

# CONTRIBUIÇÕES DE ESPINOSA PARA UMA FILOSOFIA DA ARTE OU UMA TEORIA ESTÉTICA

LEONARDO SOUZA DOS SANTOS \*

## INTRODUÇÃO

**B**ento de Espinosa (1632-1677) não escreveu uma filosofia da arte ou uma teoria estética. Da mesma forma, mesmo possuindo uma teoria dos afetos, seus escritos não se concentraram em uma ciência do belo em si. A relevância da estética como reflexão sobre a arte ocorre no século XVIII, século posterior à vida de Espinosa. Porém, Daniel Nogueira trata no artigo “Espinosa e a arte” sobre a pintura, a poesia e o teatro como artes que Espinosa teve contato. Para incentivar a construção de uma teoria estética ou uma filosofia da arte com a filosofia espinosana, Nogueira escreve sobre o confronto entre duas interpretações da *Ética* a respeito da operação com as imagens que as artes fazem uso: de um lado, a interpretação de que a imagem é causa de erro; de outro lado, a interpretação de que o erro é decorrente de *algumas* imagens.

O que Spinoza afirma, na proposição 41 da parte II da *Ética* é que “o conhecimento de primeiro gênero é a única causa de falsidade”, não que o conhecimento de primeiro gênero seja sempre falso. Em outras palavras, da afirmação que “todo conhecimento falso é de primeiro gênero”, pretende-se deduzir que “todo conhecimento de primeiro gênero é falso”, mas isso constitui uma falácia de conversão de silogismos. Em boa lógica aristotélica, no máximo se poderia deduzir que “alguns conhecimentos de primeiro gênero são falsos” – que é perfeitamente o que pretende

a filosofia de Spinoza (NOGUEIRA, 2010, p. 19-23).

A partir da relação entre a imagem e o erro, entre a operação do artífice e os afetos que decorrem nos indivíduos por meio dos artefatos, quais elementos são encontrados na produção espinosana para uma teoria estética? Na filosofia de Espinosa se insere uma filosofia da arte? Elaborar uma resposta para essa pergunta é o objetivo de pesquisa desse artigo.

Para responder tal questão, em primeiro lugar, é objetivo desse trabalho saber o que Espinosa entendia por arte, bem como, pelas noções centrais da estética: a beleza e a feiura. A *arte* é definida como um conhecimento prático, a operação em que “muitas coisas que são difíceis são tornadas fáceis, e por meio dela podemos lucrar na vida também muito de tempo e de comodidade” (SPINOZA, 2015b, p. 361; §15); a finalidade da arte é a utilidade. Assim, a arte não significava uma operação especificamente com a beleza ou a feiura, com o encaixe a um modelo de perfeição, mas com a utilidade ou a conveniência - o aumento da potência de agir. Vejamos alguns usos que Espinosa faz do sintagma arte para a preparação de como a arte segundo o que entendemos hoje pode ser interpretada a partir dos conceitos de Espinosa.

A interação com a arte por meio da imaginação, além da construção de edifícios, pinturas e outras coisas, fica evidente no “Prefácio” na parte V da *Ética* intitulado “A potência do intelecto, ou A liberdade humana”. No prefácio, Espinosa nega a possibilidade de abordar no capítulo “de que maneira e por qual via, entretanto, deve-se aperfeiçoar o intelecto e por qual arte deve-se cuidar do corpo [...] pois o último diz respeito à medicina e o primeiro, à lógica” (ESPINOSA, 2015a, p. 517 [E5PREF.]). A arte é um recurso para apresentar a capacidade do indivíduo de cuidar da mente por meio da razão

\* Graduado em Música (Piano) na Faculdade Santa Marcelina, realizando como trabalho monográfico aproximações entre Filosofia e Música em Bento de Espinosa. Posteriormente graduado em Filosofia com trabalho monográfico no conceito de Imaginação em Friedrich Nietzsche. Mestre em Filosofia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) escrevendo sobre afetos na filosofia de Paul B. Preciado. Licenciado no Centro Universitário Claretiano com pesquisa em filosofia e educação em Peter Sloterdijk. Tem experiência profissional na área de Filosofia e Música, com ênfase em Filosofia Contemporânea (Pós-estruturalismo), Ética e filosofia política, Estética e filosofia da arte, Análise musical e Piano popular. Atualmente trabalha como professor de música.

e do corpo pelas artes. A arte tem uma potência de se expressar através do corpo. Assim, ao associar a medicina como uma arte que cuida do corpo, fica evidente que Espinosa pensa arte como um saber-fazer que interage com a afecção; a arte em Espinosa é uma arte do corpo e pelo corpo. A arte tem como objetivo, aqui, adquirir mais meios para interagir com os demais objetos e tornar o corpo mais apto a agir e a padecer dos demais objetos. A arte é o meio que o indivíduo se conduz para a liberdade, condição em que pode moderar seus próprios afetos.

O uso que Espinosa faz da palavra arte, além do sentido medicinal de cuidado do corpo, não deixa de ter também seu sentido político. Para dois significados tendem o uso da palavra arte no *Tratado político*: em primeiro, como um recurso político de proteção e, em segundo, como um meio de adequação que a civilização tem consigo. Na primeira citação do tratado, Espinosa escreve que os homens armam ciladas aos políticos e que estes por cuidarem-se são mais habilidosos que os sábios. A experiência demonstra a relação entre o homem e o vício, assim o político pelas artes livram-se da malícia humana.

Crê-se que[, os políticos,] em vez de cuidarem dos interesses dos homens lhes armam ciladas e, mais do que sábios, são considerados habilidosos. A experiência, na verdade, ensinou-lhes que, enquanto houver homens, haverá vícios. Daí que, ao procurarem precaver-se da malícia humana, por meio daquelas artes que uma experiência de longa data ensina e que os homens, conduzidos mais pelo medo que pela razão [...] (ESPINOSA, 2009, p. 6).

Na citação, Espinosa descreve a condição do político que, pelo senso comum, é mais habilidoso que o sábio em cuidar dos interesses dos que lhe armam ciladas. O político, nesse contexto, exerce a função de manter o poder pelo conhecimento prático de sua função; a política é a arte de precaver-se dos afetos entristecedores (vício, malícia) decorrentes dos demais indivíduos. A arte é entendida como a operação política para se precaver dos afetos tristes, consolidada pela concatenação das imagens adquiridas em contato com o mundo (experiência). A arte é, como veremos mais a diante, o conhecimento do engenho dos indivíduos; a arte é o conhecimento das imagens que se inserem no engenho coletivo. Não é necessário que da arte decorra um artefato, a arte está ligada à operação que

busca a utilidade. A ideia que é adquirida por meio das imagens tem como promover o erro.

