

Parte III - Estudos de imagens na relação arte x ciência
Capítulo 5 - Geografias e a arte da pintura: agenciamentos
Vermeer-Espinosa

Cláudio Benito Oliveira Ferraz

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

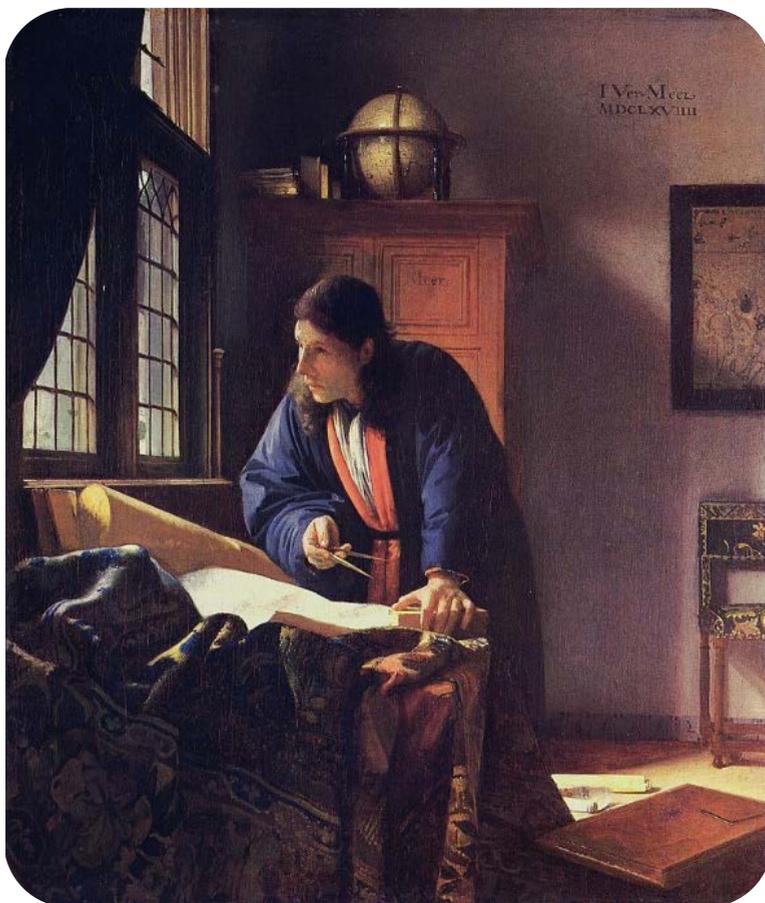
FERRAZ, C. B. O. Geografias e a arte da pintura: agenciamentos Vermeer-Espinosa. In: SILVA, J. A. P., and NEVES, M. C. D. N., eds. *Imagem: diálogos e interfaces interdisciplinares* [online]. Maringá: EDUEM, 2021, pp. 138-168. ISBN: 978-65-86383-89-8. <https://doi.org/10.7476/9786587626079.0007>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



CAPÍTULO 5

GEOGRAFIAS E A ARTE DA PINTURA:
AGENCIAMENTOS VERMEER-ESPINOSA

GEOGRAFIAS E A ARTE DA PINTURA: AGENCIAMENTOS VERMEER-ESPINOSA

Cláudio Benito Oliveira Ferraz¹

Esboços

Por que Espinosa?² Por que Vermeer? Talvez as respostas para essas perguntas se articulem em um nome a expressar múltiplos encontros: Gilles Deleuze. Lógico que Deleuze não é um pensador solitário, um indivíduo cujo pensamento se fez por si; pelo contrário, ele é a expressão de que o pensamento é múltiplo e só se faz no encontro dos corpos, só acontece enquanto agenciamento coletivo de enunciados e afetos (Deleuze, 1992). Espinosa aponta que os modos finitos afirmam a vida em sua potência máxima, ou seja, os corpos humanos compõem encontros alegres e expressam pensamentos adequados e verdadeiros (Spinoza, 2016). Nesse sentido, ao tentarmos abordar a obra de Vermeer a partir dessa máxima de Espinosa, percebemos que o filósofo francês acaba por articular outros pensadores e referenciais que nos atravessam, afetam e auxiliam numa melhor adequação de pensamentos e imagens sobre o que nos instiga nesse encontro.

E o que nos move, provoca e desafia nesse encontro é o referencial espacial que esse conjunto de pensadores (artista, filósofos e pesquisadores) traça como possibilidade diferenciada ao usualmente entendido a partir da linguagem científica da Geografia³. Outra perspectiva de sentir, imaginar, pensar e viver a força espacial da vida. Portanto, fora de Deleuze, mas atravessando-o, outros elementos se apresentam

1 Doutor em Geografia. Vinculado ao Departamento de Educação da Faculdade de Ciências e Tecnologia da UNESP de Presidente Prudente (SP). cbenito2@yahoo.com.br

2 Optamos aqui por escrever Espinosa por entendê-la como a melhor adequação do nome latino à língua portuguesa moderna, mas mantivemos o Spinoza quando a fonte assim o escreve.

3 Não vamos aqui adentrar a concepção de espaço que professores, pesquisadores e bacharéis em Geografia hegemonicamente empregam, destacamos desta apenas o referencial de extensão, pois este permite a mensuração e a representação científica, cartográfica, de uma ideia de espaço como base física e passível de geometrização. Para mais detalhes, ver Ferraz (2005) e Santos (2007).

como justificadores dessa dupla escolha. Um deles é o tempo cronológico, ou seja, o tempo como duração de momentos a se sucederem numa evolução linear. Tanto o filósofo quanto o pintor escolhidos são do mesmo século. Inclusive, nasceram no mesmo ano de 1632 e viveram nesse século de profundas mudanças nos referenciais estéticos, éticos, políticos e econômicos (Brook, 2012). Ambos morreram com quarenta e poucos anos, o pintor em 1675 e o filósofo em 1677.

Complementar ao elemento temporal, temos o espacial, mas espaço enquanto fenômeno físico geometrizável, ou seja, como base extensiva tridimensional, capaz de ser dividido, nomeado, mensurado e representado cartograficamente. Nesse aspecto, os dois viveram num território que hoje denominamos Holanda e moraram em importantes cidades dos Países Baixos (Espinosa nasceu em Amsterdã e viveu em Haia, cidade onde morreu. Vermeer nasceu, viveu e morreu em Delft).

Essa sobreposição tempo espacial de suas vidas permitiu que fossem afetados por um conjunto comum de fenômenos e corpos⁴ que acontecia na Holanda da época. A então recente independência do território neerlandês em relação ao Império Espanhol (1648) e a constituição de um Estado em que as províncias tinham mais autonomia, compondo uma estrutura econômica relativamente liberal com uma administração não centralista, acabaram por levar a Holanda a rapidamente ser uma das maiores potências do mundo (Slive, 1998). Riqueza fluía de todos os cantos do mundo. Esse contato com objetos e valores culturais de várias partes da Terra, assim como o aumento da desigualdade social devido a concentração de um volume cada vez maior de riquezas nas mãos de poucas famílias e corporações econômicas, afetou sobremaneira os pensamentos e as obras de Espinosa e Vermeer.

