua essência, mas pela sua causa. E também porque não distinguiram entre aquilo que é dito infinito porque não tem fim, e aquilo cujas partes, embora conheçamos o máximo e o mínimo, não podem ser explicadas ou representadas apenas por um número. Enfim, porque não distinguiram entre aquilo que só pode ser inteligido, mas não imaginado, e aquilo que também podemos imaginar*[47]. *A carta sobre o infinito,* uma das mais importantes de sua correspondência, é aquela em que o filósofo desembaraça a paradoxal questão, demonstrando como os matemáticos e filósofos haviam confundido a idéia do infinito com a imagem impossível do infinito[48]. A carta será um pequeno, porém preciso, mapa que nos guiará na questão do paradoxo do infinito; contudo o tema é assaz complexo e percorre toda a obra de Espinosa, exigindo-nos muito trabalho e atenção. Mais ainda: este não apenas é um dos problemas centrais da filosofia de Espinosa, mas também é uma das questões de maior fôlego e complexidade da matemática seiscentista, visando fornecer em definitivo uma nova síntese completamente transparente ao intelecto e capaz de desembaraçar a inextricável questão do absolutamente infinito.

Em simultâneo ao importantíssimo desenvolvimento da algebrização em geometria por Descartes com a criação da *geometria analítica*[49], o avanço da matemática seiscentista realiza-se por meio de um amplo desenvolvimento de técnicas

[47] ESPINOSA, *Correspondência n.* 12 seleção de textos de Marilena de Souza Chaui, tradução Chaui, col. Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1979, p.381.

[48] Marilena Chaui em nota da tradução*, em* ESPINOSA. Edição dos Pensadores, col. Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1979, p 381.

ligadas à medição de grandezas infinitas e incomensuráveis que extrapolam as noções de números reais. Ambas práticas, que de início pareciam conflituosas, no avançar do século chegam a um acordo pela interação entre álgebra e movimento a partir do *método dos fluxos* em Newton ou do *cálculo infinitesimal* em Leibniz, em uma nova concepção de infinito atual que é fundamental para entendermos Espinosa. Contudo, isto exigirá uma abordagem de tais questões em um cuidadoso andamento, passo a passo, em relação à filosofia espinosana. Esgotar o paradoxo do infinito, desfazendo-o, será um problema essencialmente seiscentista que retomará questões clássicas como: Seria possível conceber um infinito maior ou menor que outro infinito? Seria possível calcular a grandeza total da multiplicação de uma medida infinitamente pequena por uma quantidade de vezes infinita; isso é, qual seria o resultado de cruzar duas séries de infinitos, como a do tamanho com a da quantidade? Outro célebre problema foi constatado por Torricelli, qual seja, que o sólido de revolução, que decorre da rotação de uma área infinita em torno de um eixo do seu plano, pode ser um sólido de volume finito. As respostas a esses problemas clássicos, cuja pedra de toque estaria no paradoxo de Zenão e na *quadratura do círculo,* recebem novo fôlego e produzem resoluções definitivamente novas. A *reductio ad absurdum* do *método da exaustão*[50]*,* que vigorando como uma ferramenta da matemática indutiva, até então, fornecia respostas práticas para escapar desses paradoxos e problemas, será, contudo, considerada um método conceitualmente estéril pelos matemáticos modernos, uma vez que o *método da exaustão* seria incapaz de produzir resultados positivos sobre a causa destes problemas, pois suas repostas apenas contornariam negativamente os efeitos destes paradoxos, sem enfrentá-los (refutá-los) diretamente; assim, caberia à matemática moderna a descoberta

[49] As implicações filosóficas da *geometria analítica* serão mais adiante expostas quando a oporemos ao método *sintético de geometria* praticado por Espinosa. No sentido estritamente matemático a geometria analítica consiste em estabelecer uma correspondência entre pares de pontos ordenados no plano geométrico e pares de números reais, viabilizando, assim, uma correspondência entre curvas do plano e equações em duas variáveis, pela equação $f(x,y) = 0$. Transferindo-se assim a tarefa de provar um teorema em geometria para a prova de um teorema correspondente em álgebra.

[50] *O método de exaustão* é considerado a resposta da escola platônica ao paradoxo de Zenão. O método admite que uma grandeza qualquer seja subdividida indefinidamente, contudo seria possível indutivamente chegar a um ponto mínimo que extrapolasse a qualquer unidade fixada previamente, por menor ela seja. A sua base é a proposição creditada a Eudoxo (c. 370 a.C): *Se de uma grandeza qualquer se subtrair uma parte não menor que sua metade, e assim por diante, se chegará por fim a uma grandeza menor que qualquer outra predeterminada da mesma espécie.* Com *o método de exaustão* poder-se-ia fazer com que a diferença entre a área do círculo e a do polígono se tornasse menor do que qualquer medida de área fixada previamente. (EVES, H. *Introdução à história da matemática*. Campinas, Editora da Unicamp, p. 419.)

de uma demonstração positiva, ou seja, causal, que resolvesse o paradoxo do infinito.

Tomemos um problema clássico para apresentarmos a invenção da resposta moderna que supera o *método da exaustão* (com suas mínimas partes discretas) para produzir a *passagem ao limite* em uma *geometria de indivisíveis*. Voltemo-nos para a questão que fora relatada por Plutarco acerca do dilema a que Demócrito chega *quando considerou a possibilidade de um cone ser formado de uma infinidade de secções planas paralelas à base. Se suas seções "adjacentes" fossem do mesmo tamanho, o sólido seria um cilindro e não um cone. Se, por outro lado, duas seções adjacentes tivessem áreas diferentes, a superfície do sólido seria formada de uma série de degraus, o que certamente não se verifica*[51]. A solução moderna ao dilema de Demócrito que reordenará todo o debate geométrico seiscentista e certamente influenciará Espinosa, será primeiro exposta na *geometria dos indivisíveis* de Cavalieri, que abolirá a noção de uma geometria atomística, ou seja, a que opera a partir da noção mínima de unidades discretas. Com a nova geometria de Cavalieri, serão superadas as déias de que a linha fosse constituída por uma somatória de pontos, o plano por uma somatória de linhas (ou cordas) e o sólido por planos. O problema se daria pela impossibilidade de encontrar atomisticamente, ou numericamente, a razão entre uma grandeza finita (truncada) e um fluxo infinito (real e indivisível), ou seja, a impossibilidade de se obter a razão numérica entre um plano fixo (dado como medida) e a infinita seqüência geométrica formada por deste plano em um movimento de translação ao redor de um de seus eixos. Contudo, como demonstrará Espinosa seguindo Cavalieri, a raiz do problema não está no fato de que tais grandezas ultrapassem todo e qualquer número pela inumerável multiplicidade de suas partes, mas, sim porque, tais grandezas não poderiam, em princípio, ser submetidas ao número sem evitar uma contradição manifesta. Como no caso do cone que deixa de ser um cone, pois não mais produz a inclinação contínua de sua superfície quando concebido pelo acúmulo de infinitos planos paralelos e discretos, estes necessariamente produziriam degraus e dobras em sua superfície ou paradoxalmente formariam um cilindro. Novamente, o problema seria como dimensionar a transformação de uma passagem contínua, com um corte estanque; como na *quadratura do círculo,* que tenta inutilmente traçar a singularidade de uma linha curva pelas dobras de um polígono de lados truncados. Lembremos como Espinosa, em sua *carta sobre o infinito,* ironiza a idéia de

[51] EVES, Op. Cit. p. 420.

uma matemática atômica constituída pelo acúmulo de partes discretas mínimas, comparando-a a tentativa absurda de se conceber a duração como composta de momentos ou instantes, que seria o mesmo de se tentar compor o número apenas pela adição de zeros[52]!

A resposta de Cavalieri à questão essencialmente seiscentista acerca da existência da proporção entre o finito e o infinito produzirá a credibilidade de uma teoria e de um método "indivisibilista", que reordenará as novas concepções de epistemologia e as novas concepções de natureza. Podemos certamente nos lembrar da *pequena física* de Espinosa, na parte II *Ética,* na qual os corpos são sempre "compostos" ao infinito devido a manifesta contradição de se conceber uma noção real de átomo. A fragmentação do infinito em unidades discretas passa, então a ser, definitivamente comprovada como uma concepção imaginária, ou seja, abstrata da realidade. Torna-se claro que muitos dos problemas acerca da natureza infinita foram motivados por uma sistemática interpretação equivocada e imaginária das razões ou proporções enquanto números ou frações de grandezas reais e estanques. Pois a impossível razão entre finito entre infinito (ou seja, entre algo estanque concebido em outro contínuo e infinito) não seria um problema de grau constituído na relação entre grandezas maiores e menores, pois a relação entre o termo mais complexo e o mais simples, como a linha está para o ponto, se dá em uma diferença que necessariamente envolve um outro tipo de essência, somente dada por uma causa que não pode ser expressa na simples relação ou razão entre grandezas.

Veremos como a filosofia de Espinosa e o seu método de exposição da *Ética* estão intimamente ligados a estes problemas: por um lado, como habitar o infinito não truncado, ou seja, como possibilitar a idéia do infinito indivisível e positivo (modelo e base para a idéia central da filosofia de Espinosa); que, por outro lado, exige antes resolução de outro problema que será o de conceber uma matemática como uma ciência que não dependa da fragmentação numérica, posto que esta medida é na verdade apenas

[52] Na *carta n 12*, Espinosa retoma o exemplo de Zenão para ironizar aqueles que, ao confundir a imagem do infinito com o infinito real e indivisível, caem no famoso paradoxo: *Se se conceber abstratamente a duração, confundindo-a com o tempo, começa-se a dividi-la em partes e torna-se impossível compreender, por exemplo, como uma hora pode passar. Para que passe, com efeito, e preciso que primeiro passe a metade, depois a metade do resto e em seguida a metade do novo resto; e se continuarmos retirando infinitamente a metade do resto, nunca poderemos chegar ao fim da hora. Por isso muitos que não costumam distinguir entre os entes de Razão e os entes reais ousaram asseverar que a duração é composta de momentos e caíram em Silas ao tentarem evitar Caribdes. Compor a duração com momentos é o mesmo que compor o número apenas pela adição de zeros.*

uma entidade imaginária. Duas questões que estão intimamente ligadas a uma terceira, pois para se conceber uma matemática que não lide apenas com aparência ou com efeitos teremos que desenvolvê-la sob novo modelo, enquanto uma ciência forte, ou como nos exige Espinosa, uma ciência causal. Iniciemos pela questão causal. Voltemos ao nosso problema renascentista, retratado melancolicamente e poeticamente por Dürer, que implica na questão do estatuto científico da matemática. Tal crítica baseia seus argumentos em duas importantes obras renascentistas: o *Comentarium de Certitudine Mathematicarum Disciplinarum* (1547) de Piccolomini e a *De communibus omnium rerum naturalium principiis et affectionibus* (1562 e 1576) do jesuíta português Pereira. Embora ambos reconheçam a clareza e a certeza dos objetos matemáticos criados pela mente humana, ainda assim, negam a possibilidade das demonstrações matemáticas serem causais, pois estas ainda assim permaneceriam calcadas nas aparências ou em atributos acidentais, e de modo algum lidariam com causas reais, mesmo no interior de sua própria prática[53]. Retomado no século XVII, o problema passa a ser conhecido como *quaestio de certitudine mathematicarum* e tem com os principais detratores da cientificidade matemática Gassendi e John Wallis, cujas suas críticas basicamente sofisticam os argumentos do século anterior. Lembremos das palavras de Gassendi apenas na decorrência do argumento renascentista: *seja qual for a certeza e a evidência matemática que existe na matemática, ela está relacionada à aparência, e de forma alguma esta relacionada à genuína causa das coisas[54]*. O problema se justifica pelo fato desta matemática ter sua finalidade em calcular e medir grandezas e, neste sentido, permanece essencialmente ligada à abstração das unidades numéricas (e, portanto imaginárias). O que impediria à matemática de possuir o estatuto forte de ciência, ou seja, ser capaz de produzir uma demonstração *potissima[55]* que simultaneamente forneça a causa e o efeito do demonstrado, pois com os números apenas podemos lidar com os efeitos. Esta é a raiz *quaestio de certitudine mathematicarum*, ou seja, produzir uma matemática capaz de fornecer a causa do efeito que de possuímos o conhecimento; em termos mais gerais a questão se coloca entorno da possibilidade de uma demonstração matemática ser causal.

---

[53] MANCOSU, P. *Philosophy of matematics and Mathematical Practice in the Seventeenth Century.* Oxford University Press, Oxford, 1996, p.10.

[54] Idem, p13.

[55] Segundo as distinções feitas por Aristóteles entre os tipos de definições, a *potissima* era a que apresentaria ao mesmo tempo a sua causa e o seu efeito.

Lembremos como ignorando os avanços na discussão moderna acerca da definição causal para a matemática (em contraposição a sua suposta limitação imaginária), Kant retoma o argumento renascentista no início em sua primeira *Crítica*, e também (como tantos outros filósofo, inseri-los) ele reproduz um argumento semelhante ao renascentista em sua crítica acerca da efetividade demonstrativa da *ordine geometrico* da *Ética* de Espinosa. Contudo, cremos que as resposta alcançadas pelos modernos, especialmente em relação à causalidade na geometria sintética, permitem claramente fundamentar a idéia de uma matemática científica e também a forma demonstrativa da *Ética*.

Ainda que Espinosa não tenha realizado nenhum dos avanços no pensamento matemático do XVII, possivelmente o exemplo mais polêmico do efeito do pensamento matemático na filosofia moderna seja a estrutura da *ordine Geometrico Demonstrata* da *Ética*. De fato, se a abordarmos estritamente em termos matemáticos, Espinosa aparece com muita razão à sombra de Barrow e principalmente de Hobbes em discussões que giram em torno da *definição genética*[56]. Espinosa sequer realiza alguma especulação puramente matemática[57] e mesmo os exemplos por ele utilizados apenas ganham relevância quando entendidos no contexto de uma argumentação filosófica, pois matematicamente tais exemplos são extremamente simples[58]. Embora lembremos de filósofos seiscentistas que tenham produzido importantíssimos avanços na área como a *geometria analítica* e *mathesis universalis* em Descartes ou o *cálculo infinitesimal* e a *ars combinatória* em Leibniz (apenas para citar dois dos nomes privilegiados com que contraporemos o pensamento matemático de Espinosa), contudo as implicações filosóficas da matemática moderna ganham em Espinosa uma pregnância inusitada. Cremos que decorre da matemática a idéia de infinito que vai sustentar a filosofia de Espinosa e, daí, encontramos nesta implicações retóricas, gramaticais, epistemológicas, científicas, políticas, ontológicas que derivam de uma radicalidade matemática alcançada por nenhum outro dos modernos.

[56] MANCOSU Op. Cit.; História da matemática; BRUNSCHVICG, L. *Les Étapes de La Philosophie mathémathique*. Librairie Felix Alcan, Paris, 1922.

[57] Embora existam na obra de Espinosa os estudos de ótica e do cálculo do arco-íris; além da duvidosa autenticidade dos estudos de probabilidade.

[58] Lembremos como Espinosa apenas usa movimento regular simples para a formação de figuras geométricas, como o círculo ou a esfera (que apenas retomam diretamente algumas passagens do *Elementos* de Euclides), quando a geometria de sua época especulava a cerca de figuras complexas formadas pela sincronia de múltiplos movimentos em diferentes velocidades, como a figura da espiral ou da parábola.

Embora entendamos que Espinosa não seja um grande matemático, ele desenvolve a partir da disciplina implicações filosóficas incomparáveis, e será a partir destas implicações, dando destaque para a ordenação geométrica sintética da *Ética,* que procuraremos refazer o debate moderno acerca da cientificidade da matemática e da possibilidade de se conceber a idéia do infinito positivo (ou idéia positiva de infinito). Abordaremos inicialmente o pensamento matemático em Espinosa em três níveis, ou tipos de sentido: **o pedagógico, o epistemológico e o ontológico**, porém não podemos nos esquecer que eles sempre operam em uma complementar reciprocidade, decorrendo um do outro. A geometria sintética em cada um destes três sentidos, para além de diferentes maneiras de se produzir ciência, serão principalmente formas de habitá-la. No sentido **pedagógico** ela procura habitar a evidência, como expressão retórico-pedagógica de encadeamentos perfeitos e auto-evidentes que conduzem (excluindo qualquer forma de dúvida) o andamento do leitor pelas proposições filosóficas. (forma inteligível do livro de Euclides no TTP ver qualificação). No sentido **epistemológico** temos o habitar da própria coisa definida por meio de uma *definição genética* que fornece a própria *essência atuosa* da coisa, ou seja, o sentido interno causal que gesta a própria existência da coisa definida. O que nos fornece a importante diferença entre definir algo por meio de seus predicados (ou efeitos) e por meio de sua essência íntima (ou causa eficiente). E, por fim, o sentido **ontológico** de habitar o próprio infinito, pois a geometria nos fornece a própria forma para concebermos a idéia positiva de um absolutamente infinito; assim ela será o modelo para lidarmos com o infinito indivisível em que necessariamente tomamos parte.

Abordemos primeiro o sentido **pedagógico** que procura habitar a evidência. No *Tratado Teológico-Político* Espinosa faz uma importante referência aos *Elementos* de Euclides, que entendemos ser o modelo de seu projeto de um livro completamente inteligível. Certamente, a *ordem geométrica de demonstração* da *Ética* é uma tentativa de aplicação para o conteúdo filosófico da forma postulacional e sintética de raciocínio desenvolvida pelos matemáticos gregos antigos, da qual os *Elementos* de Euclides são o exemplo máximo, sem dúvida, retomados por Espinosa como o modelo para a forma demonstrativa moderna[59]. De fato, ainda mais importante que o seu conteúdo, é a maneira formal com que os *Elementos* apresentam este conteúdo, como nos diz Howard

[59] Modernamente, a forma postulacional também ficou conhecida pelo nome de axiomática.

Eves (cuja leitura da geometria euclidiana seguimos bem de perto[60]): *É provável que os* Elementos *de Euclides sejam, na sua maior parte, uma compilação altamente bem sucedida e um arranjo sistemático de trabalhos anteriores. Não há duvida de que Euclides teve de dar muitas demonstrações e aperfeiçoar outras tantas, mas o grande mérito de seu trabalho reside na seleção feliz de proposições e no seu arranjo numa seqüência lógica, presumivelmente a partir de umas poucas suposições iniciais*[61]. A forma postulacional de raciocínio para estabelecer-se como um sistema dedutivo que exclua qualquer possibilidade de dúvida opera demonstrando que cada proposição é uma conseqüência lógica direta e necessária de algumas proposições previamente estabelecidas que, por sua vez, foram estabelecidas a partir de outras também previamente estabelecidas e assim por diante[62]. Como tal cadeia poderia recuar indefinidamente (e também produzir círculos viciosos como provar uma afirmação *X* a partir de uma afirmação *Y* e depois fazer o contrário), torna-se necessário partir-se da constituição de um corpo finito de afirmações não-demonstradas, mas que, contudo, devem ser auto-evidentes e óbvias. Tais afirmações auto-evidentes iniciais são premissas comuns denominadas de *axiomas* e *postulados*[63] e delas devem necessariamente decorrer todas as demais proposições do discurso.

É tão rigorosa forma postulacional dos *Elementos* que de cinco *axiomas* e cinco *postulados* geométricos[64] Euclides deduz perfeitamente todas as suas 465

---

[60] Nossa leitura da forma postulacional *e dos Elementos* de Euclides segue de perto o trabalho de EVES. *Introdução à historia da matemática moderna,* capítulo 5*: Euclides e seus Elementos*, p. 161-190.

[61] Idem, *169.*

[62] *A forma postulacional torna-se tão importante* ao ponto de alguns matemáticos defenderem a tese de que não só o raciocínio matemático é postulacional, mas que também, no sentido inverso, raciocínio postulacional é raciocínio matemático. Idem, p. 179.

[63] Segundo Eves*: A maioria dos matemáticos gregos antigos fazia distinção entre "postulado" e "axioma". Pelo menos três distinções eram advogadas pelas várias partes: **1**. Um axioma é uma afirmação assumida como auto-evidente e um postulado é uma construção de algo assumida como auto-evidente; assim, os axiomas e os postulados estão entre si, em grande parte, como os teoremas e os problemas de construção. **2**. Um axioma é uma suposição comum a todas as ciências ao passo que um postulado é uma suposição peculiar a uma ciência particular em estudo. **3.** Um axioma é uma suposição de algo que é, ao mesmo tempo, óbvio e aceitável para o aprendiz; um postulado é uma suposição de algo que não é nem necessariamente óbvio nem necessariamente aceitável para o aprendiz. (Essa última é uma distinção necessariamente aristotélica).* Idem, p179.

[64] *Constituídas por cinco axiomas e cinco postulados geométricos, as dez afirmações iniciais de onde os Elementos deduzem todas as suas 465 proposições são: Al Coisas iguais à mesma coisa são iguais entre si. A2 Adicionando-se iguais a iguais, as somas são iguais. A3 Subtraindo-se iguais de iguais, as diferenças são iguais. A4 Coisas que coincidem uma com a outra são iguais entre si. A5 O todo é maior do que a parte. PI E possível traçar uma linha reta de um ponto qualquer a outro ponto qualquer. P2 É*

proposições. A força do arranjo formal dos *Elementos* é tamanha que nas gerações seguintes a obra se tornou um paradigma de demonstração matemática rigorosa. O próprio Espinosa adere com tanto vigor à obra que chega ao ponto de afirmar que as suas proposições seriam "compreensíveis até mesmo para uma criança[65]". A clareza desta forma postulacional grega advém do seu desenvolvimento *sintético* que consiste em derivar necessariamente o desconhecido do conhecido, ou seja, derivar das poucas premissas iniciais (os *axiomas* e *postulados*) uma multiplicidade de proposições logicamente encadeadas entre si.

Vejamos como a *Ética* segue uma estrutura sintética postulacional muito similar aos *Elementos* de Euclides. Salta aos olhos como o desenvolvimento textual da sua primeira Parte, *De Deus*, em direção à quinta e última Parte, *Da Potência do Intelecto ou da Liberdade Humana,* é realizado literalmente por um encadeamento postulacional entre *definições, axiomas, postulados*, *proposições, demonstrações corolários e escólios,* como se eles fossem tirados de um compêndio de geometria. Temos que Espinosa, na Parte I da *Ética,* deriva 36 proposições (sempre com suas respectivas demonstrações, escólios e corolários) de um conjunto inicial de 8 definições e 7 axiomas; já na Parte II, são 49 proposições de 7 definições, 10 axiomas (5 deles da "pequena física") e 6 postulados; na Parte III são 59 proposições de 3 definições e 2 postulados; na IV são 73 proposições de 8 postulados e 1 axioma; e, finalmente, na V são 42 proposições de 2 axiomas. Além destes termos descritos, há também neste encadeamento sintético *os lemas*, *as introduções, os apêndices, os capítulos dos apêndices, as definições dos afetos, a definição geral.* Cabe, aqui, ainda que de maneira muito reduzida, apresentar concretamente este desenvolvimento postulacional, por exemplo, tomemos apenas as três definições iniciais da *Ética*: da EI-D1 derivam diretamente as EI-P7, EI-P24 e EV-P35; da EI-D2 as EV-P8, EI-P21, EI-P22; e da EI-D as 3EI-P1, EI-P2, EI-P4, EI-P5, EI-P6-C, EI-P10, EI-P15, EI-P18, EI-P28. Das três primeiras definições são derivadas 14 nas proposições e um corolário, ou seja, os 14 termos derivados retomam diretamente em suas demonstrações as definições iniciais. Vejamos o exemplo contrário, a última proposição da Parte V, a EV-P42, temos que a

possível prolongar uma reta finita indefinidamente em linha reta. P3 É possível descrever um círculo com qualquer centro e qualquer raio. P4 Todos os ângulos retos são iguais entre si. P5 Se uma reta intercepta duas retas formando ângulos interiores de um mesmo lado menores do que dois retos, prolongando-se essas duas retas indefinidamente elas se encontrarão no lado em que os dois ângulos são menores do que dois ângulos retos. Idem, p.?

[65] TTP.

proposição é diretamente derivada das EIII-P3 e EIII-P59 da Parte III, da EIV-D8 da Parte IV, e das EV-P3-C, EV-P32, EV-P32-C, EV-P36, EV-P36-C e EV-P38 da Parte V. Não podemos nos esquecer que as próprias proposições de onde deriva a EIV-P42 também já são derivadas de outras proposições, ou seja, há um encadeamento sempre crescente entre seus termos e que parte do conjunto definições e axiomas iniciais e constitui uma imensa, porém claramente precisa, rede de encadeamento postulacional sintético, que está entre a primeira *definição* na Parte I da *Ética* até a sua última proposição, a 42, na Parte V.

Na matemática grega, o processo contrário à *síntese* foi chamado de *análise* e consiste em reduzir o desconhecido e o mais complexo ao conhecido, ele teve um grande papel na descoberta das provas de muitos teoremas, mas não na exposição da matéria. Apesar da inacreditável sofisticação formal que as concepções *analítica* e *sintética* alcançam no século XVII, os seus procedimentos mantêm claramente as suas raízes na matemática grega clássica, contudo, na época moderna, tais concepções ganham novos sentidos filosóficos; (dar mais força a esta idéia) que respectivamente são expressos na importante diferença entre a definição em uma ciência analítica ou a *posteriori* (que opera do efeito para a causa) como em Descartes, e a definição em uma ciência sintética ou a *priori* (da causa para o efeito) como em Espinosa. Embora nos *Elementos*, as duas ordens são consideradas reversíveis e a sua reversibilidade operaria como prova da verdade do percurso demonstrativo, contudo no período moderno veremos que esta reversibilidade ou tradução entre *geometria analítica* e *sintética* opera necessariamente uma mudança significativa no conteúdo tratado e também na forma epistemológica empregada.

Descartes realizará o grande desenvolvimento da geometria analítica, buscando liberar a geometria de meros diagramas e de figuras imaginárias, por meio de uma perfeita aritmetização da disciplina, ou seja, por operações numéricas busca-se uma reciprocidade entre a álgebra e as interpretações das figuras geométricas. Ainda que o procedimento estabeleça uma nova norma de averiguação para a geometria e, neste sentido, ele teve um papel fundamental na descoberta das provas de muitos dos teoremas; contudo, para a nossa questão da *certitude matimaticarum*, ela ainda permanece muito aquém de uma definição causal. O fato de centrar-se no número implica em uma ordem *a posteriori* e truncada*,* ou seja, uma ordem que parte dos efeitos e procura conectar intuições isoladas, cada uma delas operando como um ponto de

partida dedutivo. Eis por que filosoficamente Descartes pode partir do *Cogito,* a intuição de um ato instantâneo e descontínuo do corpo, ou seja, ele parte do efeito dado por uma experiência particular e desta intuição produz uma *cadeia de razões* que o leva a existência de Deus, a "causa primeira". Assim, na ordem analítica, cujo exemplo clássico são as *Meditações,* Descartes produz o desenlace de uma cadeia argumentativa cujo ponto de partida é a experiência pessoal do procedimento dubitativo da atividade do *cogito* e deste efeito particular. Descartes usa a análise justamente para manter a continuidade que não poderia haver se ele usasse a síntese. Ou seja, na síntese, ele teria que passar continuamente do infinito ao finito, mas não pode fazer isso porque Deus é transcendente ao mundo e o cria do nada. A única maneira da cadeia de razões ser contínua é por análise, já que a continuidade é feita por meio de idéias: idéia do cogito, idéias que o cogito tem, idéias de que o cogito não pode ser a causa, como a idéia de perfeição, que permite realizar a primeira prova da existência de Deus. Ou seja, graças às idéias ele mantém a continuidade – a continuidade é obtida epistemologicamente por meio das idéias, já que não pode ser obtida ontologicamente. É por isso que Espinosa pode usar a síntese, já que a imanência garante a continuidade entre o infinito e o finito. Descartes não pode operar com a reversibilidade da análise e da síntese. É por isso que ele tenta provar que pode usar a síntese, nas Respostas às Segundas Objeções. Descartes conduz em sua *cadeia de razões* à certeza de um sujeito pensante a respeito de sua própria existência, o que implica em sua própria causa, contundo, sem poder explicá-la, reduzindo-a ao ser necessário universal infinito, mas incompreensível nesta filosofia que seria Deus, eis porque Descartes afirma que podemos entender Deus, mas não podemos compreendê-lo porque sua imensidão e infinitude são inalcançáveis pelos nosso entendimento finito. Assim a ordem em Descartes não alcança a evidência do encadeamento de proposições do método postulacional, pois o *cogito* não funciona como um postulado ou um axioma, uma vez que ele ontologicamente pressupõe algo anterior a si mesmo. O *cogito* não pode ser ontologicamente anterior a Deus; assim como as afecções da substância não podem der anterior à própria, mas da substância dependem e decorrem. O uso da análise, permite que o *cogito*, um efeito, seja logicamente primeiro, pois a intuição cartesiana é pontual – intuição de uma única idéia clara e distinta de cada vez . Por isso em Descartes é preciso ordem e medida para encadear as intuições (medida: deve haver proporção e algo comum entre duas intuições ou duas idéias para passar de uma a outra sem descontinuidade) – é isso a ordem das razões ou proporcionalidade entre idéias. Espinosa não precisará disto, como veremos,

porque na síntese o encadeamento se dá entre idéias complexas ou proposições, e a intuição é uma dedução concentrada.

Já a *ordem sintética* moderna produz, em si mesma, resultados filosóficos muitos distintos, pois parte da causa para se chegar ao efeito, por isso é conhecida também como método a *priori* ou método de *definição genética*, capaz de fornecer a gênese do objeto definido, ao expressar a *causa eficiente* que engendra a própria coisa definida. Eis porque que quando Espinosa visa expor didaticamente a filosofia de Descartes em uma ordem sintética, nos *Princípios da filosofia de Descartes* ele acaba por transformar o próprio conteúdo desta filosofia[66]. A obra vem demonstrar que filosoficamente a mera reversibilidade entre tais ordens é impossível e exatamente por esse fato ela é exemplar para entendermos a diferença entre as duas ordens, facilitando-nos entender a estruturação da escrita sob a ordem sintética, cujo caso exemplar será a *Ética*. Vemos que Espinosa ao passar da *analítica* para a *sintética*, com o intuito de produzir uma demonstração *a priori* (da causa para o efeito), ele necessariamente terá que suplantar o lugar central do *cogito* (o efeito) pelo da substância (a causa). Embora Espinosa visasse uma exposição fiel à obra de Descartes, esta não é capaz de sair incólume ao procedimento formal de reordenação, muito pelo contrário, a fundação metafísica de Descartes praticamente desmorona.

Quase o inverso do método indutivo da geometria analítica em Descartes, o modo de operação *sintético dedutivo* em geometria é a resposta defendida por Espinosa ao problema da *Quaestio de certitudine mathematicarum*. Temos na *geometria sintética* uma operação que vai além dos efeitos pelos *entes imaginários* da fragmentação numérica espacial (ou mesmo temporal), ainda que esta fragmentação venha ser encarada como um *ente de razão,* no sentido fraco de um instrumento imaginário criado para facilitar operações racionais. E, embora, de fato, a geometria sintética opere e muito com a razão (ou seja, com o segundo *gênero de conhecimento*), contudo matematicamente e filosoficamente Espinosa sabe que é um grande equívoco tomar as razões por números, razões não são números. Segundo, Descartes, a geometria, por ser analítica, pertence somente à esfera da razão, trabalha com propriedades e números, é discursiva e pode ser demonstrada, contudo é inoperante quando se trata da intuição de

[66] A esse respeito, ver cf. CHAUI *Nervura do Real*, Vol. I, capítulo 3, *A nervura do real. Imanência e liberdade em Espinosa*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, v. 1. E, também, cf. SANTIAGO, H. *Espinosa e o cartesianismo: o estabelecimento da ordem nos princípios da filosofia cartesiana*, São Paulo, Humanitas, 2004.

uma essência, pois esta é imediata e dada somente por uma experiência não discursiva. O mesmo não ocorre em Espinosa. Em primeiro lugar, para ele, a razão é o conhecimento de propriedades comuns às partes de um todo e ao todo, isto é, conhecimento por *noções comuns* universais concretas. A geometria, por ser sintética, trabalha com essências e não meramente com propriedades; portanto, a geometria, enquanto conhece geneticamente essências geométricas, pode superar o segundo gênero e operar com o terceiro, o da intuição, que conhece essências particulares afirmativas pela definição genética. Além disto, há em Espinosa um uso razão que não se reduz ao número, à propriedades, ou mesmo à proporções (que seria o uso corrente na filosofia moderna[67]), a novidade em Espinosa é o emprego do termo razão como o conhecimento das *noções comuns*. Assim, temos em Espinosa um uso intelectual da geometria capaz de emendar a condição imaginária própria da matemática, emendando a própria razão ao trabalhar com *noções comuns*, causas e essências. Essa será a geometria para se entender o absolutamente infinito. Um método eminentemente intelectual que opera a partir da idéia de causa e não com seus os efeitos (dados por imagens, abstrações ou números), um método que preenche uma condição abstrata e imaginária original da matemática e que, por isso mesmo, não pode ser, ainda que opere com idéias, entendido como idealista, como demonstraremos adiante.