A apresentação de ciência e arte é feita distintamente por Espinosa no *Tratado político*, ao discorrer sobre a liberdade para lecioná-las, em que declara: “Em uma república livre, tanto as ciências como as artes serão ótimamente cultivadas se for concedida, a quem quer que peça, autorização para ensinar publicamente, à sua custa e com risco da sua fama” (ESPINOSA, 2009, p. 118). Espinosa associa a ciência e a arte ao espaço das universidades, locais que servem tanto para cultivar os engenhos quanto para os limitar. Em primeiro, a ciência opera determinando regras para a obtenção de uma ideia que tem em seu conteúdo a operação da ideia adequada dos objetos. Da mesma forma, a arte, ao lado da ciência, pode ser ensinada e cumpre a função de ter uma ideia sobre a concatenação das imagens-afecções a ser compartilhadas pelos demais na universidade. Porém, ao mesmo tempo em que as artes são ensinadas como o conhecimento sobre uma imagem, por meio da crítica que Espinosa faz às universidades, as artes possibilitam conduzir um limite do conhecimento por um cidadão. Partindo da premissa que para Espinosa o uso da ciência é sempre positivo, a arte pode ser ensinada em toda a república livre e cumpre a função, não apenas de cultivar, mas também de limitar a interpretação que os cidadãos fazem das imagens. Assim, a citação reforça o argumento do uso de arte como conhecimento operação das imagens no engenho e da ciência como o conhecimento da operação dos objetos. O mesmo pode ser percebido na citação a seguir, que porém, Espinosa deixa explícito que o que mais pode agradar os indivíduos são outros de mesma espécie e, assim, o que mais pode agradar alguém que se conduz pelo conhecimento é outro que também se conduz pelo conhecimento. Por isso, a educação é a maior destreza da arte, pois nela se requer um cuidado específico do corpo e da maneira como se conduz o intelecto dos demais indivíduos.

Não há nada que possa convir mais com a natureza de alguma coisa do que os outros indivíduos da mesma espécie; e por isso [...] nada é dado de mais útil ao homem, para que conserve seu ser e frua a vida racional, do que o homem conduzido pela razão. Além disso, já que não encontramos nada, entre as coisas singulares, de mais excelente que o homem

conduzido pela razão, por conseguinte, em coisa alguma pode alguém mostrar mais sua destreza no engenho e na arte do que em educar os homens para que vivam por fim sob o império próprio da razão (ESPINOSA, 2015a, p. 497, 499 [E4APCAP 9]).

A educação não está separada do fazer artístico, e como já foi visto, a arte não está adequada a um conhecimento específico. No uso que Espinosa faz do sintagma, não há uma arte, há diversas artes. A arte (enquanto operação educativa) pode carregar consigo uma potência estética (beleza e feiura) ou afetiva; tanto os artefatos podem ensinar quanto a força afetiva é parte do ensino. A arte (operação com imagens) pode ser entendida como um meio para um indivíduo alcançar outros gêneros de conhecimento (conhecimento das propriedades e das essências dos objetos). Além desta citação, outros dois usos de Espinosa à palavra arte confirmam o conhecimento do engenho coletivo. Ambos os usos citados a seguir dizem respeito à execução bem sucedida do conselho presente no regime monárquico, em que para uma comunidade, é necessário conhecimento por parte destes indivíduos. “Omito aqui, por serem demasiado conhecidas, as artes e as habilidosas artimanhas dos conselheiros, com as quais têm de se precaver a si próprios para não serem imolados à inveja” (ESPINOSA, 2009, p. 72). Nessa citação, pela distinção que faz entre arte e artimanha, se evidencia que Espinosa não entende ambos como sinônimos. Não é importante aqui a constituição do conselho, mas o significado de arte. A arte é usada como conhecimento das imagens, a operação em que indivíduos se previnem dos afetos tristes.

Para a elaboração de uma compreensão sobre uma filosofia da arte, ou ainda uma teoria estética (que opere com a beleza e a feiura), serão explicadas aqui as partes da *Ética* em que Espinosa discorre sobre o conceito de imaginação (através da mente) e do golpe (através do corpo) porque participam da arte como maneiras da guiar a percepção dos indivíduos, sobre o conceito de engenho (a constituição mental dos indivíduos que os guia a imaginar algo com as afecções), sobre a beleza e a feiura a partir das sensações e, por fim, sobre a contemplação e o tempo na arte. A partir de uma leitura das partes que contém os conceitos de (1, já exposto) arte; (2) imaginação e golpe; (3) engenho;

(4) beleza e feiura; (5) contemplação, costume e tempo, interpretar-se-á maneiras de participação, não das obras de arte (específicas do século posterior ao de Espinosa), mas dos artefatos (característico do tempo de Espinosa) e procurar-se-á uma nova interpretação da arte na contemporaneidade.

### **A ARTE EM ESPINOSA: A IMAGINAÇÃO E O GOLPE**

Dois modos são característicos para compreender a arte, um *modo do pensamento* (gênero de conhecimento da ideia) e um *modo da extensão* (relação mecânica e dinâmica do corpo). A arte, quando entendida sob a potência da mente para pensar, opera com a imaginação e quando entendida sob a potência do corpo para se estender, opera com o golpe. A imaginação é a expansão da imagem-afecção do artefato através da mente e o golpe é a expansão mecânica e dinâmica do corpo. Essas são adequações feitas para encaixar arte na ontologia de Espinosa: a operação com as imagens (imaginação) e a operação com os movimentos e afetos do corpo (golpe). A imaginação, por deslocar o objeto de sua atualidade, corre o risco de errar. O erro torna a mente menos potente para pensar.

Pois se a Mente, quando imagina coisas não existentes como presentes a si [erro], simultaneamente soubesse que tais coisas não existem verdadeiramente, decerto atribuiria esta potência de imaginar à virtude de sua natureza, e não ao vício; sobretudo se esta faculdade de imaginar dependesse de sua só natureza, isto é, se esta faculdade de imaginar da mente fosse livre (SPINOZA, 2015a, p. 169; E2P17S).

A imaginação é entendida como meio para a mente de um indivíduo aumentar a própria potência de pensar. O indivíduo que sabe que está imaginando, demonstra a própria potência para operar com as imagens e não as atribui realidade. A impotência para pensar decorre em não saber que imagina e, inversamente, a imaginação é virtuosa ao ser cônica. Como vimos na introdução do artigo com a citação de Daniel Nogueira, não é toda a imaginação que decorre em erro. O indivíduo pode se alegrar de diversas formas com as imagens e concatenar as imagens de diversas formas para construir afetos singulares. Marcos de Paula exemplifica o uso da imaginação com a literatura, em que escrito-

res de grande importância (e.g., Flaubert, Machado de Assis, Proust) escrevem conscientes da sua imaginação, associando estes escritores ao que Espinosa entende por *sabedoria*, o conhecimento por meio da operação com as imagens para afetar e ser afetado de múltiplas maneiras pelos demais objetos (cf. DE PAULA, 2014, p. 597-618). Por outro lado, a potência do corpo pode ser demonstrada pelo golpe, que corre o risco de decorrer em afetos entristecedores.