Apesar de não termos documentos que comprovem contatos diretos entre ambos, fatos históricos e geográficos comuns em um território de pequena extensão, como eram os Países Baixos, fundamentaram um processo de questionamento a valores morais, a referenciais estéticos e políticos que tornaram suas obras intercambiáveis. Espinosa nunca se casou nem teve filhos, enquanto Vermeer gerou mais de 10 rebentos, mas ambos viviam em condições precárias e fizeram uso de lentes de vidro para aumentar o orçamento. O filósofo entrou em contato com as novas tecnologias de elaboração de lentes e as polia para atender navegadores, cientistas e artistas. O pintor empregava lentes para reproduzir na câmera escura muitas das imagens que seriam posteriormente pintadas em suas telas (Hockney, 2001). Portanto, ambos experimentavam novos olhares e percepções do mundo por meio de técnicas inovadoras.

Espinosa era de ascendência judaica, mas foi excomungado de sua comunidade por questionar o misticismo e adotou o pensamento filosófico como caminho para se

4 Não acreditamos numa definição do tipo 'o corpo é...', mas o conceito de corpo tem séria relevância neste artigo. Ele é a força agenciadora de pensamentos e corpos, elemento que afeta e é afetado, aquilo que tem a potência de contagiar e experimentar. Para maior aprofundamento, ver Deleuze (2002), Martins (2009) e Spinoza (2016).

libertar das amarras religiosas, apostando num sentido racional de Deus imanente à vida (Chauí, 1999). Vermeer era protestante, mas se converteu ao catolicismo para se casar. Contudo, a Holanda, recém liberta dos reis católicos espanhóis, era majoritária na prática calvinista e não tolerava os vinculados a Igreja de Roma. Fato que acabou por cercear muitos contatos sociais para o pintor, que evitou abordar em seus quadros temas religiosos, apostou em expressar, pela sua arte, um sentido espiritual mais humano, racional e imanente ao viver cotidiano (Schneider, 1997).

Os ofícios que realizavam garantiram a ambos estabelecer contatos com as elites econômicas e intelectuais da jovem nação. Isso permitiu boas e perigosas relações sociais, mas que não se desdobraram em melhores condições de vida. Para o pintor, as guerras que a Holanda travou com a Inglaterra (a primeira entre 1652-1654, a segunda entre 1665-1667) acabaram desviando os recursos dos possíveis compradores de seus quadros, além de encarecer sobremaneira os produtos para consumo cotidiano (Brook, 2012). Para o filósofo, foi por uma afirmação política e filosófica de não buscar no acúmulo de bens materiais a ideia de felicidade, mas os conflitos políticos internos devido às guerras levaram Espinosa a ter problemas com lideranças políticas conservadoras e nacionalistas, assim como com movimentos populistas reacionários místico-religiosos (Negri, 2016).

Esses são alguns dos elementos que destacamos para justificar esse encontro entre os dois criadores. No entanto, importante para nós é que esses fenômenos, pensamentos e corpos da época foram agenciados pelos dois para criarem sentidos possíveis para a vida acontecer em meio ao caos do mundo em que viviam. Ou seja, por suas obras eles traçaram novas perspectivas de leitura espacial que atualmente se colocam como necessárias.

Nossa intenção aqui é, por conseguinte, focar tal possibilidade a partir da interseção dessa Filosofia com essa Arte, tendo o pensamento de Deleuze, em sua força de composição com outros pesquisadores que transitam ao redor dele (Chauí, 1996; Ferraz, 2009; Hornäk, 2010; Jaquet, 2011; Martins, 2009; Negri, 2016; Seemann, 2009; Sévérac, 2009; Stegmaier, 2011), como balizador de nossa argumentação. Para tal, devido a economia do texto, vamos fazer um corte capaz de permitir desenvolver nossa argumentação sem nos perdermos tanto na amplitude do desafio. O corte será partir do pensamento de Espinosa, em especial em sua obra mais famosa, a *Ética* (Espinosa, 1983b; Spinoza, 2016)⁵, como maneira de melhor nos aproximarmos do quadro de Vermeer a Arte da Pintura (Figura 5.1).

5 Faremos uso de duas traduções da obra de Espinosa, a da editora Abril (1983) feita por Marilena Chauí, com ótimas notas explicativas, e a da Autêntica (2016), feita por Tomaz Tadeu, com texto comparativo ao original em Latim, tendo atualizado alguns termos para os dias atuais. A *Ética* é composta de cinco partes, cada qual abordando, numa sequência geométrica, uma das esferas do conhecimento: de Deus até a consciência de si como consciência da Substância imanente à vida. Os pesquisadores, normalmente, quando citam essa obra, referenciam qual das partes e o número da proposição citada, mas aqui, para facilitar a localização do leitor, manteremos a referência ao ano e página da tradução utilizada.

Tendo esses dois corpos como vetores de nosso plano de referência, vamos traçar algumas linhas de articulação de encontros para rascunharmos nosso diagrama como uma Geografia possível, a qual se compõe enquanto pensamento atual necessário e adequado ao mundo em que nos localizamos e assim criamos.

Espinosa, pensamento e a ética: alguns apontamentos necessários

O que surpreende em Espinosa é ser um corpo extemporâneo, no sentido nietzschiano do termo, um corpo/pensamento intempestivo, pois, apesar de estar no contexto espacial e temporal do mundo físico da Europa do século XVII, ele incomoda ao escapar dessa adequação a um espaço extensivo europeu e a um tempo cronologicamente localizado no referido século. Seu pensamento nos coloca à deriva do que se tem como correto e óbvio, pois tenciona nossa percepção de normalidade com sua lógica matemática de modo a nos forçar pensar sobre as respostas naturalmente tidas como corretas, questionar nossa imaginação de certezas inquestionáveis, nossas verdades universais.

Ele é tido como um dos marcos do pensamento racionalista moderno, do pensamento que coloca a capacidade do homem pensar sobre o mundo sem usar de um subterfúgio transcendente ao próprio homem (Stegmaier, 2011). Contudo, apesar de assim caminhar, seu trajeto não segue o mesmo percurso dos cânones da moderna tradição racionalista, como Descartes, Leibniz, Hume, Kant, Hegel etc. Seu pensamento não se fundamenta num antropocentrismo do sujeito consciente, da subjetividade de um 'eu' que condena as sensações corpóreas (Deleuze, 2007).

Seu pensar é um criar coletivo, é um pensamento embrenhado no político, pois é inerente ao agir, não é um pensar separado do sentir, estranho ao corpo como movimento, mas sim um corpo pensante, um pensamento atuante. Não se coloca como busca às essências etéreas só presentes na pura metafísica das ideias em si, mas na produção imanente à vida, é Natureza se expressando em múltiplos modos (Deleuze, 1968, 2002).