A causalidade sintética, base para o ordenamento geométrico da *Ética*, está claramente vislumbrada na diferença entre a ordem analítica em Descartes e a sintética em Espinosa, segundo Marilena Chaui: *Nota-se, portanto, que à idéia cartesiana da ordem como séries ininterruptas de razões cujo ponto de partida é uma intuição evidente ou uma natureza simples que não pode ser definida, Espinosa contrapõe a idéia de ordem como concatenação imanente cujo ponto de partida é uma definição e cujo desdobramento é a articulação de todas as idéias entre si e de todas as coisas entre si*.[68]" A diferença entre os autores é, portanto, gigantesca, para Descartes, há na intuição do *Cogito* um ponto no qual concatenar uma série de razões, assim a ordem se dá em uma operação a posteriori (que parte de um efeito). Já, no caso espinosano, é muito importante atentar para o significado da *definição* como ponto de partida, para não confundi-la com um efeito, no qual encadear uma seqüência lógica como em Descartes. O problema é que ela deve ser causal, deve ser a razão para toda a rede

[67] A proporção é o que permite a Descartes elaborar uma cadeia de razões, ou seja, é necessário haver proporcionalidade entre idéias para que elas estejam em uma seqüência lógica.

[68] CHAUI Op. Cit. p. 566.

existir. É uma definição muito especial, não podendo existir, nada logicamente anterior a ela, sendo ela a causa de todo os efeitos existentes. Tal *definição,* fundamento da ontologia espinosana, apresenta a noção da existência como uma substância una e absolutamente infinita, na qual não há partes ou divisão; há apenas e sempre o todo. Assim, a ordem espinosana se apresenta em oposição à noção do ponto preciso como local de partida; há em Espinosa a idéia primeira do conjunto da existência como um todo que funciona como causa em que se articulam de uma só vez *todas as idéias entre si e todas as coisas entre si*[69].

Será em Barrow e Hobbes que Espinosa encontra o desenvolvimento de sua *definição sintética* ou *genética*, como a definição que necessariamente fornece a gênese da coisa definida, o que nos permite conceber a matemática como uma nova norma de verdade para se fundar o conhecimento científico. Como os dois autores, Espinosa enfatiza que somente a *definição genética* por ser causal seria a única forma de definição verdadeira, cito Hobbes cuja *definição genética* Espinosa segue bem de perto: *A finalidade da ciência é a demonstração das causas e geração das coisas, o que se não estiver na definição não poderá ser encontrado na conclusão dos primeiros silogismos, o que não estiver colocado por essas definições, e se eles não forem a primeira conclusão eles não serão encontrados em qualquer outra conclusão deduzida dela, e assim procedendo dessa maneira, nós não chegaríamos a um ciência, que por sua vez é a o escopo e intenção das demonstrações*.[70] Contudo como operar diretamente, como exige Hobbes, com a definição de algo que não seja a coleção de seus efeitos ou predicados, mas sim a idéia causal que contenha e forneça a gênese não de um, mas de todos os predicados ou efeitos ao mesmo tempo? Eis que por volta da metade do século XVII, a geração de figuras geométricas por meio do movimento, que havia sido um procedimento marginal na história da matemática (datando da própria antiguidade), adquire um novo sentido nas mãos de Barrow e principalmente Hobbes e Espinosa, tornando-se a resposta para tais problemas. Será o movimento que produzirá geometricamente a passagem do ponto para a linha e da linha ao plano e deste para o sólido, como uma ação e não como acúmulo de unidades discretas. É a idéia causal dada pelo movimento de gênese que permite que tudo que seja encontrado na conclusão já esteja a *priori* na definição. Tal idéia nos fornecerá a ciência para o entendimento do

[69] ESPINOSA, *TIE*.

[70] MANCOSU, P. *Philosophy of matematics and Mathematical Practice in the Seventeenth Century.* Oxford University Press, Oxford, 1996, p. 99.

infinito positivo e produzirá o nosso entendimento da passagem do finito para infinito (lembrar da *passagem ao limite* do cálculo infinitesimal em oposição à exaustão), do axioma para a multiplicidade de proposições, da modificação para a substância e, por fim, da causa para a prolixidade de seus efeitos imanentes.

Assim entendemos a ordem a *priori* que fundamenta a *Ética*, que necessariamente parte da noção da substância absolutamente infinita, fazendo com que todos os seus efeitos lhe sejam imanentes; contudo, da necessidade desta ordenação surge, também, um dos problemas mais tradicionais acerca da substância em Espinosa. Pois a ciência a *priori* seria um ponto forte para a famosa crítica da imobilidade da substância espinosana, tal como encontramos na crítica feita por Hegel, que produzirá uma marca que, mesmo em nossos dias, ainda pejorativamente matiza diversas leituras de Espinosa[71]; quando, por exemplo, acompanhamos Alan Badiou[72], apresentar a falha do sistema espinosano na impossibilidade deste produzir uma abertura para um evento novo devido ao excesso de positividade da *definição genética*, em que tudo já estaria predeterminado quase em uma relação mecânica. Contudo, estas mesmas críticas já eram colocadas no próprio século XVII, inclusive diretamente a Espinosa. Deleuze abre o *Problema da expressão em Espinosa* estrategicamente apresentando a expressão como uma forma de contornar a crítica à geometrização a *priori* de uma substância imóvel; Deleuze faz muito bem ao lembrar que a crítica já havia sido colocada na correspondência entre Espinosa e Tschirnhaus, nas cartas 82 e 83. Ainda que em um primeiro momento compartilhemos da resposta do filósofo francês acerca da equivocada ligação entre a geometrização sintética e imobilidade da substância, contudo a nossa abordagem do problema caminha em outro sentido. Acreditamos que a própria geometria nos fornece a resposta ao pretenso problema da imobilidade, ao contrário de Deleuze, que procura enfatizar uma diferença e separação entre a geometria e a definição da substância[73].

---

[71] A esse respeito, ver cf. GAINZA, M. de. "Espinosa versus Hegel. Motivos de uma confrontação" em *Cadernos Espinosanos. Estudos sobre o século XVII,* no. 13, São Paulo, 2005.

[72] BADIOU, A. *O ser e o evento*. Jorge Zahar Editor e editora da UFRJ, Rio de Janeiro,1996, pp.96.

[73] DELEUZE, G. *Spinoza et le probleme de l'expression*. Paris, Minuit, 1968. p. : *A Tschirnhaus que se inquieta com a célebre proposição 16 (livro 1 da Ética), Espinosa faz uma importante concessão: há uma certa diferença entre o desenvolvimento filosófico e a demonstração matemática. A partir de uma definição matemática só se pode concluir ordinariamente uma só propriedade; pelo contrário muitos, deve-se multiplicar os pontos de vista e aproximar-se '*a coisa definida de outros objetos'. *O método geométrico é, portanto, submisso a duas limitações: a exterioridade dos pontos de vista, o caráter distributivo das propriedades.*

De fato, na *definição genética* como na idéia de substância a causa deve conter todos os seus efeitos a *priori*, não existindo a possibilidade de um evento ser exterior a ela. Assim, embora tudo deva ocorrer de maneira imanente à causa, buscaremos demonstrar que isto não implica em uma forma de pré-determinação temporal ou mesmo lógica destes efeitos. Ainda que Espinosa escreva em carta a Oldenburg, que na substância não há transformação O que tais afirmações querem dizer? Primeiro, sabemos que a substância espinosana é absolutamente infinita e por isso mesmo há de ser apenas uma e indivisível (pois é impossível e contraditório que exista algo para além disto que é absolutamente infinito, como nos é demonstrado no início da parte I da *Ética*), donde decorre que se ela se transformasse em outra coisa, necessariamente deixaria de ser substância, e se se transformasse numa outra substância, entraria em contradição com sua definição como absolutamente infinita. Todavia, afirmar a permanência ou identidade consigo da substância absolutamente infinita não significa negar sua potência ou atividade produtora. Assim, procuraremos demonstrar que a definição sintética da substância como *essência atuosa,* significa que dela *seguem* necessária e livremente infinitas coisas em infinitos modos (EI-P16), ou seja, a própria movimentação de auto-diferenciação da substância em seus efeitos imanentes ou afecções ou modos infinitos e finitos. Visaremos demonstrar, primeiramente a partir da *geometria sintética* em sua relação coma a escrita da *Ética,* que substância é a sua própria lei de incessante transformação e que quando Espinosa escreve na carta a Oldenbourg não haver transformação na substância, pretende com isso dizer que não há transformação da substância em outra coisa que não ela mesma, pois não é transcendente às suas afecções ou modificações, nem se torna uma substância outra que ela mesma.

Vejamos como a *geometria sintética* permite demonstrar como a substância é a sua própria lei incessante de transformação, e como ela pode ser una e indivisível e, ao mesmo tempo, dela decorrer livremente uma prolixidade de novos modos. Primeiramente, devemos distinguir no interior do procedimento de geração de figuras geométricas por meio do movimento (que será a base a fundar a própria *geometria sintética*) dois tipos de usos: o de Issac Barrow e o de Hobbes e Espinosa. Por um lado, Issac Barrow opera com o movimento como forma de calcular grandezas geométricas como áreas, volumes, tangentes. Barrow recorre ao movimento essencialmente para estabelecer o rigor das provas de suas medições geométricas. Embora ele utilize o

movimento causal de engendramento das figuras, ainda assim, devido ao fim específico da medição das figuras, ele é obrigado a considerar as noções de unidades numéricas (tanto espacial e quanto de temporal) como base para a armação do seu trabalho geométrico[74]. Por outro lado Hobbes e Espinosa enfatizam a conexão entre movimento e causa. Espinosa não tratará do movimento como um fim específico de medir o limite de uma figura, como calcular a área de um círculo que possui um raio determinado. Quando Espinosa inicia a definição de um círculo por meio do movimento, seu intuito é definir o próprio procedimento de engendramento da figura, ou seja, a própria essência atuosa ou a causa eficiente que constitui todo e qualquer círculo, e não o cálculo da área da imagem de um círculo particular. Temos com a geometria de Espinosa figuras puramente intelectuais, o círculo não deve ser pensado com certa dimensão (e mesmo a duração em que o movimento é realizado não deve ser delimitada pela mensuração temporal). Mais do que a compilação dos efeitos finais de uma figura, Espinosa busca no movimento a demonstração da causalidade eficiente da produção da figura. Assim a *geometria sintética* como sua operação ou definição genética, ao lidar com o movimento causal, lida com a essência da figura (como mais a baixo desenvolveremos), o que nos permitirá passar para uma geometria absolutamente contínua cuja natureza seria a de um *continuum* infinito como desejado pela *geometria indivisível* de Cavalieri. Mais ainda, tal geometria, ao definir a essência de um círculo pela sua causa eficiente, para além de um mero problema epistemológico matemático, estará nos fornecendo em Espinosa o modelo para a idéia de uma causa eficiente muito especial, a própria a causa eficiente do absolutamente infinito, isto é, da substância. Contudo não podemos nos esquecer que o movimento é um modo infinito do atributo extensão e só pode ser usado para a gênese de modos extensos e não para os modos do atributo pensamento ou das idéias. Ou seja, o movimento não é um sinônimo da ação da substância na produção de todos os modos[75], contudo ele pode ilustrar a maneira como Espinosa concebe a produção dos seres pela substância, isto é, por uma causalidade eficiente interna e necessária que produz essências singulares.

[74] O uso das unidades numéricas, tanto a espacial, quanto a temporal, permitirá a Barrow operar não apenas com movimentos simples de translação e rotação, mas também com movimentos mais complexos que envolvem diferentes velocidades e acelerações.

[75] A tradição que emprega a idéia de movimento para toda e qualquer realidade vem de Hegel, e será ele que desenvolverá a crítica da *imobilidade da substância* em Espinosa.

Vamos para o célebre exemplo da definição de círculo presente no *Tratado da Emenda do Intelecto*, obra em que Espinosa visa construir a idéia de uma definição perfeita (obra, que por ser de sua juventude apresenta em relação à *Ética* algumas diferenças no uso de seus temos): *A definição para ser perfeita deve explicar a essência íntima da coisa e evitar que ponhamos no lugar dela certas propriedades. Para explicar isso* [...] *apresentarei* [...] *a definição do círculo; porque se esta se define como uma certa figura em que as linhas tiradas do centro à periferia são iguais, ninguém deixará de ver que essa definição não explica, de modo algum a essência do círculo, mas somente uma propriedade dele*[76]. Para evitar esse erro, Espinosa observa para a definição genética e prefeita da figura: *O círculo deve ser definido como a figura descrita por uma linha qualquer, da qual uma extremidade é fixa e a outra móvel, definição esta que claramente compreende a causa próxima.* Ele prossegue: *Requer-se que o conceito da coisa, isto é, a definição, seja tal que considerada só, não em conjunto com as outras, todas as propriedades posam ser deduzidas da mesma, como se vê nesta definição de círculo*[77]. Da *definição genética* se conclui que necessariamente todas as linhas traçadas do centro à circunferência são iguais, e que isso será uma propriedade necessária da figura circular. E também que as propriedades não seriam suficientes para defini-la, pois a definição perfeita é dada somente por sua causa afirmativa e real, ou seja, a eficiente, e nunca por seus predicados ou efeitos, que a explicariam por meio de abstrações imaginárias. Eis o porquê Espinosa insiste que a definição deve ser dada por substantivos e não por adjetivos, como as noções imaginárias e truncadas de quantidade número e grandeza.

Vejamos como Euclides pode novamente nos ajudar. A definição de Espinosa (que será muito similar a utilizada por Hobbes no *De Corpore*) está, bem de perto, baseada na definição 15 do Livro I dos *Elementos*[78]. Lembremo-nos, então, de como todos os problemas dos *Elementos* deveriam ser resolvidos apenas com dois instrumentos: o peculiar *compasso euclidiano* que desmonta quando se levanta um de seus braços do papel e uma régua que não possui escala. Tais instrumentos permitiam duas operações: com régua permite-se traçar uma reta de comprimento indefinido passando por dois pontos distintos dados, e com o compasso permite-se traçar uma

[76] TIE parágrafo 95.

[77] TIE parágrafo 96.

[78] Espinosa conhecia os *Elementos* via a edição organizada e comentada Clavius. AUDIÉ, F. *Spinoza et lês mathématiques*. Paris, Presses de l'universté Paris-Sorbone, 2005. pp.52.

circunferência com centro num ponto dado passando por um segundo ponto qualquer dado[79]. Esses instrumentos tornaram-se conhecidos como instrumentos euclidianos e permitem construir figuras geométricas apenas pelo uso do movimento e nunca pelas noções numéricas de medida. Tanto que as três proposições iniciais do Livro I dos *Elementos* são ridículas quando realizadas com o compasso moderno (cujo braço não cai ao ser retirado do papel, permitindo transportar distâncias ao usar o compasso como um transferidor) e para uma régua com escalas: *1. Descrever um triangulo eqüilátero sobre uma reta finita dada. 2. Traçar por um ponto uma reta igual a uma reta dada. 3. Da maior de duas retas dadas, tomar uma parte igual ou menor*[80]. As três construções são triviais com régua e compasso modernos, mas requerem engenhosidade com *a régua* e *o compasso euclidianos*.

Devemos nos lembrar que importantes desafios matemáticos do século XVII impunham em suas regras a resolução demonstrada apenas como os instrumentos de Euclides. A utilização dos instrumentos de Euclides evidencia a dinâmica presente no exemplo geométrico de Espinosa, pois a *definição genética* do círculo é dada pela movimentação de *uma linha qualquer* e não pela distância de um raio determinado numericamente[81]. Esta geometria não é dada pela fragmentação da figura em suas propriedades ou efeitos imaginários, nunca poderíamos defini-la a partir de pontos discretos sem manifestar uma contradição, mas devemos operar pela causa eficiente dada pelo movimento para superar esta contradição. O avanço em se definir a figura pelo movimento está na obtenção da representação global de uma curva ao invés de um conjunto de pontos dispostos no espaço. Assim, necessariamente abandonamos a matemática atomística, em que o círculo seria a figura geométrica plana definida pela infinidade de pontos eqüidistantes de seu centro, que nos conduz ao paradoxo da *quadratura do círculo* que, em sua exaustão, existe na imperfeição circular de um polígono truncado por infinitos lados, como na melancolia renascentista de Dürer.

---

[79] EVES, H. *Introdução à história da matemática*. Campinas, Editora da Unicamp, p.134.

[80] Idem, p.149.

[81] Embora os *instrumentos de Euclides* tornem patente o uso do movimento na definição em Espinosa, não podemos afirmar que em Euclides o movimento era concebido como uma causa eficiente. Se este já fosse assim concebido, não teria havido toda a questão da *certitudine*. O movimento em geometria não constitui algo novo, contudo, o que ocorre na filosofia moderna é que este não será apenas tomado enquanto algo mecânico, mas sim como uma essência afirmativa e causal. Além disto, o método da exaustão, embora não tenha sido proposto por Euclides, pertencia ao corpus da geometria euclidiana.

Um pouco de epistemologia nos ajudará a apresentar a abrangência prática que distingue a definição sintética (pela causa) da analítica (pelo efeito), explicada respectivamente na diferença entre *intendere* – entender e *comprehendere* – compreender. Embora Espinosa empregue os dois termos em algumas passagens com significados próximos, cremos haver uma distinção progressiva de seu uso no decorrer de suas obras.Por motivos didáticos, em nosso trabalho optamos por assumir dois sentidos bem específicos para os termos (contudo, um detalhado estudo comparativo do aparecimento de cada um dos termos nas obras de Espinosa seria muito elucidativo[82]). Para designar os dois sentidos por nós definidos, que acreditamos estarem de acordo com o conteúdo da filosofia de Espinosa, utilizaremos, respectivamente, dois lemas baconianos, que sintetizam importantes traços do pensamento seiscentista, são eles "*compreendemos* a natureza violentando-a" e "*entende* quem faz"[83].

Por um lado, temos o *compreender* analítico como uma maneira de se fazer ciência que nos levaria a "violentar a natureza". Lembremos da etimologia de *comprehendere* do latim, temos o prefixo *com* que obviamente nos representa "estar junto", e o radical *praehendo* que traz o sentido de "prender ou capturar", de onde derivam termos como prisioneiro, presa (e mesmo o nosso atual empresário); em *comprehendere* temos, então, a idéia de prender ou reter algo junto e para si. Este compreender *para si* salienta a imposição da operação humana de prender consigo as características do objeto almejado, catalogando-as a partir da utilidade destas para homem, que faz de seu apetite a própria medida. Daí, obtemos uma ciência que toma posse da natureza não mais em sua absoluta multiplicidade, mas como um conjunto de propriedades mutiladas pela perspectiva antropocêntrica que apreende apenas o que ela mesma dispõe. Assim, lemos o estreito parentesco entre *compreender* e *presa*: na *compreensão* do *para si* da medida humana de uma ciência instrumental e utilitarista

[82] Cremos que poderiam nos ajudar muito na realização deste estudo o *GIANCOTTI BOSCHERINI, E. Lexicon Spinozanum. Haia, M. NBijhoff, 1970* e GUÉRET, M., ROBINET, A., TOMBEUR, P. *Spinoza. Ethica. Concordances, index, listes de fréquencces, tables comparatives.* Louvain-la-Nbeuve, CETEDOC, 1977.

[83] Além de Bacon, tínhamos a intenção de trabalhar com a distinção feita por Descartes entre *entender* e *compreender* e só então localizar Espinosa. Tivemos que cortar essa passagem por motivos de prazo. Contudo, gostaríamos de lembrar que Descartes afirma que podemos entender Deus, mas não podemos compreendê-lo porque sua imensidão e infinitude são inalcançáveis pelos nosso entendimento finito. Em contrapartida, em todas as suas obras, Espinosa afirma que a beatitude é o conhecimento de nossa união com a natureza inteira ou com Deus, assim como demonstra que a infinidade de modos produzidos por Deus pode ser conhecida pelo nosso intelecto.

que sempre violentaria a natureza, cerceando-a como uma *presa* almejada a partir de um catálogo de propriedades estimadas pelo homem/cientista/caçador.

Eis, por que a compreensão categorial predicativa, no sentido aristotélico[84] (isto é, por gênero e diferença específica) é rechaçada por Espinosa como modo de conhecimento científico forte. Pois este modo de compreensão infere abstratamente propriedades e as cria superficialmente, como nos é dada na imaginação com o auxílio dos sentidos, e não segundo uma ordem concebida pelo intelecto que busque entender a causa eficiente que põe a coisa na existência. Sabemos que, para Espinosa, a imaginação opera por associação e diferenciação de imagens segundo a semelhança, a sucessão e a contigüidade entre elas (como se vê na Parte II da *Ética*), transforma esses dados da experiência em falsas (ou abstratas) relações de causalidade, e, passado um certo limiar de clareza e distinção das imagens, as unifica, formando idéias imaginativas universais. Os *universais*, nascidos da perda de clareza e distinção das afecções corporais, são *nomes gerais*, com que a imaginação organiza a realidade vivida, como é demonstrado

[84] Espinosa critica a possibilidade produzirmos ciência por meio de uma lógica silogística aristotélica, pois esta é construída pela inserção de um termo menor num termo maior pela mediação de um terceiro termo, o médio, que oferece uma propriedade comum ao maior e o menor, motivo pelo qual ambos se relacionam. Aristóteles chama o termo médio de causa e, portanto, identifica causa e propriedade. O médio oferece a *compreensão* do maior e do menor; o maior é a *extensão* que um conceito possui. O silogismo coloca o menor na extensão do maior, por meio da compreensão trazida pelo médio. Tomemos um exemplo do nexo entre *extensão* e *compreensão*, base da relação entre as categorias, isto é, entre um sujeito (substância) e seus predicados (acidentes): ao dizer *este homem*, restrinjo o conceito de meu objeto em oposição a uma infinidade de seres inanimados, plantas, animais e mulheres, circunscrevendo a extensão de seu conceito a imagem universal de homem, que compreende todo e qualquer homem; se digo *este homem é branco*, por meio desta nova propriedade tenho uma compreensão maior de meu objeto, restringindo a extensão de meu conceito apenas ao conjunto de homens brancos, excluindo toda a infinidade de negros, amarelos, peles vermelhas, etc; poderíamos continuar, *este homem é branco e adulto*, desta arte, podemos restringir, cada vez mais, a extensão de nosso conceito identificando, cada vez mais propriedades, aumentando a sua compreensão. A cada propriedade, nos aproximamos, passo a passo, deste homem que existe em ato; por um lado, temos uma compreensão cada vez maior, e, por outro, a sua extensão torna-se cada vez mais precisa, ou seja, menor.

Contudo seria necessária uma quantidade absoltamente infinita de propriedades, ou seja, uma compreensão absolutamente infinita para dar conta daquilo que existe enquanto singular, pois a realidade daquilo que existe atualmente possui absolutamente todas as propriedades de sua existência, ou seja, infinitas propriedades (o que superaria em muito a capacidade da mente humana em poder determiná-las), logo operar com a lógica categorial torna o conhecimento de um singular impossível para a mente humana. Não por acaso, Aristóteles afirma que só há ciência do universal e jamais do singular; e os medievais dirão que a ciência de Deus se refere apenas aos universais, pois o conhecimento de um singular exige experiência e esta exige um corpo (A esse respeito, ver a crítica de Espinosa a esta concepção da ciência divina, nos *Pensamentos metafísicos*. Cf. também M. Chaui *Nervura do Real*, Vol. I, capítulo 3).

na Parte II da *Ética* e, assim, resumido por Espinosa: *Universais, como Homem, Cavalo, Cão etc. originaram-se* [...] *porque se formam em simultâneo no Corpo humano tantas imagens, por exemplo de homens, que a força de imaginar é superada, decerto não inteiramente, mas a tal ponto que a Mente não pode imaginar as pequenas diferenças dos singulares (a cor, o tamanho etc. de cada um), nem o número determinado deles, e ela imagina distintamente apenas aquilo em que todos convêm enquanto o corpo é por eles afetado; pois o corpo foi por aquilo afetado maximamente, isto é, mediante cada singular; e a Mente exprime aquilo pelo nome de homem e o predica de infinitos singulares* (E II P40 esc.1). O que será afirmado e retomado por Espinosa em várias ocasiões (por exemplo, nos *Pensamentos metafísicos* e no *Tratado da Emenda*): os filósofos tendem a recolher esses nomes universais e transformá-los em essências universais ou em gêneros, por meio dos quais julgam conhecer as coisas. Eis porque a predicação – atribuição de um predicado ou acidente a uma coisa ou substância – e o silogismo – a inserção de uma coisa em um gênero por meio das propriedades – surgem como operações de conhecimento, embora sejam, efetivamente, operações imaginativas. Entende-se porque no *Breve Tratado* Espinosa critica a "velha lógica" e propõe, num apêndice, a demonstração geométrico sintética daquilo que havia exposto não geometricamente. Também não é por acaso que, na *Ética*, a substância não seja definida como sujeito de predicados ou como sujeito de inerência de predicados.

Por outro lado, "*entendemos* sinteticamente o que somos capazes de produzir" como uma maneira de se fazer ciência que nos levará a uma afirmação em direção às idéias da causa eficiente e da singularidade do que se é definido; onde termos um entendimento dinâmico como uma ciência, não mais utilitarista, mas ética. Lembremos da etimologia de *intendere* pelo latim, temos o radical *intendo,* que traz o sentido de "estender-se, alargar-se, continuar, dirigir-se para; inclinar-se, tender para e ter intenção de" e, ao mesmo tempo, nesta "intenção de estender-se" está também os fortes sentidos de "abrir-se" e "entesar". (Curiosamente e ilustrativamente deriva-se, do mesmo *tend* de *intendo,* o termo atual da "tenda de acampamento", que vem do latim medieval *tendìta* como "tela, pano ou lona esticada" em que podemos nos abrigar.) Temos em *entender* a idéia de estender-se em uma abertura tensionada com o mundo. Ou seja, produzimos ciência pelo entendimento, pois estamos em uma relação ativa, pois tensa, com a natureza, em que necessariamente somos afetados por ela e a ela afetamos. A intenção desta ciência será entender a ordem complexa de uma natureza concebida como uma

multiplicidade de proporções entre movimento e repouso estáveis e instáveis em que internamente tomamos parte. Entender é colocar-se ativamente em relação à natureza, estendendo-se e abrindo-se em uma participação adequada na trama de relações que constituem esta natureza atuosa, dada como uma multiplicidade movimentos e repouso. Assim, para esta ciência, a razão não são propriedades ou predicados estanques, mas proporções dinâmicas; e entender será tomar parte respeitando a ordem natural dos infinitos movimentos da natureza.

Se retomarmos a principal crítica de nossos problemas geométricos, poderíamos dizer que esta forma de entendimento ético da substância seria, em geometria, justamente o contrário da *dobra da quadratura do círculo,* como apresentada melancolicamente nas redes poliedrais truncadas de Dürer. Pois concebemos o *entendimento* da síntese como um *desdobrar-se*, no sentido de que isto que estava dobrado ou dividido em dois, isto que estava truncado ou separado torna-se uno. Desmanchar a dobra que se reparte em *parte extra partes*; desmanchar no sentido de abri-la de seu truncamento discreto ou atômico será exatamente o que faz esta nova síntese. Ela faz com que as partes sejam *partes intra partes,* em que cada parte prolonga-se ao tomar parte em novas relações com outras partes constituindo dinamicamente um novo indivíduo, ainda mais complexo (ou amplo); o que, também, exige que cada pequena parte seja constituída também de *partes intra partes* ainda menores. Por um lado, não existe algo como um átomo ou uma unidade discreta mínima; por outro, tudo estaria, ao mesmo tempo, em uma relação que constitui sempre algo maior; lembremos como Espinosa define a própria noção do limite como isso que podemos conceber no interior de outro ainda maior e que o envolve; o que nos levaria ao limite de conceber a natureza como um único indivíduo, isso é a "fisionomia total do universo" como escreve Espinosa a Oldenburg (na carta 32). Contudo, Espinosa demonstra que ambos limites (tanto o atômico como a natureza como um único individuo) são entes abstratos sem realidade concreta na imanência da substância, ou melhor, são apenas *auxila imaginari*, auxiliares imaginários, ou entes de razão, de nossas operações intelectuais.

Temos, assim, um desdobrar que torna patente um universo em transformação, que sempre excede as suas próprias medidas imaginárias, pois estas são sempre relativas a uma perspectiva estanque que embora envolva múltiplas causas, não pode explicá-las. O desdobrar neste sentido seria o contrário da decomposição imaginária que separa a

substância em duas ou mais medidas de acordo com os elementos discretos que (em uma somatória) a compõem. A síntese deste novo entendimento seria um deslocar-se pelo desdobramento que coloca as coisas em relações cada vez mais completas e mais concretas; pois temos um preenchimento que recusa a perspectiva unitária de um efeito percebido isoladamente e busca uma constituição através da explicação da multiplicidade de relações causais que estão envolvidas no efeito. Temos um entendimento cada vez mais concreto, pois mais completo, abarcando não uma, mas múltiplas perspectivas em um conjunto cada vez mais complexo de causas a formar uma única causa eficiente, e, assim, saímos de uma superfície imaginária para a interioridade causal.

Embora a geometria não funde a ontologia, ela possui uma importante função, pois permite nos aproximarmos de uma ciência do infinito como uma atividade intelectual que fornece ao filósofo a idéia para a síntese do absolutamente infinito. É claro que Espinosa nos lembra que na geração de uma figura simples, como a do círculo, isto não parece ser de tamanha importância, as propriedades e o movimento parecem até ser intercambiáveis, mas o que, de fato, aprendemos é a impossibilidade de apelar às propriedades e não à gênese para entender algo adequadamente, principalmente quando se trata de adentrarmos à realidade, que nunca poderia ser entendida abstratamente como uma figura estanque. Espinosa é explicito acerca disto (ver a citação): a gênese dada pela causa eficiente, que na geometria parece não ser tão crucial, é de inelutável importância quando passamos para a realidade e para o seu entendimento filosófico. Pois, de fato, a questão que a ordem geométrica nos traz não é meramente o entendimento de como são formadas as figuras, mas sim a forma clara e precisa de lidar com as essências em um saber que busca habitar a dinâmica da própria realidade.

Voltemos nossa atenção geométrica para a concepção espinosana da substância enquanto *causa de si*, e não enquanto um *em si*. A concepção da *causa sui,* é a resposta ao mencionada crítica da *imobilidade da substancia* de Espinosa. A substância para Espinosa é antes de tudo a causa de uma produtividade infinita e permanente de diferenciação de si mesma. Esta é a novidade da *causa sui*: diferenciar-se no interior de sua própria imanência. A ordenação da substância é a movimentação constante de sua auto diferenciação, como o movimento de síntese em que a causa a *priori* implica em todos os seus efeitos sem, contudo, ser a sua antecipação, sem,

contudo, ser seu metro, sem ser uma determinação exterior. Assim, uma causa eficiente imanente não pode ser entendida como a antecipação de seus efeitos, da mesma maneira que a *causa sui* substancial não pode ser entendida como uma emanação. Tal causa não antecipa o conjunto de efeitos, ela não o produz como um potencial, mas ela é todo o conjunto de movimentação entre corpos e entre idéias que se afetam mutuamente, e esta é a importante passagem de uma causa transitiva para a *causa sui* imanente.

Apenas se violentássemos a letra da filosofia espinosana poderíamos pensar na substância como um "em si' imutável plenamente realizada, que existiria apenas se pudéssemos imobilizá-la na imagem de um absoluto abstrato e truncado, pois haveria chegado ao limite de si mesma. A imobilidade da substância existiria se pudéssemos estagná-la como em uma abstração teleológica de um infinito acumulativo, progressivo e finalista, como, por exemplo, na escatologia judaico-cristã ou em certas leituras do absoluto hegeliano. Contudo, em Espinosa não temos um infinito absoluto, mas um absolutamente infinito como causa de uma contínua transformação sem fim, sem teleologia ou finalismo, a não ser a ordenação imanente de seu próprio existir. Geometricamente, a imobilidade da substância seria como sobrevalorizar a imagem imóvel da figura final do círculo, definida analiticamente por seus pontos eqüidistantes do centro; esquecendo-se que, na definição genética aplicada por Espinosa, a essência do circulo é dada por sua causa eficiente, ou seja, o círculo apenas existe enquanto o segmento de reta girar em torno si[85].

O que também poderia nos levar à idéia de que não há transformação ou criação na substância é a leitura equivocada acerca do sentido desta estar ordenada segundo leis eternas, universais e imutáveis, como nos afirma a cada passo da Parte I da *Ética*. Mas o que, de fato, é esta lei eterna senão a pura movimentação da transformação de auto-diferenciação infinita de si mesmo, que é exatamente o oposto de uma imobilidade ou fatalismo. Lembremos da importantíssima Proposição 16 da parte I da *Ética: Da necessidade da natureza divina devem seguir infinitas coisas em infinitos modos (isto é, tudo que pode cair sob o intelecto infinito)*. Assim, a substância produz infinitas coisas sob infinitos atributos e modos; e sabemos esta essência atuosa não age segundo um fim, mas flui absolutamente livre. A essência atuosa da substância concebida como *causa sui* radica na sua completa liberdade; pois é a causa de uma

[85] *MATHERON, A. Individu et communauté chez Spinoza. Paris: Minuit, 1988 [1969],* cap. 1: *O círculo apenas existe enquanto o segmento de reta girar.*

existência que exprime a si mesma e que, por sua vez, não é limitada por nada e nem por si mesma, sendo ela a abertura de uma transformação infinita sem teleologia e sem finalismo. De fato, imanência da natureza não há nenhum evento excepcional para além de suas leis eternas; pois somente por milagre se sairia da ordem da natureza, mas neste caso a natureza deixaria de ser a natureza. Cremos que, se não há "algo novo" na filosofia da imanência de Espinosa, é justamente porque a natureza por ela concebida não se constitui a partir de um padrão truncado pré-estabelecido e capaz de harmonizá-la em algo exterior à movimentação imanente que esta mesma é e produz. Exatamente por sua essência atuosa radicar na mais completa liberdade, temos, em Espinosa, uma natureza que não produz em particular a exceção de algo novo, porque em sua imanência ela é necessariamente e absolutamente por completo nova e excepcional, ou seja, temos uma natureza que apenas produz coisas, idéias e essências singulares.