A ação de bater, enquanto é considerada fisicamente e só prestamos atenção a que um homem levanta o braço, fecha a mão e move com força todo o braço de cima pra baixo, é uma virtude que é concebida pela estrutura do Corpo humano. Se então um homem, movido pela Ira ou Ódio, é determinado a fechar a mão ou mover o braço, isso ocorre, como mostramos na Segunda Parte, porque uma e a mesma ação pode unir-se a quaisquer imagens de coisas; e, assim, tanto a partir daquelas imagens das coisas que concebemos confusamente quanto daquelas que concebemos clara e distintamente, podemos ser determinados a uma e mesma ação (SPINOZA, 2015a, p. 471; E4P59S).

O golpe é entendido como meio para o corpo de um indivíduo aumentar a própria potência de agir. O indivíduo pode golpear pela forma como opera suas relações de aceleração e repouso (característica mecânica), alegrando ou entristecendo os demais corpos (característica dinâmica), demonstrando a própria potência de movimentação, bem como, de causar afetos específicos. A impotência em golpear decorre em destruir, romper relações e causar entristecimento aos demais corpos, afetado por e afetando e afetado por ira ou ódio. A ação virtuosística na arte ocorre de maneira semelhante ao golpe: o indivíduo cria imagens com potência de movimentos em aceleração ou repouso (mecânica) ou com afetos que intensificam a percepção (dinâmica). Gilles Deleuze (1925-1995), comentarista da filosofia de Espinosa, explica essa proposição sobre o golpe em Espinosa com dois exemplos: no primeiro, um indivíduo golpeia uma barra de ferro e, no segundo, um indivíduo que comete o matricídio. No primeiro exemplo, o indivíduo se fortalece por golpear uma barra de ferro percebendo a potência de seu próprio corpo para os movimentos mecânicos e para as intensidades dinâmicas e, na segunda exemplificação, o indivíduo golpeia a própria mãe para

destruir a causa de seu entristecimento, impotência para moderar os próprios afetos (cf. DELEUZE, 2002, p. 42-43). No primeiro exemplo, o indivíduo está em condição de liberdade para golpear aumentando a própria potência de agir e, no segundo exemplo, o indivíduo está em condição de impotência por ser incapaz de aumentar com outrem a potência de agir. Da mesma maneira, na arte o indivíduo pode alegrar a si mesmo pela potência da própria virtude ou entristecer o outro se sobrepondo com o próprio desempenho. A arte é a operação do golpe e da imaginação, é um trabalho com as afecções; a arte demonstra ao indivíduo a capacidade da própria mente e do próprio corpo.

O primeiro momento em que Espinosa se referiu à música diretamente na *Ética* se encontra na parte IV, no “Prefácio” intitulado “Da servidão humana, ou A força dos afetos”, em que menciona as noções de perfeição e imperfeição, de bem e mal para introduzir a explicação do conceito de *servidão* (condição humana de impotência para moderar os próprios afetos). Essas noções de bem e de mal que os seres humanos atribuem aos objetos costumam ser fundadas por meio dos *universais* (imagens que categorizam os objetos por meio das propriedades comuns e ignoram as propriedades particulares que os objetos possuem). O juízo feito por meio dos universais pode conduzir ao equívoco por confundir a essência e as propriedades dos objetos, diferentemente dos juízos feitos pelo entendimento, construído por meio da essência de cada objeto e de suas propriedades. Espinosa exemplifica o uso dos universais com a apreciação de uma obra em que as opiniões entre o apreciador e o autor são compatíveis quando compartilham afecções que tornam a obra comum ao engenho. *Quando o autor e o apreciador partilham do mesmo engenho e a obra é concluída, a obra é julgada perfeita. Porém, quando o autor e o apreciador não partilham do mesmo engenho, a obra é julgada imperfeita, mesmo quando está concluída* (cf. SPINOZA, 2015a, p. 371-373; E4PREF.). Ao possuir afecções em comum com os demais indivíduos (engenho coletivo), o apreciador passa a julgar como bom o que corresponde aos universais constituídos no engenho e ruim o que não corresponde aos universais constituídos no engenho. *A arte ou o artefato passa a ser classificado, não pela rea-*

lidade que determinou a serem constituídos, mas pelo conjunto de imagens que foram comparadas no juízo de valor. Por isso, Espinosa propõe o entendimento das causas que determinaram os objetos a ser constituídos de maneira específica como uma potência maior de ser afetado.

Para Espinosa, todos os objetos são perfeitos na medida em que todos os objetos são reais, ou seja, o autor recusa a noção de imperfeição ou ausência na constituição dos objetos (cf. SPINOZA, 2015a, p. 127; E2DEF6). A ausência (ou imperfeição) ignora as causas que constituíram os objetos e a noção de ausência (ou imperfeição) decorre da comparação com modelos (universais), acrescentando aos objetos algum fim que não participou das causas determinantes. A primeira aparição explícita de música na *Ética* serve como figura retórica para, ao invés de comparar os artefatos aos modelos, entender o que determina os objetos a serem constituídos como são. Da mesma forma, a aparição do sintagma música serve para entender o que determina o desejo e os demais afetos nos que interagem com o objeto. Assim, ao tratar de um artefato específico (e.g., música, dança, pintura, entre outros), a comparação feita com como o artefato deveria ser (com universais) é apenas fruto do desejo daquele que interage; o universal que é associado à perfeição pelos avaliadores é apenas decorrência do desejo que possuem pelo próprio universal. A proposição espinosana é o entendimento das causas que determinam as artes a operar de maneira específica para agir em acordo às causas, bem como, o entendimento das causas que determinam um desejo que decorre do artefato para lidar com esse desejo.

A frase “Por exemplo, a Música é boa para o Melancólico, má para o lastimoso [ou aflito]; no entanto, nem boa nem má para o surdo” (SPINOZA, 2015a, p. 377; E4PREF.) não define imediatamente o que é a música ou a quem a música gera afetos específicos, mas a princípio, a frase demonstra como é singular a experiência com o artefato por aquele que é afetado por ele. A princípio, a frase trata o valor da música a partir de uma relação: a música alegra alguns, entristece outros e não afeta terceiros. Porém, ao designar que a música afeciona um indivíduo, a música necessariamente precisa ser constituída por um corpo. Paralelamente, a música é composta por uma ideia unívoca à sua

corporeidade. A música ser constituída por um corpo e uma ideia não significa, a princípio, que a música necessariamente cause imagens de objetos extrínsecos. A princípio, a ideia causada pela música é a própria imagem que ela causa, ou seja, o próprio corpo musical (e.g., melodias, ritmos, timbres, entre outros elementos). Partindo da proposição espinosana que a ideia na mente não se distingue da vontade do indivíduo, toda a ideia que decorre de um artefato é a afirmação ou negação do artefato (cf. SPINOZA, 2015a, p. 219; E2P49C). O desejo de encontrar um artefato é decorrente do afeto gerado em um encontro entre o artefato e o indivíduo. Assim, determinados elementos do artefato (e.g., cores, gestos, cheiros, sons) são reproduzidos no indivíduo ou pelo indivíduo. Se a condição do encontro com o artefato for por meio da construção, o afeto é mais intenso, pois além do afeto causado pelo artefato, há o afeto de entendimento que o indivíduo tem da própria potência para pensar e se estender (imaginação e golpe).