Spinoza escreve no solo epistêmico do início da modernidade. Época de uma nova ciência, de uma nova maneira de compreender as relações entre o homem e o mundo [...] com a modernidade, o homem e a razão assumem-se como capazes de conhecer o mundo de forma autônoma, sem o intermédio da palavra divina e sem o recurso à autoridade da revelação [...]. Spinoza partilha do racionalismo de sua época. Porém, o adota de maneira peculiar, bem diferente do credo em que vários de seus contemporâneos comungam [...] é ainda um crítico de algumas das ideias nascentes

que viriam se tornar basilares da modernidade. E entre elas nada menos que a ideia de sujeito, que a tradição interpretativa faz remontar a Descartes e que se ergue mediante o expediente conceitual da substancialização da mente como uma alma e do corpo como puramente material [...]. Spinoza reafirma os direitos de uma razão que não está desvinculada dos afetos, de um conhecimento que seja pensado junto ao real, de um corpo, por assim dizer, pensante (Martins; Santiago; Oliva, 2011, p. 10).

A força desse pensamento assustou a muitos nos séculos seguintes, tanto que foi condenado, banido e proibido, tal o grau de subversão para com uma estrutura mental reduzida a metafísica transcendental, uma ontologia negativa restrita a dualismos morais que aprisiona o homem numa negação da vida, de sua potência para criar e se libertar dos medos e pecados. Tal moralismo se moldou na ordem econômica do capitalismo (controle físico dos corpos a partir de uma ideia de superioridade hierárquica graças ao poder de acumular bens materiais e intelectuais), assim como baseou a lógica de administração territorial (uma política centrada no controle do poder do Estado e suas instituições que legalizam as injustiças e inibe o ser humano do direito de ser feliz e livre).

Espinosa subversivo, isto é, aquele que opõe, sempre com maior eficácia, não apenas no século XVII, mas mesmo na contemporaneidade, a positividade do ser à redução metafísica ou transcendental da ontologia [...] o homem prisioneiro da ontologia negativa. Conduzimo-nos ainda por sob essa imagem e essa função metafísica, desde a Antiguidade clássica [...]. Se existe uma tragédia do presente, chamar-se-á alienação ou reificação, ela não é determinada pelo ser [...], mas pelo produzir-para-a-morte do comando capitalista! Se o pensamento reacionário reconstruiu-se em torno a ontologia do niilismo, o pensamento subversivo reconstrói-se em torno da ética e da política da ontologia espinosista (Negri, 2016, p. 138).

Esse pensamento, portanto, instaura outra perspectiva para o ser humano, como corpo finito, se localizar na territorialidade da vida, como expressão da Natureza infinita (ou Substância/Deus), ou seja, a Substância única e infinita é imanente a múltiplos corpos finitos, uma Natureza a se expressar em múltiplos modos⁶. Tal

6 Os três elementos articuladores da argumentação de Espinosa para a compreensão da vida são: a Substância como força unívoca e infinita; os Modos como expressão da Substância em múltiplas formas extensivas e finitas; os Atributos da Substância, dos quais o conhecimento humano percebe apenas dois: o pensamento e a extensão. A extensão é aquilo que os corpos percebem das formas das coisas e das forças que os afetam. O pensamento é aquilo que leva ao conhecimento, o qual vai da mera reação a percepção das formas (pautado na transcendência metafísica da verdade) até o pensamento como

concepção é radicalmente contra a tradição da metafísica do sujeito e da ontologia transcendental que desde a Antiguidade clássica, tendo Platão e Aristóteles como seus mais famosos elaboradores, entendia cada forma, cada modo de vida finito ter uma substância própria que metafisicamente manifesta a essência verdadeira daquela forma percebida. A tradição metafísica do pensamento, portanto, acredita que existe múltiplas substâncias, uma para cada forma sensível percebida, cabendo a ideia ir para a transcendência metafísica para revelar a essência verdadeira do percebido. A concepção de Espinosa é bem diferente, pois existe apenas uma Substância, infinita, que se expressa de múltiplos modos. Portanto, cada forma extensiva, cada corpo é a expressão de uma mesma Substância. Sendo o pensamento um dos Atributos da Substância, é imanente à vida, só acontece como vida, cria a vida e é por ela criado (Ulpiano, 2013).

O pensamento metafísico clássico se desdobrou em inúmeros vieses ao longo da história da Filosofia. Para muitos pensadores era e é o único possível, pois se pauta numa ideia de realidade em que o extensivo é perceptível e condiciona o pensamento, o qual se encontra em separado do corpo, numa esfera transcendente. E por estar separado é que consegue encontrar a verdade, mas uma verdade não imanente à vida, como decorrência de uma imaginação sobre a essência metafísica do mundo percebido. Essa ideia reverbera até nossos dias na concepção majoritária de Ciência, entendida como descobridora de verdades ocultas a partir da análise dos efeitos nos objetos sensíveis, desvendando a essência verdadeira e pura capaz de resolver os problemas percebidos nas formas finitas e impuras (Chauí, 1999).

Explicando melhor, na contemporaneidade, o pensamento racional, em sua expressão científica, tem por base uma filosofia pautada na cisão sujeito pensante/objeto pensado. O pensamento se coloca transcendente ao mundo físico para descobrir as essências puras e verdadeiras que explicam os problemas inerentes aos objetos e, por conseguinte, as maneiras de como resolvê-los. Os objetos são coisas passivas, como o próprio objeto corpo, pois são imperfeição das formas sensíveis finitas, cabendo ao pensamento ser um elemento separado dessas formas para assim atingir a perfeição das ideias puras que explicam as falhas do mundo sensível. Esse pensamento, portanto, não está no mundo da vida, mas separado dele, não tem força de ação, só reação aos afetos negativos, não se encontra imante ao tempo e espaço do acontecer das coisas, o que o leva a ser um pensar que idealiza o mundo, tomando essa idealização como verdade e fazendo do real uma farsa (Deleuze, 2002).

Se esperamos um mundo ideal, se julgamos que a verdade está em outro mundo, se idealizamos as coisas e queremos lhes impor um julgamento moral, somente encontraremos desprazer nas coisas

expressão da essência divina da Substância (como imanente à vida). Ver Espinosa (1983a) e Spinoza (2016).

reais, e delas somente tiraremos insatisfação e sofrimento, quando na verdade esses afetos são forjados pela própria imaginação de que as coisas deveriam ser como não são, ou que seriam melhores caso seguissem um Bem ficcionado como universal – o que expressa simplesmente o desejo, inevitavelmente frustrante, de que a realidade não nos contrariasse. É preciso afirmar a realidade – nos termos de Spinoza, tomá-la como sinônimo de perfeição – para além de bem e mal, amar tragicamente a vida, o real e a existência (Martins, 2009, p. XII).

Espinosa aposta na vida como ela acontece, para além e aquém de uma imagem moralizante sobre o que é certo e errado a idealizar o mundo, mas sim se abrindo para tudo que acontece. Ao invés de evitar os perigos e somente reagir a eles, enfrentá-los e poder efetivamente ter conhecimento para retirar deles forças para se tornar mais forte, ativo e criativo.

Conhecimento em Espinosa não se restringe a descobrir verdades ocultas, reagindo ao já dado como certo ou errado, mas é o ‘mais potente dos afetos’⁷, capaz de criar novos pensamentos/sensações, é um conhecimento, imanente à vida, a construção de ações afirmativas que façam a vida ser mais bela, alegre e verdadeira.