Lembremos como, para Espinosa, a essência de uma coisa é aquilo que dado a coisa é posta, tirado a coisa é suprimida e vice-versa (*Ética,* Parte II, prop. 10, esc.), o *vice-versa* sendo fundamental, pois indica a identidade entre essência e existência e, portanto, em primeiro lugar, que não há essências possíveis, mas somente atuais, e, em segundo, que uma essência é sempre singular e nunca universal. Isto exige à epistemologia espinosana que ela transforme o seu entendimento em uma práxis que dê conta dessa singularidade, que entenda a imanência como uma complexidade que impeça a generalização da própria existência. Temos, como dissemos, uma forma de conhecimento que não opera pela identificação de algo por meio do conjunto de características ou predicados (segundo categorias imaginativas abstratas, que truncam a realidade), mas um conhecimento que busca sempre inteligir a singularidade da causa eficiente (como na *definição genética*) que produz a existência atual da coisa, ocorrendo uma simultaneidade entre causa eficiente e coisa, e uma indiscernibilidade entre essência e existência. O que nos joga para primeiro plano mesmo quando pensamos na expressão da *causa sui* (que funda a filosofia da imanência) a noção de ação; eis que desta maneira a substância necessariamente será inteligida como uma *essência atuosa*.

Além disto, em nosso percurso pela matemática, gostaríamos de detidamente analisar o que Espinosa escreve na abertura dos *Princípios da Filosofia Cartesiana*: *Tudo isso teríamos reduzido segundo a ordem matemática, se nós não pensássemos que a inevitável prolixidade desse gênero de exposição, impedisse que isso, que deve ser visto com um só olhar, como em uma pintura, fosse assim devidamente entendido* (§01).

Isto não será possível de ser realizado devido ao aperto do prazo para a banca de defesa da dissertação, contudo, gostaríamos de apenas apresentar as idéias que exploraríamos: temos na citação uma idéia, que Espinosa repetirá algumas vezes em sua obra[86], de que a ordem de exposição matemática produziria textualmente uma prolixidade de afirmações, ou seja, a sua forma de demonstração geométrico sintética seria um método prolixo. Agiríamos corretamente se aproximássemos necessariamente esta forma de demonstração prolixa ao conhecimento causal genético da própria substância? Sim, embora não iremos desenvolver a afirmação, cremos que na expressão da passagem da substância para os seus modos há uma idéia que nos permite desfazer a essencial e aparente contradição do método *geométrico sintético* entre: por um lado, a dispersão da multiplicidade, na prolixidade de proposições, e, por outro, a unidade, na clareza da brevidade do encadeamento postulacional perfeito[87]. Epistemologicamente tal passagem expressa a imanência dos efeitos em relação à causa, e ontologicamente a imanência dos modos em relação à substância; isso filosoficamente expressa a efetiva *emendatio* da clássica oposição entre finito ou infinito, múltiplo ou uno, singular ou universal. Uma complexa emenda que para sua explicação recorreríamos à figura do círculo, embora desta vez o tomássemos alegoricamente: pensemos nas duas forças que constituem o movimento de rotação da gênese do círculo: a força centrífuga, em nossa alegoria, seria a prolixidade do diverso e a centrípeta centralizadora seria clareza da unidade da essência atuosa [88]. A prolixidade do diverso será a infinidade de modos ou efeitos que decorrem da substância, que se explica como a lei de transformação permanente de si mesmo. Esta seria como uma força de auto-diferenciação em que a infinita multiplicidade possui uma única causa que pulsa em tudo e através de tudo, ou seja, a vitalidade que é a própria essência atuosa da substância. Substância cuja unidade indivisível é a síntese imanente do absolutamente infinito que produz e é a interação entre todas as idéias entre si e de todos os corpos entre si.

A nossa hipótese é que a singularidade da *Ética* enquanto texto produz uma questão conceitual extremamente complexa que se funde à própria idéia do

[86]A esse respeito, ver *cf. o* apêndice IV: A "prolixitas" na carta 17 e na *Ética em* SANTIAGO, H. *Espinosa e o cartesianismo: o estabelecimento da ordem nos princípios da filosofia cartesiana*, São Paulo, Humanitas, 2004, p.277-279.

[87] A esse respeito, ver *cf.* AUDIÉ, F. *Spinoza et lês mathématiques*. Paris, Presses de l'universté Paris-Sorbone, 2005. Também, *cf.* SANTIAGO, H. *Espinosa e o cartesianismo: o estabelecimento da ordem nos princípios da filosofia cartesiana*, São Paulo, Humanitas, 2004.

[88] DIDI-HUBERMAN. "L'immanence esthétique". em *Alea*, V.5, n1, jan-jun, 2003, p.118-147. *Cf.*

absolutamente infinito. Pois se a geometria sintética nos fornece uma nova idéia de infinito e se a ordem geométrica da demonstração da *Ética* é fruto desta mesma síntese, então o livro deve necessariamente trazer, já, em sua fartura textual esta idéia de infinito. Ou seja, a idéia da ordem geométrico-sintética, chave para a formulação do absolutamente infinito, já se encontra na estruturação textual *ordine geométrico demonstrata* da *Ética.* Resumidamente, buscamos demonstrar que a ordem de exposição do texto da *Ética* opera com a mesma idéia expressa pela sua ontologia (idéia que também está expressa em matemática pela síntese geométrica). Ainda mais, insistiremos que a articulação formal da *Ética* nos torna patente a fruição do infinito, pois cremos que tal obra enquanto texto e como texto, já expressa ao seu leitor a experiência desta nova síntese de um absolutamente infinito indivisível. Eis que, de uma questão pedagógica de "brevidade e clareza" textual que inicialmente parecia ser demasiado simples, decorre um problema conceitual extremamente complexo, expresso por uma forma textual filosófica sem precedentes.

Se voltarmos a nossa hipótese de trabalho (de que a *Ética,* não apenas em seu conteúdo, mas também enquanto texto é expressão da idéia do absolutamente infinito

indivisível) para a retórica barroca seiscentista teremos um novo problema, mas também um caminho em direção à nossa resposta. A *Ética* enquanto texto tem uma finalidade e uma maneira de operação muito distintas da tradição retórica seiscentista, que opera eminentemente pela persuasão de um discurso poético-misterioso-maravilhoso que, pela comoção dos afetos do público, visa principalmente a conduzi-lo a crenças teológicas infundadas (como procuramos demonstrar no sermão de Antônio Vieira). Quando abordarmos o texto da *Ética* pelas premissas da retórica seiscentista, vemos que o seu *movere* (co-mover), *delectare* (agradar) e *docere* (ensinar)[89] produzem efeitos muito distintos do *páthos* tradicional da retórica seiscentista, pois temos inusitadamente uma forma textual que busca produzir um entendimento que naturalmente leva à ação (e não à persuasão pela comoção que leva à crença passiva da teologia). Temos uma estranha singularidade na transposição para termos retóricos da *medicina animi*[90] de Espinosa (cuja finalidade pode ser resumida pelo o *bem verdadeiro* da experiência da unidade substancial) e que na *Ética* culmina na rara *experiência de sentirmos e experimentarmos que somos eternos*[91]. Pois a equidade ético-retórica que procura estilisticamente sublinhar a qualidade da matéria tratada, na *Ética*, tem um *movere* racional, dado por meio do encadeamento causal proposicional (ordenado geneticamente e geometricamente) que garante, em seu *docere,* o entendimento racional da unidade substancial (e da possibilidade de nossa ação nesta unidade) que, de fato, produz, na modificação dos afetos do leitor, o raro *delectare* intuitivo da experiência da eternidade.

Após o inevitável percurso pela matemática, voltemos à nossa aproximação entre a filosofia de Espinosa e a arte barroca. Tomemos o caso de um pintor de Amsterdam, contemporâneo ao filósofo, cuja obra visual apresenta uma dinâmica análoga a que encontramos na geometria em Espinosa; uma obra artística que produz em seu *métier* (suas telas) um discurso tão revolucionário e renegado, em seu tempo,

---

[89] Dentre as mais importantes premissas da retórica seiscentista, encontrava-se operação de eqüidade ética do texto que exigia uma conformidade entre o seu estilo e o seu conteúdo. Por exemplo: um sermão sobre um tema notável deveria, em seu estilo, produzir a fruição da própria beleza nos seus leitores (ou ouvintes); já um texto sobre torpezas deveria, em seu estilo, produzir aflição da fruição do feio. Ou seja, a retórica deveria se orientar como um discurso dirigido ao *éthos* do ouvinte e pela comoção de seu *páthos* realizar uma conformidade entre suas três ações discursivas: *movere* (comover), *docere* (ensinar) e *delectare* (deleitar).

[90] Empregaremos a expressão *medicina anime* na acepção espinosana do *Tratado da emenda do intelecto.* Ou seja, na *emendatio* ou cura de uma *medicina anime* que se orienta pelo mais útil à conservação da vida e cujo *bem verdadeiro* será a consciência de sermos parte da unidade substancial.

[91] *Ética*, parte V escólio da proposição 31.

como o do filosofo: abordemos o caso Rembrandt van Rijn. Procuraremos a partir da pintura desenvolver a idéia que encontramos na matemática. A mesma idéia de movimento, não como matemático, mas como pintor. Dinâmica em pintura? Será necessário esclarecer o emprego do termo, quando precisamente o produto da pintura se constitui numa imagem estática. Decerto, não vamos metaforizar as qualidades visuais da pintura em uma sinestesia com a passagem do tempo, ou mesmo com o fluxo da duração. O nosso esforço em trabalhar uma teoria da metáfora, por meio de Pseudo Dioniso e Antônio Vieira, foi justamente para escaparmos das similitudes poéticas à maneira do engenho barroco. Muito pelo contrário, propomos uma demonstração tão rigorosa quanto fizemos na matemática, levando em conta o que aprendemos com esta última, para, em uma abordagem essencialmente visual, que opera apenas com a fartura formal imanente à própria pintura, demonstrar a constituição de um movimento em ato que escapa ao tempo e sintetiza a unidade entre parte e todo, e, destarte, esperamos adentrar um pouco mais à filosofia de Espinosa.

"O que, de fato, se move em um quadro de Rembrandt, posto que a figura pintada, em si mesma não se move?[92]*"* Poderíamos apelar à função da memória, no sentido espinosano, a qual, a partir de uma experiência uma vez marcada no corpo, é, por associações de contigüidade e semelhança, capaz de projetar, a partir de uma nova experiência que traz impressões similares, uma ordem de encadeamento sobre acontecimentos contingentes como se estes fossem necessários, dando uma coerência imaginária e não causal ao fluxo de acontecimentos que ocorrem na duração, como demonstra Espinosa nas proposições 17 e 18 da parte II da *Ética*. Desta forma, ao contemplarmos as pinturas de Rembrandt, encontramo-nos imaginariamente diante de estados anteriores e posteriores ao momento representado, pois a memória, operando sobre a naturalidade da cena representada, projeta um movimento desencadeado desde o momento representado, produzindo no quadro uma continuidade imaginária sobre as ações a tela. Neste sentido, as personagens na cena estão imediatamente e sempre carregadas de mobilidade. Contudo, não será esta evidência natural das operações da memória, presente na fruição da obra de arte e também de qualquer experiência cotidiana, que produzirá a idéia de movimento que encontramos em Rembrandt.

De fato, há em Rembrandt uma mudança significativa na pintura de cenas, que instiga a tal uso da memória. Por exemplo, o gênero pictórico tipicamente holandês do

[92] SIMMEL, G. *Rembrandt ensayo de filosofia del arte*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1950.

retrato corporativo, que vinha sendo produzido há quase um século antes de Rembrandt, terá o seu estilo significativamente renovado pelo pintor. O retrato de grupos corporativos, muito popular no XVII, era a tentativa da burguesia holandesa de garantir a presença de sua imagem para as próximas gerações; segundo o costume, representavam-se os modelos posados estaticamente ao lado de suas ferramentas de trabalho, em um alinhamento monótono uns ao lado dos outros, e com olhares distantes de quem olha para o infinito esperando ser imortalizado. Contudo, Rembrandt subverte o estilo, coloca as figuras em seu cotidiano, como se tomadas no ato de suas ações em meio de seus ofícios. O pintor rompe com o estilo da pintura estática e com o enfileiramento do grupo; em seus retratos, as personagens tendem à elasticidade de um movimento extremamente natural. Recordemos a célebre tela *A lição de anatomia do Professor Tulp,* de 1632, em que Rembrandt *queria fazer um retrato mais vivo do grupo, e dispôs seus ilustres modelos em uma pirâmide, virando a cabeça de cada um para lados diferentes, desde aquele de perfil, na extrema esquerda, até o outro exatamente de frente, no topo. O cadáver está colado na diagonal. A composição inovadora de Rembrandt fez os homens parecerem vivos e inteligentes.* Com exceção do morto, há uma porção de circunstâncias – desde o jogo de olhares, passando pelo o claro-escuro da iluminação dramática, até o grande livro ao canto direito da tela, etc. – que trazem à pintura um frescor inusitado dentre os retratos corporativos[93] Contudo, ainda que Rembrandt tenha deixado uma marca indelével no naturalismo da pintura holandesa, não é este fato que nos permitirá aproximar o pintor do filósofo, e sim uma qualidade patente na obra madura de Rembrandt, que já se encontra na *Lição de Tulp* (embora ainda não seja tão evidente): um estilo que apresenta uma multiplicidade expressa em uma visualidade dinâmica, que fornece à obra a essencial movimentação espinosana.

Recorreremos a um dos mais belos textos filosóficos acerca do artista (de onde extraímos a pergunta que abre nosso antepenúltimo parágrafo): *Rembrandt, ensaio de filosofia de arte*[94] de Georg Simmel, para demonstrar a movimentação espinosana que opera nas obras do pintor. Sentimos uma grande afinidade com o texto de Simmel[95], embora nossa leitura caminhe para conclusões distintas. Simmel opera com a tradicional

[93] Na pintura holandesa desta época, o mais próximo deste frescor seria a obra de Frans Hals, que havia também colocado as personagens em poses mais naturais.

[94] SIMMEL, Op. Cit.

[95] Tudo aquilo que não é kantiano em seu livro nos foi útil e inspirador.

oposição, realizada por Heinrich Wölfflin (que mais adiante será amplamente trabalhada por nós), entre a pintura clássica, definida por um estilo estático, linear e de formas fechadas e a pintura barroca, de estilo dinâmico, pictórico e de formas abertas. Em tal oposição, o filósofo identifica respectivamente, a pintura clássica à representação do momento cristalizado do instante (ou seja, o recorte temporal que isola um instante no fluxo da duração) e a pintura barroca à representação do movimento contínuo do próprio fluxo da duração. Para ele, a pintura de Rembrandt seria o exemplo mais bem acabado deste segundo estilo. Ainda que tenhamos críticas a tal colocação, ela nos permitirá iniciar nossa movimentação em direção a Espinosa. Tomemos uma citação de Simmel:*Assim como a essência da vida é a de ser total em cada instante, por que sua totalidade não é a soma mecânica de instantes singulares, mas uma corrente contínua e que continuamente vai mudando de forma, assim, também, a essência do movimento na expressão em Rembrandt é desejar sentir toda a sucessão de seus movimentos no instante de um singular, superar sua divisão nos momentos separados desta sucessão. O modo como estes movimentos separados existiram na maior parte dos pintores pareceria dever-se a que o artista houvesse visto na fantasia ou no modelo o nascimento de um movimento determinado e que em seguida houvesse pintado o quadro, realisticamente ou não, segundo este fenômeno concluído e logrado na plenitude de sua superfície.*[96]

Podemos dividir a citação em duas idéias opostas, expressas pelos dois períodos: a vida como uma totalidade que não pode ser entendida como a somatória de instantes e a representação tradicional em pintura do instante de conclusão de um movimento. Estamos de acordo com Simmel em entender a pintura de Rembrandt fora da visualidade da representada pela segunda idéia, como de uma duração truncada de um movimento *concluído e logrado na plenitude de sua superfície* da tela. Também cremos que a primeira idéia de entender que a vida em *sua totalidade não é a soma mecânica de instantes singulares, mas uma corrente contínua e que continuamente vai mudando* seja muito próxima à noção de duração contínua em Espinosa, um fluxo de duração que nunca poderia ser concebido como a somatória de instantes (carta do infinito citar a somatória de zeros). Contudo, nos opomos à terceira idéia que, para Simmel, surge naturalmente da composição das duas anteriores: se Rembrandt não representa o momento estancado para fora da duração, e se esta última só pode ser concebida como

[96] SIMMEL, Op. Cit. p.13.

um fluxo, então, de algum modo, a sua pintura expressaria *toda a sucessão de seus movimentos no instante de um singular,* dando conta de representar o próprio fluxo infinito e indivisível da vida. Mesmo que a natural desenvoltura da situação cênica na obra nos instigue a prolongá-la em um fluxo de movimentos em nossa imaginação, como anteriormente analisamos, buscamos, porém, colocar em evidência outra resposta à conjunção entre as duas idéias de Simmel, em uma outra forma de movimento, que se apresenta fora da noção de duração e tempo, e que, de certo modo, expressa visualmente a idéia de um movimento em ato, que adquire uma conotação espinosana.

Voltemos nossa atenção para a teoria de H. Wölfflin, cujos conceitos são centrais para a argumentação de Simmel e também dos outros comentadores que aproximam o pintor ao filósofo, como C. Gebhardt, M. Chaui. Lembremos como H. Wölfflin, em *Renascença e Barroco*[97](1888) e em *Conceitos fundamentais da história da arte*[98](1915), textos fundantes dos estudos contemporâneos acerca da pintura clássica e barroca, define cinco oposições que constituem os cinco modos de ver imanente, ou seja, as cinco noções comuns da visualidade na pintura que articulam a própria experiência de estruturação do olhar ativo frente a uma obra de arte. Eis as cinco oposições: linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, clareza e obscuridade. As cinco noções comuns da visualidade, em que o segundo termo sempre apresenta uma característica barroca e o primeiro uma clássica, conduzem-nos à oposição entre a idéia de uma unidade indivisível e dinâmica barroca e a idéia de uma multiplicidade fragmentada e estática clássica. O estilo barroco produz a liberação das formas de seu isolamento, o principio da representação barroca é a substituição da composição por meio de formas fechadas da arte clássica por um movimento visual em direção a uma unidade entre parte e todo, que dissolve em uma visualidade fluida a anterior estrutura rígida dos contornos das figuras do estilo clássico. Wölfflin afirma o entendimento da experiência da pintura do XVII como um *ordenamento que se transforma diante dos olhos do observador*. Cito uma passagem em que o autor expressa enfaticamente esse ordenamento dinâmico pelo uso da cor, embora ocorra o mesmo tanto com o desenho, a composição, a luz e outros elementos da pintura e com as suas cinco noções comuns da visualidade: *O colorido clássico é uma harmonia de determinadas cores, rigidamente estruturadas, o colorido barroco*

[97] WOLFFLIN, H. *Renascença e Barroco.* São Paulo, Perspectiva, 2005.

[98] WOLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da História da Arte.* São Paulo, Martins Fontes, 1984.

significa sempre um movimento de cores, associado à impressão de uma continua transformação. [...] Seu conteúdo está no olhar, e não os olhos; no falar, e não nos lábios. O corpo respira. Todo espaço é preenchido pelo movimento[99]. Este movimento que se forma no próprio ato do olhar (e não tanto o movimento dramático das personagens em cena, embora este último, por sua vez, também esteja associado ao primeiro), que é intrínseco ao estilo barroco, será por nos apresentado como percurso em direção à filosofia de Espinosa.

Para apreendermos essa movimentação, examinemos a célebre pintura *A Companhia do Capitão Cock* mais conhecida pelo nome de *Ronda noturna,* de 1642, que consiste em uma tela de grandes proporções, 3.59 por 4.38 metros, e retrata uma milícia voluntária de guarda civil de Amsterdã, portanto, novamente, uma pintura no interior do gênero dos retratos corporativos. Rembrandt, como dissemos, havia renovado ao gênero dando naturalidade e fluidez ao que era tradicionalmente constituído por esquematismos monótonos ; contudo, em *Ronda noturna,* a dinâmica da composição de grupo assume uma intensidade até então desconhecida. Rembrandt radicaliza a subversão da idéia de um retrato corporativo, pintando não apenas os integrantes da milícia, como era o previsto, mas a própria marcha de saída desta, acompanhada de um cortejo que se expande para além dos limites da tela. Temos uma cena externa com uma multiplicidade de personagens, em um bloco mais carnavalesco do que militar. Rembrandt insere à milícia inumeráveis figurantes não identificáveis que se somam a um cachorro que late, um percussionista, um anão dançando com um instrumento em mãos, uma menininha com um galo preso a cintura; e, à frente do cortejo, tendo ao seu lado um ilustre cavaleiro em amarelo, o Capitão Cock ergue sua mão, dando a possível ordem de avançar. Há, na tela, uma intensa teatralidade que tende desesperadamente à exaltação de tudo. Rembrandt, apaixonado por acessórios, não omite nenhum pormenor: há armas e roupas que remontam a épocas e estilos diversos, desde os chapéus com plumas e formas mais sérias de chapéus modernos, até elmos que seriam impensáveis em um desfile de milícia no tempo do pintor; as vestimentas vão de armaduras a panos finos de roupas oficiais; há espadas e lanças variadas, assim como mosquetes. Os grupos de figuras não estão exatamente unificados: ao centro, um homem atira para o alto, outro agita uma bandeira à esquerda da tela, lanças se cruzam partindo das figuras no lado oposto da tela. A ação na tela aponta para todos os lados;

[99] WOLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da História da Arte.* São Paulo, Martins Fontes, 1984, p. 254.

há, nas diversas profundidades espaciais, múltiplas personagens dispostas em uma dinâmica de interação que foge a uma preocupação propriamente hierárquica. Tudo está animado, mesmo se em graus diferentes, não havendo grande diferença entre o principal e o acessório, cada detalhe valendo tanto quanto outro, tudo trazendo movimento ao todo em ações que parecem quase desconexas[100]. Há uma expressão dinâmica que se encontra distribuída até o seu menor elemento, contudo, melhor do que uma impossível descrição exaustiva, basta voltar os olhos para a imagem. Segundo Jean Genet *este esforço lhe* [a Rembrandt] *possibilita desfazer-se de tudo que o poderia reconduzir a uma visão diferenciada, descontinua, hierarquizada do mundo: uma mão vale um rosto, um rosto um canto de mesa, um canto de mesa um bastão, um bastão uma mão, uma mão uma manga...*[101] e nesse movimento, Rembrandt privaria a matéria de sua identidade hierárquica para melhor exaltá-la em uma visualidade sem interrupção e numa continuidade vertiginosa em direção uma multiplicidade simultânea e inteiramente consumida. (Falar ainda das dimensões corporais da tela que são antropocêntricas.)

[100] Mesmo ações que estariam em momentos diferentes de uma seqüência temporal apresentam-se desdobradas na tela, como o homem à direita que limpa sua arma com um sopro; outro, à esquerda, carrega a sua despejando pólvora no cano, e finalmente, ao centro da tela, outro dispara um tiro para o ar.

[101] GENET, J. *Rembrandt.* Rio de janeiro, José Olympio, 2002, p. 35.

Para entender esse movimento que se forma no próprio ato do olhar e toma trajetórias imprecisas que a pintura de Rembrandt nos oferece, tomemos a oposição entre a *pluralidade* clássica das formas discretas do XVI e a *unidade* indivisível barroca da interpenetração das formas do XVII, desenvolvida como uma das cinco noções comuns de Wölfflin. Nas palavras do autor: *Se quisermos resumir em termos gerais a modificação sofrida pelas demais figuras, poderemos dizer apenas: cada uma delas sacrificou parte de sua autonomia em proveito do conjunto; basicamente, o barroco já não conta com a pluralidade de formas autônomas que se ajustam harmonicamente, e sim com uma unidade absoluta, em meio à qual cada uma das partes deixou de ser independente. Daí a razão pela qual o motivo principal se destaca com uma força até então desconhecida.* Temos a oposição entre a *pluralidade* do estilo clássico, em que a obra se dá por um conjunto de figuras isoladas e claramente delimitadas, na qual cada figura atua como uma forma fechada em si mesma, e a *unidade indivisível* do estilo barroco em um sistema articulado de figuras dependentes, que não pode ser apreciado senão pela interação entre todas elas agindo entre si, ao ponto da perda da própria delimitação entre as figuras, embora não ocorra a perda de sua identidade, pois, paradoxalmente, a sua forma se dissolve, ao mesmo tempo em que se afirma no infinito fluxo do conjunto barroco, como mais adiante explicaremos.

Wölfflin (e em sua esteira encontraremos os textos que aproximam Espinosa à pintura de Rembrandt) apresenta este processo como *a transformação da multiplicidade articulada em uma unidade desarticulada*[102], pois as formas discretas do estilo clássico se apresentariam em uma interação orgânica em que a parte e o todo seguem um princípio de subordinações em relação ao tema principal da obra; as figuras, justamente por serem discretas, estabelecem relações precisamente determinadas e claras, enquanto no barroco, a interação complexa da interpenetração faz com que percamos a hierarquia das relações de dependência ao tema principal da obra, tudo e nada parece participar ao mesmo tempo e do mesmo modo do tema central. Aqui, somos obrigados a divergir de Wölfflin, pois acreditamos que o estilo barroco não consiste em uma unidade desarticulada, mas, sim, em uma nova forma de articulação dinâmica e imanente. Uma nova forma de ordenação que a filosofia de Espinosa vem claramente esclarecer, permitindo desfazer a aparente aporia da conclusão de Wölfflin, quando este afirma que

[102] WOLFFLIN, p.169.

o motivo principal barroco se destaca com uma força até então desconhecida, embora seja fruto da desarticulação de seus elementos constituintes.

Voltemo-nos para a operação central da filosofia de Espinosa e vejamos como esta pode esclarecer o ordenamento dinâmico da unidade indivisível barroca que está em Rembrandt. Lembremos como Espinosa concebe uma nova ordem imante para que passemos de uma natureza que apreendemos pela imaginação (divisível, finita, composta de partes indivisíveis realmente distintas, múltiplas) para a que concebemos pelo intelecto (infinita, indivisível substancialmente e divisível modalmente, única). Lembremos como não há na natureza da substância nem todo nem partes, pois a divisão não tem lugar na substância, mas somente nos modos da substância. E mesmo esta é entendida como uma divisibilidade de *partes intra partes*, como ação causal do movimento no contínuo de uma extensão infinita e indivisível, em que os modos finitos, ou seja, os corpos, são constituídos por uma proporção determinada de relações de movimento e repouso que participam da operação dinâmica em relação ao conjunto de todos modos infinitos, os quais são de uma e mesma natureza. Há claramente nessa ontologia a passagem a uma unidade dinâmica, que une o copo singular (individual) à *fisionomia completa de toda natureza* (expressão de Espinosa); o próprio corpo individual já expressa uma complexidade por ser constituído da proporção de movimento e repouso de corpos mais simples, que, por sua vez, também são assaz "compostos" de mais corpos em movimento e repouso, e assim a constituição dos corpos se dá ao infinito, não havendo, de fato, algo como o corpo simples (ou os simplíssimos, que ele julga uma abstração); por outro lado, no inverso da idéia de um corpo simples, há a *fisionomia total do universo* entendida como o conjunto de movimento entre todos os corpos do atributo extensão em simultâneo, que, como natureza *naturada*, vem a ser tomado como um só corpo infinito. Por fim, é um equívoco, embora natural à imaginação, conceber o todo como agregado, pois este deve, sim, ser inteligido como lei de operação de movimento e repouso de infinitos modos finitos sobre si mesmo.

Assim, Espinosa apresenta uma nova ordem imanente como a operação de movimento e repouso entre os modos finitos, que produz a passagem da imagem do todo como soma e composição de corpos discretos para a idéia do todo como lei de determinação da existência e ação de partes modais em um contínuo dinâmico e indivisível. Este ordenamento imanente nos fornece uma chave para o entendimento do

estilo barroco de Rembrandt, pois a fusão dinâmica entre as formas abertas de sua pintura em uma multiplicidade que expressa uma unidade carrega algo da ordem da interação dinâmica entre os corpos em Espinosa, ambos operam como lei de ação de única natureza indivisível seja ela visual ou substancial.

Vejamos, agora, como Rembrandt realiza esta passagem à indivisível multiplicidade dinâmica barroco-espinosana, estritamente no interior de sua arte, por meio de um inconfundível e inusitado uso da luz (mesmo em relação a toda tradição barroca) que faz do artista um dos exemplos mais bem acabados desta multiplicidade. O seu uso da luz vem negar radicalmente a delimitação que tradicionalmente tínhamos para ente nder uma figura (que nos fora herdada do estilo clássico) e que produzira arte com um olhar exterior á experiência representada que, exatamente, por não se envolver em uma relação dinâmica com o representado é capaz de medir e produzir a forma fechada das coisas (dar a noção imaginária de fechamento, medida, limite e forma em Espinosa). Já a luz em Rembrandt vem afogar os contornos que delimitam a figura, produzindo a clareza de uma nova forma sem limites que vem expressar algo da ordem da própria potência do positivo em espinosana, como o fluir (infinito) de si mesmo na ausência da restrição externa, pois toda e qualquer delimitação já vem a ser sua negação.

Para apreendermos a operação da luz em Rembrandt, voltemos mais uma vez à tela *Ronda Noturna*. Não nos deixemos iludir com seu título, pois a luz que desfaz e refaz a cena na penumbra que envolve as figuras não tem nada haver com uma condição de pouca luz natural, própria a um cortejo iluminado por tochas que lutariam contra a escuridão noturna. Muito pelo contrário, o seu título original é *A Companhia do Capitão Cock* e a tela representa a saída desta milícia em plena luz do dia, o nome de *Ronda Noturna* somente lhe tendo sido atribuído quase meio século após sua realização, devido ao fascínio e à incompreensão que sua a peculiar luz exerce, sendo esta intrínseca ao estilo quase metafísico que Rembrandt utiliza para representar a forma de suas figuras, independentemente da condição natural em que a cena se encontra, esteja ela banhada pelo sol do meio dia ou iluminadas por débeis velas.

Nessa pintura, há uma luz natural que incide lateralmente pela esquerda (que podemos observar em todo quadro de maneira mais global) e esta luz fica explicita na sombra da mão do Capitão Cock, projetada à sua direita na vestimenta da personagem ao seu lado. Contudo, essa luz natural não justifica os diversos focos intermitentes de

luz que brotam das personagens, produzindo um ritmo de figuras que salpicam brilho nos diverso matizes de sombras que recobrem toda tela. Há no fundo visual uma arquitetura de penumbras que sustenta toda tela: a maior densidade de sua escuridão consiste em uma grande sombra côncava posicionada na parte direta superior da tela, que representa o espaço mais fundo desta arquitetura e esboça uma grande porta com um arco em uma fachada de algo que se assemelha a uma casa de ópera (por onde imaginamos sair todo o cortejo de Cock). Vemos, no lado direito da porta negra, surgir um disco convexo iluminado por uma sombra mais clara e rodeado por pequenos detalhes de ornamentos que se mesclam à grande sombra da porta. Mais relevos de sombras compõem os detalhes, colunas, janelas e frisos, na parede da fachada; temos uma arquitetura sem linhas, sem cores e definida apenas por tons de cinza que deixam perceber aos poucos seus detalhes em gradações de sombra sobre sombra: uma reentrância na parede é sombra mais escura, uma saliência é uma sombra mais clara. O Capitão Cock é o ponto mais iluminado da pintura e, ao mesmo tempo, o ponto que está mais adiante dela, contudo, podemos dizer que ele é também o ponto mais escuro de toda tela. Pois a sua vestimenta surge como um profundo manto negro que absorve a totalidade da luz; as leves reentrâncias de luz se perdem indiferenciadas no negro e sólido tecido. Sem sombra de dúvida, o ponto naturalmente mais iluminado e central de todo quadro é o mais escuro. Há, na tela, o interminável caminhar do olhar dado pelos jogos de luz e sombra que distribuem a atenção por todo quadro entre os vários personagens cujas cabeças irradiam luz e cujos corpos se mesclam em sombras. Seria impossível em uma descrição textual dar conta da multiplicidade de relações ativas entre os jogos de luz e os detalhes desta pintura, melhor do que insistirmos nesta ingrata tarefa, novamente, gostaríamos de simplesmente os convidar a olhá-la.