### **O ENGENHO INDIVIDUAL E O ENGENHO COLETIVO**

O encontro de um corpo com os objetos vai constituindo afecções e, por meio do conjunto de afecções, vai se determinando o *engenho* do indivíduo que interpreta a afecção. A teoria sobre o engenho é desenvolvida no Renascimento (século XVI), um século anterior ao de Espinosa, em que buscou-se explicar a singularidade dos indivíduos frente às explicações mecânicas da natureza e dos afetos; a explicação a respeito do engenho busca solucionar o problema entre a singularidade dos indivíduos enquanto há a submissão de todos os indivíduos às mesmas leis afetivas (cf. MOREAU, 2009, p. 4). No conceito de engenho convém explicar, se todas as mentes operam da mesma maneira, o porquê dos indivíduos se singularizarem. Espinosa pensa o corpo como uma relação em movimento (aceleração e repouso), em que cada corpo se encontra em uma relação específica (cf. SPINOZA, 2015a, p. 161, 163 [E2P13POST. 3, 6]; MOREAU, 2009, p. 67). Assim, cada corpo é submetido às diferentes afecções que determinam sua relação de movimento constituindo um engenho singular; o engenho é a forma como cada indivíduo concatena as afecções que recebe de cada objeto. Por ser o corpo huma-

no formado por um número complexo de indivíduos, as maneiras de afetar e de ser afetado pelos corpos exteriores são também múltiplas. Isso significa que o engenho é constituído pela forma com que o indivíduo imagina os objetos, a forma como sente o afeto a partir dos objetos; o engenho se comporta decorrentemente a partir do conjunto de as afecções que o indivíduo recebeu precedentemente. Essa forma complexa em que o indivíduo é afetado se dá como um conjunto de leis que encaminham sua biografia, que determinam seu desejo, mais especificamente, o conjunto de ideias e sensações corpóreas que carrega sobre os objetos; as marcas geradas pelos objetos vão definindo as relações que o indivíduo desejará. O indivíduo não origina os afetos em si mesmo, mas sim, concatena as imagens a partir das afecções que recebe (cf. VINCIGUERRA, 2012, p. 131-133). Ao indivíduo passar por uma série de encontros que o alegra ou o entristece por meio de objetos específicos e ao entender que esse objeto específico continuamente o suscitou a afetos específicos, o indivíduo passa a constituir desejos e noções sobre os objetos que o afetou. Isso também ocorre porque as próprias afecções são os meios que o indivíduo tem para entender as afecções alheias (cf. ESPINOSA, 2015a, p. 297, 299, 301 [E3P39S]; MOREAU, 2009, p. 8). É por meio das diversas relações entre os corpos e os objetos, sucessivamente, que a cada um se estabelece uma noção diferente de bom ou mau, formando seu *engenho*. Da mesma forma, é a coerência entre os afetos gerados em alguns indivíduos por alguns objetos específicos que forma o *engenho coletivo*, comunidades que partilham imagens sobre determinados objetos (tanto interiores quanto exteriores). Assim, fica evidente no conceito de engenho que o uso adequado da razão (segundo e terceiro gêneros de conhecimento) não é suficiente para conduzir os indivíduos sem considerar a afetividade decorrente das relações, bem como, a relatividade que se aplica não apenas nas relações com cada objeto, mas cada indivíduo na relação com cada objeto em cada vez.

A noção adquirida das relações com os objetos, conseqüentemente, as diferenças entre cada indivíduo em sua singularidade de encontros com os objetos e a união por indivíduos por encontros comuns com os objetos, vão se fortifi-

cando conforme os encontros forem se sucedendo (cf. ESPINOSA, 2015a, p. 295, 297 [E3P37]). Assim, por meio o engenho coletivo é possível entender como o afeto de cada grupo é direcionado, ou seja, as relações que os membros de um coletivo constituem e os afetos recorrentes adquirido por meio dos objetos (cf. MOREAU, 2010, p. 83, 93). O exemplo usado para engenho é o rastro de cavalo sobre a areia, em que se inserem duas figuras que apreciam o rastro: o soldado e o agricultor (cf. ESPINOSA, 2015a, p. 171 [E2P18S]; VINCIGUERRA, 2012, p. 137-138). Um soldado, ao se deparar com o rastro de cavalos se lembrará de um cavaleiro e, conseqüentemente, de uma guerra. O agricultor, ao se deparar com o rastro de cavalos, se lembrará do cavalo, do arado e do campo. O engenho concatena as afecções com outras que precederam no indivíduo. Da mesma forma, um grupo de cavaleiros a observar o rastro, se lembrará de um cavaleiro e conseqüentemente de uma guerra. Assim como um grupo de agricultores se lembrará de um cavalo e conseqüentemente do arado e do campo.

## BELEZA E FEIURA PARA UMA TEORIA ESTÉTICA?

### A BELEZA E A FEIURA NO “APÊNDICE” DA ÉTICA.

No “Apêndice” da primeira parte da *Ética* (“Deus” ou ‘Natureza’) Espinosa cria conexão com o “Prefácio” da quarta parte (“A servidão humana, ou A força dos afetos”) através da música. Além de discorrer sobre os valores atribuídos aos objetos, como tratamos anteriormente, Espinosa trata indiretamente sobre a música relacionando-a- à noção de beleza e de feiura. A menção de Espinosa à música, bem como à beleza e à feiura é útil para compreendermos como se daria uma teoria estética a partir da filosofia de Espinosa.

Pois quando [as coisas] são de tal maneira dispostas que, ao nos serem representadas pelos sentidos, podemos facilmente imaginá-las e, por conseqüente, facilmente recordá-las, dizemos que são bem ordenadas; se o contrário, dizemos que são mal ordenadas, ou seja, confusas. E visto que as coisas que podemos facilmente imaginar nos são mais agradáveis que as outras, por isso os homens preferem a ordem à confusão, como se a ordem fosse algo na natureza para além da relação com nossa imaginação. [...]. Por exemplo, se o movimento que os nervos recebem dos

objetos representados pelos olhos conduz à boa saúde, os objetos pelos quais é causado são ditos belos, ao passo que os que provocam o movimento contrário, feios. Em seguida, aos que movem o sentido pelas narinas, chamam cheirosos ou fétidos; pela língua, doces ou amargos, sápidos ou insípidos, etc. Pelo tato, duros ou moles, ásperos ou lisos, etc. E, por fim, os que movem os ouvidos são ditos produzir ruído, som ou harmonia, a qual enlouqueceu os homens a ponto de crerem que também Deus nela se deleita. Nem faltaram Filósofos que se persuadissem de que os movimentos celestes compõem uma harmonia. Tudo isso mostra suficientemente que cada um julgou acerca das coisas conforme a disposição do seu cérebro, ou melhor, tomou por coisas as afecções da imaginação (SPINOZA, 2015a, p. 119; E1AP).