Em Espinosa há três gêneros de conhecimento. Expressamos todos eles, ou pelo menos temos a potência de expressá-los, mas nossos limites físicos e imaginativos provocam a criação de explicações universais e supersticiosas, que fogem ou negam o que não compreendemos ou o que entendemos como perigoso por não conseguirmos controlar. Isso nos restringe ao primeiro dos gêneros, que acaba por encobrir a possibilidade de aumentar nossa força de afetos para criar pensamentos afirmativos, adequados e ativos.

De tudo o que foi anteriormente dito conclui-se claramente que percebemos muitas coisas e formamos noções universais: 1. A partir de coisas singulares, que os sentidos representam mutilada, confusamente, e sem a ordem própria do intelecto. Por isso passei a chamar essas percepções de conhecimento originado da experiência errática. 2. A partir de signos; por exemplo, por ter ouvido ou lido certas palavras, nós nos recordamos das coisas e delas formamos ideias semelhantes àquelas por meio das quais

7 Expressão de Friedrich Nietzsche em carta a Franz Overbeck de 30/07/1881 sobre sua descoberta de Espinosa: “Estou totalmente estupefato, maravilhado! Tenho um precursor, e que precursor! Eu não conhecia quase nada de Spinoza: que eu seja agora impelido a ele, foi um ato instintivo. Não só sua tendência geral é a mesma que a minha – fazer do conhecimento o mais potente dos afetos” (Martins, 2009, p. XVII, grifo do autor). Afetos, por essa perspectiva, acontecem como forças provocadas pelos corpos extensivos, mas também pelo pensamento Infinito como causa de si e de todos. Os ‘afetos’ são mais ou menos fortes conforme a potência daquilo que ‘afeta’ (sentimentos, corpos, ideias, coisas) e de nossa disposição de ser afetado, ou seja, os afetos são intensidades conforme a potência afetiva em nós e dos demais corpos que encontramos (Deleuze, 1968, 2002).

imaginamos as coisas. Vou me referir a esses dois modos de considerar as coisas, como conhecimento de primeiro gênero, opinião ou imaginação (Spinoza, 2016, p. 133-135).

No primeiro gênero temos os conhecimentos na ordem da imaginação, os quais se pautam nas semelhanças de imagens das coisas em suas formas e das palavras/seus nomes para tirar elementos universais que passam a ideia de essência verdadeira e generalizante das formas percebidas ou significadas. Reagimos com palavras e ideias a partir de como as coisas e corpos nos afetam, ficamos passivos perante a generalização de definições que saciam nossas dúvidas, mas que evitam entender suas causas, apenas explicamos os efeitos em nós.

Por exemplo, experimentamos a neve, nunca tínhamos a encontrado antes. Por meio de livros, filmes e outras imagens, nossa memória resgata os signos que estabelecem o significado para aquele corpo. Generalizamos essa identificação entre o nome e imagem da coisa com aquilo que representamos nela em nossa imaginação: neve é branca. Por meio da junção idealizada, ou imaginada, de coisas separadas e distintas, colocadas numa mesma categoria identitária, nosso pensamento fica restrito a reagir ao efeito da coisa em nós. Não somos ativos, pois apenas nos contentamos em fixar o sentido já dado como certo da coisa. Quando um grupo humano, como os Inuíte do norte do Canadá, que tem a neve como fonte de criação de sentidos de vida, afirma enxergar mais de 17 tipos de ‘brancura’ de neve, nossa imaginação não consegue se abrir para isso e criar pensamentos adequados sobre tal fenômeno, pois está imersa em superstições e noções generalizantes de uma verdade já estabelecida: como toda neve é branca e branco é branco, não existe variação sobre esse fato percebido e, assim, idealizado.

O segundo gênero de conhecimento tem na razão a capacidade de criar noções comuns e adequadas do percebido. Em Espinosa, o pensamento se expressa por aquilo que o corpo compõe e decompõe no encontro com os demais corpos, tanto os corpos/pensamentos quanto os corpos/extensões. Quando apenas reage, fica no nível da imaginação e dos efeitos dos aspectos externos ao corpo. Mas quando a mente passa a determinar interiormente, articulando os afetos em acordo com sua capacidade e desejos de composição e decomposição daquilo que necessita ou ignora, aí o pensamento estabelece uma noção comum, um entendimento do que de externo – dos demais corpos – e interno ao corpo é capaz de atender ao que convém ao pensamento e ao agir dos corpos, do que atende de comum ao atributo pensamento e ao atributo extensão.

A mente, portanto, necessariamente percebe de maneira adequada, quer enquanto percebe a si própria, quer enquanto percebe seu próprio corpo ou qualquer corpo exterior [...]. Segue-se disso que existem certas ideias ou noções comuns a todos os

homens. Com efeito, todos os corpos estão em concordância quanto a certos elementos, os quais devem ser percebidos por todos adequadamente, ou seja, clara e distintamente [...]. Segue-se disso que a mente é tanto mais capaz de perceber mais coisas adequadamente quanto mais adequadamente propriedades em comum com outros corpos tem o seu corpo (Spinoza, 2016, p. 129-131).

Conhecer, nesse segundo gênero, é realizar a potência do pensamento em distinguir as ideias adequadas e verdadeiras das inadequadas e falsas, os afetos felizes dos tristes em relação aos fenômenos que encontramos. Tal ação é resultado da capacidade do corpo de compor e decompor com os demais corpos para conhecer adequadamente os efeitos e as causas da mútua interferência desses modos, das relações que agenciam para elaborar uma noção comum que viabilize criar com eles as maneiras de nos afetar positivamente, aumentando nossa capacidade de entendimento das coisas, para não ficarmos presos aos medos, às superstições e universalizações de falsas verdades (Jaquet, 2011).

Por exemplo, quando um aluno picha a escola, tendemos a reagir a esse afeto como algo ruim, que provoca reações tristes, de culpa e punição. Estamos envolvidos por uma moralidade dualista, por um pensamento metafisicamente transcendente, não inserido na vida, pois idealiza as formas corretas de agir a partir de valores de certo e errado, de bom contra o mau. Nossa reação é apenas produto da imaginação presa aos efeitos das externalidades, que nos afeta visando resolver o problema de forma idealizada. Quando experimentamos o segundo regime de conhecimento, nossa mente busca internalizar essas forças que nos afetam no sentido de buscar uma noção comum entre os corpos pichadores, as pichações e os múltiplos corpos que se encontram naquela territorialidade (professores e administradores, funcionários, pais, valores morais etc.).

Tal noção comum não é reação ao efeito do que nos afeta, mas pensamentos e ações, que podemos criar a partir das pichações e dos pichadores, necessários para entender de forma adequada suas causas e efeitos no coletivo, na aprendizagem mútua. Não se busca um referencial moral como solução de um problema, mas problematiza-se o fato no sentido de a mente ser capaz de ‘perceber mais coisas adequadamente’. O que está a incomodar os alunos? O que incomoda a eles também nos afeta? Como podemos transformar esse incômodo em forças positivas, com capacidade de aumentar a potência criativa da vida, ao invés de soluções punitivas e tristes?