A técnica desse jogo de luzes, conhecida como *claro-escuro*, por si mesma não é uma novidade no XVII[103], sendo usada pela quase a unanimidade dos pintores do barroco, contudo apenas em Rembrandt podemos encontrar estampada a evidência de uma operação de cunho espinosano. Basta compararmos o uso da técnica na obra de Caravaggio, um dos mestres do *chiaroscuro* italiano, para encontrarmos quase o inverso do que temos em Rembrandt.No pintor italiano, o contraste da luz se torna uma

[103] A técnica já havia se tornado muito popular no alto renascimento, lembremos como uma importante figura do período, Leonardo da Vinci, apropria-se do *chiaroscuro* em um modo muito particular: o estilo vaporoso do seu *sfumato* que ressalta o desenho por meio de tênues modulações de tons, em gradativas nuances que se alternando mesclam se; como no sorriso de *Mona Lisa* que se desfaz como que em fumaça e ainda persiste precisamente em sua situação cristalizada, como se a ausência das pinceladas, diluídas em uma sutil ausência de foco acrescida à alternância dos tons tornasse a constituição dos lábios ainda mais viva e real.

ferramenta a esculpir o volume das figuras, como se sob a iluminação de tochas noturnas os volumes ganhassem contraste. O seu claro-escuro contorna as figuras, dá-lhes a característica de palpáveis, destaca os seus limites; sua luz recorta formas iluminadas em contraste com anteparos escuros, o claro e o escuro se justapõem para demonstrar que definitivamente se distinguem. (Há, ainda, o caso de Vermeer, que faz um claro-escuro a partir do branco, que é uma coisa completamente diferente.)

Encontramos a evidência de uma operação de cunho espinosano em Rembrandt, pois sua luz produzirá imagens como temos as idéias das figuras na geometria dos indivisíveis ou em uma definição genética; isto é, ela não produz a mera figura final cristalizada, que se resume na enumeração de suas propriedades estanques, mas engendra a própria movimentação de gênese da figura como o fluxo de sua ordenação em ato, no sentido em que só podemos concebê-la na medida em que seu fluxo age[104]. A luz barroca, embora em muitos casos ainda possa ser vista como instrumento da cristalização de figuras na forma fechada, em Rembrandt, ela torna-se exemplo privilegiado da unidade indivisível barroca, servindo como fator de produção desta unidade em um olhar que se espalha e percorre por toda tela em um fluxo contínuo. O jogo de luz torna-se personagem e tema a unir e conduzir o olhar pela multiplicidade da representação barroca, cuja visibilidade não se dá na luz ou sequer na sombra, mas na interação entre ambas, que não mais se truncam, pois são (mesmo em seus contrastes) aspectos de uma só e mesma realidade. A luz é o fator privilegiado da estruturação da obra visual barroca, trazendo unidade à diversidade dos motivos barrocos como uma unidade rítmica e nunca como uma unidade plástica resoluta. No múltiplo jogo ente luz e sombra, a pintura barroca desenvolve sua visibilidade como expressão de um olho devorador que, simultaneamente, vê e toma parte do todo, pois na simultaneidade olha ao redor e vê que tudo em sua volta revira, incluindo ele próprio neste movimento.

Há, em um texto de Marilena Chaui, que aproxima Espinosa à pintura de Vermeer e Rembrandt, intitulado de *Luz e imanência* (que mais adiante abordaremos com algumas divergências), uma passagem que estrategicamente nos esclarece como a filosofia de Espinosa e o olhar barroco exigem que suas operações de pensamento e de visualidade se façam em meio ao mundo acontecendo em ato. Na passagem, M. Chaui compara os exemplos de Descartes e Espinosa, quando estes buscam imagens para

[104] Matheron, *Individuo e comunidade* cap1: *O círculo apenas existe enquanto o segmento de reta girar.*

tornarem claras as suas idéias da relação entre parte e todo: *Quando Descartes, na segunda parte do* Discurso do Método*, procura-se fazer entender pelo o leitor, oferece-lhe a imagem da cidade desordenada, crescida de pequenos burgos, "mal compassada, em comparação com essas praças regulares, traçadas por um engenheiro", arranjada com tal desarranjo que "dir-se-ia haver sido mais o acaso do que a vontade de alguns homens usando da razão" que assim dispôs. O olho do filósofo compara a cidade caótica e o plano do engenheiro que projetou uma praça regular na planície: a cidade percebida e a cidade planejada são vistas por um olho exterior a elas, que as examina e as avalia.[...] Ao contrário, quando numa carta (a Carta 32) Espinosa procura explicar a Oldenburg a coesão da ordem natural e o "consentimento recíproco das suas partes" como relação interna entre parte e do todo, oferece-lhe a imagem do vermezinho vivendo no sangue e que por isso mesmo o percebia do interior: "este vermezinho que vive no sangue como nós vivemos numa parte do universo"*[105]. Os exemplos são evidentes, por um lado, temos a exterioridade da idéia e do olhar em Descartes, que retoma a visualidade do estilo clássico[106]; por outro, em Espinosa, temos uma idéia que está efetivamente e ativamente no interior do que ela analisa, ela se implica em uma relação intramundana em ato, como ocorre na visualidade barroca. M. Chaui sintetiza a segunda idéia de visualidade intramundana nas seguintes palavras: *Imerso no mundo, o olho o pressupõem e o percorre em todas as direções, numa mobilidade ilocalizada e ilocalizável: doravante, o movimento é mais importante que o ponto de vista*[107].

É este fluxo infinito e ilocalizável que é tão difícil de entender, mas é isso que a obra de Rembrandt faz: ela não separa a parte do todo, une-os em matizes de cinza, como a própria natureza é recoberta por uma infinidade proporções de movimentos que não se truncam. É difícil entender a positividade do fluxo absolutamente infinito, no seu infinito fluir de si mesmo, pois, se mal entendida, acabaria por excluir a existência das diferenças qualitativas e formais dos indivíduos, solapando-as em um mar de indiferença na unidade indivisível da substância. Nesta, porém, a finitude é aquilo que está limitado por outro, ou melhor, em uma relação dinâmica com outro de mesma

[105] CHAUI. *A nervura do real. Imanência e liberdade em Espinosa*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, v. 1, p. 52.

[106] Também não podemos nos esquecer das *Meditações* quando ele julga serem mais belas as construções arquitetônicas feitas por um só homem do que aquelas que foram compostas por vários e pelo passar do tempo.

[107] CHAUI, op. Cit, p. 51.

natureza, e sempre, assim, estando contido num outro mais vasto que o inclui, até chegarmos ao conjunto de infinitos corpos que é natureza inteira operando como um só corpo infinito. Da mesma maneira, a obra de Remabrandt se constitui no movimento de todas as partes agindo sobre todas as partes, em um gesto visual incapaz de se limitar no desdobrar da imagem, como uma visibilidade necessariamente sempre deve continuar a movimentar-se excedendo não apenas os limites dos contornos internos das figuras, mas explodindo a própria molduras dos quadros, como se o quadro sempre continuasse em movimentação, em uma composição que se expande e se movimenta ao infinito, tanto para fora, quanto para dentro, exigindo uma identidade sem delimitação dada pela conjuntura de proporções em comércio com o espaço e na afirmação das proporções de si mesmo em meio desta dinâmica, pois, ainda que desprovida de limites, a composição continua a fazer sentido, como um absolutamente infinito que não pode ser limitado, mas ainda assim pode ser inteligido.

Assim, passamos a uma luz instável que une as figuras em uma composição total, em que os múltiplos eventos que compõem o quadro não possuem uma delimitação entre si ou entre figura e fundo. Há um outro tipo de fruição, a fruição da figura que se faz em si mesma pela própria luz. Tomemos, mais uma vez, o jogo do claro e escuro, mas agora em relação a uma afirmação da identidade da figura sem contorno, como um movimento para dentro da forma na materialidade plástica da luz, que se confunde nas pinceladas. Não é porque as figuras de Rembrandt não possuem contornos que elas perderiam as suas identidades, o espaço e as figuras compõem relações, não truncadas, não há linha separatória entre figura e fundo, pois a figura é composta em relação ao fundo e vice versa, a luz que aparece não serve como delimitação, mas é a sua forma de constituição: a luz brota da figura e a distingue do fundo sem haver um rompimento, ela produz a clareza com a sombra e, ao mesmo tempo, que abole o contorno, ela reafirma a figura, projetando ainda mais a sua intensidade, sem, contudo, diluí-la ou perdê-la nas sombras.

A operação de passagem entre o finito e o infinito pela síntese dinâmica como lei de interação entre as partes, que não segue uma finalidade preestabelecida ou um modelo exterior, mas constitui um infinito de relações que produz a si mesmo em uma ordenação imanente, é um dos pontos centrais da filosofia de Espinosa. Contudo, ela nos coloca diante do seguinte problema: como agir individualmente sendo parte de um fluxo dinâmico e absolutamente infinito? Como, desde seu interior, não apenas ser uma

parte, mas sê-lo é também já tomar parte ativa neste infinito? Cremos que o grande problema reside na dificuldade para entender a positividade de um sistema aberto, ainda mais quando este é absoltamente infinito. Então persistimos na busca desta resposta que até aqui estamos trabalhando via Espinosa: como conceber ordem em uma natureza que mescla a parte e o todo, e preservar uma identificação sem que esta se torne uma identidade estanque, seja na filosofia que expressa o absolutamente infinito da substância, seja no rompimento da forma pela visualidade infinitamente aberta do barroco? Cremos que estas questões constituem problemas centrais na aproximação do filósofo á arte de sua época e, de fato, devem ser tomadas na dificuldade imanente à sua complexidade, mas considerá-las como aporias intransponíveis é apenas a evidência de um grande mal entendido, tanto acerca do barroco, quanto da obra de Espinosa.

Façamos um percurso crítico pelos comentadores Carl Gebhardt e Marilena Chauí, que aproximaram Espinosa e Rembrandt, para tentarmos aprofundar as idéias até aqui trabalhadas, dando-lhes continuidade e, quem sabe, desfazer o mal entendido que produz a leitura enviesada da aproximação entre as duas obras. Comecemos pelo clássico texto de C. Gebhardt, *Rembrandt e Espinosa,* de 1927. O autor, certamente influenciado por H. Wölfflin, afirma que: *o barroco dá-lhes* [a seus próprios estatutos] *a inquietude de esboços privados de ordem, e não fecha o ponto de vista que devemos ter sobre eles, a fim de que a infinidade da obra disforme não seja restringida pela limitação de uma forma*[108]. Gebhardt entende a composição aberta barroca como algo privados de ordem, cujo efeito produziria uma obra que não seria restringida pela forma fechada. Prosseguindo, o autor extrapola tal idéia de matriz wölffliniana até chegar à radical conclusão de que *o Renascimento definiu a beleza como a conspiração das partes e a encontrou realizada na razão natural, contudo a beleza do barroco, enquanto uma forma não limitada, é irracional*[109]. Gebhardt conclui algo sobre o barroco que buscará aproximar de Espinosa, mas que contradiz a própria letra do filósofo. De fato, Gebhardt afirma que algo por não ser limitado seria irracional, quando em Espinosa temos claramente o contrário, pois, de um lado, a substância ou o absolutamente infinito é ilimitado (em contraposição ao limite que define o finito), mas é o mais inteligível ou o mais racional de todos os seres (como vemos demonstrado na Parte I da *Ética*), sua potência é livre porque determinada apenas por si mesma, sendo

[108] GEBHARDT, C. *Spinoza, judaisme et barroque.* Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbone, 2000, p.106.

[109] Idem, p107.

por isso causa de si que flui naturalmente por si mesma, desprovida de uma causa externa ou um limite externo. Por ser causa de si absolutamente infinita é inteligível, pois a inteligibilidade decorre do conhecimento da causalidade e de suas ações; ou seja, a ausência de limites convém perfeitamente com a razão. Contudo, cremos que Gebhardt associa a deformidade e o irracionalismo à filosofia de Espinosa, pois está influenciado pela leitura de tradição alemã, que vê em Espinosa uma operação de dissolução do singular no seio do absoluto, como fora almejada pelos românticos (Scheling, principlamente), e que, a partir de Hegel (inspirado em Bayle), toma a forma negativa de um *acosmismo*[110], considerando que na filosofia de Espinosa absoluto é indiferenciação e indeterminação absolutas e que faltaria a essa filosofia um princípio de identidade para os modos finitos, existindo, então, realmente e apenas a substância, desprovida de qualidades e de diferenças – portanto, indeterminada, donde, impensável ou irracional. Em outras palavras, o infinito é irracional e o finito, impensável. Gebhardt reproduz quase literalmente o texto hegeliano, alegando que em Espinosa *abertura ao infinito da substância acabaria com a possibilidade de existir identidades* e, ainda mais, ele redobra essa afirmação para o barroco de Rembrandt, cuja obra seria uma arte espinosista acosmista: *a categoria do barroco é a da substancialidade, segundo a qual tudo o que é particular possui apenas uma existência relativa, tanto que a existência verificável pertence apenas à totalidade infinita, eis o que custo a dizer (em relação às coisas particulares): que só existe a substância*[111].

[110] É vasta e complexa a crítica que Hegel faz a Espinosa, contudo, gostaria de insistir que um de seus pontos altos é identificação da filosofia de Espinosa ao *acosmismo*. O *acosmismo* seria uma oposição ou negação simples do mundo, ou seja, a negação de sua existência modal. Hegel escreve: *o modo como tal* [definido por Espinosa] *é justamente o não-verdadeiro, e somente a substância é verdadeira*, Segundo o filosofo, na demonstração espinosana da unidade absoluta da substância o sujeito necessariamente se perderia, se diluiria, neste absoluto; excluindo a possibilidade do principio ocidental da individualidade. Em grande parte a própria dialética hegeliana e sua ontologia seriam a tentativa de superar este dilema.

Assim, nas *Lições sobre a história da filosofia* de 1825-26, Hegel escreve no parágrafo de abertura de seu artigo sobre Espinosa: *Esta profunda unidade de sua filosofia* [de Espinosa], *tal como ela foi expressa na Europa, – o espírito, o finito e o infinito idênticos em Deus, e não mais como um terceiro termo – é um eco do Oriente. A intuição oriental da identidade absoluta aproximou-se de forma imediata ao modo de pensar europeu, e mais precisamente ao filosofar europeu, cartesiano*, *e neste foi introduzido*. Mais adiante no mesmo parágrafo, explicita o *acosmismo* de Espinosa: *o modo como tal* [definido por Espinosa] *é justamente o não-verdadeiro, e somente a substância é verdadeira.* HEGEL. *Leçons sur l'histoire de la philosophie; traduit de l'allemand par J. Gibelin. Paris, Gallimard, 1970.*

[111] GEBHARDT, op. cit. 107.

Por outro lado, temos a comparação recente entre Espinosa e Rembrandt, na leitura de Marilena Chauí, claramente crítica à tradição de leitura alemã da obra de

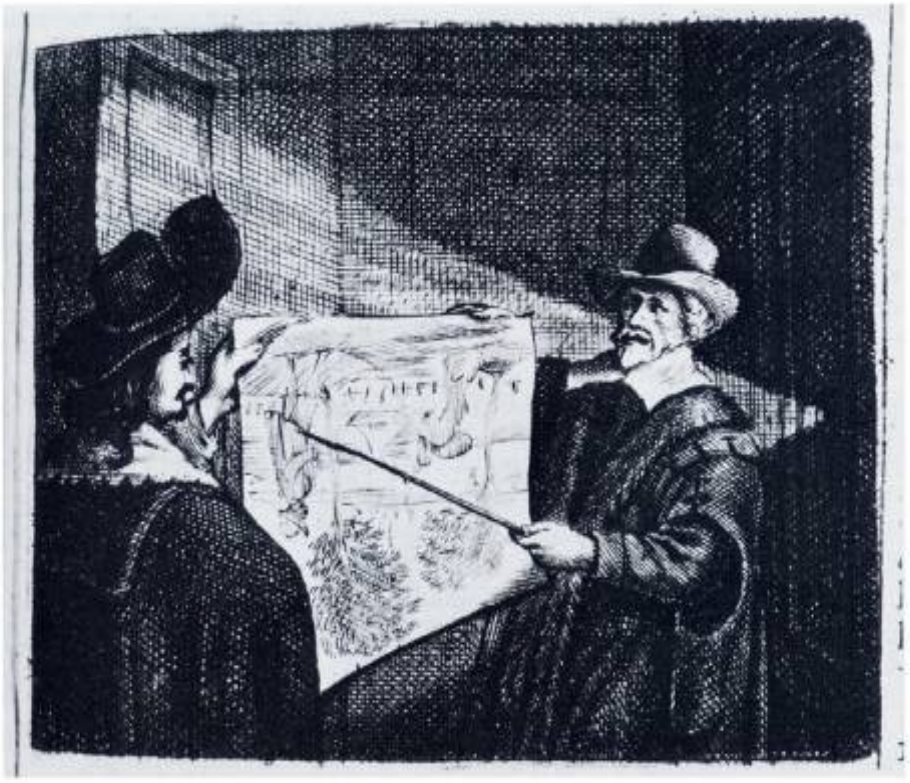
Espinosa. No texto Imanência e luz: Espinosa, Vermeer e Rembrandt[112], ela insiste em compreender a obra de Rembrandt não mais tomada como o irracionalismo de Gebhardt, mas como um obscurantismo de expressividade dramática e, apenas neste sentido, não sentimos grande afinidade com sua análise. Chaui contrapõe Rembrandt ao seu contemporâneo, o também famoso pintor Jan Vermeer, eles manifestariam duas formas de abordar a luz na pintura barroca holandesa. Vermeer seria a mais bem acabada expressão em pintura das transformações que ocorrem na óptica moderna com o desenvolvimento da dióptrica de Kepler, Vermeer é famoso por se acreditar que ele tenha usado a *camera obscura*, um antecedente da máquina fotográfica, para criar o realismo integralmente *perclaro* de sua obra, que estaria de acordo com a plena racionalidade da filosofia Espinosa, esta capaz de iluminar e conhecer o próprio infinito. Já Rembrandt, no texto, aparece como um contraponto obscuro à plena luz que produz a ótica seiscentista, assim, ele complementa o mundo *perclaro* da visualidade e racionalidade de Vermeer, dando acesso às profundezas da condição imaginária dos afetos e das paixões. Segundo Chaui, a diferença entre os artistas é tamanha que chega-se ao ponto de representarem *duas formas distintas de ordens metafísicas,* como afirma a autora, que resume as diferenças entre os artista nas seguintes palavras: *Vermeer descreve um mundo como representação de um olho pictórico devorador (o quadro é espelho de um mundo translúcido, claro e distinto de ponta à ponta, inteiramente voltado a visibilidade. E isso é explicitamente recusado por Rembrandt. Aqui, o pintor submete a tela a um tratamento que a impeça de espelhar a transparência e usa o pincel de tal modo que ofusca o mundo visto á medida que vai oferecendo uma rara entrada às visíveis profundezas da alma humana. Em Vermeer, o sentimento de repouso, equilíbrio e infinidade é trazido pelo jogo de contraste de valores e do contraste de cores diminuídos ao máximo, em Rembrandt, a dramaticidade é trazida pela maneira como os contornos das personagens estão afogados na sombra, e somente luzes interiores as definem e animam.*

Cremos que na leitura de Marilena, a obra de Vermeer valeria para as partes I e II da *Ética,* enquanto Rembrandt é a referência para as partes III, IV e V. O uso da

[112] CHAUI. "Imanência e luz: Espinosa, Vermeer e Rembrandt" em *Revista Discurso n. 26*, p. 113-130, 1996. O ensaio "Imanência e luz" será retomado e ampliando por Chaui em *A nervura do real. Imanência e liberdade em Espinosa*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, v. 1, em "Circular", p. 42-66.

camera obscura pode de maneira exemplar distinguir o estilo dos dois artistas e clarear nossa divergência em relação ao texto de M. Chaui. Cremos que, em pintura, a câmera-escura justamente repõe o mundo estanque de figuras definidas conforme o estilo clássico, mesmo no caso da pintura barroca de Vermeer; a câmera reproduz as medidas exatas de uma cena a partir de um único ponto de fuga, produzindo o repouso e a estabilidade da forma fechada. A câmera-escura, muito popular no XVII, era um aparelho usado para criar uma reprodução exata de uma cena. Basicamente, constituía-se de um compartimento fechado em que um pequeno orifício era feito, permitindo que os raios luminosos de uma cena a sua frente por ele penetrassem, reproduzindo a imagem da cena reduzida e de cabeça para baixo em um anteparo, em que o artista pintaria sua imagem perfeita. Contudo, o instrumento permite a duplicação da cena a partir do ponto de vista único de um olho mecânico; o pequeno orifício da câmera faz com que o artista necessariamente saia da cena, seu olhar torna-se completamente externo e substituído pelo olho mecânico, sendo sequer necessário que o artista olhe diretamente para a cena real. Já, Rembrandt obscuro, literalmente, não usa a *camera obscura*, mas poderíamos dizer que este se encontrava interior de uma. O seu atelier, bastante sombrio, como relata seus contemporâneos[113], estava disposto de uma forma que só recebia a luz forte do dia por um único buraco, tal como uma câmara-escura, um raio luminoso incidia vivamente onde se encontrava o artista em seu ofício, este no entremeio à luz, aos modelos, aos objetos e à tela de pintura, produzindo a visualidade do seu interior, em uma relação íntima com a cena, em que ele realmente está contido, tal como o vermezinho da Carta 32 de Espinosa, antes mencionado, *que vive no sangue, como nós vivemos em uma parte do universo.*

[113] CABANNE, P. *Rembrandt.* Lisboa, editorial Verbo, 2000, p. 46.



M. Chaui persiste no modelo da oposição entre os dois artistas, levando-os para a estruturação de dois estilos de argumentações na principal obra de Espinosa: *No caso da Ética, o contraponto interno entre as demonstrações geométricas das proposições e o diálogo polêmico com a imaginação e os preconceitos, isto é, a argumentação retórica dos escólios, prefácios e apêndices realiza o jogo entre o olho kepleriano, matemático e o claro-escuro da dramaticidade de Rembrandt.* (pp55), Assim, a

diferença entre o *perclaro* e o *obscuro* está como entre as demonstrações e os escólios (e demais afins), dando-se respectivamente em uma oposição entre uma demonstração *more geométrico disposita* e uma argumentação retórica cujo raciocínio opera pela geometria dos afetos, em um profundo lusco fusco de afetos tristes, ou seja, afetos passivos. Segundo a autora, por um lado, com Vermeer e com as demonstrações temos *um hino de prazer de uma visibilidade ilimitada more geométrico disposita*; e, por outro, *com Rembrandt, Espinosa dramatiza a força das paixões, faz vir à visibilidade a profundeza dos sentimentos contrários, o lusco fusco dos afetos passivos.*

Embora, seja patente a diferença de estilos entre as demonstrações e os escólios na *Ética*, somos obrigados a discordar do tratamento dado a tal diferença, e principalmente discordamos da operação de oposição realizada partir dos pintores. Primeiro, por que não assumimos o lugar da leitura costumeira que resume a obra de Rembrandt a certo psicologismo e obscurantismo (o primeiro, por sua vez, muito estranho ao século XVII[114]). Segundo, e mais importante ainda, acreditarmos que as oposições claro-escuro, forma fechada-aberta, razão-paixão, explicitadas nas diferenças entre o Rembrandt obscuro e o Vermeer iluminado, já se encontram no interior da obra de cada um dos artistas, em um Rembrandt que em si mesmo dinamicamente apresenta no disforme a afirmação da forma, no escuro a afirmação do claro e "na paixão a razão" (e algo similar ocorre com Vermeer), pois a contradição é essencial na obra de todo grande mestre barroco e, cada qual, busca à sua maneira uma resolução que lhe é sempre interna, ou melhor, imanente às operações formais de sua própria obra. Ainda mais, da mesma maneira como, na obra de Rembrandt, o jogo de luz que dinamicamente dilui o limite da figura simultaneamente também a afirma; cremos que, no caso da *Ética,* um contraponto claro-escuro dinâmico também se encontra no interior das próprias *demonstrações* em si e dos *escólios* em si.

Trabalharemos com esta idéia principalmente para as *demonstrações*, pois cremos ser aqui mais interessante e difícil "jogar sombra" nestas, do que apresentar luz demonstrativa nos *escólios, prefácios e apêndices*. Pois, como claramente se sabe, Espinosa nunca abandona a sua teia de argumentação geométrica mesmo quando realiza um texto que trabalha com o os preceitos da retórica clássica[115], tanto que *escólios,*

[114] Um número muito grande de comentadores tem Rembrandt como o pintor das profundezas da alma humana, talvez por sua insistência com o auto-retrato.

[115] Como demonstrado por Chaui em *Nervura do Real*, em sua análise do apêndice da Ética I; e em seu recente ensaio "A ciência dos afetos: o prefacio III da Ética", *mimeo*.

como *prefácios e apêndices* seguem uma ordem demonstrativa geométrica genética, excluindo, assim, uma separação drástica entre *demonstrações* e *escólios* (e afins). Em segundo lugar, também gostaríamos de lembrar a questão dos afetos em Espinosa não é obscura (pelo menos, não no sentido pejorativo que o termo assume, também acreditamos que o uso de obscuro por Chaui não seja necessariamente negativo, podendo ser um equivalente a escondido e profundo), além disto, sabemos que a questão dos afetos não estaria restringida aos *escólios*. A superação dos afetos tristes exige toda uma geometria das paixões que convém com a razão, como claramente nos demonstra Espinosa com o andamento do início da Parte V até a proposição 15, que vem explicitar o que está colocado na proposição 3: *Um afeto que é uma paixão deixa de ser uma paixão assim que formamos dele uma idéia clara e distinta*[116]. E lembremos como Espinosa insiste em tratar tanto da natureza e das forças dos afetos, como da potência da mente sobre eles, com a mesma ordem demonstrativa que trata de sua ontologia e da própria natureza da mente humana, ou seja, trata-os como o mesmo método geométrico genético; assim, o filósofo insiste *em considerar as ações e os apetites humanos como se fossem questões de linhas, planos ou corpos*, como ele próprio nos diz no prefácio da Parte III da *Ética.*

Voltando para a estrutura das *demonstrações*[117] afirmamos que há nestas uma ausência de limites ou contornos (como em seguida demonstraremos) que não se contrapõe à sua clareza; muito pelo contrário, será justamente esta ausência que vem esclarecê-la. A *demonstração* expressa claramente o conteúdo de sua respectiva *proposição*, justamente, pois a sua articulação conceitual perfura seus próprios limites ao ser preenchida pela grande quantidade de outras *proposições* que são trazidas a baila em simultâneo para produzir o encadeamento genético que venha excluir qualquer possibilidade da dúvida em seu argumento. Lembremos como a demonstração ganha sua clareza ao ser preenchida geometricamente por diversas outras proposições citadas no corpo de seu texto, perdendo ou diluindo o seu contorno, pois engendra geneticamente a gênese do conteúdo da proposição ao encadear-se em uma dinâmica de

[116] Precisaria de uma pequena explicação sobre esta proposição, para que Espinosa não soe indevidamente como um intelectualista.

[117] Importa nos trabalhar o "barroco" nas *demonstrações* e não tanto nos *escólios* (e afins) onde o estilo mais literário de Espinosa permite perfeitamente e obviamente uma aproximação à retórica barroca seiscentista, como já fora realizado inúmeras vezes como na análise do apêndice I da *Ética,* por Chaui, em *Nervura do Real* e em seu recente ensaio "A ciência dos afetos: o prefacio III da Ética", *mimeo*. Também em AKKERMAM, F. "La pénurie des mots de Spinoza", *Groupe de Recherches Spinozistes*, *Travaux et Documents*, n.1: *Lire et traduire Spinoza*, Paris, 1989.

relações com outras proposições em lugares distantes da *Ética* (embora isto seja patente a qualquer leitor da *Ética*, tal processo será mais adiante, nas páginas, detalhadamente analisado a partir da última demonstração da *Ética*). Assim, a proposição com sua demonstração geométrica é, de fato, uma complexidade composta por muitas outras proposições, não havendo uma proposição simples, mas, sim, uma relação de proporções entre uma multiplicidade de outras proposições, também assaz compostas, ou complexas.

Assim, em Espinosa a clareza não quer dizer delimitação, mas é a potência de apreender em um só ato a multiplicidade de ângulos e perspectivas de uma totalidade pelo preenchimento de relações simultâneas que interagem entre si, afirmado-se reciprocamente sem precisar se truncar, dividir-se, ou delimitar-se. Contudo, é difícil entender tal clareza, principalmente em pintura, pois ela exige que a concebamos como expressão necessária de uma estrutura claramente auto-regulada, como um sistema que ordena a si mesmo. Temos a clareza quando percebemos uma multiplicidade de relações necessárias, simultâneas e atuais entre o singular, as partes e o todo, operando em uma síntese que se ordena ao se fazer ordenada, como na idéia de imanência de Espinosa. Embora já tenhamos apresentado, por meio do seu jogo de luzes, que em Rembrandt clareza não quer dizer a delimitação da forma; ainda assim, resta-nos aprofundar como se encontra no barroco, em especial no caso de nosso artista, a idéia desta clareza como expressão de uma causa eficiente imanente, que permita à forma pictórica ordenar-se em um sistema dinâmico de relações ou leis de composição que se afirmam imanentemente.

Retornemos a Rembrandt, porém vamos sair de suas complexas composições de grande porte e de grupos, como a multidão de personagens interagindo na carnavalesca *Ronda Noturna*, e vamos em direção a pinturas com menos elementos, para chegarmos

ao seus solitários, porém não menos complexos, auto-retratos de sua última fase. Nestes, partiremos em direção à sua pincelada e veremos como o gesto mínimo de sua pintura pode nos aproximar da idéia de uma causa eficiente imanente, a estruturar as obras. Em primeiro lugar, salientamos que uma operação muito similar à síntese dinâmica, que produz a não delimitação das figuras (das personagens e dos objetos que se mesclam ao fundo e entre si) por meio do jogo de luz, produzindo a indivisibilidade da cena barroca, vai operar na diluição-ativação de cada pequena parte de uma mesma figura, pois notamos que os seus elementos mínimos também se perdem no interior da própria figura. Então, percebemos o mais interessante ainda: o esfacelamento que acreditávamos ser provocado pela luz, na verdade, já se encontra em cada pincelada de seu auto-retrato. Para nos fazermos entender acerca do papel que a pincelada possui na estruturação dinâmica das obras de Rembrandt, comparemos os seus auto-retratos com o famoso retrato de Espinosa. O retrato do filósofo, realizado por artista anônimo, que sabemos ser tão falso quanto a sua descrição no livro dos *Três impostores*[118], consiste na representação convencional de um estilo de época (com todos os seus estigmas e reducionismos), e não necessariamente de um indivíduo singular; o retrato apresenta uma figura morena, de olhos amendoados, e feição tranqüila, que provavelmente tenha muito pouco haver com a figura real que fora Espinosa. Contudo, para nós, pouco importa a autoria e fidelidade desta imagem em relação ao modelo, o que nos importa é justamente entendê-la como uma representação média, ou melhor, medíocre do barroco, que colocaremos em oposição ao discurso pictórico de um auto-retrato de Rembrandt; e quem sabe chegar a uma idéia mais adequada para retratar a filosofia de Espinosa.

[118] Como sabemos, neste texto, a imagem de Espinosa apresentada é uma convenção moral e não o retrato particular de uma pessoa.

Embora a suposta imagem atribuída a Espinosa siga os paradigmas da pintura barroca, nesta não encontramos qualquer dinâmica que nos conduzisse a uma aproximação entre a imagem e filosofia deste autor. Há, sem dúvida, um jogo de luz por meio do qual um busto emerge da sombra; contudo, mesmo com a sua fusão ao fundo negro, este parece estar imóvel, estagnado na placidez de um estilo medíocre de claro-escuro, em que a luz se opõe à sombra apenas para reforçar os volumes de seu rosto, algo como a técnica de Caravaggio, contudo sem a agudeza e voluptuosidade do mestre italiano. E mesmo que exista um claro-escuro que traz a figura da sombra, tal técnica

não produz o efeito de movimentação da síntese entre as partes da figura e o seu fundo. O fato ocorre, pois o dinamismo de Rembrandt é essencialmente constituído por uma complementaridade entre o jogo de luz e uma gestualidade estampada pela pincelada na superfície da tela. E somente nesta complementaridade, a imagem ganha forma e todos os seus elementos interagem, mesmo os mais ínfimos. Enquanto no retrato de Espinosa temos um estilo em que a gestualidade é completamente apagada; a mão do artista ao mascarar as pinceladas, ao mesmo tempo, produz uma placidez que anula a dramaticidade e movimento da obra.

Lembremos, segundo as belas e precisas palavras de Jean Genet, como por meio da gestualidade da pincelada Rembrandt enfatiza o trabalhado da idade na face de seus retratos (que normalmente expressam muito mais idade do que o artista, de fato, possui). Temos, diante de nossos olhos, o retrato de *cabeças velhas que se decompõem* [...] *a rugas são escrupulosamente marcadas, os pés de galinha, as pregas da pele, as verrugas, porém elas não se enraízam no interior da tela,* [...] mas *são enfeites*[119]. Isto é, os detalhes do rosto não se definem particularmente no interior da figura, mas se decompõem em uma espécie de ornamento que se prolonga e se multiplica tomando todo o espaço de pele, como um estranho tecido em que se entrelaçam marcas de pinceladas. Os detalhes no rosto(e em todo quadro) produzem uma operação dupla: a bolsa de pele sob os olhos, mais que um desenho representativo, é um gesto de tinta, uma grossa pincelada marcada. Pois há em Rembrandt *uma dupla exigência* que *o conduz a atribuir à pintura, como matéria, uma importância igual ao que ela deve representar,* como escreve J. Genet*, pouco a pouco, esta exaltação da pintura, como não pode ser realizada abstratamente* [...] *leva-o à exaltação de tudo o que será retratado que, não obstante, ele deseja tornar não identificável*[120]. A citação nos ajuda ao explicitar que a pintura, ao retratar o mundo, faz algo além disto: ela apresenta a evidência de sua própria materialidade, embora discordemos de J. Genet de que o objetivo desta concretude da matéria seja tornar a si própria identificável. Tornar-se identificável, aproximar-nos-ia a representação de Rembrandt à leitura de C. Gebhardt, que vê na diluição da forma-fechada uma indeterminação que representa visualmente algo da ordem do *acosmismo* atribuído à substância de Espinosa, por nós já analisada e criticada. Contrária à indeterminação, mas abolindo o mero paralelismo imagem-

[119] Genet, J. *Rembrandt.* Rio de janeiro, José Olympio, 2002, p.22.