No “Apêndice” a beleza e feiura são, respectivamente alegria e tristeza com ideias confusas sobre as operações que determinaram o artefato a existir, este por sua vez, associado aos universais de perfeição ou imperfeição. Mais tecnicamente, a *beleza* é entendida como decorrente de um encontro com um objeto em que há um aumento de potência e uma ideia confusa da causa do aumento (associando o objeto aos universais de perfeição constituídos no engenho). A *feiura*, inversamente, é entendida como decorrente de um encontro com um objeto em que há uma diminuição de potência e uma ideia confusa da causa da diminuição (associando o objeto aos universais de imperfeição ou distantes da perfeição no engenho). De outra forma, ainda, a beleza é compreendida como a facilidade e a feiura como a dificuldade para o indivíduo reconstruir o objeto pela memória.

*Espinosa escreve sobre como as noções de bem e de mal, de perfeição e imperfeição, atrapalham a compreensão dos objetos. Essas noções confusas decorrem da disposição que os indivíduos têm para imaginar o objeto.* A confusão decorre do conflito entre a ideia-afecção que os objetos efetuaram no corpo e os objetos que estão inscritos no engenho coletivo (construindo universais). No primeiro modo de percepção, a imagem do objeto é compreendida por meio de outras imagens relacionadas na mente do indivíduo (formando universais de perfeição e imperfeição), assim, o primeiro modo de percepção é onde se formam as noções de beleza e feiura (universais de perfeição e imperfeição). A beleza e a feiura se formam através das ima-

gens, mas mais que isso, dos modelos das imagens. A beleza e a feiura (e seus universais equivalentes) são, dessa forma, o mais baixo grau de percepção do objeto. Sob esse ponto de vista, Espinosa constrói uma *contraestética* em detrimento de uma estética, na medida em que beleza e feiura são noções confusas que tornam o afeto em um indivíduo pelo objeto condição de servidão. Denominamos *contraestética* porque Espinosa prefere que as percepções dos indivíduos não se formem a partir da noção de beleza e feiura por serem noções de modelos (ou de disposições que os indivíduos têm para ordenar tais imagens por meio da memória). Espinosa exemplifica a beleza e a feiura no “Apêndice” por meio dos sentidos humanos (visão, olfato, paladar, tato e audição), em que os quatro primeiros foram mantidos a serviço de exemplo para os demais artefatos, além da música. *As noções confusas decorrendo em beleza e feiura através de comparação com modelos ocorrem porque os indivíduos tomam o efeito pela causa quando pensam apenas pelo primeiro gênero de conhecimento, ou seja, entendem que o afeto gerado no próprio corpo é a operação que o artefato tem por si mesmo.* O juízo de valor está presente de maneira equivocada quando o artífice e o público atribuem aos artefatos uma boa ou má disposição constitutiva (e.g., em música, a atribuição de boa ou má disposição entre as alturas). O que ocorre enquanto fenômeno, nesse caso, é o artefato agradar ou desagradar aquele que interage por meio dos universais de perfeição e imperfeição. O juízo de valor atribuído ao artefato como operação de sua essência é equivocado (e.g., no encontro com uma música, é equivocado associar o afeto à constituição dos gestos, gêneros, escolas, estilos entre outros). O que opera no encontro com a obra são agrados ou desagradados, adequações ou inadequações. O artefato (as partes em relação que constituem seu corpo), simultaneamente às partes em relação com o artefato, são causas de um afeto determinado. No entanto, o artífice que insere constrói seus artefatos podem, por meio da compreensão do engenho do seu público, usar a disposição que os indivíduos têm a imaginar por meio dos universais para construir um afeto. Da mesma forma, o público pode, independente da intenção do artífice, associar o artefato aos universais de perfeição e imperfeição. Por isso,

há coerência em compreender o *artista* e a *obra de arte* como o *artífice* que constrói um determinado *artefato* disposto a causar um afeto no público associado aos universais de perfeição (beleza) e imperfeição (feiura).

A respeito da sensação de audição no “Apêndice”, a exemplificação amplia as antíteses tradicionais que ocorreram nos demais sentidos. Espinosa usa em seu exemplo o encaixe entre os sons (harmonia) e faz críticas às compreensões que encontrou a respeito desses encaixes. Espinosa discorre indiretamente sobre a música e se opõe às concepções estéticas que percorrem a história da música, sendo suas críticas dirigidas à concepção sacra de que há um Deus judaico-cristão- que sente prazer com a música e também à teoria de que as esferas formam um corpo sonoro moralmente superior.

#### A BELEZA E A FEIURA NAS CORRESPONDÊNCIAS DE ESPINOSA COM HUGO BOXEL.

Há um correspondente de Espinosa, Hugo Boxel (estima-se que em 1674), que escreve sobre como a beleza se relaciona com os objetos (entre os objetos citados, a música). Espinosa e Boxel- discorrem sobre a beleza se inserir na constituição do objeto ou no efeito da relação entre o objeto e um indivíduo. Para criticar a concepção de que os objetos possuem beleza em sua essência (concepção de Boxel), Espinosa escreve:

A beleza, senhor, não é tanto uma qualidade do objeto considerado quanto um efeito a produzir--se naquele que o considera. Se os nossos olhos fossem mais fortes ou mais fracos, se a compleição de nosso corpo fosse outra, as coisas que nos parecem belas nos pareceriam feias e as que nos parecem feias se tornariam belas. A mais bela mão vista ao microscópio parecerá horrível. Certos objetos que vistos de longe são belos, são feios quando vistos de perto, de modo que as coisas consideradas em si mesmas ou em sua relação com Deus não são belas nem feias. Quem, portanto, pretende que Deus criou o mundo para que ele fosse belo, deve necessariamente admitir ou que Deus fez o mundo para o apetite e os olhos do homem, ou então que ele fez o apetite e os olhos do homem para o mundo. A perfeição e a imperfeição são denominações que não diferem muito da beleza e da feiura. Por certo o mundo seria mais acabado se Deus o tivesse disposto ao saber de nossa fantasia e ornado com tudo o que inventa sem dificuldade uma imaginação

em delírio, mas que o entendimento não pode conceber! (SPINOZA, 2014b, p. 228; carta 54).