O terceiro gênero de conhecimento é intuitivo, ou seja, não cabe na mera explicação lógica de palavras concatenadas. Um sentir intelectual que não se restringe a uma racionalidade em si, mas tem uma força mística, divina, inebriante, como uma força que nos atravessa e que produzimos como criadores de vida. Assim cada modo singular, cada corpo finito é a expressão da infinitude da criação, da Substância única

e infinita, da Natureza criadora e criada, como diz Espinosa, de um Deus⁸ como causa de si. E, sendo de si, é de todos os modos assim expressos enquanto coisas singulares, que só existem em Deus, ou seja, não resultam Dele e nem da transferência da Sua substância infinita para um modo singular, pois Ele não tem uma Substância, mas é Substância/Natureza, o infinito e tudo é em Deus, somos todos existências imanentes à Natureza única e infinita.

Por existência compreendo, aqui, não a duração, isto é, não a existência enquanto concebida abstratamente e como uma certa espécie de quantidade. Falo, na verdade, dessa natureza da existência que é conferida às coisas singulares porque da necessidade eterna da natureza de Deus seguem-se infinitas coisas, de infinitas maneiras. Falo, repito, dessa existência das coisas singulares, enquanto elas existem em Deus. Pois, embora cada uma seja determinada, por outra coisa singular, a existir de uma maneira definida, a força pela qual cada uma persevera no existir segue-se da necessidade eterna da natureza (Spinoza, 2009, p. 58-59, tradução nossa⁹).

Nesse gênero de conhecimento, o homem não se sente separado da Natureza, pois se ele existe como ‘coisa singular’, essa singularidade finita só é algo se for em relação a Substância infinita, não é mera reação às forças incompreensíveis. O homem se sente participando da essência eterna da vida, pois mesmo que sua finitude biológica acabe, ele perdurará como movimento/pensamento essencial e infinito da Natureza, do cosmos.

Um exemplo desse terceiro gênero de conhecimento não é fácil de demonstrar pelo mero discurso lógico gramatical. A *Ética* (Espinosa, 1983b. Spinoza, 2016) é a prova cabal desse desafio. A obra traz uma sequência de proposições, demonstrações e corolários argumentativos, numa geometria lógica de termos e pensamentos para esclarecer dúvidas e confusões do pensamento expresso pela imaginação, pelas noções construídas por paixões e afetos em si. Mas também nesse livro encontramos os ‘escólios’ dessas proposições e demonstrações lógicas, as quais são tensionadas e problematizadas em seus esforços de racionalmente expressar a lógica de um

8 Deus em Espinosa tem o sentido de Natureza criadora e criada, Substância única e infinita que se expressa de múltiplos modos finitos, causa de si e de tudo que se expressa conforme sua tendência. Para mais detalhes ver Deleuze (1968, 2002).

9 “By existence I do not here mean duration—that is, existence in so far as it is conceived abstractedly, and as a certain form of quantity. I am speaking of the very nature of existence, which is assigned to particular things, because they follow in infinite numbers and in infinite ways from the eternal necessity of God’s nature (I. xvi.). I am speaking, I repeat, of the very existence of particular things, in so far as they are in God. For although each particular thing be conditioned by another particular thing to exist in a given way, yet the force whereby each particular thing perseveres in existing follows from the eternal necessity of God’s nature (cf. I. xxiv. Cor.)”.

pensamento verdadeiro e adequado, pois falta nesse processo a violência de afetos que nos colocam imanentes à força infinita da vida.

Spinoza encontrou algo incrível, e é sem dúvida, por essa razão, que era necessário o método geométrico. Seu livro parece completamente contínuo. Vemos que há proposições, demonstrações, corolários, e tem, ademais, essa coisa estranha que se chama os escólios. À primeira vista tudo isso se encadeia, porém, quando vistos de perto, percebem-se que não se encadeiam totalmente. Isto quer dizer que o sistema proposições-demonstrações-corolários é um sistema autônomo [...] e o sistema de escólios é outro sistema que coexiste com o primeiro [...]. Há como duas éticas em uma: uma que funciona sobre o modo do contínuo e uma ética secreta que funciona sobre o modo do descontínuo [...]. Estritamente falando, a Ética está escrita simultaneamente duas vezes: uma versão violenta e afetiva, e uma versão racional e geométrica. É nos escólios onde Spinoza disse o que é uma ética: fazer uma ética é fazer uma teoria e uma prática dos poderes de ser afetado (Deleuze, 2005, p. 292-293, tradução nossa¹⁰).

Essa força de afetação é um pensamento que não cabe num padrão lógico-gramatical, mas com ele coexiste, pois é força intuitiva a expressar a Natureza infinita imanente a cada modo de vida. É um conhecimento de maior potência afetiva, de afirmação da vida na felicidade e liberdade que todo ato criativo experiencia. O terceiro gênero de conhecimento é quando nos sentimos imanentes à Substância infinita, quando nosso corpo/pensamento entende a si como integrado aos outros e a Natureza/Deus.

É por isso que Spinoza diz, finalmente, que o terceiro gênero de conhecimento existe quando ser consciente de si mesmo, ser consciente de Deus e ser consciente do mundo, nos fazem mais que um. Creio que é importante tomar literalmente as fórmulas de Spinoza. No terceiro gênero de conhecimento sou

10 “Spinoza ha encontrado algo tremendo, y sin dudas por eso que era necesario el método geométrico. Su libro parece completamente continuo. Vemos que hay proposiciones, demostraciones, corolarios, y hay ademas esa cosa extraña que llama los escolios. A primera vista todo eso se encadena, pero si miran de cerca perciben que no se encadena totalmente. Es decir que el sistema proposiciones-demostraciones-corolarios es un sistema autónomo [...] y el sistema de los escolios es otro sistema que coexiste con el primero [...] Hay como dos éticas en una; una ética que funciona sobre el modo de lo continuo y una ética secreta que funciona sobre el modo de lo discontinuo [...] Estritamente hablando, la Ética está escrita simultáneamente dos veces: una versión violenta y afectiva, y una versión racional y geométrica. Es en los escolios donde Spinoza dice lo que es una ética: hacer una ética es hacer una teoría y una práctica de los poderes de ser afectado”.

indissociavelmente consciente de mim mesmo, dos outros ou do mundo e de Deus (Deleuze, 2007, p. 279).

Um pensamento assim não cabe em palavras, pelo menos não num encadeamento lógico explicativo em que a argumentação visa explicitar um entendimento do como é. Nesse contexto, a criação artística pode expressar mais adequadamente o sentido desse conhecimento como imanência vida, como força de efetivar e forma de experimentar o existir, não de maneira a representar e significar o sentido do mundo, mas de vivenciá-lo intuitivamente.

Vemos o Sol, podemos saber que ele é um astro celeste com tal dimensão e composição químico-física, com função vital para a vida terrestre e mensuramos matematicamente a sua posição astronômica no sistema solar/galáxia/universo. Esses são alguns aspectos que denotam a forma solar que nos afeta e como podemos racionalmente distinguir as falsas das verdadeiras e necessárias noções sobre o Sol. Contudo, a partir desse pensamento de relações adequadas, a potência do conhecimento pode atingir níveis de alegria e verdades plenas, como intuir que sua luminosidade/sombra pode provocar outros pensamentos e sensações a intensificarem o sentido dele em nós e de nós nele.