[120] Idem.

modelo, a representação de Rembrandt produz a afirmação precisa de que uma pintura, enquanto pintura, faz-se de tinta. Rembrandt *é o único pintor que respeita a pintura e o modelo, exaltando ao mesmo tempo um e o outro, um pelo outro*[121], novamente J. Genet, pois a dinâmica de uma causa eficiente pictórica que visamos demonstrar ocorre justamente devido a este respeito à materialidade da pintura, que se dá na explicitação de que uma representação se dá essencialmente nas relações ativas entre as proporções de suas pinceladas. Ao nos aproximarmos pontualmente de um detalhe fora do conjunto, este se torna pura matéria abstrata (no sentido artístico) e sem ilusões representativas e, assim, vemos exatamente que ele é pura marca de tinta, nada mais que o índice de um gesto com tinta. Dessa maneira, faz-se patente em Rembrandt uma inextrincável dinâmica entre tinta e forma que, se desconsiderada, tornaria o concretizar de sua matéria a abstração de sua representação e a concretização de sua figuração a abstração de suas pinceladas. Rembrandt cria em seus retratos uma obra que nos obriga a nunca truncar esse processo que une a figuração à sua matéria gestual. Diríamos que a expressividade de suas pinturas advém justamente desta inextrincável operação de complementaridade que desfaz e refaz a luz na sombra, a figura no fundo, o tema nas ações secundárias, e principalmente a forma no gesto pictórico. O próprio efeito de abertura que a luz produz tem sua especificidade e potência graças a essa característica da gestualidade escancarada da pincelada, que produz nos retratos um frescor, tal qual, o observássemos na feitura de sua própria criação.

[121] Idem.

Para esclarecermos a nossa idéia acerca desta materialidade que nos levará a uma expressão da causa eficiente imanente das obras de arte, pensemos no caso das duas famosas esculturas de Michelangelo: o seu monumental *Davi,* de 1501-04, e a sua série de *escravos,* de 1519-36, ambos em mármore. Por um lado, temos *Davi,* uma obra

de perfeito naturalismo renascentista, em que ocorre a reprodução do corpo nu em cada um de seus mínimos detalhes anatômicos, como se a escultura houvesse sido tirada do molde real de um jovem homem, caso ela não seja mais prefeita que o próprio homem. O mármore tão sutilmente trabalhado e polido aceita as linhas e formas do corpo humano, e, abstraído de si mesmo, torna-se uma pura representação. Temos uma representação tipicamente acabada do antropocentrismo renascentista, a forma do modelo perfeitamente cristalizada em mármore, na ilusão perfeita de um corpo humano que "por pouco não respiraria".

Por outro lado, na série de esculturas inacabadas dos *escravos*, obra idiossincrática do renascimento tardio, ocorre como se Michelangelo houvesse jogado a figura de volta à materialidade natural do mármore. Temos a pedra não submissa à forma idealizada pelo homem, que agora resiste em sua dura realidade mineral. Vemos as marteladas de Michelangelo, os cortes na pedra, a resistência às ferramentas, o encontro e o choque na ação recíproca entre corpos. Vemos o mármore respondendo a cada um dos gestos do artista, e nestes vislumbramos a representação do trabalho em si. Com os *escravos*, saímos do velho esquema poético aristotélico em que a obra de arte resultaria da atualização da forma que a própria matéria possui em potencial; como se a escultura ideal já estivesse contida, escondida, no bloco de mármore do qual bastaria ao artista tirar a casca[122]. A série dos *escravos* põe em xeque esta velha noção poética que depende da ação externa de um sujeito dominando a matéria, atualizando-a em prol de uma forma idealizada. Nesta série de esculturas, a matéria não é mais escrava da forma, mas ela é a própria forma revelada no trabalho por ela contida. O caso dos *escravos* passa para a história não como a obra inacabada em potencial, mas como a potência em ato do fazer artístico, a sua grandeza poética expressa-se como trabalho. O valor da série está na peculiaridade de haver alforriado a matéria de uma forma que lhe seria exterior e ou potencial. Temos a idéia de outra prática escultórica em que a matéria não mais revela uma figura acabada, mas sim o próprio trabalho do fazer artístico expresso com e pela a matéria. Esta, não mais potencial, torna-se a potência atual da matéria, no caso, a casca que não foi tirada do mármore é o fundamental da poética desta obra. Há uma

[122] O próprio Michelangelo escrevera em um de seus poemas acerca da prática escultórica uma idéia muito próxima à noção aristotélica: *Assim como ao retirar, Senhora, surge/ De uma pedra alpestre e dura/ Uma viva figura,/ Para a alma que estremece,/ Ocultam a massa da própria carne/ Com sua casca inculta e bruta./ Mas apenas tu de minhas partes/ Estremas pode me livrar,/ Pois em mim não há nem força nem vontade.* PANOFSKY, E. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*, São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 113.

tensão entre matéria, gesto e forma na qual os termos se mesclam na representação seu próprio ato artístico, a obra revela o seu processo, a sua expressão é a sua lida coma a matéria, o trabalho é a obra. Se quiséssemos, poderíamos, ainda, equivocadamente insistir que o artista seria responsável pela produção da obra e, assim, a sua causa eficiente lhe seria externa, contudo, os gestos de sua feitura estão compreendidos na materialidade do mármore, também compreendem o próprio artista, revelado por nada outro que a representação do seu trabalho. Não há exterioridade nesta representação, pois ela não sucumbe ao finalismo de apresentar uma imagem acabada que reproduza a ilusão de uma imagem naturalista, mas ela é a representação tanto do trabalho, como do próprio artista envolvido neste. A arte torna-se assim a evidência que estampa o homem, não mais como uma figura imaginária, mas este é representado como parte da ação, que em conjunto à matéria, expressa e produz a própria obra.

Embora o caso dos *escravos* de Michelangelo seja um caso peculiar, do qual podemos mesmo discordar acerca de sua intenção em relação ao acabamento e à finalização, contudo, é inegável que, no barroco e particularmente em Rembrandt, há uma nova poética que preserva isso que em Michelangelo talvez tenha sido meramente circunstancial (devido a um problema externo e não propriamente relacionado à poética original da obra). Este gesto, que busca não esconder, mas evidenciar as características próprias do fazer artístico em ato, vem ganhar pregnância com o decorrer da historia da arte (e que para nós tende a ser visto, anacronicamente, quase como um tipo de metalinguagem ou expressionismo *avant la lettre)*, certamente está presente na obra de Rembrandt, principalmente em sua fase mais madura, cuja expressão explicita a própria produção. Temos em seus auto-retratos uma composição de pinceladas, o gesto em seu movimento é colocado como parte fundamental do estilo de sua pintura que retrata o próprio ato de pintar. Havendo abolido a ilusão da mera representação naturalista, o seu conteúdo torna-se a própria realidade imanente à expressão da tinta: gestos a formar desenhos; como se a causa eficiente estivesse colocada, a própria matéria pictórica que faz do gesto da pinceladas uma realidade auto-evidente. Embora evidentes as pinceladas não se constituem como uma composição de elementos distintos, mas como se houvesse uma ativação relativa a todas as pinceladas da obra. A pincelada, que em si apresenta sua riqueza, compõe-se sempre com outras pinceladas, mostrando uma dinâmica da interação dos gestos que se sobrepõem uns aos outro interpenetrando-se. As pinceladas excluem a solidão de cada marca de tinta isolada, de cada ruga, cada face, cada objeto,

cada personagem, pois pertencem a um campo em que nada que esteja fora de uma relação possui significado próprio, mesmo quando pensamos na pincelada, ela apenas adquire expressão quando remete à multiplicidade de gestos no imenso fluxo de movimento que produz a unidade do quadro. Assim, o estilo pictórico de Rembrandt une seus elementos (nunca os definido em contornos estanques) pois estes são parte total de um estilo em que a forma é apenas trazida pelo movimento de todos os elementos entre si, mesmo os mais ínfimos. Tanto que elementos mais particulares desaparecem quando não estão em meio ao seu contexto, ou seja, quando não assumem ritmos pictóricos gestuais na composição.

Contudo, a fase final da obra de Rembrandt parece contradizer o artista que, aos vinte e poucos anos, fora considerado um dos mais importantes pintores da Holanda, como se na idade madura ele não soubesse mais pintar. Contrário ao gosto de sua época, em sua última fase, uma pincelada é uma pincelada real e não mais uma construção ilusória. Como na série dos *escravos*, temos uma pintura literalmente composta por pinceladas que se tornam extensas, espessas; e o peso da mão do artista é sentido. E o que para nós, retrospectivamente, surge como excelência de expressividade pictórica (que espalha movimento pela pintura), era então visto negativamente; culminado a fase mais expressiva de Rembrandt com o amargo declínio de sua fama, incompreensão artística e falência financeira. Obras-primas, consideradas como pinturas inacabadas, obrigavam o artista a retrabalhar as telas, tendo ele que conviver com constantes reclamações e devoluções dos clientes. Não por caso ele termina por pintar auto-retratos[123].

[123] No final de sua vida, Rembrandt se encontra na mais completa falência, quando desprovido das poses, mesmo das telas e da tinta que usava, não lhe restará mais que mirar a própria imagem no espelho. GENET, Op. Cit. p. 36.

Aqui chegamos a um ponto crucial de nossa pesquisa, pois temos uma concepção (na esteira das idéias de Wölfflin) de obra barroca que identificamos à

filosofia da imanência de Espinosa, como a interação ativa de uma continuidade entre o interno e o externo em um turbilhão de movimentos que parece não se delimitar por nada nem por si, sendo como um gesto que se expande para além de si mesmo em uma multiplicidade de relações simultâneas[124]. Nos livros por nós trabalhados acerca de uma aproximação entre a filosofia moderna e o barroco, tanto no Espinosa de Gebhardt, quanto no Leibniz de Deleuze, encontramos em suas conclusões essa concepção de uma obra de arte que se abre para o múltiplo e simultâneo. Vejamos primeiramente o texto *Rembrandt e Espinosa* de Gebhardt: *O quadro é uma parte do infinito que transborda da moldura, a estátua é um turbilhão do rio infinito que uiva por através da igreja barroca, e o espaço mesmo da igreja se constitui num quadro de altar, e uma estátua não é nada outro que a nave do infinito*[125]. Já Deleuze, na conclusão de *Leibniz e a Dobra,* segue e amplia um argumento muito similar ao de Gebhardt, em uma das passagens mais belas do livro: *Se o Barroco instaurou uma arte total ou uma unidade das artes, isso se deu primeiramente em extensão, tendendo cada arte a se prolongar e mesmo a se realizar na seguinte, que a transborda. Observou-se que o Barroco restringiria freqüentemente a pintura e a circunscreveria ao retábulos, mas isso ocorreria porque a pintura sai da sua moldura e realiza-se na escultura em mármore policromado; e a escultura ultrapassa-se e realiza-se na arquitetura; e a arquitetura, a sua vez, encontra na fachada uma moldura, mas essa própria moldura desloca-se do interior e coloca-se em relação com a circunvizinhança, de modo que realiza a arquitetura no urbanismo*[126].

Veremos a força de tal idéia - que apresenta, nas obras de arte seiscentistas, uma causa atuosa que faz com que elas se expandam tanto internamente quanto externamente em um contínuo como uma multiplicidade de relações ativas que irá abalar a argumentação deleuziana a cerca de Leibniz. Pois não nos afastaria de Leibniz a força desta poética que nos levara a interpretá-la como expressão da idéia de um infinito

[124] Esta característica se torna extremamente patente na produção artística seiscentista; quando, por exemplo: no drama em que palco fictício era posto no próprio palco, ou quando o auditório era incluído na cena (BENJAMIN, W. *Origem do drama barraco alemão.* São Paulo, Basiliense, 1984). Nas pinturas que possuem molduras pintadas dento da sua representação, ou quando as próprias molduras se tornam tão importantes quanto as obras de arte por elas cercadas; no uso de espelhos da que refletem espaços para além da própria superfície da tela, como nas *Meninas* de Velazquez. Ou na inacreditável dinâmica dos movimentos em todas as direções nas esculturas de Bernini.

[125] GEBHARDT, C. *Spinoza, judaisme et barroque.* Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbone, 2000, p.107.

[126] DELEUZE, G. *A dobra, Leibniz e o barroco*. Campinas, Papirus, 1991, p.187.

sincategoremático em ato, que nunca poderia ser a decorrência de uma predeterminação, mas constitui-se exatamente como a própria ordem de interação e de transformação de uma realidade concebida a partir de *partes intra partes*? Não haveríamos nos aproximado de Espinosa? De fato, a idéia de uma ordenação como uma abertura para uma multiplicidade simultânea se aproxima muito da imanência em Espinosa. Assim, a despeito da intenção de uma leitura leibniziana do barroco, vemos Deleuze, em sua dobradura, necessariamente chegar a uma conclusão que o distancia de Leibniz. Neste sentido, o espinosismo, influencia inegável nas obras de Deleuze, ainda que não seja mencionado explicitamente, faz sentir-se em sua presença maciça, não teríamos em sua conclusão um barroco espinosano? Eis que na conclusão de *Leibniz e a Dobra*, após uma longa aproximação sistemática entre a *harmonia pré-estabelecia* das mônadas e a harmonia da música barroca em *acordos/acordes*, *mônadas tônicas/dominantes,* Deleuze faz o inesperado e rompe a base mais elementar do pensamento de Leibniz: abre as mônadas. Estas, que necessariamente sempre estariam submetidas à clausura, em cujo interior se incluiria o universo inteiro (não podendo haver existência fora delas), ao serem abertas romperiam diretamente, tanto com a filosofia de Leibniz, quanto com a própria sistematização entre a harmonia musical e a harmonia metafísica que o autor acabara de propor. Segundo Deleuze, a seleção que as mônadas operam acabaria por desaparecer e, assim, a *harmonia universal* perderia todo o seu privilégio de ordenação; e as dissonâncias à harmonia já não teriam de ser "resolvidas" e as divergências poderiam ser afirmadas em séries que escapariam à predeterminação, e, assim, dissolver-se-ia a própria *harmonia preestabelecida*. A *mônada* estaria presa em séries divergentes que comportariam mônadas incompossíveis, assim desaparecendo a condição de clausura. Segundo Deleuze: *dir-se-ia que a mônada, a cavaleiro de vários mundos, é mantida semi-aberta como que por pinças. Uma vez que o mundo é agora constituído por séries divergentes (caosmos) ou que o lance de dados substitui o jogo do Pleno, a mônada já não pode incluir o mundo inteiro como um círculo fechado modificável por projeção, mas ela se abre a uma trajetória ou espiral em expansão, que se distancia cada vez mais de um centro. Já não se pode distinguir entre* [...] *o estado privado de uma mônada dominante (que produz em si mesma seus próprios acordos/acordes) e o estado público das mônadas em multidão (que seguem linhas de melodia), mas as duas entram em fusão numa espécie de diagonal em que as mônadas entrepenetram-se, modificam-se, [...] constituindo outras tantas capturas transitórias. A questão é sempre habitar o mundo* [... em habitats] *que não deixam subsistir a*

diferença entre o interior e o exterior, entre o privado e o público: eles identificam a variação da trajetória, e duplicam a monadologia com uma "nomadologia"[127]*,* ou melhor, desdobram as mônadas em uma atividade muito próxima a nossa concepção de imanência. Leibniz ficaria horrorizado, mas, a despeito de suas intenções, Deleuze está correto, pois para tornar a monadologia adequada ao que houve de mais radical na arte do XVII, esta teria que mudar a sua base mais elementar, a própria *mônada*, aproximando-se ao que com maior intensidade procurou negar: a filosofia de Espinosa[128].

Neste turbilhão imanente de uma arte que cada gesto, sem qualquer predeterminação, transborda a si mesmo, em um extremo imaginário onde o pintor se torna urbanista e vice-versa, eis que, neste limite da imanência: *as esculturas são aí verdadeiros personagens, e a cidade é um cenário, sendo os próprios expectadores imagens pintadas ou esculturas. A arte inteira se torna* socius*, espaço social público, povoado de bailarinos barrocos*[129]*,* como escrevera Deleuze. Nesta arte, em que a imagem de um desenho transborda-se na arquitetura, naturalmente acabamos por atingir a própria cidade em sua realidade sócio-histórica enquanto mais um limite desta "representação" poética. Neste sentido, temos uma arte que inclui o espectador real, em seu ato poético de transformação (criação), uma arte que não se contenta em ser a mera representação de um modelo de beleza abstrato, ideal ou transcendente, mas busca mesclar-se à própria realidade vivida na e pela própria cidade. Assim, muito distante da busca de um ideal externo que transcenda a própria realidade do artista, temos uma arte que não mais pode ser tomada enquanto mera representação ideal, mas é efeito da e procurará voltar-se para a própria realidade em que toma parte, na interioridade de um discurso e de uma ação histórica em pleno desenvolvimento. Assim, chegamos a uma arte que sequer representa a realidade, mas é parte de seu próprio discurso social, poético e histórico. Contudo, devemos nos lembrar que a multiplicidade destes artistas-atores, bailarinos-espectadores (e demais variáveis atuantes) neste teatro vivo dançam uma música imanente, sem uma *harmonia preestabelecida* que lhes fornecesse uma continuidade linear e simples de suas tramas narrativas.

---

[127] Idem, p.208.

[128] Cabe lembrar que em uma carta a Bourget, Leibniz afirma que, se não fossem as mônadas, sua filosofia cairia no espinosismo.

[129] DELEUZE Op. Cit. p.187.

Assim, veremos a multiplicidade sem predeterminação da imanência assumir um contorno nada espinosano, pois será tomada negativamente como um saldo de aleatoriedade e melancolia, no interior de uma das leituras filosóficas mais famosas e instigantes acerca do universo da arte seiscentista: a *Origem do Drama Barroco Alemão* de Walter Benjamin. A imanência será uma das chaves centrais na compreensão do filósofo alemão sobre o luto que recobre a essência mais íntima do drama alemão seiscentista, que encontrará no solo histórico sob o regime da imanência um dos principais motivos, se não o próprio, para o desacerto do mundo. Benjamin conceberá a imanência como um poço de melancolia que, contrariamente à vitalidade da proposta por Espinosa, será figurada eminentemente na alegoria de um cadáver; assim, conduzimos nossa análise não exatamente para uma obra de arte, mas para o interior de uma das leituras mais melancólicas acerca do período barroco, onde vemos o *drama da imanência,* na expressão concebida Benjamin, se transformar em uma pilha de corpos. A conseqüência radical da assimilação da imanência à cena teatral alemã seria o efeito quase imediato da ação histórica de um mundo religiosamente incapaz de ascender ao plano transcendente. Pois o mistério da crônica cristã, que abrangia a totalidade da história universal, não poderia mais ser encontrado quando, segundo Benjamin: *a cristandade européia estava dividida numa multiplicidade de reinos cristãos, cujas ações históricas não mais aspiravam a transcorrer dentro do processo de salvação. O parentesco entre o drama barroco e o mistério é posto em questão pelo desespero radical que parecia ser a última palavra do drama cristão secularizado*[130]. De fato, os séculos que precederam o XVII tinham no mistério transcendente da Graça Divina, a garantia do seu sentido último por uma história universal, ideal e revelada que nos conduziria em direção a nossa redenção; e, assim, todas as ações, das mais simples na vida cotidiana até as decisões mais contundentes e complicadas do Estado, teriam os seus papéis justificados, ainda que em um horizonte para além de uma história empírica e principalmente para além do entendimento humano. Segundo Benjamin, o drama alemão, ao contrário do barroco literário ibérico, teria se perdido inteiramente na desesperança da condição terrena; e mesmo a renascença, com seu intenso desenvolvimento humanista, em comparação à condição alemã, não apareceria como uma época incrédula de paganismo, mas como uma era profana e de grande liberdade mística e religiosa[131].

[130] BENJAMIN, W. *Origem do drama barraco alemão.* São Paulo, Brasiliense, 1984.

[131] Idem, p. 102.

Vemos então configurar-se no XVII alemão a origem do *drama da imanência,* na expressão de Benjamin, como a imanência que em si mesma nunca poderia ser aceita como um bem, mas, sim, entendida como um castigo necessário enviado por Deus, devido ao mais antigo dos pecados, o original cometido por Adão. Nesta perspectiva, a imanência seria a condenação de uma vida longe de Deus: o personagem barroco, rebaixado à mera condição humana, seria completamente incapacitado da existência sacra, e mesmo o mundo que o cerca estaria abandonado por Deus, constituindo-se como uma *physis* cega, a própria natureza em um estado de pura aleatoriedade. Eis que, mais baixo que os animais que habitariam um estado de ignorância inocente, restaria ao personagem barroco apenas o martírio da culpa de haver se perdido de Deus. O barroco haveria se perdido das leis que ordenariam a vida mundana, estas completamente derivadas de uma causa transcendente, isto é, da vontade divina, que faria com que a ação do homem carecesse de qualquer poder efetivo ou mesmo qualquer contingência, pois todas ações seriam no máximo o produto secundário a seguir a predeterminação da vontade divina, no máximo as suas ações teriam um papel acessório como no *ocasionalismo* de Malebranche. Esta causalidade transcendente, que fornecera o sentido comum à todos os homens, seria irreparavelmente fraturada num século XVII reformado, em que o avanço da idéia de imanência irremediavelmente se propagaria com sua exigência de uma vida, em todos sentidos, terrena e profana.

A imanência nos forçaria a abandonar a imagem da ordem universal e predeterminada a partir de um aparato transcendente. Essa seria a velha imagem de ordem transcendente que seria dilapidada em prol de uma nova ordem imanente, como nos demonstra a filosofia de Espinosa: por um lado, com esta, na ausência de qualquer transcendência, teríamos que abandonar a idéia de uma predeterminação em uma vontade divina, assim como a possibilidade de que a Terra se espelhasse em leis divinas, e, também, abandonar qualquer possível redenção escatológica extraterrena; além disto, a própria ciência que conceberia uma natureza hierarquizada dividida nas oposições reais de categorias e gêneros, herdadas de Aristóteles, que percorreriam toda a Idade Média se torna apenas um aparato imaginário, assim como os conceitos transcendentais como unidade, ser, verdade etc., capazes de identificar qualquer objeto ou realidade são tomado apenas como entes de imaginação e, por fim, mas não por último em sua lista de efeitos heréticos, qualquer finalismo no seio da natureza deveria ontologicamente ser abandonado. Como resultado da imanência chegaríamos à anulação

de qualquer teologia e mesmo teleologia. Assim, instala-se o mal verdadeiro neste mundo barroco reformado, pois julgando o sentido da imanência a partir dos enraizados parâmetros imaginários da antiga ordem transcendente, fazemos da imanência a imagem de algo absolutamente caótico, e sob tais termos o *drama da imanência barroca* é necessariamente compreendido como o efeito da catástrofe de uma natureza absolutamente aleatória e desprovida de sentido. E segundo Benjamin, *se e homem religioso do Barroco adere tanto ao mundo, é porque se sente arrastado com ele em direção a uma catarata. O barroco não conhece nenhuma escatologia; o que existe, por isso mesmo, é uma dinâmica que junta e exalta todas as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues a consumação*[132].

Contudo, vemos que a grande catástrofe melancólica do *drama da imanência* não está na imanência em si, mas em um contraditório sentimento barroco que, por um lado, se exclui da transcendência e, por outro, negativamente ainda a tem como um impossível horizonte desejado. Pois, neste drama, a imanência contraditoriamente apenas existe em relação a aquilo que lhe é exterior, ou seja, esta se apresenta como negação da transcendência. Assim, a imanência é dada exclusivamente pela perspectiva saudosista da transcendência perdida. Não por acaso, esta dramaturgia tem a imanência alegorizada no emblema do cadáver, e a base de sua trama ocorre sob o sentimento do luto, diríamos que seria o luto de haver perdido a própria sacralidade transcendente. Assim, a vida neste drama não excederia ao estado de luto da lembrança do corte com o divino, o que provocará o reinante sentimento de melancolia e a obsessão pelo cadáver, que movem o drama alemão[133]. A própria noção da natureza imanente como uma *physis* cega e desgraçada, pois aleatória, só pode ser compreendida como a idéia de uma imanência incompleta, e constituída apenas como a carência da velha ordem predeterminada pela vontade ou por um ideal transcendentes[134]. Ou seja, a ordem imanente é tida por aleatória, pois a complexidade de sua ordem é a abertura para uma multiplicidade simultânea que se desdobra no novo e excede a perspectiva restrita e

[132] Idem. P. 89.

[133] Lembremos que, em sua argumentação, Benjamin trabalha a gravura *Melencolia I* de Dürer como uma antecipação da amputação do espírito barroco expresso pelo drama da imanência.

[134] Acompanhando Espinosa veremos justamente o contrário do que propõe o drama alemão, pois se levarmos a rigor a possibilidade do mundo ser criado e ordenado por uma causa voluntária que lhe seja externa, além de inúmeros problemas teológicos que restringem a própria perfeição de Deus, teríamos uma natureza desregrada e contingente, como detalhadamente demonstra Marilena Chauí, em *ontologia do necessário*, quarto item do capitulo 6 do *Nervura do Real cf.*

unívoca de uma linha, desde sempre e para sempre, predeterminada pela velha ordem transcendente. Por outro lado, para se encarar a imanência completa, ou seja, em sua plena positividade, seria preciso realmente abandonar a velha ordem transcendente, e não fazer como a contraditória maneira do drama barroco alemão que a nega somente para interiorizá-la disfarçada sob a forma de uma imanência incompleta e melancólica. Contudo, para a religiosidade, ainda que reformada do barroco alemão, seria quase impossível aceitar um Deus realmente imanente que não fosse provido do atributo humano da livre escolha e da vontade para realizar uma ação; lembremos como Espinosa, na parte I da *Ética,* demonstra como, na imanência, a espontaneidade da ação divina, na verdade, segue de uma necessidade absoluta, nunca refletida, nem premeditada, nem decidida segundo uma escolha arbitrária; e esta será a perfeição de uma ação que decorre da necessidade intrínseca da identidade imanente entre essência e existência, entre *natureza naturante* e a *natureza naturada*.

Lembremos que para Espinosa um dos momentos cruciais da vida ética é afastar a tristeza, sobretudo, a mais terrível de todas as tristezas, a melancolia e que, para ele, *o homem livre nada pensa menos que na morte, e a sua sabedoria não é uma meditação da morte, mas da vida*[135]. Não poderia ser maior a distância com a concepção benjaminiana, na qual a imanência é transformada na obsessão com a morte e,todavia, nem mesmo tomada enquanto uma reflexão sobre o fim da vida com seus desígnios futuros no além túmulo, mas como uma operação que consiste em encarar a vida em si mesma, em seu estado presente, já como a encarnação da morte. Neste sentido, o barroco de Benjamin, sempre contrario à filosofia de Espinosa, nunca será uma meditação sobre a vida, e *se os personagens do drama barroco morrem,* [...] *se eles são destruídos não é para que ascendam à imortalidade, mas que ascendam à condição de cadáver*[136]. Assim, em oposição à vitalidade da concepção espinosana, o drama alemão, em sua imanência negativa, produziria inúmeras coisas que até então não tinham entrado em qualquer estruturação artística, como, por exemplo, as diversas práticas de martírios corporais enumeradas por Benjamin, nas quais fica explícito o prazer da crueldade do dramaturgo e das personagens (que se deliciam com o despedaçar da carne humana). Pois aos personagens de uma natureza desgraçada restaria da imanência somente o peso de seus corpos, cabendo-lhes apenas o ludismo sadomasoquista do

[135] *Ética* parte IV, P.

[136] BENJAMIN, Op. Cit. p.241.

martírio. Dentre os diversos exemplos citados por Benjamin, salta aos olhos a tentativa impossível de ascender a alguma significação sacra por meio da *dissecação anatômica em que as diversas partes do corpo são numeradas com uma insofismável alegria na crueldade desse ato*[137]. Pois se o corpo humano enquanto um organismo vivo (em sua opulência imanente) não cabe na estreiteza de um ícone simbólico que prometeria uma ascensão, as suas partes amputadas, classificadas e inertes talvez coubessem. Assim, a imagem do corpo humano despedaçado será mais uma das alegorias da "vida" barroca, mas mesmo esta no mais primoroso e sádico dilaceramento apenas produz a dispersão do corpo em uma inútil fragmentação classificatória em que inumeráveis cortes apenas reconduzem à falta de sentido, ao nada, ao vazio[138].

[137] Idem, p.242.

[138] Em seguida, entraríamos em uma discussão política acerca do *estado de exceção.* Para Benjamin, tal estado seria fruto desta imanência negativa que naturalmente levaria à contraditória soberania dos tiranos. Pois, uma vez que a realidade em si não possui uma ordem, ao soberano seria designada uma tarefa impossível: dar ordem a isso que essencialmente é necessariamente desprovido dela. Assim, restar-lhe-ia um contraditório e inexorável papel, também, de mártir, pois, sendo ele parte desta mesma natureza, as suas ações também seriam desprovidas de ordem e somente pela violência ele estabeleceria uma ordem social que, contudo, seria apenas a contingência melancólica redobrada. Por outro, como em Espinosa, a democracia seria o mais natural dos regimes, que poderia ser explicado com um fruto da imanência. Tínhamos, assim, como um dos horizontes para conclusão de nosso texto a saída pela política como o modelo privilegiado para a apresentação da experiência da ordenação imanente, em que trabalharíamos a afirmação espinosana de que a democracia seria o superior e mais natural entre os regimes políticos. Acreditamos ser mais que viável a passagem de nossa concepção imanência como a causa da estruturação da democracia real como a entende Espinosa; ao mesmo tempo, nesta operação também visaríamos expor, mais uma vez, como opera a ordenação imanente e, assim, dar uma resposta aos problemas da tirania e do *estado de exceção* como sendo naturais ao regime da imanência. Além disto e para isto, gostaríamos de trabalhar com outros dramas e peças literárias do próprio universo seiscentista que possuem um conteúdo expressivo que poderiam nos apresentar essa virtude da ordenação imanente (como fizemos em relação à pintura e, também, à matemática) e, desta forma, dar uma resposta no interior do próprio campo literário aos problemas apresentados por Benjamin. Ainda mais, no interior da literatura seiscentista, tínhamos grande interesse em abordar o romance filosófico de Baltazar Gracian, *El Criticon*, o que nos levaria a mais um longo percurso de análises comparativas, contudo tais propostas ficam como intenções abertas para a continuidade de uma nova pesquisa.

In Occaſionem.

EMBLEMA CXXI. Διαλογιστικῶς.

LYSIPPI *hoc opus eſt, Sicyon cui patria. tu quis?*
Cuncta domans capti temporis articulus.
Cur pinnis ſtas? vſque rotor. talaria plantis
Cur retines? paſſim me leuis aura rapit.
In dextra eſt tenuis dic vnde nouacula? acutum
Omni acie hoc ſignum me magis eſſe docet.
Cur in fronte coma? occurrens vt prendrar. At heus tu
Dic, cur pars calua eſt poſterior capitis?
Me ſemel alipedem ſi quis permittat abire,
Ne poſſim apprenſo poſtmodò crine capi,

Vimos como a experiência humana regulada pela imaginação ao buscar na natureza uma ordenação preestabelecida, linear e unívoca (como no drama de Benjamin), ao confrontar-se com a multiplicidade de uma ordenação imanente, parece nos condenar a viver em um labirinto de contingências de múltiplas causas simultâneas em múltiplos planos de acontecimentos que estão, ainda por cima, em constantes mutações[139]. Como se estivéssemos obrigados a viver à mercê da velha imagem feminina da *fortuna*[140]*,* uma das alegorias mais famosas da literatura barroca, que no girar em falso de sua roda, de uma mesma maneira arbitrária, distribui e tira bens. Contudo, a *Ética* de Espinosa vem jogar luz e reforçar o contraste desta imagem desafortunada do labirinto de contingências, produzindo um claro contraste em que o próprio labirinto se desfaz ao abrir-se e expor, frente à multiplicidade do ente absolutamente infinito, um árduo e complexo, embora inequívoco, caminho rumo ao seu entendimento. A *Ética,* sua obra máxima*,* não apenas em seu conteúdo, mas também em sua ordem demonstrativa nos fornece um claro exemplo de como penetrar na ordem imanente desta multiplicidade em ato, que imaginariamente tanto inspira o medo (de nossa fragilidade frente à *fortuna)*. Penetrar neste caminho implica em entender a própria liberdade de uma natureza em um movimento constante de auto-diferenciação, ou seja, não se busca simplificá-la ou estagná-la, mas reconhecer a ordem desta transformação incessante que apenas imaginariamente pode ser tomada enquanto aleatoriedade. Entender, acima de tudo, seria um respeito ao que irredutivelmente é sempre complexo (e nunca poderia ser reduzida a uma perspectiva simples em uma linearidade predeterminada). Entender a sua complexidade é se deslocar-se, movimentar-se, expandir-se e no interior desta multiplicidade, é conscientemente ligar-se ao mundo; o que, ao mesmo tempo, significa agir racionalmente, pois é encontrar a potência da mente humana imersa no conhecimento da ordem fixa e imutável da natureza. Fizemos o esforço de, durante a dissertação, contornar a má e superficial interpretação do que seria "a ordem fixa e imutável da natureza" que poderia nos levar a crer em um determinismo – ou como se diz no XVII, um *fatalismo* – que impossibilitaria conceber a liberdade no interior da filosofia de Espinosa[141]; muito pelo

[139] Como Espinosa escreve na *Ética* no escólio da P42: o ignorante, ao contrário do sábio, nunca deixaria de ser agitado de muitas maneiras pelas causas exteriores, assim nunca gozando da verdadeira satisfação do ânimo.