Após a afirmação de que a beleza não é uma qualidade inserida no próprio objeto, Espinosa propõe que a disposição do corpo (olho) para lidar com o objeto faz parte do juízo de beleza ou feiura. Assim, é da disposição do indivíduo considerar belo o artefato, ao passo que a relativização de características que estão além da obra relativiza também a sensação de beleza percebida no objeto. A relação da música com Deus é indiferente, ou seja, os objetos não agradam nem desagradam o que Espinosa entende por Deus (a concatenação de causa e efeito que operam na Natureza). Isso ocorre porque Espinosa recusa que exista um ser (e.g., Deus judaico-cristão) alocado fora da operação em causa e efeito (divino). Espinosa aponta como erro entender que os objetos possuem ontologicamente um efeito estético, pois significa entender que os objetos foram divinamente designados com uma finalidade própria aos seres humanos (antropocentrismo) ou ao próprio indivíduo (egocentrismo). A noção de que os artefatos possuem um efeito estético em sua essência, associados à beleza e à feiura, acompanha a noção de que os objetos têm por finalidade ser causa de afetos específicos nos seres humanos. A interação entre os seres humanos e os objetos por prazer (e.g., música) é conflitiva na moral judaico-cristã-, religiosidade de Hugo Boxel, pois ao mesmo tempo em que os objetos foram constituídos por Deus (divino) para agradar os seres humanos, o prazer obtido por meio do corpo gera divergências morais. Logo, a concepção que a beleza e a feiura estão presentes no próprio objeto se torna um conflito para a moral de Boxel. Espinosa completa ironicamente nas cartas que os objetos seriam mais agradáveis se Deus entendesse a fantasia dos seres humanos e acrescentasse os objetos que estão contidos no delírio imaginativo em sua própria concatenação, algo que o entendimento da operação das leis naturais não pode conceber. Assim, comicamente, os artefatos seriam todos compreensíveis e agradáveis aos apreciadores, se as operações naturais fossem moralmente constituídas e soubessem quais encontros seriam mais agradáveis para cada um. Boxel mantém a concepção de que a ordenação está inserida no próprio objeto e que Deus (judaico-cristão) concebeu ao ser humano

a capacidade entender quais são essas ordenações, exemplificando com a música.

No que toca à beleza, há coisas cujas partes são proporcionais umas às outras e que estão melhor compostas do que algumas outras. E Deus concedeu ao entendimento e ao julgamento do homem um acordo, uma harmonia com o que é bem proporcionado e não com as coisas em que não há proporções. O mesmo acontece com os sons que se acordam ou não se acordam: o ouvido sabe distinguir bem as consonâncias e as dissonâncias, porque umas proporcionam prazer e as outras incômodo. Uma coisa perfeita é também uma coisa bela, na medida em que nada lhe falta. Há numerosos exemplos a dar, e eu os omito para não ser prolixo (SPINOZA, 2014b, p. 233; carta 55).

Hugo Boxel admite que o ser humano possa obter prazer com o que lhe agrada (sendo o prazer para Boxel decorrente do entendimento concedido por Deus) e não discorre sobre o argumento de Espinosa a respeito da beleza ou da feiura decorrer da aptidão do corpo para interagir com um objeto. Outro escrito de Espinosa trata sobre as relações singulares entre os indivíduos e os objetos, contrariando a tese de Boxel, por meio da metáfora de um relógio. A metáfora se adequa ao debate de Espinosa com Boxel a respeito de Deus e do afeto decorrente dos artefatos por demonstrar a singularidade no juízo exercido por um indivíduo.

No que respeita à [...] por que Deus não criou homens tais que não pequem, basta dizer que tudo o que se disse sobre o pecado tão só se diz em relação a nós, como quando comparamos duas coisas entre si ou sob diferentes perspectivas. Por exemplo, se alguém fez um relógio para soar e indicar as horas e esse artefato está acorde com a intenção do artífice, diz--se que é bom, se não, diz--se que é mau, ainda que ele também pudesse ser bom se a intenção tivesse sido fazê-lo desarranjado e tocando fora do tempo (ESPINOSA, 2014, p. 78).

A metáfora reforça a ideia de que o pecado, a palavra de cunho teológico que representa o que é nocivo ao indivíduo, é na filosofia espinosana a atribuição à potência menor de um indivíduo em uma condição comparada à outra. Como foi desenvolvido, os juízos de valor são equivalentes ao engenho do indivíduo que atribui à perfeição ou imperfeição. A metáfora amplia os juízos de valor para o conceito de tempo-

ralidade. Não apenas as relações entre alturas, consonância ou dissonância, são atribuições (tidas por Boxel como naturais), mas também o que é atribuído à temporalidade. A temporalidade, a concatenação das afecções e a comparação entre as afecções, podem alegrar ou entristecer quando um artefato se encontra com um indivíduo. O tempo também é tratado como uma adequação ou inadequação, também faz parte da construção de um afeto por um artífice ou, de outra forma, da operação com imagens. Assim, os artefatos também decorrem em juízos por meio da temporalidade que afeccionam.

A adequação entre a data em que há a troca de correspondências (iniciada 21 de setembro de 1674) e a conclusão de Espinosa no “Apêndice” da primeira parte da *Ética* (em 1675), bem como, o conteúdo das cartas e o conteúdo do “Apêndice” da primeira parte da *Ética*, são evidências de que a concepção de música escrita no “Apêndice” é uma resposta ao Hugo Boxel. Assim, essa é uma evidência da concepção sacra de música a qual Espinosa se opõe. Ao mesmo tempo, há no “Apêndice” a crítica à teoria grega de que há uma música hierarquicamente superior gerada a partir dos astros celestes (cf. FUBINI, 2008, p. 41-42). O conceito de música das esferas contém a oposição por valor à música humana, separação meramente moral, pois as coisas acontecem na Natureza sem diferença de valor. Espinosa critica o conceito de música das esferas, pois a Natureza (ou Deus) não é organizada moralmente (não possui vontade ou intelecto) para gerir e apreciar uma música que se organiza hierarquicamente diferente.

### **CONTEMPLAÇÃO, COSTUME E TEMPO NA ARTE**

A *contemplação* é a afecção que um objeto causa com outro em um indivíduo por acidente. Quando um objeto afeta um indivíduo, por ser caráter da mente sentir os efeitos dos objetos sobre o corpo sem intuir necessariamente as causas, outros objetos são acidentalmente associados ao afeto (cf. ESPINOSA, 2015a, p. 261, 263 [E3P14, E3P15]; DELEUZE, 2002, p. 25; SILVA, 2008, p. 18). Por exemplo, ao ouvir uma música, um indivíduo associará o afeto ao dançarino assistido simultaneamente. A dança é contemplada sendo a música a causa do afeto, e da mesma forma, a música é contemplada sendo a dança a causa do afeto. Da

mesma maneira, outras artes que são causa do afeto contemplam outras afecções acidentais. Ou seja, por acidente, outros objetos são associados ao desejo gerado pela alegria ou tristeza (e seus afetos decorrentes) do encontro.

Da mesma forma, outros objetos são associados na memória, na concatenação de imagens sobre os objetos que entraram em contato com o corpo do indivíduo (cf. ESPINOSA, 2015a, p. 169, 171 [E2P18]; DA SILVA, 2008, p. 12-13). Espinosa entende que, ao indivíduo imaginar, os afetos do passado e do futuro são sentidos em iguais intensidades no presente. Por isso, os afetos que são repetidos se somam formando o *costume* (cf. ESPINOSA, 2015a, p. 169-171 [E2P18S]; DA SILVA, 2008, p. 23). Os afetos alegres ou tristes são intensificados pela repetição, pois o afeto incide no próximo, concatenando-se. O exemplo usado para ilustrar os conceitos de contemplação é a palavra *pomum* (maçã) para a ideia de uma fruta, em que o som e o objeto não possuem semelhança. Porém, um indivíduo é afetado pela imagem visual da fruta e pela palavra. Assim, por contemplação, o indivíduo desenvolve a imaginação da palavra maçã com a fruta e da fruta com a palavra maçã. A recorrência da afecção no indivíduo vai reforçando a associação entre a palavra e a fruta e o afeto vai concatenando na imaginação do indivíduo, ou seja, o afeto pela palavra se associa à fruta e o afeto da fruta se associa à palavra.