Aquele corpo extensivo e externo passa a se intensificar em nós, sendo assim intensificado nessa relação, constituindo novas potências afetivas que abrem nossas sensações e pensamentos para outras perspectivas e devires. Passamos a intuir, por exemplo, outras luminosidades e sentidos na profunda beleza do entardecer, de maneira que compomos com esse corpo um sentido pleno de existência, agenciando outros discursos e corpos para criarmos e agirmos de forma afirmativa. Como se o Sol entrasse em devir corpo/pensamento e nós em devir Sol. Uma imanência vida. Uma pintura é capaz de atualizar tal intuição, por meio de sensações a percorrer nossos corpos/pensamentos, por isso nossa opção por abordar o quadro de Vermeer.

A arte da pintura: vida imanência

O quadro *A Arte da Pintura* (Figura 5.1) – também conhecido como *Alegoria da Pintura* ou *O Pintor em seu Estúdio*, entre outras denominações relacionadas com o ofício – foi elaborado por Vermeer entre 1666 e 1673, mas a data certa ainda é fruto de muita polêmica entre os especialistas. Sabe-se ao certo tratar-se de uma obra da fase madura do pintor, tendo em conta que ele morreu alguns anos depois, em 1675, e que tinha uma predileção por essa pintura, tanto que a guardou para si (*A Vida Íntima...*, 2006).

A pintura é um esmero da técnica de Vermeer no uso de cores e luzes, assim como de composição das formas e figuras. Temos uma grande cortina aberta ocupando todo

o lado esquerdo do quadro. Desse lado da tela, vemos um conjunto de móveis, tecidos e objetivos que reforçam o peso dessa área e levam nosso olhar para o lado direito da cena. Desse outro lado, encontramos um pintor de costas, sentado, trajando roupas sofisticadas, a iniciar uma pintura da modelo, que está no centro e ao fundo da tela, travestida de Clio, a musa da história. Atrás dela temos, na parede, um grande mapa da Holanda. No teto desse pequeno quarto, encontramos um belo candelabro e o chão é composto de piso tipo tabuleiro de xadrez negro e branco com manchas.

Num quadro de 1m e 30 cm por 1m e 10 cm temos a enigmática fonte de luz à esquerda a iluminar o conjunto da cena com um dourado suave. O tom predominante é o ocre, o que realça o famoso azul de Vermeer, presente na capa da modelo, assim como as partes vermelhas das meias do pintor. A linha inclinada traçada pela cortina do teto ao chão assim como o piso em tabuleiro ligeiramente perpendicular são as únicas rasuras do equilíbrio das linhas horizontais e verticais traçadas pelos demais elementos da cena. A cortina também é o único elemento a apresentar curvas, ampliando ainda mais a sensação de suave equilíbrio e ordem presente no restante do quadro.



Figura 5.1 - Johannes Vermeer. Arte da Pintura [ou A Alegoria da Pintura ou O Pintor em seu Estúdio]. 1666-1673. Óleo sobre tela, 130 cm por 110 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fonte: Schneider (1997).

Essa rápida descrição da obra como corpo a nos afetar expressa estarmos apenas reagindo aos elementos externos no contexto dos efeitos provocados pela fisicidade desse corpo pictórico. Encontramo-nos no primeiro gênero de pensamento descrito por Espinosa, restrito aos aspectos imagéticos a provocarem em nossa memória respostas

que visam significar ao percebido a partir de identificação das representações. Contudo, podemos instigar nosso pensamento a pensar o que é essa obra em nós, podemos tentar estabelecer uma noção comum para que a obra expresse sua potência afetiva em nós e, dessa maneira, ela própria amplie sentidos e pensamentos.

A partir do contato com a obra, podemos racionalmente distinguir afetos positivos dos negativos, compor e decompor determinados elementos, enunciados e corpos, na perspectiva de constituir um segundo gênero de conhecimento, capaz de ampliar nosso potencial de entendimento, não necessariamente da obra em si, mas por ela podemos melhor compreender a nós no mundo. Para tal temos que, em vez de ficarmos reagindo aos efeitos da obra, limitando nosso pensar a aspectos meramente reativos, passar a agir sobre esse corpo pictórico e questionar o que está ali representado. Por que, por exemplo, esse quadro é intitulado *A Arte da Pintura*, sendo que o artista está a pintar Clio, uma personagem que simboliza o tempo? Por que aquele mapa ao fundo e qual a relação dele com a ideia de tempo? Como a pintura entra nessa apresentação de uma musa da história em frente a um mapa?

Questões como essas levam a pintura a outras escalas temporais e espaciais. E só o pensamento, em sua força intensiva, permite que esses aspectos externos ao corpo pensante sejam interiorizados para que possam ser expressos racionalmente de forma mais adequada e necessária.

A musa da história é assim identificada a partir da obra *Iconologia* de Cesare Ripa. Publicada pela primeira vez em 1593, essa enciclopédia apresentava os símbolos e significados dos elementos mitológicos e influenciou muitos artistas nos séculos seguintes. A primeira edição holandesa é de 1644, Vermeer possuía um exemplar que fez parte do espólio após sua morte (Hornäk, 2010). No quadro, a musa, com sua tradicional coroa de flores e louros, segura o livro *História* de Tucídides com uma mão e na outra leva uma trombeta a anunciar sua glória, a vinda de tempos melhores (Slive, 1998). O interessante é que, caso Vermeer quisesse apenas expressar a simbologia do tempo, não teria colocado um pintor executando essa tarefa no meio da cena. Sua preocupação era a de focar a alegoria do tempo como uma arte que só o pintor pode expressar em suas várias possibilidades de construir um mundo melhor.

O pintor na cena está trajando roupas de outro tempo, não o da sua época. Mas, pela pintura, expressa a atualidade e duração desse passado, que Clio assim representa, de maneira a instigar a construção de um presente que seja um futuro grávido de um passado que deve ser selecionado, recriado, atualizado. O mapa, ou a carta gráfica de Visscher, na parede ao fundo é que permite estabelecer essa interação de tempo presente a partir da seleção de um passado que precisa ser recriado, como só a arte da pintura pode assim expressar.

Vermeer – que ele tenha optado por voltar a uma época da geografia política holandesa há muito ultrapassada, pois a carta mostra não a região da República das Províncias Unidas, mas

– como é claramente assinalado pela inscrição – as dezessete antigas províncias, antes do tratado de paz assinado com a Espanha em 1609 [...]. A carta Visscher, que surge aqui pintada por Vermeer, invoca uma vez mais as memórias do antigo Império da Burgúndia, no qual Guilherme I de Orange (1533-84) tinha tido um papel político importante [...] Esse aspecto é aludido por Vermeer através do vestuário do pintor característico da Burgúndia, próprio do início do século XVI (Schneider, 1997, p. 83-84).