[140] Como no famoso emblema CXXI de Andrea Alciato, In Occasionem, 1548. Cat. 4.

[141] O equívoco imaginário de um fatalismo apenas ocorre quando supomos a ordem natural como linear e a liberdade como escolha voluntária em vista de fins.

contrario, quando nos voltamos, com este filósofo, para a ordem e conexão necessárias que definem a natureza imanente e determinam a inteligibilidade de sua complexa atividade de transformação, vemos que nesta se radica a mais completa liberdade.

Retomemos, então, como se dão a ordem e a conexão necessárias da estrutura *ordine geometrico demonstrata* da *Ética* que determinam inteligibilidade integral de sua complexa operação postulacional-sintético demonstrativa (que visamos aproximar da própria ordenação imanente da ontologia espinosana). Lembremos como a *Ética*, explicitamente retomando o exemplo da demonstração postulacional grega dos *Elementos* de Euclides, estabelece um sistema dedutivo que exclui qualquer possibilidade de dúvida ao demonstrar geneticamente que cada proposição é uma conseqüência lógica direta e necessária de outras proposições previamente estabelecidas que, por sua vez, foram estabelecidas a partir de outras também previamente estabelecidas e assim por diante. A clareza deste desenvolvimento *sintético* consiste em derivar necessariamente o desconhecido do conhecido, assim ele trabalha derivando de poucas premissas iniciais auto-evidentes (os *axiomas* e *postulados*) uma multiplicidade de proposições logicamente encadeadas entre si. Contudo, para que o desenvolvimento demonstrativo seja perfeito, é preciso que ele parta de uma causa de si absolutamente evidente e primeira e daí rumo a seus efeitos necessários, isto é, temos que seguir a verdadeira "ordem do filosofar", como explica Espinosa na proposição 10 da Parte II da *Ética.* No caso, desta obra, que busca tecer um claro labirinto que nos conduza, como que pela mão, à beatitude da liberdade humana, parte-se da ordem imanente da natureza em direção a seus efeitos éticos e políticos. Para que este caminho seja inequívoco, a *Ética* parte da própria condição que funda uma natureza imante: a idéia primeira do conjunto da existência como um todo, em que se articulam dinamicamente, ao mesmo tempo todas as idéias entre si e todas as coisas entre si, ou seja, da idéia da *causa sui* imanente de uma substância absolutamente infinita.

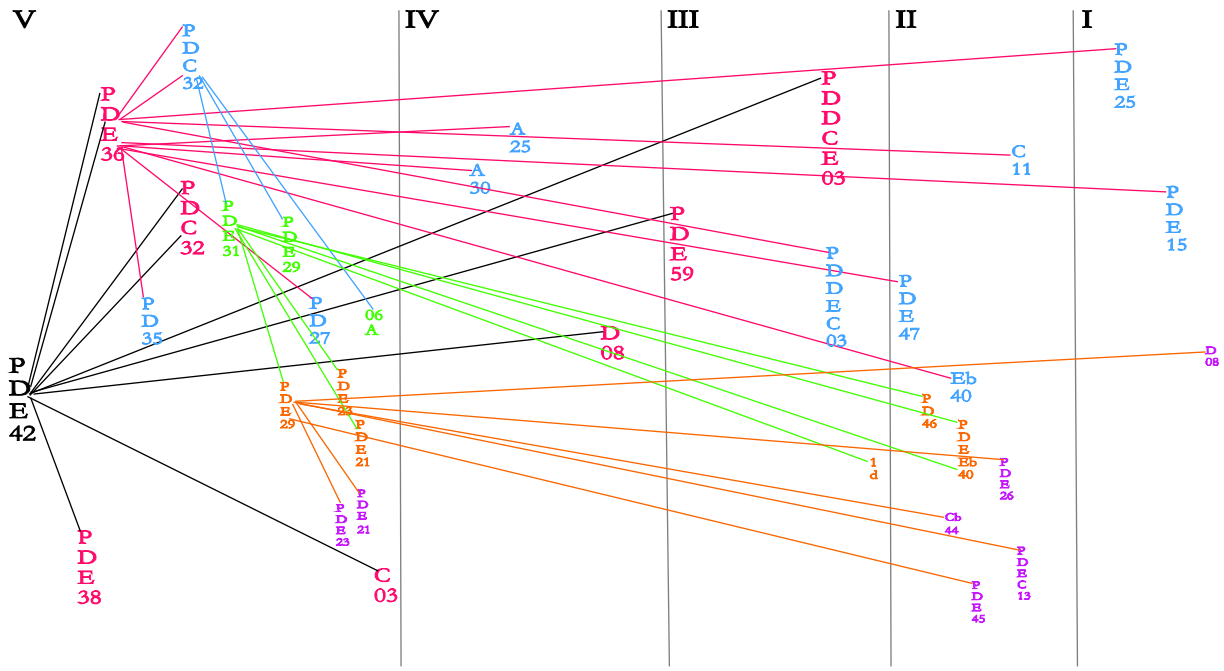
Lembremos como o desenvolvimento postulacional sintético da *Ética* (que parte da idéia da *causa sui*, no *De Deus*, sua primeira parte, em direção à sua quinta e última parte, *Da Potência do Intelecto ou da Liberdade Humana*) é realizado por uma forma completamente inusitada em relação aos demais textos na história da filosofia, pois seu corpo textual é constituído por uma multiplicidade de pequenos segmentos de textos, organizados em uma prolixa cadeia de 218 proposições estas, por sua vez, subdivididas em suas respectivas demonstrações, escólios e corolários. O ponto inicial da cadeia é a

mencionada definição de *causa sui* (EI, def.1), além disto, o livro conta com mais algumas *definições, axiomas, lemas* e *postulados*, 4 introduções e um apêndice. Em uma primeira leitura superficial, podemos seguir diretamente a cadeia de segmento em segmento de texto, da *def.1 da parte I*, até a *prop.42 da parte V*, assim passando de uma proposição para suas subdivisões e daí para uma nova proposição e para suas subdivisões, repetindo o processo até o final do livro; procedimento que não seria muito diferente do passar de termo em termo em uma cadeia matemática, ou mesmo similar à leitura de parágrafo após parágrafo de um texto que tradicionalmente corre linearmente. Contudo, em uma leitura rigorosa do processo demonstrativo da *Ética*, somo obrigados a interromper a todo instante esta leitura linear e direta, pois praticamente todas *as demonstrações, escólios e corolários das proposições* recorrem, como regra para produzir geneticamente suas demonstrações, a uma grande quantidade proposições previamente estabelecidas que fogem à seqüência linear da cadeia, pondo em evidência que cada *proposição* é uma conseqüência direta e necessária de proposições previamente estabelecidas em outros pontos distantes do encadeamento linear do livro, estas *proposições* que, por sua vez, também foram estabelecidas a partir de outras também previamente estabelecidas e assim por diante até chegarmos novamente à fundação do sistema pela *causa sui*.

Trabalhemos um exemplo na direção inversa do desenvolvimento postulacional, analisemos o engendrar genético da *demonstração da prop. 42 da parte V*, a última *proposição* do livro. Lembremos como, ao aproximarmos o texto da *Ética* à pintura de Rembrandt, afirmamos que há nas *demonstrações* uma ausência de limites ou contornos que não se contrapõe à sua clareza; muito pelo contrário, será justamente esta ausência que vem esclarecê-las, pois será justamente nesta ausência de contornos que se dão a ordem e a conexão necessárias que estruturam a *ordine geometrico demonstrata* sintética da *Ética*. A *demonstração* expressa claramente o conteúdo de sua respectiva *proposição*, justamente, pois a sua articulação conceitual perfura seus próprios limites ao ser preenchida pelas outras proposições previamente estabelecidas que são trazidas a baila em simultâneo para produzir o preciso encadeamento genético sintético A *demonstração* ganha a sua clareza ao ser preenchida geometricamente por diversas outras *proposições* citadas no corpo de seu texto, perdendo ou diluindo o seu contorno, pois a gênese de seu conteúdo está no encadeamento dinâmico com as outras *proposições* em lugares mais distantes da *Ética.* O que vem tornar patente que a

demonstração geométrica de uma *proposição* é, de fato, essa complexidade composta pela tensão da rede axiomática entre as várias proposições, não havendo uma *proposição* simples, mas, sim, uma relação de proporções entre uma multiplicidade de *proposições*, todas, por sua vez, também, assaz compostas e complexas.

Vejamos o texto da última demonstração da *Ética*, na P42 da parte V: *A beatitude consiste no amor para com Deus* ***(pela proposição 36 desta parte e pelo seu escólio)****, amor esse que nasce do terceiro gênero de conhecimento* ***(pelo corolário da proposição 32 desta parte)****; e, por conseguinte, este amor* ***(pelas proposições 3 e 59 da parte III)****, na medida em que age, deve ser referido à mente; e, por conseqüência* ***(pela definição 8 da parte IV)****, é a própria virtude. O que era a primeira coisa que havia que demonstrar. Depois, quanto mais a mente goza deste amor divino, ou seja, da felicidade, tanto mais entende* ***(pela proposição 32 desta parte)****, isto é* ***(pelo corolário da proposição 3 desta parte)****, tanto maior é o poder que ela tem sobre os afetos e* ***(pela proposição 38 desta parte)*** *tanto menos sofre por parte das afecções que são más; e, por conseguinte, pelo fato de a mente gozar deste amor divino, ou seja, da felicidade, tem poder de refrear as paixões. E como o poder do homem para refrear as afecções consiste só na inteligência, ninguém, por conseqüência, goza da beatitude por refrear as afecções, mas pelo contrário, o poder de refrear as paixões nasce da própria felicidade. Q.e.d.*. Assim, a *demonstração* da *Proposição* 42 da Parte V tem articuladas em sua explicação as seguintes referências: ***V P36, V P32, III P3, III P59, IV Def.8, V P32, V P3 cor., V P38*** respectivamente nove citações. Se, agora, tomarmos a primeira de suas citações internas, a ***Proposição 36 da Parte V*** e repetirmos a operação veremos que esta apresentará as referências: ***EV-P32-C, EI-P25-C, EII-P11-C, EIII-P3, EV-P32, EV-P35*** Se, agora, novamente tomarmos a primeira citação, ***EV-P32-C*** teremos ***EV-P29, EIII-F06, E5V-P32.*** Repetindo a operação com a ***EV-P29*** teremos ***EI-D8, EII-P13, EII-P26, EII-P44-C2, EV-P21, EV-P23.*** Se repetirmos, mais uma vez, o processo, a partir da primeira referência que aparece no conjunto, podemos construir o gráfico abaixo, que vem ilustrar este processo genealógico das combinações, cada passagem recebeu respectivamente as seguintes cores: **negro, vermelho, azul, verde, laranja e roxo**:



Ainda que, em relação à rede formada pela combinatória entre todas as inúmeras proposições da *Ética*, o nosso experimento seja extremamente simples, o nosso gráfico apresenta um rápido vislumbrar de um entre os muitos caminhos necessários para se constituir a ***proposição 42 da parte V***; apenas tendo realizado cinco passos dos movimentos internos entre as proposições e num processo somente a partir da primeira citação que aparece nas respectivas demonstrações. Porém se fizéssemos o mesmo com todas as citações que aparecem no processo (e não apenas na primeira) teríamos o cálculo aproximativo da gigantesca da movimentação de quinze mil oitocentos e setenta e seis referências, respectivamente **9x12x3x7x7**=15.876, em apenas cinco passos do

processo. Ainda mais, sabendo que o mesmo processo é realizado para todas as 218 *Proposições* do livro, o que nos levaria a um gigantesco cálculo, cuja cifra de movimentação das citações ultrapassaria a qualquer viabilidade prática da leitura empírica da totalização do seu conjunto. Espinosa sabia exatamente o que dizia ao afirmar que a exposição geométrica sintética é prolixa. E veremos como essa desmedida prolixidade será usada em favor de uma simultaneidade que produzirá a clareza de uma consciência intuitiva na leitura do texto da *Ética*.

Deleuze, para exemplificar a forma de ordenação sintética da *Ética*, metaforicamente usou imagem do navegar por um rio caudaloso que se dividiria em múltiplos braços: *a Ética pode parecer um longo movimento contínuo, que vai quase em linha reta[...]. É como um rio que ora se alarga, ora se divide em mil braços; as vezes ganha velocidade, outras desacelera*[142]. Ainda que a aguda passagem de Deleuze tenha sido muito sugestiva para a nossa hipótese de trabalho, buscamos mostrar, na dissertação, que a ordenação da *Ética* consiste em um procedimento diverso e muito mais complexo do que uma leitura linear, ainda que esta possa se dar em um processo combinatório em que o texto se bifurque em múltiplos braços como caminhos paralelos de leitura[143]. Embora inicialmente a estrutura deste livro possa e deva ser aproximada à prática pouco usual, denominada como uma *literatura combinatória*[144], isto é, um texto constituído pela subdivisão deste mesmo em um conjunto de múltiplos segmentos de textos menores, que são articulados por uma regra de organização combinatória que os intercala multiplicando as possibilidades leitura do conjunto inicial; é como se embaralhássemos os pequenos segmentos de textos obtendo novas sobreposições de possibilidades de leituras de um único e mesmo material. A *Ética* seria, então, como um

[142] DELEUZE, G. "*Spinoza e as três Éticas*" em *Crítica e Clínica.* São Paulo, Editora 34, 1997, p.156.

[143] Discordamos da proposta de Deleuze que apresenta a *Ética* formalmente dividia em dois planos de textos que caminham em paralelo e que poderiam ser lidos separadamente (DELEUZE, G. *Spinoza et le probleme de l'expression*. Paris, Minuit, 1968, 313).Os dois planos seriam: por um lado, os escólios e afins (introdução, apêndices, etc.) como uma argumentação retórica e afetiva, e, por outro, as proposições com suas demonstrações como uma argumentação geométrica intelectual. Ainda que seja patente a diferença de estilos entre as proposições e os escólios, as duas formas de escrita se complementam amplamente por toda Ética, pois os escólios em suas explicações constantemente citam as proposições e vice-versa (ainda que em uma proporção menor) impedindo que estas sejam lidas separadamente como caminhos paralelos.

[144] Uma das primeiras referências a um projeto de literatura combinatória é a obra do teólogo catalão Ramon Llull (c.1232-1316), em sua *Ars brevis* e *Ars generalis* (1309-16) ele sistematiza um tratamento combinatório de seus princípios de metafísica. Também, a cabala judaica pode ser considerada uma prática místico-literária combinatória.

constante embaralhar de leituras com avanços e recuos entre suas diversas proposições, que gerariam múltiplas cadeias ou camadas de leitura que se sobreporiam à leitura linear original, como sugere Deleuze? Sim, mas cremos, ainda, ser muito mais.

Dada a gigantesca cifra de combinações na prolixidade sintética da *Ética*, como apresentamos no antepenúltimo parágrafo, não se trata de definir o seu texto como uma combinatória, em que o leitor devesse literalmente sempre percorrer toda sua rede citações internas, tal tentativa desmedida ultrapassaria a própria viabilidade prática de sua leitura. A experiência de leitura visada na *Ética,* como entendemos seria ainda outra, dada pela consciência da simultaneidade de relações entre as proposições, em que cada proposição conteria em si a latência das outras proposições, que seria realizada em sua gigantesca rede de movimentações ou ligações. Em uma análise mais detida, a combinatória apenas remonta a um processo de acumulação muito próximo à linearidade tradicional, apenas passando da noção simples e usual da escrita linear como somatória consecutiva de conteúdos para uma noção menos comum da multiplicação do seus conteúdos, que embora seja realizada por permutas, saltos, avanços e recuos do corpo textual, no fundo, o que ocorre é apenas um aumento no número acumulativo de informação. Aliás, a seqüência combinatória uma vez percorrida, será sempre a mesma, e bem poderia ser colocada em uma linearidade por meio da repetição ordenada do seu material. E cremos que a experiência dada pela consciência da simultaneidade estrutural da prolixidade sintética do texto da *Ética* fornece um ganho intuitivo, como adiante desenvolveremos, que nuca poderia ser dado pela experiência de uma leitura meramente linear ou mesmo combinatória.

Para devidamente esclarecer a passagem da linearidade textual (mesmo que em uma combinatória) para a simultaneidade que desejamos trabalhar como base para a ordenação do texto da *Ética* e também para a ordenação imanente da substância, devemos, mais uma vez, voltar-nos para intrincada relação entre infinito e tempo, isto é, para a fragmentação da duração pela imagem de tempo. Podemos claramente distinguir duas formas de se conceber a simultaneidade: por um lado, temos a idéia de um *tota simul* que, tomado à maneira aristotélica ou à maneira estóica, é freqüentemente retomado por quase toda história da filosofia ocidental, e no qual a duração se desdobra linearmente a partir de uma predeterminação inicial – ou seja, o possível está inscrito no real como a antecipação de possibilidades que se atualizarão no tempo, de sorte que a simultaneidade é pensada diacronicamente ou como temporalidade cujos instantes estão

concentrados. Por outro lado, temos a idéia da simultaneidade como fundação de uma ordem imanente, que concebemos a partir da filosofia de Espinosa e que também se encontra, como gostaríamos de demonstrar, na ordenação textual da própria *Ética*.

O primeiro sentido da simultaneidade, definida a partir do possível ou do potencial pressupõe um entendimento da duração sob a forma linear ou diacrônica do tempo, e é explicitado por Espinosa como a própria compreensão que o vulgo tem do tempo: *parece ser que não reconheciam senão duas partes do tempo e considerassem o tempo presente como um ponto, isto é, como fim do passado e início do futuro; o tempo, eles parecem tê-lo comparado a uma linha cujas pontas são consideradas como o fim de uma parte e o princípio de outra*[145]. A linearidade forneceria à duração o escorrer unívoco de um tempo homogêneo e contínuo, que nos permite a formação da teleologia, ou seja, nos dá uma ordem e um desígnio a ser realizado pelo e no próprio tempo. Nesta, a duração se apresenta como uma linha reta acumulativa no qual o *presente histórico* contém o tempo passado e, também, pressupõe todo o tempo futuro. Aqui, tudo se arma como se existisse um destino temporal na somatória consecutiva de inumeráveis instantes ou momentos, em uma espécie de *mau infinito,* que necessariamente se acumulará até o final dos tempos, até a realização última da humanidade com a anulação da própria história (ou mesmo com a repetição desta na sua transformação em uma estrutura circular). Essa simultaneidade se dá como uma operação imaginária e aguda de achatamento do tempo linear que pode ser encarada como a extrapolação da possibilidade formada pela teleologia; desta maneira, através da localização de um (ou qualquer) evento pontual na história, se é capaz de deflagrar uma esquematização que sustentaria, a partir do instante, todo o passado e todo o futuro. Vemos que esta simultaneidade seria um tipo de racionalidade estratégica[146] em que o instante se apresenta como um artifício, ou um arco, de iluminação entre duas infinidades (passado e futuro), duas séries parecidas de acumulação do tempo, que, englobadas num instante zero, são iluminadas e refeitas pelo presente; o infinito passado mais o infinito futuro vistos através de uma mesma determinação (linha ou ponto de

[145] Espinosa explicita a noção que o vulgo tem de tempo: "...parece ser que não reconheciam senão duas partes do tempo e considerassem o tempo presente como um ponto, isto é, como fim do passado e início do futuro; o tempo, eles parecem tê-lo comparado a uma linha cujas pontas são consideradas como o fim de uma parte e o princípio de outra." Espinosa, B. Abrégé grammaire hébraïque, Paris, Vrin, 1987, cap. 13, pág. 343, trad. pág. 131-132.

[146] A idéia de *estratégia* visa salientar a funcionalidade pragmática que o homem insere a noção de tempo linear.

fuga): o olhar finalista que espelha a vontade antropocêntrica de recobrir a natureza com (a finalidade de) um destino humano.

Para pensar o outro sentido de simultaneidade que nos permitirá entender conceito da ordem imanente em Espinosa, iremos nos aproximar da prática que mais intimamente lida como o próprio tempo: a música. Novamente a produção artística do século XVII nos auxiliará, pois encontramos no amadurecimento da prática da composição contrapontística na música barroca o exemplo privilegiado para desenvolvermos nosso andamento em direção ao conceito da simultaneidade imanente. Em verdade, uma das principais idéias que conduziram a dissertação, a de que o texto da *Ética* está escrito em uma simultaneidade que visa emendar a noção imaginária de tempo pela idéia de uma multiplicidade simultânea que nos aproximaria da fruição da própria eternidade, teve sua origem, além, é claro, da análise do texto de Espinosa, na observação do processo de estruturação da forma musical polifônica. Assim, cremos que o preenchimento da linha abstrata de tempo por múltiplas relações causais simultâneas, como concebemos na imanência em Espinosa, apresenta uma proximidade muito grande à passagem musical de uma polifonia simples, ainda determinada por uma direcionalidade linear, para uma polifonia de polifonias da música barroca, em que múltiplos eventos sonoros e melodias são *sobrepostos como acontecimentos de naturezas diversas: cada qual com sua vida própria, sua pulsão particular, respirações independentes*[147].

Como diria o poeta, *somente através do tempo o tempo é conquistado*[148]*;* de fato, o próprio trabalho com a imagem do tempo será o melhor remédio para emendarmos o privilégio da imagem de um tempo que se realizaria pelo primado de um finalismo teleológico e linear. Lembremos como para Espinosa o remédio para um afeto não apenas será uma idéia, mas, também, será outro afeto contrário e mais forte ao que desejamos contornar. Assim, com uma imagem se combate outra imagem, e com a

[147] Nossa leitura da simultaneidade musical na polifonia barroca deve muito ao trabalho desenvolvido em sala de aula pelo compositor e professor de composição Willy Correa de Oliveira, embora a idéia musical por ele trabalhada supere em muito a linearidade que ainda persiste na polifonia barroca. Embora uma sistematização de suas idéias não tenha sido devidamente publicada, esta passagem é uma das poucas referências acerca do tema da *polifonia de polifonias* em sua tese OLIVEIRA, W. C. *Cadernos.* Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Univerdade de São Paulo (ECA-USP). DatDef 05.06.98.

[148] *Only through time time is conquered - é* o último verso da segunda parte do poema *Burnt Norton,* que integra a série dos *Four Quartets* em ELIOT, T. S. *The Complete Poems and Plays*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971, p.120.

música veremos que foi necessário muito tempo para superar a centralidade de uma poética que se encontrava toda no finalismo do escorrer linear do tempo. Podemos dizer que, desde os tempos mais remotos, a música aponta para o desenvolvimento histórico de uma linguagem que fundamenta sua composição a partir de níveis distintos, interdependentes e simultâneos da escuta. Não por outro motivo, a sua história se move em torno do ato polifônico e do amadurecimento e transformação desta condição ao longo da própria história da música ocidental, em que escutamos o pensamento compositivo trilhar um incessante caminho em direção a uma simultaneidade cada vez maior de eventos sonoros.

A própria organização da escrita musical do ocidente define os seus parâmetros mais elementares de som a partir de um caráter múltiplo. Temos que a sua estrutura mais básica, a nota musical, já é internamente constituída por uma estrutura de simultaneidades. Por exemplo, toda nota a soar é formada, pelo menos, por quatro aspectos: a sua *altura*, no interior de uma escala de sete freqüências definidas entre o grave e o agudo; a sua *intensidade*, que pode variar do pianíssimo ao fortíssimo; a sua *duração* e o seu *timbre*[149], dado pelo naipe do instrumento que a produz, e não podemos nos esquecer que a nota tocada produz junto a si uma multiplicidade de harmônicos. Não apenas isto, mas toda nota de uma composição sempre está compreendida dentro de um ritmo com seus compassos, tempos e andamentos específicos, além da nota necessariamente estar compreendida dentro da organização linear de um sistema harmônico modal ou tonal (ou mesmo atonal). Assim, vemos que mesmo o parâmetro mínimo de uma composição só ganha significado quando contextualizado em um tecido musical, no qual este parâmetro já é a síntese expressiva de diversos aspectos sonoros, que necessariamente interagem com outros objetos sonoros. Da nota podemos passar para a formação de um *acorde* que, por definição, ocorre quando múltiplas notas são tocadas simultaneamente, e deste para a multiplicidade de vozes a tocar em simultâneo como por diversos músicos integrantes de uma orquestra em execução. Assim, a própria estrutura musical naturalmente exige uma ordenação imanente que se apresente como uma potência poética, mais que patente, para a simultaneidade; e não por outro motivo podemos muito bem entender a história da música como a própria história do ato

[149] Hoje, sabemos pelos estudos de acústica realizados em meios eletrônicos que o próprio timbre é uma resultante da percepção global de alguns parâmetros que se articulam em regiões perceptivas mais ou menos autônoma - sendo eles principalmente a freqüência, a amplitude e a duração - quando condicionados à própria evolução energética do som no tempo. MENEZES, F. *A acústica musical em palavras e sons*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2003, p.119-231.

polifônico. Uma história que possivelmente encontrou o seu auge na prática da composição contrapontística barroca do final do século XVII, que nos ajudará a entender a ordem simultânea na filosofia de Espinosa.

Embora o desenvolvimento da história da polifonia também se apresente como uma linha torta (ou polifônica), com múltiplos cortes, avanços e recuos, ao mesmo tempo, podemos observar, nesta, basicamente uma seqüência composta por quatro momentos: inicialmente partimos da *monofonia*, no mais remoto surgimento da música erudita, em que uma única voz produz uma estrutura melódica simples que se desdobra linearmente no tempo sem qualquer acompanhamento, como no canto monofônico do *cantochão,* empregado nas liturgias judaicas e cristãs. Em seguida, temos o adensamento desta monofonia cuja evolução produzirá, na Idade Média, o canto gregoriano.. Este ainda se encontra muito aquém de um desenvolvimento polifônico, pois mesmo que se tenham cinqüenta cantores soando simultaneamente, todos devem cantar em uníssono como se fosse uma única e mesma voz, de maneira que somente ocorre um adensamento da linha e a estrutura continua a seguir o desenvolvimento de uma única melodia. No momento seguinte, temos com a *homofonia* o início incipiente de uma poética em que a linha se subdivide em uma relativa independência ao atravessar simultaneamente o leque de instrumentos de uma orquestra, embora todas as linhas ainda sigam um único ritmo. Já estamos bem longe de uma melodia em uníssono, contudo a composição ainda segue uma linha mestra melódica, sobre a qual todas as outras vozes girarão ; neste caso, a música é essencialmente produzida por acordes ou intervalos verticais colocados sobre uma única melodia, sem problematizar o caráter melódico dos elementos adicionados. Isto é, temos uma composição dada pelo desenvolvimento da harmonia, na qual se inserem os acordes, sem existir o interesse em explorar as interações melódicas entre as vozes, pois, ainda que estas sejam inúmeras, as suas funções continuam determinadas em afirmar uma única melodia. Finalmente, no séc. XVI, ocorre o aparecimento de uma técnica verdadeiramente polifônica com o desenvolvimento da composição contrapontística, e o contraponto da época renascentista alcançará a sua realização mais acabada na música barroca, quando se torna uma prática de composição hegemônica. (Embora a técnica contrapontística nunca mais tenha deixado o cenário musical, posteriormente, nos períodos clássico e romântico, ela assume um papel secundário na escrita composicional, literalmente ocorrendo um “regresso” a uma poética que enfatiza mais o desenvolvimento linear da

composição; somente no século XX veremos novamente o despertar de um interesse maior de uma estética musical essencialmente polifônica, que persistirá até os nosso dias.

Somente nesta última passagem, na *polifonia de polifonias* dada pela técnica do *contraponto*, encontramos a forma de um tempo não regido apenas linearmente e que nos interessará articular à filosofia Espinosa. O *contraponto* é a arte de combinar linhas musicais simultâneas. O termo deriva do latim e para nós, de língua portuguesa, o seu significado é bem claro: *contrapunctum* quer literalmente dizer "contra ponto", sendo que termo "ponto" nomeava na Idade Média o que mais tarde se convencionou chamar de nota musical. O *contraponto* é a técnica composicional que problematiza a relação entre duas ou mais vozes simultâneas que são independentes em relação a contornos e a ritmos e interdependentes na harmonia. De modo geral, o contraponto envolve a escrita de múltiplas linhas musicais que soam bem diferente entre si, mas soam em harmonia quando tocadas ao mesmo tempo; o compositor John Rahn claramente sintetizou a idéia da seguinte maneira: *É difícil escrever uma bela canção. É mais difícil ainda escrever várias canções individualmente belas que, ao serem tocadas simultaneamente, soem como um conjunto polifônico que seja ainda mais belo. A estrutura composicional musical que cria cada uma das vozes separadamente contribuindo para que a estrutura polifônica emerja como um todo e, ao mesmo tempo, por outro lado, reforce e comente as estruturas das vozes individuais, foi realizada em seu mais pelo detalhe na técnica do "contraponto"*[150].

Finalmente, na música barroca, teríamos, então, a passagem de uma melodia acompanhada, como uma linha que recebe intervenções solos sobre ela, para a *polifonia de polifonias,* em que as linhas se definem em si, porém criando uma interdependência das estruturas em que as sobreposições são feitas. Poderíamos demonstrar isto na análise da execução global das múltiplas linhas de uma composição orquestral, porém a idéia da polifonia de polifonias é tão patente que o exemplo de uma composição para cavo solo será mais que suficiente: a idéia musical em que há simultaneamente duas linhas melódicas, uma na mão direita e outra na esquerda, cada qual até certo ponto soando independentes e adensando o tempo em eventos "paralelos" que trocam informações em encontros felizes. Eis como a temporalidade musical forma o

[150] RAHN, J. *Music Inside Out: going too far in musical essays (Critical Voices in Art, Theory & Culture)*. New York, Routledge, 2000. p. 177.

entrelaçamento de eventos distintos em ritmos distintos e melodias distintas operando conjuntamente, esta é a grande inovação da música contrapontística[151]. Tal inovação produzirá uma transformação no próprio desenvolvimento da linha melódica, que em si se torna um instrumento para a escuta polifônica, de sorte que mesmo o desenvolvimento de uma linha solo já pressupõe a disposição para um tempo plural. A antiga primazia teleológica cai para um segundo plano e eventos singulares de sobreposição ganham o interesse central. Poderíamos ir mais longe e, neste caso, dizer que todo evento musical já possui o caráter da simultaneidade do múltiplo.

Em cada época, a escrita contrapontística sempre esteve sujeita a certo número de regras bem definidas, muitas vezes rígidas, contudo elas se impunham de forma restritiva apenas no campo didático, enquanto na prática composicional em si as regras não tolhiam, mas permitiam uma maior consciência na articulação da multiplicidade de linhas. Ao estimular uma complexidade sincrônica, o contraponto servia aos músicos como a técnica privilegiada para o livre uso de suas criatividades, ao ponto da composição em *fuga,* a forma contrapontística por excelência, normalmente abrir um espaço em suas execuções para a livre improvisação de certas linhas melódicas. O fundamento da técnica deveria principalmente evidenciar as interações melódicas para que o elemento textural polifônico apresentasse um caráter predominante (os demais aspectos verticais, como acordes, harmônicos, sendo considerados incidentais ou secundários). Contudo, as separações entre harmonia e contraponto e entre a escrita polifônica e a meramente linear nunca são absolutas, pois seria impossível escrever linhas simultâneas sem produzir harmonia (e praticamente vice-versa). Diríamos, então, que a distinção entre eles é de grau, embora seja possível discernir tendências composicionais bem marcadas para ambos os lados. A própria arte da *fuga*, que obteve seu exemplo máximo nas obras de Johann Sebastian Bach, encontra neste compositor uma profunda síntese das duas tendências, pois a escrita de Bach, além de ser claramente direcionada tonalmente e extremamente rica em harmonias, possui, ao mesmo tempo, linhas individuais simultâneas, que permanecem sempre destacadas e fascinantes.

De fato, *a polifonia de polifonias* barroca foi um evento maior na história da música,pois experimentar a complexidade encontrada no interior da composição

[151] Uma variação livre de algumas idéias de Willy Correa de Oliveira (OLIVEIRA, W. C. *Cadernos.* Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Univerdade de São Paulo (ECA-USP). DatDef 05.06.98.) acerca de uma composição Chopin transposta para a polifonia barroca.

polifônica contrapontística é escutar a resolução de figuras melódicas na interação de um diálogo musical que produz uma síntese nova: a própria *contextura* da composição polifônica. Uma linha melódica escutada sozinha produz uma experiência específica, mas quando escutada simultaneamente com outras frases melódicas (combinadas ou não em uma forma inesperada – como na *fuga*) é produzido um novo sentido musical que literalmente não estava colocado na experiência específica de nenhuma das frases em si. Ou seja, no desenvolvimento de uma idéia musical polifônica, os fragmentos se resolvem em algo maior que a soma ou a mera combinatória das partes lineares, ocorre algo conceitualmente mais profundo e diferente do que uma única melodia agradável tornada mais densa. Não se trata apenas de aumentar o número de elementos que seguem uma melodia mestra, mas algo no processo da própria escuta linear será transformado.