Dois objetos serão contemplados ao causar afetos alegres em um indivíduo, fortificando o afeto decorrente do encontro. Porém, quando dois objetos causam afetos contrários em um indivíduo, ambos os objetos são contemplados e gera no indivíduo condição de *flutuação*. Duas condições são decorrentes da contrariedade na contemplação: *flutuação de imaginação* (cf. ESPINOSA, 2015a, p. 217, 229 [E2P44]) e *flutuação de ânimo* (cf. ESPINOSA, 2015a, p. 265, 267 [E3P17]; DA SILVA, 2008, p. 24-27). Ambas as flutuações estão relacionadas, na medida em que a flutuação da imaginação ocorre quando existem imagens contrárias de objetos, em que um objeto causou uma ideia imagética e outro objeto causou outra contrária, e paralelamente, a flutuação do ânimo acontece quando temos afetos contrários decorrentes de dois objetos, em que um objeto causa um afeto e outro objeto causa outro contrário; a dúvida e a inconstância

é mais intensa quando os objetos afetam mais intensamente (com suas contrariedades). Por serem o passado e o futuro experiências imaginadas com a mesma intensidade do presente, o mesmo objeto pode causar ideias e afetos contrários em diferentes momentos, e um objeto ser causa de *flutuação*. Por isso, para superar um afeto é necessário um afeto específico, o afeto contrário deve se tornar mais forte.

O tempo é descrito por Espinosa como imaginário, na medida em que o indivíduo recebe imagens dos objetos e as concatena, ou seja, o tempo é a comparação das afecções que o indivíduo *tem de objetos* (cf. ESPINOSA, 2015a, p. 207, 209 [E2P44S]). Assim, o tempo é percebido como mais lento ou mais rápido na medida em que o indivíduo compara afecções. O exemplo dado é o de uma criança que avista pela manhã um indivíduo (e.g., Pedro), pela tarde outro (e.g., Paulo) e a noite um terceiro (e.g., Simão). Espinosa usa uma criança no exemplo por ser um indivíduo com poucas imagens, ou seja, suas associações contemplarão menos objetos e o exemplo se torna mais objetivo. Pela sucessividade dos eventos, a criança, durante o dia imaginará Pedro, pela tarde Paulo e pela noite Simão, e, essa imaginação será constante quanto mais vezes receber essas imagens. Se a criança ver pela tarde, não Paulo, mas Pedro ou Simão, sua imaginação se confundirá (*flutuação*). Desenvolvendo o exemplo dado por Espinosa, se Pedro aparecer ao final da manhã, Paulo ao final da tarde e Simão ao final da noite, a criança irá imaginar que o tempo foi longo. Se Pedro aparecer no começo da manhã, Paulo ao começo da tarde e Simão ao começo da noite, antes do esperado, a criança irá imaginar que o tempo foi curto. O conhecimento, porém, é diferente do que se estabelece pela imagem, o conhecimento é presente em todas as afecções. Se a criança conhece as causas de Paulo, Pedro ou Simão passarem, respectivamente, pela manhã, pela tarde e pela noite, imaginará as causas por qual se adiantaram ou atrasaram na intensidade em que isso afetar e, da mesma forma, lidará com a afetividade constituída pelo costume.

## CONCLUSÕES

Quando o público interage com o artífice e com o artefato em função da beleza e da feiura (estética), em decorrência da confusão das causas, os afetos tornam-se difíceis de moderar.

Na filosofia de Espinosa, dificilmente se constituiria uma teoria estética porque a beleza e a feiura, próprios à estética, decorrem segundo o “Apêndice” da primeira parte da *Ética* da aptidão que as sensações do corpo de um indivíduo tem para rememorar um determinado objeto (clasificando-o pelos sentidos como belo quando percebido ordenado ou como feio quando percebido desordenado); e segundo o “Prefácio” da quarta parte da *Ética*, os objetos são comparados a modelos de perfeição e imperfeição (que constituem as noções de beleza e de feiura). A filosofia espinosana apresenta uma filosofia da arte (através da imaginação e do golpe) e uma *contra-estética*, uma interação que está além da beleza e da feiura como uma interação mais ampla entre o indivíduo e o artefato que na estética entre o indivíduo e a obra de arte; o artífice é apto a operar com afetos mais potentes que o artista e, da mesma forma, o artefato propõe uma interação com conhecimentos mais amplos que a obra de arte. Em primeiro lugar, se estabelece a partir de Espinosa uma *contra-estética da potência*; a interação entre o indivíduo e o artefato ocorre por meio da fortificação ou enfraquecimento das relações (internas ou externas). O artefato opera na capacidade do indivíduo para ser mais ou menos apto a afetar e ser afetado pelos demais objetos, na aumento ou na diminuição de potência do corpo de cada indivíduo. O artefato afeta o indivíduo tornando-o apto a se relacionar com outros indivíduos por meio do artefato. O artífice pode golpear (usar a potência do corpo), demonstrando a própria potência de agir e, por meio do golpe, construir ou destruir relações. Além dos afetos alegres adquiridos por meio da arte, também é possível que a arte opere causando afetos tristes; os afetos tristes operam na Natureza e podem ser úteis quando concatenados com sabedoria, tanto para contrariar as alegrias em excesso quanto para entristecer as relações com os objetos que causam tristeza (quando há impotência para operar com alegrias). A interação do indivíduo com a arte está associada à condução para uma boa saúde, à arte de cuidar de si e dos outros indivíduos. Em segundo lugar, se estabelece a partir de Espinosa uma *contra-estética do conhecimento*; a interação entre um indivíduo e um artefato ocorre de forma que o indivíduo pode, diferentemente do que ocorre com a obra de

arte, conhecer.<sup>1</sup> O artefato torna possível que o indivíduo se guie por meio da compreensão das propriedades particulares e comuns do artefato e por meio da essência do artefato, entendendo as causas que operaram de maneira específica. A interação entre o indivíduo e o artefato incide no conjunto de ideias que o indivíduo possui e, quando as ideias se compõem, o indivíduo passa a pensar por meio do artefato. Por meio do entendimento, o indivíduo consegue interagir com as imagens de maneira mais alegre, por conhecer as operações inseridas nas imagens; a imagem do artefato é intensificada por meio do entendimento das causas que, com o artefato, afetaram o indivíduo. Por meio do entendimento concatena os afetos tristes extraindo maior potência. Os afetos estéticos, a beleza e a feiura (enquanto universais), são potentes na medida em que são concatenados com sabedoria.