A Holanda, na época que Vermeer pintou esse quadro, tinha acabado de sair de guerras contra a Inglaterra visando o controle comercial do mar do norte, o que abria as portas comerciais com as demais áreas exploradas do mundo (principalmente extremo oriente e América do Norte), e estava em batalha contra a invasão francesa, que tinha o apoio da Inglaterra no desejo de controle político dos portos e da eferescente economia dos Países Baixos. Internamente a Holanda estava dividida entre os partidários da casa de Orange, a família monárquica que liderou a independência e permitiu a constituição de um Estado-Nação neerlandês, e os partidários dos irmãos Johan e Cornelis de Witt, que defendiam uma economia mais competitiva e Estado mais liberal e republicano. De um lado os partidários de um protestantismo mais ortodoxo e elitista, de outro, os vinculados ao mais liberal e burguês (Hornäk, 2010).

Em meio a essas disputas políticas, econômicas e religiosas, em 1672 o partido de Johan de Witt, líder do governo, tomou a decisão de enfrentar em suas terras o exército francês e abrir os diques. Essa medida rechaçou os invasores, mas temporariamente, contudo, inundou a maior parte das terras cultiváveis do país, destruindo plantações, causando mortes de civis e destruindo os rendimentos de boa parte da população. Os franceses retornaram assim que as águas baixaram e a população se voltou contra os Witt, esquartejando-os. Ondas de violência, fome e miséria percorreram o país, inclusive afetando a família de Vermeer (Brook, 2012).

A insatisfação frente a todo esse caos social, a revolta contra essa violência e ódio constantes, situação que mergulhava os mais pobres, a família e Vermeer numa busca por sobrevivência incerta, tudo isso instiga o artista a pensar melhor sobre o que fazer perante esse conjunto de elementos que o envolvia para além de seus desejos e possibilidades. Ele vai buscar um caminho e entendimento pela forma que seu corpo melhor expressa sua potência de pensamento: pela pintura.

O que mobilizou Vermeer, e sua ação a partir daquilo que externamente afetava seu corpo, foi o mesmo conjunto de corpos, elementos e ideias que incomodava Espinosa e o levou a escrever sua obra filosófica, em especial a *Ética*¹¹. Tanto no filósofo

11 Espinosa também irá buscar uma maneira em que seu pensar melhor expresse seus desejos e necessidades de entendimento: a Filosofia. Sua *Ética* é a tentativa de estabelecer um caminho de como pensar e conhecer a si mesmo, pois conhecer a si é conhecer de forma mais adequada o outro, os outros, enfim, a natureza da vida. Entende que assim todos poderão criar um mundo

quanto no pintor, a criação expressiva não foi mera reação ao que lhes afetava, mas ao interiorizarem esses elementos extensivos, estabeleceram forças intensivas de pensamento com potência criativa.

A questão passou a ser como se voltar para a História da Holanda e melhor observar que de sua origem enquanto Estado Nação foram tomadas ações, valorizadas ideias e imagens que levaram à aquela situação em que todos se encontravam. Quais elementos desse passado deveriam ser, portanto, selecionados para, no presente de então, permitir criar caminhos que pudessem transformar aquela existência de penúria e ódio, instaurar um tempo de maior alegria e perspectivas positivas, territorializar um espaço mais justo e propiciador de uma vida melhor.

Vermeer, diferentemente de Espinosa, não apresenta um caminho possível, mas instiga quem entra em contato com a obra a pensar sobre esse passado que perdura no presente e enclausura o futuro na constante reprodução de erros, medos e inadequações (Ferraz, 2005). Vivemos ainda nesse tempo e espaço que a pintura expressou, de estarmos perdidos em meio às forças externas que nos afetam de forma triste. A presença da deusa da história, simbolicamente no quadro, nos encoraja a glorificar a possibilidade de um novo tempo a ser construído, por nós mesmos, a partir de nossos limites finitos, desde que nos coloquemos compromissados com nossa verdadeira Natureza.

Nesse aspecto, a pintura é tão atual quanto a filosofia de Espinosa, pois ambas apontam a necessidade de distinguirmos os afetos negativos e tristes para selecionarmos os positivos e alegres. E, a partir disso, compormos noções comuns que permitam ao nosso corpo agir como um pensador crítico, que analise os fatos, tome decisões adequadas em conformidade com compreensões claras e distintas. Dessa maneira, a consciência do que somos será a consciência política da construção coletiva de uma espacialidade pautada pela convivência com a diferença e pela busca de uma mesma unidade da vida – somos Natureza.

Mas a potência humana é muito limitada e é infinitamente ultrapassada pela potência das causas externas; e, por conseguinte, nós não temos um poder absoluto de adaptar ao nosso uso as coisas que estão fora de nós. Todavia, quanto às coisas que nos acontecem contra aquilo que pede a lei da nossa utilidade, suportá-las-emos com ânimo igual, se tivermos consciência de termos cumprido a nossa função; de que a potência que temos não podia ir até ao ponto de nos permitir evitá-las; e de que nós somos uma parte da Natureza, cuja ordem seguimos. Se compreendermos isto de uma maneira clara e

em que a felicidade, a justiça e a verdade sejam imanentes ao agir, como forma de combater a ignorância, as falsas verdades, os pensamentos inadequados e o medo de vida (Hornäk, 2010; Chauí, 1999; Sévérac, 2009).

distinta, essa parte de nós, que é definida pela inteligência, isto é, a melhor parte de nós, encontrará nisso pleno contentamento e esforçar-se-á por perseverar nesse contentamento. Com efeito, enquanto nós compreendemos não podemos desejar nada senão aquilo que é necessário, nem contentarmo-nos absolutamente com nada senão com a verdade; e, por conseguinte, enquanto compreendemos corretamente estas coisas, o esforço da melhor parte de nós está de acordo com a ordem da Natureza inteira (Espinosa, 1983b, p. 273).

Temos assim um diagrama da possibilidade desse segundo gênero de conhecimento ser experimentado em nossas vidas. A *Arte da Pintura* não diz como proceder, mas instiga-nos a pensar mais adequadamente sobre isso, a partir do que ali sentimos e somos forçados a elaborar de sentidos possíveis. Ou seja, somos estimulados a nos esforçar para que nossa melhor parte esteja em acordo com a Natureza, e não contrária a vida, em prol de ilusões e falsas alegrias pautadas no acúmulo de bens materiais e poder político para auferir privilégios sociais. Pois tudo é passageiro nessa vida finita, só a infinitude da Substância em nós é que traz verdadeiras alegrias e vivências.

Mas como atingir esse nível de satisfação? Não existe uma resposta infalivelmente precisa para isso. Daí o emprego, por parte de Espinosa, do terceiro gênero de conhecimento, o qual é uma ciência intuitiva, de maneira que a interação do pensamento/sensações se faça num patamar que não se restrinja a uma lógica em si, mas se abra ao mais potente dos afetos. Um conhecimento pautado no amor intelectual, único capaz de se identificar com a eternidade de tudo que existe.

A virtude suprema [...] é compreender as coisas pelo terceiro gênero do conhecimento, e essa virtude é tanto maior quanto mais a alma conhece as coisas [...] esse passa ao cúmulo da perfeição humana, e, conseqüentemente, é afetado pela suprema alegria, e isso acompanhado da ideia de si mesmo e da sua virtude [...]. Não existe nada na Natureza que seja contrário a este amor intelectual, por outros termos, que o possa destruir. Este amor intelectual resulta necessariamente da natureza da alma, enquanto ela é considerada como verdade eterna (Espinosa, 1983b, p. 293-295).