Assim, com a *polifonia de polifonias* produz-se uma síntese expressiva que não será a soma ou a mera sobreposição acumulativa e, finalmente, encontramos a consciência de uma duração múltipla não mais regida apenas pela simples unidade linear de um tempo contínuo; a consciência de uma multiplicidade que nos interessará articular com a filosofia Espinosa. E ainda que não possamos ingenuamente proclamar a morte da direcionalidade linear em música, contudo chegamos a uma consciência de que a escuta musical não seria apenas percorrer direções lineares, e poeticamente se almeja uma composição como um claro labirinto[152] de múltiplas perspectivas simultâneas que, cuidadosamente entrelaçadas pelo compositor, exploram interconexões entre aspectos cada vez mais internos ou imanentes à multiplicidade da materialidade sonora. E, não apenas em relação ao som, mas a nossa própria experiência como o tempo ganha um novo significado ao ser conscientemente contextualizada em um tecido no qual interagem múltiplos eventos simultâneos.

Voltemos, com esta nova idéia de simultaneidade, para a nossa análise da fartura da estruturação textual da *Ética,* pois cremos que a experiência evocada em sua leitura pelo constante embaralhar de saltos, avanços e recuos das diversas pequenas, gera, para além de suas múltiplas combinações sobrepostas, a consciência de que cada *proposição* em si é o um resultado do entrecruzamentos simultâneo de outras proposições, que por sua vez são o resultado do entrecruzamento de outras proposições, que por sua vez..., como se cada *proposição* se desdobrasse na latência das múltiplas outras *proposições*

[152] Ver o apêndice I da dissertação: "O claro labirinto na Ética de Espinosa".

do livro. Assim, cada segmento do texto contém outros segmentos do texto, produzindo um claro labirinto, sob a forma de uma multiplicidade sincategoremática de leitura, em que todo texto é a potência de um ato simultâneo. Muda-se a experiência da leitura, tem-se a idéia de estar, a cada proposição, no interior desta rede sincategoremática, em que toda *proposição* necessariamente pressupõe a sua completude em outras proposições. Lembremo-nos de como (ao aproximar uma demonstração da *Ética* à pintura de Rembrandt) afirmamos que a clareza de uma *proposição* não está na delimitação de seu conteúdo, mas na multiplicidade de suas relações em ato. Daí, por meio desta experiência de simultaneidade poderíamos dar conta de um grau superior de perfeição e clareza. No limite, a consciência de saber que cada *proposição* está em relação a todas as outras (e também de ter a sua causa nesta rede simultânea) nos reenvia à perfeição da própria ontologia espinosana, pois como a substância se exprime em todos os atributos e modos e estes a exprimem, assim também, cada proposição se explicita exprimindo todas as outras e é por elas exprimida.

Assim, em nosso último movimento da dissertação pretendemos aproximar esta consciência e experiência de uma ordenação simultânea na fartura do texto da *Ética* à ontologia e à beatitude da filosofia de Espinosa. Há algumas pontuais leituras da obra de Espinosa que se aproximam à nossa ontologização da eternidade enquanto uma abertura para a multiplicidade em simultâneo, porém não gostaríamos de genericamente reduzi-las ao nosso denominador comum, pois cada qual apresenta sua irredutível singularidade, embora devamos salientar que muitas *noções comuns* entre estas idéias e o nosso projeto foram de grade importância e influência para nós. Entre estas interpretações da obra de Espinosa destacam-se: a *ontologia da relação* como proposta por Etienne Balibar[153] e o *materialismo aleatório* de Louis Althusser[154]. Seguindo as perspectivas de Althusser e Balibar, porém as ampliando em uma idéia de *transindividualidade*[155], há o trabalho do filósofo italiano Vittório Morfino, que muito

[153] BALIBAR, E. *Spinoza et la politique*. Paris, PUF, 1985.

[154] Cremos, ainda que por razões distintas, haver uma proximidade entre a idéia negativa *do drama de uma natureza imanente aleatória* em Walter Benjamin e a idéia positiva de um *materialismo aleatório* em Louis Althusser. Para Althusser, em Espinosa (como em Marx, contra Hegel), a ontologia de uma ordenação simultânea impediria a existência de um sujeito ou sentido histórico, pois, como resultado desta ontologia o correr do tempo adquire uma forma aleatória devido à sobreposição de múltiplas (infinitas) cadeias temporais entre as quais é impossível definir uma única lógica (à maneira hegeliana). ALTHUSSER, L. *Para um materialismo aleatório*. Madrid, Arena Libros, 2002.

[155] Como concebida por Gilbert Simondon em SIMONDON. *L'individuation psychique et collective*. Paris, Aubier,1989.

nos influenciou. Morfino realiza um detalhado estudo acerca da *ontologia da relação* em Espinosa diretamente trabalhando com as noções de tempo e de causas múltiplas, e, por fim, analisando estas na estruturação imanente da própria democracia, sob a forma polimorfe da *multitudo*[156]. Apenas em relação à noção de uma *duração simultânea,* por nós trabalhada, entendemos, com Morfino, que o instante em Espinosa *nunca seria um devir solitário, mas um instante complexo de policronismo em que o tempo é como um líquido denso, incrustado e recheado de fibras, de velocidades e direções diferentes: o tempo é um encontro de potências e não uma sucessão indiferente*[157]. Embora tais leituras nos tenham influenciado, nenhuma delas aborda diretamente a experiência da *beatitude* intuitiva, como nos apresenta Espinosa na parte V da *Ética,* que, em nossa leitura, pode ser entendida como uma abertura para a o múltiplo e simultâneo, e que, de fato, foi e tem sido a principal influência (ou guia) para a hipótese de nossa dissertação.

Lembremos como, na parte V, no escólio que fecha a *Ética*, Espinosa escreve que *o sábio, enquanto considerado como tal, dificilmente tem o ânimo perturbado. Em vez disso, consciente de si mesmo, de Deus e das coisas, em virtude de uma certa relação eterna, nunca deixa de ser, mas desfruta, sempre, da verdadeira satisfação do ânimo*. Esta maior satisfação será a beatitude que o sábio possui e que consiste em sua consciente abertura, ou ligação a uma multiplicidade simultânea de coisas, em que necessariamente é parte e toma parte na infinita existência em ato; e isto, em virtude de uma relação eterna que é a própria conexão ou ordem entre Deus, as coisas e o próprio sábio; a ordem necessária que, a uma só vez, regula e constitui a própria e infinita multiplicidade do real, e da qual o sábio possui uma grande consciência. Vemos como, através de toda a *Ética,* Espinosa nos conduz, como que pela mão, ao entendimento do difícil e árduo caminho que nos levará à beatitude. A quinta e última parte do livro tratará especificamente de construir como se dá, intuitivamente, a experiência desta sabedoria, em que sentimos e experimentamos que somos eternos. O percurso dessa última parte rumo à sabedoria, geometricamente desenvolvido por Espinosa, sai de uma fixação imaginária numa unidade simples e abstrata e vai em direção a uma abertura à

[156] Definido no *Tratado teológico-político,* Imprensa Nacional & Casa da Moeda, Lisboa, 1988*, Multitudo* é a base da concepção espinosana de democracia, o melhor e mais natural regime político possível, pois esta atenderia a vontade política inerente a todo os homens de governar e não ser governado. Brevemente, *multitudo* pode ser resumido como uma democracia direta, em que o poder político permanece imanente à população e é dado através de distribuição proporcional das potências políticas que constituem a própria massa, sem a idéia de um contrato entre vontades que criaria um poder soberano exterior a massa.

[157] MORFINO, V. *Incursioni spinoziste. Causa, tempo, relazione,* Milano, Mimesis, 2002, p. 85.

multiplicidade, que, também, por, outro lado, nos explicará por que o ignorante, além de ser agitado de muitas maneiras pelas causas exteriores e de nunca gozar da verdadeira satisfação do ânimo, vive, ainda, quase inconsciente (ou, como entendemos, desligado) de si mesmo, de Deus e das coisas, e tão logo deixa de padecer deixa de ser.

O percurso, em que entendemos que a nossa salvação, beatitude ou liberdade consiste em uma abertura para a multiplicidade, culmina na proposição 39, na qual Espinosa demonstra que: *quem tem um corpo capaz de muitas coisas tem uma mente cuja maior parte é eterna.* Encontramos nesta proposição um último elogio à multiplicidade simultânea que, ao nosso ver, encerra o andamento da *Ética,* apenas tendo sendo seu argumento explicitado pela proposição seguinte, a qual afirma que quanto mais realidade uma coisa possui – isto é, quanto mais uma coisa tem perfeição – tanto mais ela tem um corpo capaz de muitas coisas e, portanto, mais age e menos padece e vice-versa. (Cremos que as duas *proposições* restantes, a 41 e 42, constituiriam apenas uma *coda*[158]do livro.) Vemos neste elogio à multiplicidade da atividade simultânea do corpo, que constituirá em sua própria eternidade, uma idéia que gostaríamos de aproximar da importantíssima *proposição* 16 da Parte I, por nós amplamente trabalhada.Recordemos o seu texto: *Da necessidade da natureza divina devem seguir infinitas coisas em infinitos modos (isto é, tudo que pode cair sob o intelecto infinito)*. Vemos que, como no caso do corpo, o que constitui a substância será a sua atividade de produzir uma multiplicidade de coisas, e a perfeição e ou afirmação da substância serão absolutas, uma vez que esta não apenas produz uma multiplicidade de coisas, mas produz uma absolutamente infinita multiplicidade de coisas, ou seja, a sua afirmação será a idéia da e a própria existência absolutamente infinita. E um corpo, ao agir, sempre será um modo determinado por outro modo, e este ainda por outro e assim, até o infinito, de maneira que todos os modos juntos constituem a eternidade de Deus, que consiste na operação em simultâneo de toda a absolutamente infinita atividade do existente. E nos conduzir em direção eternidade será ampliar a nossa capacidade de ação dentro desta absolutamente infinita ordem e atividade que é Deus, assim quanto mais capaz será o nosso corpo, mais estaremos ligados e teremos a consciência de sermos um com esta a ordem e multiplicidade infinitas que é Deus,

[158] Sendo que a P 41 opera um prolongamento adversativo, dizendo que se embora não chegarmos à *beatitude*, há ainda uma outra forma menos pior de conduzir a vida; e a P 42 apenas nos reitera que o raro e árduo caminho é real, estando ao nosso alcance e que este não é um caminho de restrição, mas sim o da própria alegria.

desdobrando-se em si mesmo, nas coisas e em nós. Assim, quanto maior for a abertura ativa de um corpo em relação à multiplicidade de coisas (ou seja, quanto mais ele pode em relação a uma multiplicidade de coisas), tanto mais nos ligamos à multiplicidade que é Deus e tanto mais nos tornamos eternos.

A Parte V da *Ética,* justamente estabelecerá a geometria demonstrativa do caminho ao múltiplo simultâneo, que nos leva à intuição ou o sentirmos e experimentarmos que somos eternos (ainda que, como escreve Espinosa, não seja possível recordarmos de ter existido antes do corpo, o que não contradiz em nada a nossa argumentação, pois entendemos a eternidade como algo que decorre exclusivamente da infinita atividade simultânea de Deus, e não como algo que decorra da duração). Nessa Parte, também, vemos que a intuição, *ou terceiro gênero de conhecimento*, que nos leva a *beatitude,* não é nada outro que a consciência que o sábio possui de Deus, das coisas e de si mesmo, a qual nasce da própria atividade intelectual de formar as *noções comuns* pela razão, assim não divergindo, mas sendo uma continuidade do *segundo gênero de conhecimento*. Espinosa desenvolve uma precisa geometria demonstrativa desse caminho rumo à consciência da multiplicidade pela intuição, mas não nos caberá remontar, passo a passo, tal preciosa demonstração, e sim apenas abordar as suas idéias principais, para finalmente completarmos a nossa explicação de como a multiplicidade simultânea da fartura textual da *Ética* será capaz de expressar uma experiência análoga à *beatitude* intuitiva.

O elogio à multiplicidade na Parte V é tamanho que veremos que, até quando relacionada a uma paixão, a multiplicidade tem um papel positivo, pois como escreve Espinosa, na proposição 9 da parte V da *Ética*: *a mente padece menos em virtude de um afeto que a determina a considerar muitas coisas ao mesmo tempo do que em virtude de um afeto, igualmente forte, mas que a mantém ocupada na consideração de uma só ou de poucos objetos*. Ou seja, a paixão por uma coisa que imaginamos desligada da outras e que ocupa com exclusividade à nossa mente, em igualdade de circunstâncias será a maior de todas, pois somos tomados pela idéia inadequada (ou pela imagem) de que esta coisa opera livremente, e Espinosa demonstra que nosso afeto por uma coisa imaginada livre é mais intenso do que o afeto por uma coisa imaginada necessária. Por outro lado, na EV P20 lemos: *a força da afecção das coisas que entendemos ligas a muitas outras supera aquelas que se referem à coisas que concebemos confusa e mutiladamente*, isto é, que imaginamos desligadas das outras a existir isolada e

"livremente" (isto é, independente de outras). Embora pareça contraditório, não o será, pois a multiplicidade age nos dois casos como uma potência para o positivo, ao se ligar a um afeto o torna mais forte, quando este afeto é negativo (isto é, uma paixão), torná-lo mais forte é fazer de sua paixão (ou seja, o seu lado negativo) algo mais fraco. Em outras palavras, a fixação numa única coisa, imaginada isolada e independente de outras (isto é, "livre") é uma paixão mais forte do que a paixão por uma coisa percebida em suas ligações e conexões com outras; de maneira que a multiplicidade se refere não apenas à força da ação ou do afeto ativo, mas também à da paixão ou afeto passivo. A multiplicidade de causas reforça aqueles afetos que se referem às propriedades comuns das coisas, na ordem com a qual a mente pode ordenar e concatenar os seus afetos entre si, formando uma idéia adequada destes[159]; chegando ao ponto, como nos demonstra Espinosa na EV P18, que ao entendemos as causas da tristeza, esta deixa de ser uma paixão, isto é, deixa de ser tristeza. E, nesta media, a positividade da multiplicidade desfaz o curioso paradoxo da afirmação de Espinosa de que: *à medida que entendemos Deus como causa da tristeza, nós nos alegramos.*

Assim, finalmente chegamos à conclusão que: 1) somos livres quando: a) nos reconhecemos como causa adequada de nossas ações, isto é, afetos e idéias na mente, afetos e movimentos no corpo – liberdade é auto-determinação da ação mental e corpórea; b) nos reconhecemos como essências singulares que são partes do infinito que tomam parte em sua atividade; c) temos a consciência de estarmos a ligados às coisas segundo uma ordem necessária, ou seja, o conhecimento de que somos determinados a existir e a operar de maneira certa e determinada nos leva ao conhecimento de nossa inserção necessária no infinito – donde a importância da multiplicidade simultânea. 2) A razão nos fornece esse conhecimento por meio das noções comuns, que nos mostram como estamos ligados a uma multiplicidade de coisas. 3) A intuição vai além porque nos dá a idéia, ou experiência, de que estamos ligados a um infinita concatenação de coisas simultâneas, que será a totalidade de Deus operando em simultâneo (esta operação fica evidente, como quando Espinosa demonstra que *a nossa mente, à medida que entende, é um modo eterno do pensar, que é determinado por outro do pensar, e este ainda por outro e, assim, até o infinito, de maneira que todos eles, juntos, constituem o intelecto eterno e infinito de Deus*[160]), ainda que a infinita rede de

[159] *Ética,* parte V, proposições 7 e 10.

[160] *Ética,* parte V, proposição 40.

concatenações somente possa ser apreendida em simultâneo pelo intelecto infinito de Deus, a nós cabendo a consciência de sermos frutos desta rede. Em outras palavras, a intuição vai da idéias dos atributos (ou a operação do conjunto todo da realidade) como causa da coisa singular ao conhecimento da singularidade enquanto tal, isto é, como efeito determinado de uma ação infinita. 5) Por isso ela seria superior à razão, pois enquanto esta nos fornece um conjunto de *propriedades comuns* ou de conexões mediatas e universais (as leis da natureza), válidas para todos os seres de mesma natureza, a intuição nos fornece a experiência de nossa singularidade ou de estarmos ligados ao conjunto absolutamente infinito de conexões que são a nossa *causa*, assim como *causa* de todas as coisa, e, portanto, ligados diretamente a Deus. 6) Essa experiência intuitiva encontra seu análogo na textura da *Ética,* pois 7) a gigantesca rede que atravessa todo o livro faz com que em um primeiro nível tenhamos ligações imediatas, ou comuns, entre as proposições que estão diretamente encadeadas entre si por meio das citações internas em suas demonstrações, teríamos uma ligação que nos forneceria o que há de comum entre duas proposições, algo como as *noções comuns*. 8) Mais ainda, cada proposição (como procuramos demonstrar) é uma conseqüência lógica direta e necessária de outras proposições previamente estabelecidas que a preenchem, produzindo a sua clareza, estas, por sua vez, também foram estabelecidas a partir de outras também previamente estabelecidas e assim por diante, produzindo a experiência, ou consciência, de que cada proposição está necessariamente vinculada a totalidade desta rede, que será a causa de sua existência enquanto uma proposição singular, proposição que tem sua causa no conjunto total de operações simultâneas desta rede, e 9) não nos caberia a cada leitura de uma proposição literalmente percorrer por completo a rede (que devido a sua desmedida movimentação entre todas as proposições, que sempre remeteria a uma proposição seguinte e desta para outra, inviabilizando-nos a própria leitura do livro), 10) mas sim ter a experiência intuitiva na leitura de cada proposição de que esta é fruto do conjunto de operações simultâneas de concatenação da rede como um todo.

Da necessidade de produzir a idéia e a experiência de que somos e tomamos parte do absolutamente infinito (que é a própria substância), a *Ética* produzira uma "literatura infinita" sem precedentes na história da filosofia. Como um texto que não tivesse limites em si e que se desdobrasse na abertura de uma simultaneidade infinita, na qual seu texto é capaz de intuitivamente atar o homem ao próprio absolutamente

infinito, emendando a condição humana, garantindo-se, aí, um contemplar-se uno ao infinito, encontrando-se o sábio e inequívoco caminho rumo à nossa liberdade. Assim cremos devidamente ter demonstrado que a *Ética,* não apenas em seu conteúdo, mas também enquanto texto é expressão desta idéia do absolutamente infinito. Se retornarmos uma última vez à arte barroca, para analisar segundo as premissas da retórica seiscentista o texto da *Ética,* temos a estranha singularidade da transposição da própria experiência da eternidade da unidade substancial na fartura textual do livro. Pois a equidade ético-retórica que procura estilisticamente sublinhar a qualidade da matéria tratada[161] (no caso a *beatitude da* consciência de si de Deus e das coisas) tem um *movere* racional, dado por meio de um prolixo encadeamento causal genético que produz o entrelaçamento de uma rede postulacional sintética e simultânea, que garante em seu *docere* o entendimento racional e a própria fruição intuitiva da unidade substancial, na consciência real de nossa presença e ação no interior desta unidade causal infinita e simultânea, consciência que, de fato, já vem a ser a modificação dos afetos do leitor no raro *delectare* da experiência intuitiva da eternidade, seja em relação à nossa própria existência, seja em relação à própria leitura da *Ética*.

[161] Como mencionamos na nota 88, dentre as mais importantes premissas da retórica seiscentista, encontrava-se operação de eqüidade ética do texto que exigia uma conformidade entre o seu estilo e o seu conteúdo. Por exemplo: um sermão sobre um tema notável deveria, em seu estilo, produzir a fruição da própria beleza nos seus leitores (ou ouvintes); já um texto sobre torpezas deveria, em seu estilo, produzir aflição da fruição do feio. Ou seja, a retórica deveria se orientar como um discurso dirigido ao *éthos* do ouvinte e pela comoção de seu *páthos* realizar uma conformidade entre suas três ações discursivas: *movere* (comover), *docere* (ensinar) e *delectare* (deleitar).

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE ESPINOSA

As citações da *Ética,* das partes I-III, são da tradução realizada pelo Grupo de estudos espinosanos da USP; das partes IV e V, são da edição traduzida por Tomaz Tadeu, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2007.

ESPINOSA, B. *Abrégé grammaire hébraïque*, introduction, traduction française et notes par Joël Askénazi et Jocelyne Askénazi-Gerson, Paris, Vrin, 1987.

_____. *Korte Verhandeling, van God, de Mensch, en deszelvs Welstand, Breve Trattato su Dio, l'Uomo, e il suo Bene*, introduzione, edizione, traduzione e commento di Filippo Mignini, L'Aquila, Japadre Ed., 1986.

_____. *Opera*, im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften herausgegeben von Carl Gebhardt, Heidelberg, Carl Winters Universitætbuchhandlung, 1972, 4 v.

_____. *Pensamentos metafísicos*, *Tratado da correção do intelecto*, *Ética*, *Tratado político*, *Correspondência* [cartas 2, 4, 9, 10, 12, 21, 32, 34, 35, 36, 50], seleção de textos de Marilena de Souza Chaui, traduções de Marilena de Souza Chaui, Carlos Lopes de Mattos, Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes, Antônio Simões, Manuel de Castro; col. Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1979.

_____. *Éthique, trad. :* B. Pautrat, Éditions du Seuil, Paris, 1999.

_____. *Ética,* tradução e notas de Tomaz Tadeu, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2007.

_____.*Tractatus theologico-politicus / Traité théologique-politique*, texte établi par Fokke Akkerman, traduction et notes par Jacqueline Lagrée et Pierre-François Moreau, Paris, PUF, 1999.

_____. *Tratado teológico-político*, tradução, introdução e notas de Diogo Pires. Martins Fontes, São Paulo, 2003.

_____. *Tratado breve*, traducción, prólogo y notas de Atilano Dominguez, Madrid, Alianza, 1990.

_____. *Tratado da reforma da inteligência*, tradução, introdução e notas de Lívio Teixeira, Martins Fontes, São Paulo, 2004.

_____. *Correspondência*. tradução, introdução e notas Atilano Domínguez, Madri, Alianza Editorial, 1988.

_____. Ouvres, vol. IV: Traité politique, letteres. Tradução e notas por Charles Appuhn.GF Flammarion, Paris, 1966.

O projeto *Hyper-Ethique* desenvolvido por Jean-Luc Derrien no site *Hyper-Spinoza*, http://hyperspinoza.caute.lautre.net/, que publicou na internet, em 1994, a *Ética* sob a

forma de hipertexto. Além do texto da *Hyper-Ethique* o site apresenta os demais textos de Espinosa no formato eletrônico.

OUTRAS FONTES

AKKERMAM, F. "La pénurie des mots de Spinoza", *Groupe de Recherches Spinozistes*, *Travaux et Documents*, n.1: *Lire et traduire Spinoza*, Paris, 1989.

_____. "La latinité de Spinoza et l'authenticité du texte du *Tractatus de Intellectus Emendatione*", *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques,* vol. 71, no 1, 1987.

ALPERS, S. *The art of describing, Duch art in the seventeenth century.* Chicago, University of Chicago Press, 1983.

ALTHUSSER, L. *Para um materialismo aleatório*. Madrid, Arena Libros, 2002.

ANÔNIMO Clandestino do Século XVIII. *A Vida e o Espírito de Baruch de Espinosa: Tratado dos três impostores.* São Paulo, Martins Fontes, 2007.

ARANTES, P. *Hegel e a ordem do tempo*. Tradução e prefácio, Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Editora Hucitec, 2000.

ARNAULD, A. e LANCELOT, C. *Gramática de Port-Royal*. Tradução de Bruno Fregni Bassetto e Henrique Graciano Murachco, São Paulo, Martins Fontes, 1992.

_____. *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*. Genebra, Slatkine, 1993.

AUDIÉ, F. *Spinoza et lês mathématiques*. Paris, Presses de l'universté Paris-Sorbone, 2005.

BADIOU, A. *O ser e o evento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor e editora da UFRJ, 1996.

_____. *L'Etre et l'événement.* Paris, Seuil, 1988.

_____. *Pequeno manual de inestética.* São Paulo, Estação liberdade, 2002.

BAIONI, J. *Substancialidade e subjetividade: Hegel intérprete de Espinosa*. Faculdade de Filosofia Letras e Ciencias Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), Tese (Doutorado), 2004.

BALIBAR, E. *Spinoza et la politique*. Paris, PUF, 1985.

BATAILLE, G. "*Documments"*(pp.), em *Oeuvres completes*. Paris, Gallimard, 1977.

BAYLE, P. *Écrits sur Spinoza*. Paris, Berg Internacional, 1984.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barraco alemão.* São Paulo, Basiliense, 1984.

BOIS, Y; KRAUS, R. *Formless.* New York, Zone books,1997.

BORGES, J.L. *Obras completas*, Vol. I e II. Globo, Rio de Janeiro, 1998.

_____ ; JURADO, A. *Buda*, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1993.

BRUNSCHVICG, L. *Les Étapes de La Philosophie mathémathique*. Paris, Librairie Felix Alcan, 1922.

CABANNE, P. *Rembrandt.* Lisboa, Verbo, 2000.

CARVAJAL, J. "Resonances de Gracián en Spinoza". en A. Domingues (ed.) *Spinoza y España.* Cuenca, Ediciones de la Universidad de Catilla-La Mancha, 1994.

CHAUI, M."Linguagem e liberdade: o contradiscurso de Baruch Espinosa" em *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo. Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. "Imanência e luz: Espinosa, Vermeer e Rembrandt" em *Revista Discurso n. 26*, p. 113-130, 1996.

_____. *Introdução à história da filosofia*, Vol.1: dos Pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____. *A nervura do real. Imanência e liberdade em Espinosa*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, v. 1.

_____. *Política em Espinoza.* São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

CHOMSKY, N. *Lingüística cartesiana*. *Um capítulo da história do pensamento racionalista*. Tradução de Francisco M. Guimarães. Petrópolis & São Paulo, Vozes & Edusp, 1972.

COTTINGHAM, J. *Dicionário Descartes*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor,1995.

CRISTOFOLINI, P.(org) *Studi sul seicento e sull'imaginazione*. Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1985.

DELEUZE, G. *Spinoza et le probleme de l'expression*. Paris, Minuit, 1968.

_____. *Crítica e Clínica*. São Paulo, Editora 34, 1977.

_____. *Espinosa filosofia prática*. São Paulo, Escuta, 2002.

_____. *A dobra, Leibniz e o barroco*. Campinas, Papirus, 1991.

_____. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires, Cactus, 2003. Cursos sobre Espinosa proferidos entre 1978-81, também publicados no site *webdeleuze.com.*

_____. *Exasperación de la filosofía, el Leibniz de Deluze*. Buenos Aires, Cactus, 2006. Cursos sobre Espinosa proferidos em 1980 e entre 1986-87, também publicados no site *webdeleuze.com.*

DESCARTES, R. *Discurso do método*, *As paixões da alma*, *Meditações*, *Objeções e respostas, Cartas*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior, prefácio e notas de Gérard Lebrun, introdução de Gilles-Gaston Granger, col. Os Pensadores, São Paulo, Nova Cultural, 1996.

_____. *Œuvres de Descartes*, publiées par Charles Adam&t Paul Tannery. Paris, Vrin, 1996, 11 v.

_____. *Meditações metafísicas.* São Paulo, Martins Fontes, 2005.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo, Editora 34, 1998.

_____. "L'immanence esthétique". em *Alea*, V.5, n1, jan-jun, 2003.

_____. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires, Ariana Hidalgo editora, 2006.

EICHLER. A. *Albrecht Dürer*. H.F. Ullmann, 2007.

ELIOT, T. S. *The Complete Poems and Plays*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

EVES, H. *Introdução à história da matemática.* Campinas, Editora da Unicamp, 2004.

FAJARDO, D. S. *Empresa politicas, idea de un príncipe-cristiano.* Madrid, Editora Nacional, 1979.

FOUCAULT, M. "Introduction" a *Grammaire générale e raisonné* em *Dit et écrits, 1954-1988*, v. 1. Paris, Gallimard, 1994.

_____. *A palavra e as coisas.* São Paulo, Martins Fontes, 2002.

GAINZA, M. de. "Espinosa versus Hegel. Motivos de uma confrontação" em *Cadernos Espinosanos. Estudos sobre o século XVII,* no. 13, São Paulo, 2005

GEBHARDT, C. *Spinoza, judaisme et barroque.* Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbone, 2000.

_____. *Spinoza*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1940.

GENET, J. *Rembrandt.* Rio de janeiro, José Olympio, 2002.

GIANCOTTI BOSCHERINI, E. *Lexicon Spinozanum.* Haia, M. NBijhoff, 1970.

GILSON, É. *Index scolastico-cartésien.* Paris, J. Vrin, 1979.

GRACIAN, B. *A arte da prudência.* São Paulo, Martins Fontes, 2001.

_____. *Agudeza y arte de ingenio.* Madrid, Clássicos Castilia, 1988.

GUÉRET, M., ROBINET, A., TOMBEUR, P. *Spinoza. Ethica. Concordances, index, listes de fréquencces, tables comparatives.* Louvain-la-Nbeuve, CETEDOC, 1977.

HANSEN, J. A. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora.* São Paulo, Hedra, 2006.

_____. Textos apresentados ao concurso de livre-docencia na área de literatura brasileira -DLCV- FFLCH - USP, 2002.

HATZFELD, H. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo, Perspectiva, Edusp, 1988.

HEGEL, G. *Fenomenologia do Espírito.* Petrópolis, Vozes, 2001.

_____. *Leçons sur l'histoire de la philosophie*; traduit de l'allemand par J. Gibelin. Paris, Gallimard, 1970.

XAVIER, H. P. "A Eternidade espinosana sob a forma de um Ikebana". In: Spinoza: Tercer colóquio (org. Tatian, D,). 1 ed.Córdoba : Brujas, 2007, v.1, p. 217-226.

_____. El claro laberinto en la Ética de Spinoza In: Spinoza Segundo Coloquio (org. Tatian, D,).1 ed.Córdoba : Altamira, 2006, v.1, p. 121-132.

_____. "Espinosa e Borges: Claro labirinto na Ética de Espinosa". In: Cadernos Espinosanos (USP). v.8, p.20 - 33, 2007.

HULTEN, P. *Vermeer et Spinoza*. Paris, Echoppe, 2002.

ITOKAZU, E. M. "A Filosofia Espinosana para além do corpo-máquina: paralelismo em questão" em *Cadernos Espinosanos. Estudos sobre o século XVII,* no. 15, São Paulo, 2006.

JAQUET, C. *Sub Specie aeternitatis*. Paris, Kimé, 1993.

KANT, I. "O fim de todas as coisas" em *A Paz perpétua e outro opúsculos.* Lisboa, edições 70.

LACERDA, T. A expressão em Leibniz. São Paulo, Tese (Doutorado), 2005.

LAGES, S. K. *Walter Benjamin: Tradução & Melancolia*. São Paulo, Edusp, 2007.

LEIBNIZ, L.W. *A monadologia, Discurso de Metafísica e outras obras,* Col. Os Pensadores, São Paulo, Nova Cultural, 1996.

MACHEREY, P. *Hegel ou Spinoza*, Paris, La Découverte, 1990.

_____. *Introduction à l'éthique de Spinoza,* Paris: Presses Universitaires de France, 1997

MANCOSU, P. *Philosophy of matematics and Mathematical Practice in the Seventeenth Century.* Oxford University Press, Oxford, 1996.

MARION, J. L. *Sobre a ontologia cinzenta de Descartes.* Lisboa, Instituto Piaget.

MATHERON, A. *Individu et communauté chez Spinoza.* Paris, Minuit, 1988 [1969].

MENEZES, F. *A acústica musical em palavras e sons*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenologia da percepção.* São Paulo, Martins Fontes, c1994, 1996.

_____. *Em toda e em nenhuma parte* in *Merleau-Ponty col. Os pensadores* vol. XLI. São Paulo, Editora Abril, 1975.

MIGNINI, F. *Ars imaginadi.* Napolli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1981.

MORFINO, V. *Incursioni spinoziste. Causa, tempo, relazione.* Milano, Mimesis, 2002.

_____. *Temporalità plurale e contingenza: l'interpretazione spinoziana di Machiavelli*, inédito, mimio. São Paulo, 2004.

MOREAU, P. *Spinoza, l'expérience et l'eternité*, Paris, PUF, 1994.

NADLER, S. *Spinoza, A Life.* Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

NEGRI, A. *Spinoza subversif*. Paris: Kimé, 1994.

OLIVEIRA, W. C. *Cadernos*. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Univerdade de São Paulo (ECA-USP). DatDef 05.06.98.

PANOFSKY, E. *Arquitetura Gótica e Escolástica.* São Paulo, Martins Fontes, 2001.

_____. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo.* São Paulo, Martins Fontes, 2000.

_____. *Albrecht Dürer.* Princeton. Princeton University Press, 1948.

PÉCORA, A. *Antonio Vieira: Sermões*. São Paulo. Hedra, 2001.