Antônio Negri (1933), filósofo espinosano, extrai dois conceitos das obras de Espinosa: massa e multidão. Esses conceitos discorrem sobre a adequação entre os indivíduos, sendo a *massa* um aglomerado de indivíduos homogêneos e a *multidão* um aglomerado de indivíduos heterogêneos (NEGRI et al., 2004, p. 16; Prefácio, §8). Na medida em que cada indivíduo constitui seu engenho por meio da sucessão de afecções singulares, cada indivíduo possui um engenho singular. Pelo compartilhamento de afecções entre indivíduos com alguns objetos, as afecções coerentes se comunicam, formando o *engenho comum* ou *engenho coletivo* e, inversamente, as afecções particulares formam a singularidade do engenho de cada indivíduo. O engenho comum não se forma por indivíduos possuírem as mesmas afecções, tendo em vista que é impossível perante a singularidade de cada afecção, mas o engenho comum se forma por existir adequação entre as afecções nos indivíduos. Portanto, para os indivíduos se aglomerarem homogeneamente em uma massa, é preciso corrigir as afecções de cada indivíduo singular: ou os indivíduos se alegram por meio de afecções idênticas entre todos os indivíduos que constituem a massa, ou os indivíduos são entristecidos tanto por não possuírem as afecções idênticas à massa quanto por possuírem

1 Com a obra de arte, o indivíduo não pode conhecer porque a obra de arte usa as noções de beleza e de feiura para ser causa do afeto.

afecções singulares em seu engenho. Inversamente, o aglomerado de indivíduos que constituem a multidão busca alegrar os indivíduos por meio das afecções singulares em cada engenho; a adequação entre as singularidades é a força da multidão. A multidão, por ser formada por singularidades, é mais apta a afetar e ser afetada de múltiplas maneiras. A multidão também não busca, inversamente, se entristecer por afecções idênticas entre os indivíduos. Assim, a massa se torna menos potente que a multidão, pois a multidão se estabelece como a conexão entre indivíduos que podem agir livremente segundo cada engenho singular (cf. NEGRI, 2016, p. 117). A arte que opera com afecções idênticas e esforçam por tornar os indivíduos homogêneos podemos denominar *arte da massa*; a arte que opera com afecções singulares e esforçam por tornar os indivíduos heterogêneos podemos denominar *arte da multidão*.

Deleuze usa essa mesma concepção de arte quando enuncia a *arte dos encontros* como a relação que se aprende a compor com os demais corpos de forma múltipla. A arte, como explica Deleuze, pode passar para o segundo gênero de conhecimento. Por meio da imagem, o indivíduo passa pela arte, a construir propriedades comuns (cf. DELEUZE, 2002, p. 124). A arte, por meio da educação, alcança também a ciência intuitiva; a arte, sendo um conhecimento do engenho, é um conhecimento da operação dos indivíduos que partilham desse engenho. Assim, o artífice sabe quais imagens propor e a qual temporalidade (sequência de afecções) a concatenar essas imagens para estabelecer relações e afetos comuns. Da mesma forma, por meio do conhecimento que possui do engenho coletivo, o artífice conduz os demais indivíduos à massa ou à multidão. O artefato que conduz à massa cumpre a função de entristecer as diferenças entre cada indivíduo, tornando os menos potentes para afetar e serem afetados em maneiras determinadas. O artífice sábio, porém, é aquele que tem força para conduzir com seus artefatos a variação contínua dos demais indivíduos, de forma a fortalecer a singularidade de cada indivíduo que partilha do engenho coletivo e, também, por meio do artefato o artífice fortalece a adequação entre as singularidades individuais. Da mesma forma, o artífice sábio conduz os demais indivíduos por meio de seus

artefatos ao entendimento das propriedades e das operações dos objetos. Assim, é possível entender por *arte da massa* o conhecimento que cria os artefatos que, por sua vez, fortalecem a semelhança e enfraquecem a diferença entre os indivíduos. Inversamente, é possível entender por *arte da multidão* o conhecimento que cria os artefatos que, por sua vez, fortalecem a adequação entre diferentes indivíduos independente do seu engenho, adequando as identidades e singularidades, tornando-os livres para pensar e se estender. A arte da multidão prepara o indivíduo para a multiplicidade de encontros.



## BIBLIOGRAFIA

DA SILVA, Valéria Loturco. “Flutuação do ânimo em Espinosa: uma leitura deleuzeana”. *Cadernos espinosanos: estudos sobre o século XVII*, n. 18 (2008), p. 11-38.

DE PAULA, Marcos Ferreira. “Pode o conhecimento dar alguma alegria?: uma interpretação da ‘Melancolia I’ de Albrecht Dürer, a partir da ‘Ética’ de Spinoza”. *Kriterion: revista de filosofia*, n. 130 (2014), p. 597-618.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Tradução por: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

ESPINOSA, Baruch de. *Breve tratado: de Deus, do homem e do seu bemestar*. Tradução por: Emanuel Angelo da Rocha Fragoso e Luiz Cesar Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

ESPINOSA, Baruch de. *Tratado político*. Tradução por: Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Tradução por: Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2008.

HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. *Multitud: guerra y democracia en la era del imperio*. Versão em espanhol por: Juan Antônio Bravo. Madrid: Debate, 2004.

MOREAU, Pierre-François. “El concepto de *ingenium* en la obra de Spinoza (I)”. Versão em espanhol por: Pedro Lomba. *Ingenium: revista de historia del pensamiento moderno*, n. 1 (2009), p. 3-12.

MOREAU, Pierre-François. “El concepto de *ingenium* em la obra de Spinoza (II). El *ingenium* del pueblo y el alma del Estado”. Versão em espanhol por: Pedro Lomba. *Ingenium: revista de historia del pensamiento moderno*, n. 3 (2010), p. 80-93.

NEGRI, Antonio. *Quando e como eu comecei a ler Foucault*. Tradução por: Mario Marino. São Paulo: Editora N-1, 2016.

NOGUEIRA, Daniel. “Spinoza e a arte”. *Conatus: filosofia de Spinoza*, v. 4, n. 8 (2010), p. 19-23.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução por: Grupo de Estudos Espinosanos. São Paulo: EDUSP, 2015a.

SPINOZA, Benedictus de. *Tratado da emenda do intelecto*. Tradução por: Cristiano Rezende. Campinas: UNICAMP, 2015b.

SPINOZA, Benedictus de. *Spinoza obra completa II: correspondência completa e vida*. Tradução por: Jacob Guinsburg, Newton Cunha e Roberto Romano. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VINCIGUERRA, Lorenzo. “Arte como ética: por uma estética da produção; breve reflexão spinozista”. Tradução por: Cláudio Oliveira. *Viso: cadernos de estética aplicada*, v. 4, n. 8 (2010), p. 19. (Disponível em: [http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_8\\_LorenzoVinciguerra.pdf](http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_8_LorenzoVinciguerra.pdf). Acesso em: 12 fev. 2017).