PÉPIN, J. "L'herméneutique ancienne". In: Genette, G e Todorov, T. (direction) *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, n 23, 1975.

PSEUDO-DIONÍSIO, A. *Obra completa.* São Paulo, Paulus, 2004.

RAHN, J. *Music Inside Out: going too far in musical essays (Critical Voices in Art, Theory & Culture)*. New York, Routledge, 2000.

RAMOND, C. *Dictionnaire Spinoza.* Paris, Ellipses, 2007.

_____. *Qualité et quantité dans la philosophie de Spinoza*. Puf, Paris, 1995.

REZENDE, C. N. *Os perigos da razão segundo Espinosa, Cad. Hist. Fil. Ci., Campinas, Série 3, v. 14, n.1,p.59-118, jan.-jun.2004.*

_____. *Investigação sobre o conceito de emendatio no proêmio do "tractatus de intellectus emendatione" de Espinosa*, Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2001.

ROUSSET, B. *La perspective finale de L'Ethique et le problème de la cohérence du spinozisme.* Paris, J.Vrin, 1968.

_____. *L'immance et le salut, regards spinozistes*. Paris, Kimé, 2000.

ROBINET, A. "Expression ou expressivité selon 'Ethica 77'" In: *Revue de Synthèse*: III S,n.89-91, janeiro de 1978.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

SANTIAGO, H. *Espinosa e o cartesianismo: o estabelecimento da ordem nos princípios da filosofia cartesiana*. São Paulo, Humanitas, 2004.

_____. *O uso e a regra : ensaio sobre a gramática espinosana*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2003

SASSO, R. “Parcour du De Deo de Spinoza(‘Éthique’ I), un exemple des fonctions de la sistématicité dans la constitution du discurs philosophique”em *Archives de Philosophie,* no 44, 1981.

SIMMEL, G. *Rembrandt ensayo de filosofia del arte*. Editorial Nova, Buenos Aires, 1950.

STRUBEL, A. “’Allegoria in factis’ et ‘allegoria in verbis’”. In: Genette, G e Todorov, T. (direction) *Poétique, revue de théorie et d’analyse littéraires*, Paris, n 23, 1975.

TATIÁN, D. *Spinoza y el amor del mundo*. Buenos Aires, Altamira, 2004.

TEIXEIRA, L. *A doutrina dos modos de percepção e o conceito de abstração na filosofia de Espinosa*. São Paulo, Ed. da Unesp, 2001.

WOLFFLIN, H. *Renascença e Barroco.* São Paulo, Perspectiva, 2005.

_____. *Conceitos fundamentais da História da Arte.* São Paulo, Martins Fontes, 1984.

YATES, F. A. *Giordano Bruno and the hermetic tradicion.* Chicago, University of Chicago Press, 1992

ZUMTHOR, P. *A Holanda no tempo de Rembrandt.* São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

APÊNDICE I: O CLARO LABIRINTO NA *ÉTICA* DE ESPINOSA[162]

Espinosa por Borges? Se considerarmos que uma arte seja quase o avesso do que desejou ser a filosofia moderna, e mais precisamente a filosofia de Espinosa; e mais ainda quando busco analisar a complexa ordem que estrutura a escrita da *Ética*, ou seja, a arte e lógica do texto espinosano, capazes de permitirem ao filosofo uma nova norma, clara e precisa, para lidar com as verdades universais e eternas; tudo nos indica que seria inconveniente aproximar estes dois autores tão distintos, seja no tempo de três séculos, seja em seus ofícios: ficção e filosofia.

Contudo, creio ser possível me valer, para a análise da ordenação da escrita da *Ética,* de outra obra diametralmente oposta e fundada no que há de mais falso, ou melhor, imaginário, que de tão imaginário acaba por se tornar uma norma de si: um poema. A partir dos versos e metáforas do soneto intitulado *Spinoza* da arte de um dos maiores "falsários" da literatura universal, também autor de *Ficciones* e do *Livro dos seres imaginários*, o escritor Jorge Luis Borges, buscarei elucidar, neste contraste literário, um peculiar processo de simultaneidade na escrita da *Ética*. Pois creio nada melhor que a percepção de um artista, um homem de estilo, para denunciar a existência de forma, arte ou técnica em uma obra, ainda que seja em um texto de filosofia moderna, que se pretende contrário à noção de arte poética e que pretenda nada menos do que lidar com a própria estrutura do real[163].

É óbvia, no poema, a descrição dos aspectos biográficos de Espinosa, mas isso é apenas o plano superficial: um judeu quieto a polir lentes em um triste gueto de Amsterdã. As complexas imagens e metáforas do poema nos permitem especular muito mais a fundo. Nelas busco entender, para além da objetividade matemática da ordem geométrica, tão estudada pela crítica espinosista, qual o procedimento ou a maneira, ou seja, qual a estrutura formal que a filosofia espinosana adquire no texto da *Ética.*

---

[162] Este texto (que redigido em 2003 e que, desde então, sofrera duas grandes revisões) apresenta a nossa primeira abordagem da *Ética* como um texto cujo conteúdo ontológico também está expresso em sua fartura estilística. Do amadurecimento desta primeira idéia se desenvolveu a nossa dissertação.

[163] A possível abordagem pelo viés do poema é justificável, mesmo se tomamos Espinosa como referência, pois o filósofo se apropria de inúmeras passagens de poetas e oradores clássicos, fundindo no latim de suas demonstrações e escólios autores como Terêncio, Horácio, Cícero, Ovídio, Sêneca, entre outros; cf. Akkermam, F., "La pénurie des mots de Spinoza", *Grupe de Recherches Spinozistes*, *Travaux et Documents*, n.1:*Lire et traduire Spinoza*, Paris, 1989.

SPINOZA

Las translúcidas manos del judío
Labran en la penumbra los cristales
Y la tarde que muere es miedo y frío
(Las tardes a las tardes son iguales).

Las manos y el espacio de jacinto
Que palidece en el confín del Ghetto
Casi no existen para el hombre quieto
Que está soñando un claro laberinto.

Ni lo turba la fama, ese reflejo
De espejo en el sueño de otro espejo,
Ni el temeroso amor de las doncellas.

Libre de la metáfora y del mito
Labra un arduo cristal: el infinito
Mapa de Aquél que es todas Sus estrellas.

Libre de la metáfora y del mito

O mito do Deus (judaico-cristão) é para Espinosa, antes de tudo, um dos principais construtos imaginário a erigir uma hierarquia fantasiosa que se sobrepõe pesadamente ao pensar e à vida humana. Portanto, é necessário encarar esta imagem fantasiosa criada pela superstição e procurar superá-la por meio do verdadeiro conhecimento intelectual, que leve a um entendimento adequado da Natureza, do ser humano e da própria idéia de Deus. E, portanto, emendar a própria potência humana, permitindo a passagem de um estado de passividade frente a um jogo de paixões imaginárias para um estado de liberdade, ou seja, uma atividade sábia, que se enraíza nas possibilidades verdadeiras de uma atuação dentro da verdadeira estrutura do real.

Espinosa encontra grande parte do sentido da liberdade na potência intelectual para distinguir na base da práxis humana o que há de imaginário e ilógico, do que é realmente um aspecto positivo do intelecto humano e que nos permite ser causa de nossas ações.

No primeiro termo da distinção, tem-se a noção mitológica judaico-cristã, uma forma moral imaginativa a definir, julgar e sancionar valores sociais a partir de uma fantasiosa base transcendente. Nela tem-se o extremo da superstição na volitiva figura onipresente e onipotente de Deus, que teria em suas mãos a roda da fortuna, e ao acaso, ou melhor, ao seu bel prazer determinaria o destino dos homens. A única possibilidade de atuação nesta hierarquia transcendente seria obedecer aos dogmas desta fantasia, buscando escravizar-se nas misteriosas e obscuras palavras deste Deus, como se, de fato, se estivesse buscando a liberdade. As palavras, ou melhor, as obscuras metáforas, formam as suas leis que, de alguma maneira, foram sussurradas por este Deus e reveladas a certos homens. Palavras que foram reunidas e grafadas na Bíblia Sagrada, uma modalidade de texto definido por Espinosa como uma fabulação profética que suscita, sempre, controversa e persuasiva exegese, cuja principal conseqüência é produzir a desordem dos sentidos e da razão e assim submeter a terra a esta imaginária hierarquia do céu.

Livre da metáfora: no *Tratado Teológico-Político*, ao inaugurar o moderno método crítico de interpretação da Bíblia, Espinosa recusa três grandes tradições interpretativas, cujo ponto comum é a suposição de que o texto bíblico está perpassado por mistérios: a interpretação alegórica, a simbólica e a metafórica. O princípio interpretativo, nos três casos, é a substituição da literalidade do texto por alegorias,

símbolos e metáforas que, supostamente, traduziriam mais fielmente o *espírito* da letra, ou o Verbo Divino. Afastando a leitura metafórica, Espinosa afirma que o texto deve ser lido em sua literalidade e que as dificuldades e obscuridades para desvendar o sentido da Escritura encontram-se na língua em que foi escrita, da qual, diz ele, não temos gramática, dicionário e retórica. As únicas metáforas aceitas são aquelas próprias do falar hebraico, ou seja, aquelas passagens textuais em que os próprios escritores hebraicos empregaram metáforas.

Que está soñando un claro laberinto

A experiência humana regulada pela imaginação parece nos condenar a viver em um labirinto de contingências de múltiplas causas, e em múltiplos planos de acontecimentos em constantes mutações. Contudo, a *Ética* vem jogar luz sobre esta imagem de um labirinto de contingências. O labirinto se desfaz ao abrir-se em clara lógica e expor frente à multiplicidade do ente absolutamente infinito, um complexo, embora inequívoco, caminho rumo ao seu conhecimento. Penetrar neste caminho implica conhecer a própria liberdade, deslocar-se, movimentar-se no interior de condições reais de atuação; movimentar-se, aqui, significa pensar e agir racionalmente, encontrar a potência da mente humana imersa no conhecimento da ordem fixa e imutável da Natureza. Ao recusar a metáfora e o mito, fazendo a crítica da superstição, da religião e da teologia, Espinosa se volta para a ordem e conexão necessárias que definem a Natureza e determinam sua inteligibilidade.

Para que o labirinto seja *claro*, é preciso, como explica Espinosa na proposição 10 da Parte II da *Ética*, seguir a verdadeira "ordem do filosofar", partindo da causa de si absolutamente primeira rumo a seus efeitos necessários. A desordem ou um obscuro labirinto se instala quando se toma como ponto de partida os efeitos cujas causas permanecem desconhecidas e essa ignorância conduz ao mito de todos os mitos, a causa final, assentada numa vontade onipotente – no caso de Deus – e no livre arbítrio – no caso do homem.

A ordem fixa e imutável da Natureza, quando mal interpretada, poderia levar a crer em um determinismo – ou como se diz no XVII, um fatalismo – que impossibilitaria a liberdade em Espinosa, desde que se suponha a ordem natural como

linear e a liberdade como escolha voluntária em vista de fins, ambas como um caminho retilíneo e duro; crer na liberdade como uma reta seria desconhecer a complexidade múltipla da própria ordem da Natureza. Tomando tal liberdade estritamente em termos geométricos, seria como encará-la como uma linha reta fixa, literalmente limitada a uma única direção e a apenas dois sentidos (como a linha do horizonte que nunca apontará para o céu, ainda que os olhos se percam tanto para direita como para a esquerda). Assim, mesmo que esta reta possua infinitos pontos colineares, ainda existiriam infinitos pontos oblíquos no espaço geométrico que nunca seriam tocados por ela (ontologicamente seria como algo infinito apenas em seu gênero, do qual pudéssemos-lhe negar infinitas propriedades de outros infinitos gêneros, e não como algo absolutamente infinito).

A liberdade humana será a ação do intelecto finito para conhecer a ordem fixa e imutável da Natureza, a qual segue e de que faz parte, e, assim, conhecer a sua própria gênese e essência, ou seja, o homem se torna uma causa adequada, pois conhece Deus como a substância absolutamente infinita e, realmente, como única causa livre. Assim, em termos estritamente geométricos, a liberdade apresentada na *Ética,* que o homem deve trilhar, é como a totalidade do próprio espaço geométrico (em que ele estaria inserido), abarcando o movimento em todas as direções e por infinitos pontos de fuga, como se de cada ponto partissem infinitas retas que se bifurcariam obliquamente em mais retas, gerando planos que se desdobram em mais planos a formar os sólidos que agenciam as perspectivas e os caminhos de uma absolutamente infinita realidade.

Ética desenvolve-se tecendo este claro labirinto, cuja primeira idéia é o conjunto da existência como um todo, em que se deve articular ao mesmo tempo todas as idéias entre si e todas as coisas entre si. Ainda mais, gostaria de apresentar a idéia de que o livro não apenas explica este processo de ordenação do múltiplo, mas que a estruturação de seu texto visa também emular este processo de concatenação da multiplicidade. Portanto, sua leitura, aparentemente simples, desenvolve-se dentro de uma estrutura combinatória[164], gerando um complexo fenômeno de concatenações em que o texto, ao

[164] Na filosofia moderna, o uso técnico do termo *combinatória* tem seu sentido dado por Leibniz em sua *arte combinatória*, contudo não utilizamos o termo estritamente no sentido leibniziano, como o próprio desenvolvimento do apêndice esclarecerá. Aliás, é Leibniz quem diz ser o objeto da filosofia o labirinto do contínuo e do infinito, seria interessante ver porque Borges usa para Espinosa uma imagem próxima à de Leibniz.

se desdobrar, multiplica-se, constituindo um claro labirinto sobre o qual o sábio enxergará a infinita Natureza e trilhará sua vida.

É sempre claro ao leitor da *Ética* que o desenvolvimento do texto da primeira Parte, *De Deus*, em direção à quinta e última Parte, *Da Potência do Intelecto ou da Liberdade Humana,* é realizado em uma forma muito particular. Como dissemos na Introdução e desenvolveremos nos Capítulo II, poderia afirmar-se que o texto da *Ética* é uma cadeia completamente fracionada, e o bojo dessa cadeia constitui-se de 218 *proposições* que, por sua vez, estão subdivididas em *demonstrações*, *escólios* e *corolários*; além das *proposições*, o texto apresenta mais uma série de *definições*, *explicações, axiomas, lemas e postulados,* além de contar com 4 introduções e um apêndice. O leitor deve seguir a cadeia de segmento em segmento, passando da *proposição* para suas subdivisões e daí para uma nova *proposição* e para suas subdivisões e continuar novamente no mesmo processo (encontrando, de tempo em tempo, os outros termos); o processo é como o passar de termo em termo em uma cadeia matemática, ou mesmo similar à leitura de parágrafo após parágrafo de um texto corrido linearmente. Contudo, este processo linear, essa cadeia de segmento em segmento, é a todo instante interrompida, pois praticamente todas as *demonstrações* e os *escólios* usam, como regra para engendrar as suas explicações, uma grande quantidade de referências a outros segmentos do texto que fogem da seqüência linear da cadeia. Assim, ocorre no texto um peculiar desdobrar-se em que cada explicação, além de justapor-se às explicações contíguas na cadeia, apresenta ao mesmo tempo uma relação direta com outros segmentos mais distantes do livro.

Labran en la penumbra los cristales

Tomando a figura de Espinosa como polidor de lentes, Borges pensa a filosofia espinosana como um cristal trabalhado pelo filósofo. Encarar a *Ética* sob a forma de um cristal, como um sólido espacial que se desdobra em uma construção geométrica, encaixa-se muito bem ao que pretendemos demonstrar.

Ética é um texto que, em sua organização, desenvolve-se de maneira tridimensional cujo entrelace de informação deve ser considerado como um acontecimento sobre o espaço tridimensional e duração sincrônica, e não meramente

sobre o tempo linear e diacrônico, e que, portanto, poderia ser entendido como um sólido geométrico. Daí, a possível associação do livro com a figura do cristal, cuja estrutura atômica possui uma configuração geométrica espacial.

Embora a referência original do cristal no poema seja uma metáfora para vidro, uma associação às lentes polidas por Espinosa para se sustentar financeiramente em Amsterdã, gostaríamos de nos apropriar do termo cristal no sentido apresentando pela química. Ainda mais, não utilizaremos a química moderna, da época de Espinosa, mas a contemporânea a Borges, a qual apenas será empregada com o intuito de esclarecer a idéia de simultaneidade que propomos na leitura da estrutura formal no texto da *Ética*. Assim, não pretendemos estabelecer, anacronicamente, uma relação direta entre o pensamento de Espinosa ou a estrutura da *Ética* com a química contemporânea, apenas que a ferramenta da química serve para elucidar imageticamente a estrutura do livro de Espinosa.

A analogia fica clara tomando-se como exemplo o cristal de quartzo, um silicato extremamente comum na crosta terrestre, cuja fórmula é SiO_2. A estrutura molecular do quartzo desdobra-se tridimensionalmente em todas as direções seguindo uma progressão geométrica na qual cada micro estrutura atômica de SiO_2 cria, seguindo uma configuração arbórea, três pontos de abertura para repetições da mesma cadeia atômica. Além disso, não apenas sua microestrutura molecular, mas também sua macroestrutura, visível a olho nu, compõe formas semelhantes a figuras geométricas tridimensionais.

Encarar a estrutura organizacional da *Ética* como um sólido geométrico em que cada Proposição constituísse um plano bidimensional, e cujas citações internas fossem arestas ligando os planos e compondo assim este "cristal geométrico" de 658 lados (4 introduções, 218 proposições, 1 apêndice, 283 demonstrações, 72 corolários, 50 escólios, 7 lemas, 15 axiomas, 2 postulados, 26 definições, 48 definições dos afetos, 32 explicações) que se entrecruzariam em uma rede de arestas bifurcando-se para todas as direções e fundamentalmente para o interior de si. Propriamente, a estrutura deste texto deve ser aproximada daquilo que certos círculos denominam de uma literatura combinatória, ou seja, um texto subdividido em múltiplos fragmentos de texto que são articulados por uma regra de organização, que intercala as partes multiplicando as possibilidades de suas combinações.

Ni lo turba la fama, ese reflejo

De espejo en el sueño de otro espejo

Há, no poema, em contraposição à multiplicidade de nosso claro labirinto, uma multiplicação dada em um jogo de espelhos como um segundo sonho, também, capaz de retratar o mundo. Contudo, neste outro cristal vemos apenas a fama refletida, isto é, temos refletida a perspectiva de um olhar finalista, que busca colher os proveitos da riqueza, das honras e do prazer dos sentidos. O espelho figura a imagem de uma vida ordinária, vã e fútil, cuja alegria consiste na busca dos bens incertos (da fama, do sexo e do dinheiro) cuja fruição, com passar do tempo, produz enorme tristeza, e quando buscados por si, de fato, acabam por se tornar objeto e causa do medo.

O espelho apresenta-se como uma metáfora especular das paixões humanas, pois este nos dá a imagem do próprio conhecimento por imagens, a imagem da imaginação. Vejamos: o espelho, ao repetir o mundo em si, apenas o faz por um único ponto de vista, ou seja, apenas forma uma imagem unilateral e superficial disto que é complexo, profundo e possui infinitas perspectivas. Ainda que o espelho reflita imagens ao infinito (como na miríade de reflexos do poema, que, em um jogo de espelhos, reflete dentro de si um outro espelho que, por sua vez, o reflete em seu próprio reflexo ao infinito, em um mesmo instante), ele é incapaz de sair de um único ponto de vista e apenas nos dará a repetição de um conhecimento parcial, amputado e truncado. Eis porque a reprodução de imagens, mesmo elevada ao infinito, não passa de um mero jogo de espelhos e de mera ilusão e, enfim, apenas vem multiplicar os bens da fama.

Já, o sonho de nosso filósofo produzirá um cristal e uma multiplicação de outra fartura, muito diferente da duplicação do mundo pela reflexão da luz, este cristal produzirá uma refração da luz, à maneira dos prismas de Newton e da ciência seiscentista. Não como a duplicação ou multiplicação espetacular do mundo por meio de imagens, mas como a decomposição de um fenômeno real, sendo capaz de explicá-lo, por conhecer a sua causa, voltando-se para a realidade, ou seja, para a sua imanência. Como o feixe de luz branca que ao atravessar um prisma refrata-se abrindo sua luz nas sete cores do arco-íris, como a luz em sua abertura para a ciência, assim opera nosso cristal e a multiplicação prolixa da *Ética.* Esta, enfim, concebe a idéia de que não estamos reproduzindo, mas que estamos no interior e somos parte deste claro labirinto.

Ainda que em um primeiro vislumbrar a articulação combinatória do cristal tenha sido de certa ajuda, um olhar mais detido descobrirá na *Ética* uma complexidade que está para além de um processo combinatório. Pois não se trata de definir o texto da *Ética* apenas como uma combinatória, porque mesmo a combinatória apenas remete a um processo de acumulação. Calculando-se todas as combinações do entrecruzamento entre as *proposições* chega-se a uma gigantesca cifra de avanços e recuos, que indica a impossibilidade ao leitor empírico da fruição total de sua leitura. Mesmo que a estrutura se dê em uma perspectiva combinatória, o tempo para percorrê-la por inteiro, sem dúvida, esgotaria a praticidade de sua leitura. Tal gigantesca cifra evidencia que o peculiar processo da fruição da estruturação do texto da *Ética* desloca-se da estrutura combinatória para uma estrutura de simultaneidade. Nela, abandona-se a relação combinatória ou seqüencial dos segmentos, para uma nova leitura, que se daria no interior de um *continuum* sincrônico, em que todos os segmentos pulsariam ao mesmo tempo.

Assim, a inequívoca clareza evocada na *Ética* advém do constante embaralhar de saltos, avanços e recuos das diversas pequenas partes do texto, gerando, para além combinações múltiplas, quase "infinitas" cadeias de leitura que se sobrepõem a cada *proposição* como se esta se desdobrasse na latência das outras *proposições* do livro. Cada pequeno segmento contém em si a latência de todas as outras partes do texto, produzindo um claro labirinto sob a forma de um infinito sincategoremático de leitura, em que cada segmento de texto expressa todos os outros os segmentos ao mesmo tempo.

Daí, por meio da simultaneidade seria possível dar conta de um grau maior de perfeição. Quando os segmentos se transformam na potência simultânea de saber que no fragmento há sempre outros fragmentos, que o segmento contém todas as outras proposições existentes no sistema no interior de si. Isso nos reenviaria à perfeição da ontologia espinosana, pois como a substância se exprime em todos os atributos e modos e este a exprimem, assim também, cada proposição (com suas respectivas definições, axiomas, corolários e escólios) se explicita exprimindo todas as outras e é por elas exprimida.

Ni el temeroso amor de las doncellas.

Embora as proposições da *Ética* possam ter sob a simultaneidade uma concatenação perfeita, pouco importaria, pois o homem, no domínio de sua vida ético-psíquica, ainda continua a viver sob o domínio das imagens e das paixões. A imagem refletida de nosso espelho nunca será a perfeição do infinito em sua simultaneidade; vemos, quando postados diante deste, surgir outra forma, a imagem produzida de nossa própria imagem: a vaidade humana. As donzelas, a fama, os bens incertos da fortuna, um temeroso amor, enfim, todas as paixões nascidas da imaginação, tidas como fundamentais à felicidade humana, como se fossem o centro de sua vida, e defendendo-se contra a instabilidade de tudo, o homem inventa para si mesmo a imagem, ou o sonho, de que é um império em outro império, isto é, um poder que rivaliza com o poder da Natureza, identificada com os caprichos da fortuna.

Como propor a ação da cristalina ordem e lógica do sistema geométrico de Espinosa, que expõe a perfeição imanente à Natureza, para um homem que vive na desordem das paixões? Como aproximar esta imaginação de noções mais adequadas à realidade, passando, ainda que com imagens, das ilusões tirânicas para afetos alegres[165] e positivos, próprios de uma ação mais sábia? Trata-se de encarar não como um erro, dentro da ordenação perfeita do sistema da lógica geométrica, e sim como uma necessidade humana, a falta de precisão em um ponto (um índice de si, um referencial de espacialidade nula) representado em um quadro negro como um pequeno borrão de giz branco, cuja materialidade é uma aberração em face à geometria e uma verdade da limitação física da condição humana.

Portanto, a presença conturbada da imaginação não vem violentar a lógica da *Ética*. A imaginação não se apresenta como desvio a toda ordem intelectual, sobretudo porque o intelecto nunca se opôs diretamente a ela, como se esta fosse um erro. A idéia imaginativa ou inadequada é somente parcial, confusa, mutilada ou, como diz Espinosa, abstrata[166]. Assim o falso é apenas ausência de verdade e a idéia inadequada poderá

[165] Um afeto alegre ocorre quando somos afetados por uma causa exterior que convém com a nossa própria causa interna, ou seja, ele compõe adequadamente com a nossa própria composição corporal, gerando em nós alegria e aumentando a nossa própria capacidade de ação.

[166] A abstração ocorre quando consideramos as coisas superficialmente como é dada pela imaginação com o auxilio dos sentidos, sem as relacionar à substância, ou seja, quando formamos idéias sem conhecer a causa eficiente de seu objeto, gerando uma falsa idéia do todo pelo conhecimento apenas da parte, ou seja, quando tomamos os efeitos pela causa.

tornar-se adequada[167] quando passa pelo crivo da racionalidade. Todavia, na Parte III, Espinosa demonstra que toda idéia – inadequada ou adequada – é um afeto; a idéia inadequada é um afeto passivo ou paixão, enquanto a idéia adequada é um afeto ativo ou ação. Ora, na Parte IV, o filósofo demonstra que um conhecimento verdadeiro não suprime uma paixão e que esta só é suprimida por outra mais forte e contrária. Isso significa que a supressão de uma idéia inadequada ou imaginativa ocorre em dois níveis: ou no plano da relação entre razão e imaginação, ou no plano da própria imaginação, quando uma paixão forte vence outra mais fraca. Portanto, libertar-se das paixões rumo a um conhecimento sábio também ocorre através de uma conquista contra elas no interior do campo das afecções.

Ainda que necessário matizar uma atuação absoluta do intelecto, através do reconhecimento do necessário entrelaçamento deste com condicionamento imaginário do homem, o grande sonho de um acorde racional único de todas as realizações humanas não cessa de ser trabalhado por Espinosa. Assim, a ordem lógica não apenas corrige a imaginação, mas também é simultaneamente tocada de um apelo poético que ultrapassa o perfeito rigor das idéias e as recompõe em uma densa bruma de emoção. Escrever claramente para a humanidade, ainda que conceitos de uma filosofia, é situá-los, condicioná-los, atentando também para as qualidades imediatas de afeto que destes devem surtir. Assim Espinosa apresenta nos *escólios* a necessidade de fundir a lógica da *Ética* à imaginação humana. Há quem diga existirem duas distintas *Éticas*: a cristalina lógica das *proposições* com suas demonstrações geométricas; e a turva arte de organizar afetos, em uma segunda *Ética* colocada pelos *escólios*, na qual o autor lidaria diretamente e exclusivamente com a finitude da compreensão do engenho da imaginação humana[168]. Mas não há duas *Éticas*, e não há contradição na única que existe; os *escólios* não turvam a geometria, são necessários e exigidos por ela, tingindo-a com uma coloração de afetividade.

Retomando a analogia do cristal, a lógica em si seria como o silicato puro sob a forma do quartzo simples [SiO_2], um sólido transparente e "invisível" à percepção

[167] A idéia inadequada é a idéia imaginativa que representa na mente as afecções corporais em sua imediatez vivida, isto é, ela envolve a existência de corpos exteriores ao copo humano, mas não é capaz de explicá-los. A idéia adequada explica a gênese necessária de seu objeto porque oferece a razão e sua causa eficiente, isto é, mostra a essência real dos objetos que afetam o corpo humano, explicando-os.

[168] Deleuze, *G*. «Etude formelle du plan de l' Ethique et du role des scolies dans la realistion de ce plan: les deux Ethiques» *in Spinoza et le probleme de l'expression*. Minuit, Paris, 1968.

humana. Porém, tocado pela arte dos *escólios*, o cristal de silicato passaria a composto, como a variação do quartzo que ganha cor e torna-se mais preciosa e bela, como a esmeralda brasileira [$(SiO_4)Be$] uma variação "impura" (ou melhor, mais complexa e rara) do quartzo. É como se a estrutura lógica se mantivesse, porém agora sob forma visível, tingida pela bela cor verde. Assim, a perfeita ordem das proposições vem ganhar materialidade e se torna permeável à experiência humana.

Labra un arduo cristal: el infinito

Mapa de Aquél que es todas Sus estrellas.

Somente com a simultaneidade a estruturar seu texto, chegamos ao bem verdadeiro que a *Ética* nos aponta: a clara definição de Deus, o ser perfeitíssimo e absolutamente infinito, causa imanente de todos os seres, cujo mapa é ordenação simultânea de todas as suas estrelas, de todas as idéias entre si e de todas as coisas entre si. Ao prosseguirmos, vale a pena lembrar outro poema de Borges, intitulado *Del rigor en la ciencia,* que explora o paradoxo da perfeição da arte cartográfica de um determinado Império, que elabora um mapa que tem a imensidão do próprio império e coincide perfeitamente com ele. Contudo, o desmesurado mapa é abandonado pelas gerações seguintes à sua realização, por considerarem-no inútil, mas, como nos informa o poema, ainda hoje, em suas dilaceradas ruínas habitam mendigos e animais.

Em Espinosa não há paradoxo, uma vez que ele não propõe a realização de uma imagem do infinito, pois deste não há imagem possível, o único mapa do infinito será a imanência do próprio infinito (mesmo se tal imagem fosse possível, como nos mostra o segundo poema, ela seria inútil). Assim, sua *Ética* produz a idéia de que não o estamos reproduzindo, mas que estamos no interior e somos parte deste claro labirinto. Assim, Espinosa vence o paradoxo da perfeição dos mapas, pois sua realização trata da idéia verdadeira de Deus, do absolutamente infinito. Idéia cujo mapa é a imanência do existente, mapa de todos os mapas em simultâneo, pois consiste na infinitude da própria realidade existente em ato, em que habitamos e somos parte, e cujo verdadeiro guia a nos iluminar é a própria idéia de Deus: a consciência da existência do universo, ou seja, da existência em simultâneo de todas as suas infinitas estrelas e do brilho de sua imanência.

Assim, a tentativa de formar a idéia do absolutamente infinito exigiu da *Ética* uma "literatura infinita", como um texto que não tivesse limites em si e fora de si e que se desdobrasse ao infinito. A *Ética* como a emulação do próprio infinito é capaz de atar o homem à eternidade e emendar a condição humana garantindo-se, aí, pela primeira vez, um contemplar-se uno a ela, encontrando-se o sábio e inequívoco caminho rumo à liberdade. A *Ética* é um infinito atual e absoluto? É claro que poderíamos pensar em uma limitação, ou melhor, duas. A primeira, a extensão do corpo do livro, que, sem dúvida, é limitado, embora com a passagem da estrutura de uma combinatória para a da simultaneidade temos um particular multiplicar-se do texto em que todas as passagens do mesmo estão em simultâneo relacionadas umas com as outras, e nesta relação todas existem em ato. A segunda seria o pensamento de um intelecto limitado, no caso a articulação do intelecto humano de Espinosa, contudo a *Ética* demonstra que todas as infinitas coisas e infinitos modos que seguem espontaneamente da natureza de Deus, todos eles devem cair sob o intelecto infinito e não apenas isto, mas que o intelecto finito em ato tem como objeto de suas idéias o mesmo que o intelecto infinito, ou seja, ambos tem como objeto entender a infinitude de Deus e nada outro[169].

Bibliografia

AKKERMAM, F. "La pénurie des mots de Spinoza", *Groupe de Recherches Spinozistes*, *Travaux et Documents*, n.1: *Lire et traduire Spinoza*, Paris, 1989.

BORGES, J. L. "Spinoza" in *Obras Completas*, Emecé Editores, Barcelona, 1989.

_____. "Del rigor en la ciência*"* in *Obras Completas*, Emecé Editores, Barcelona, 1989.

CHAUI, M. *A nervura do real. Imanência e liberdade em Espinosa*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, v. 1.

DELEUZE, G. *Spinoza et le probleme de l'expression*. Paris, Minuit, 1968.

_____. *Crítica e Clínica*. São Paulo, Editora 34, 1977

ESPINOSA. B. *Pensamentos metafísicos*, *Tratado da correção do intelecto*, *Ética*, *Tratado político*, *Correspondência* [cartas 2, 4, 9, 10, 12, 21, 32, 34, 35, 36, 50], seleção de textos de Marilena de Souza Chaui, traduções de Marilena de Souza Chaui, Carlos Lopes de Mattos, Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes, Antônio Simões, Manuel de Castro; col. Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1979.

[169] *Ética,* I, prop. 16: *Da necessidade da natureza divina devem seguir infinitas coisas em infinitos modos (isto é, tudo que pode cair sob o intelecto infinito).* E prop. 30, da mesma parte: *O intelecto, finito em ato ou infinito em ato, deve compreender os atributos de Deus e as afecções de Deus, e nada outro.*

_____. *Tratado teológico-político*, tradução, introdução e notas de Diogo Pires. Martins Fontes, São Paulo, 2003.

LEE, J. D. “Elementos do bloco p” in *Fundamentos da química inorgânica, Edusp, São Paulo, 1971.*

TEIXEIRA, L. *A doutrina dos modos de percepção e o conceito de abstração na filosofia de Espinosa*. São Paulo, Ed. da Unesp, 2001.