Espinosa, apesar de apresentar o caminho, não elabora um manual do como se deve fazer para atingir esse amor intelectual, esse conhecimento intuitivo da eterna substância única em cada modo existente. Vermeer também não diz como, mas sua obra tem a potência dessa eternidade a nos afetar e instiga-nos a experimentar tal conhecimento.

Para tornar isso mais plausível no plano do escrito, teremos que fazer uso de palavras para nos aproximarmos do plano imagético da pintura. Começemos com Deleuze, quando indica, com certa hesitação, que os grandes mestres da pintura

expressam esse terceiro gênero de conhecimento por meio de uma ‘espécie de certeza’, de uma consciência interna do que é essencial a si e ao outro, da potência exterior ao corpo.

Me parece sorprendente que en el caso de grandes pintores, casi podemos asignar fechas en las que entran en esta especie de certidumbre [...] si se pueden asimilar estos estados de certidumbre a algo como el tercer género de conocimiento [...]. Es una especie de consciência, pero que se ha elevado a una potencia. Casi diría que es la última potencia de la conciencia. Diría que es la conciencia interna de otra cosa. A saber, es una conciencia de si [...] lo que capta de este modo al interior de sí es una potencia exterior (Deleuze, 2007, p. 279).

Na *Arte da Pintura* podemos perceber essa certeza do pensamento de Vermeer em expressar, no interior de um quarto, as forças exteriores que envolviam o mundo. Uma consciência em potência elevada nos atravessa quando vamos assimilando os elementos que compõem o quadro, as formas em suas cores e movimentos, a força intensiva da luz a envolver o quadro nos instiga um sentido de beleza e vida que desejamos construir. Algo desse quadro, elaborado no interior da Holanda do século XVII, atualiza-se em nós, no mundo por nós vivenciado e constituído. Esse algo é tanto as forças negativas, tristes, que nos revoltam e nos prendem a reações inadequadas e vazias (o capitalismo explorador a marginalizar milhões de indivíduos, as disputas políticas por manter poder institucional, os conflitos religiosos, a inveja pelos bens materiais dos outros, a ganância por mais riquezas e privilégios etc.) quanto as forças que nos inspiram pensamentos belos, para um agir compondo novos ambientes em que a alegria seja a marca dos verdadeiros encontros (a riqueza cultural, a ampliação do conhecimento, o usufruir de emoções sinceramente benéficas, sentir a beleza da Natureza na criação humana etc.).

Essa força intensiva da pintura de Vermeer em nós se dá pelo uso que ele faz das cores e luz, as quais são articuladas numa forma de olhar o mundo por um corpo em movimento. Um olho que não está fixo a captar as formas das coisas e distribuí-las num plano, mas faz esses objetos se inter-relacionarem e se afetarem a partir de nosso corpo como participante daquele conjunto de elementos aparentemente ocultos, que se encontram ali presentificados por meio de uma mobilidade do olhar/pensar. Chauí, ao estudar esse olhar *kepleriano* do pintor holandês, relaciona-o com a forma mais alta do conhecimento apresentada por Espinosa.

Eis por que em [...] Vermeer o quadro manifesta um olho [...] móvel e ubíquo que multiplica os pontos de vista e as perspectivas, e os vários lugares por onde passa e passeia o olho [...]. Como em Vermeer [...] em Espinosa a forma mais alta do conhecimento,

suprema virtude da mente, é o conhecimento das essências singulares das coisas singulares que **procede da ideia adequada de certos atributos** de Deus, isto é, da acurácia intuitiva para apreender num só ato intelectual a singularidade e a totalidade. Como Vermeer, Espinosa examina a experiência sob todos os ângulos e perspectivas, para que passe de experiência errante a experiência ensinante [...] como para Vermeer, também para Espinosa a Natureza é estrutura auto-regulada, sistema ordenado de relações ou leis de composição entre as partes e o todo (Chauí, 1999, p. 50-55, grifo nosso).

Tanto o filósofo quanto o pintor partem de suas experiências corpóreas e singulares, restritas a finitude de seus modos de existir, numa Holanda do século XVII, para pensar algo que ultrapassa esses limites físicos da extensividade espacial e da cronologia temporal. Eles deslocam o desejo de fixar a identidade das formas em significados de essência metafísica, pura ilusão moralizante, para instigar o olho/corpo/mente a produzir um conhecimento dinâmico e imanente à vida. Ambos tomam a Natureza como um todo a se expressar em múltiplas formas, compondo uma relação de singularidades passíveis de serem intuitivamente entendidas em suas essências, como procedentes da “[...] ideia adequada de certos atributos da substância única [...]” e eterna da vida (Chauí, 1996, p. 127).

A substância produz efeitos no interior de si mesma, jamais separando-se deles como uma instância que os comandaria de fora. Os efeitos exprimem a causa não porque seriam emanações idênticas a ela, mas porque ela os produz de seu próprio interior, produzindo-se e diferenciando-se neles. Luz infinita que se refrata infinitamente, o absoluto nos contém, como o mundo contém o olho de Vermeer, e se difunde sobre si mesma como jogo infinito de luminosidade e sombra (Chauí, 1996, p. 127).

São esses elementos essenciais que Vermeer apresenta em seu quadro por meio de determinadas formas dos objetos. Como o mapa da Holanda em sua gênese territorial, a roupa do pintor a referenciar um período de constituição da ideia de nação, a musa da história a indicar um processo que pode levar à glória de novas criações para o povo holandês. Mas esses elementos também são elaborados e envolvidos pelas cores que expressam a força da luz na composição de um espaço intensivo de sentidos múltiplos, como se fosse a essência de todas aquelas formas numa mesma Substância (Hornäk, 2010).

São forças virtuais que ali se atualizam, como a existência de outros fenômenos que acontecem em outras escalas de tempo e outras extensões espaciais, mas que compõem o mundo para além daquele instante, o eterno se faz sensível. O conjunto imagético do quadro, que aparentemente parece nos contentar com a mera contemplação, acaba

por nos instigar a pensar, mas intuitivamente, como tudo isso que está para além daquele espaço extensivo e tempo cronológico acontece como vida imanente.

Na perspectiva da imagem, é possível comparar o conhecer intuitivo com uma atitude contemplativa, na qual o homem, mergulhado em si mesmo, assume um estado de interiorização [...] Espinosa descreveu o conhecimento intuitivo como uma forma de autoconhecimento, na qual o homem tem presente seu ser uno consigo mesmo e com o mundo. Mas o mundo das coisas vivas não se aparta de nós; em vez disso, toda a barreira entre um mundo limitado e um mundo ilimitado é suprimida, e nesse momento do conhecimento infinito é apreendido como um modo da infinitude. A representação da interioridade por Vermeer desperta a lembrança do enunciado de Espinosa, segundo o qual o conhecimento de Deus e o conhecimento em si mesmo são, sob o aspecto da eternidade, uma só e mesma coisa. Tanto Vermeer como Espinosa representam um homem que cria um mundo na contemplação de si mesmo (Hornäk, 2010, p. 382-383).

Podemos compreender que, no segundo gênero de conhecimento, a pintura de Vermeer permite vislumbrar os elementos temporais que se atualizam no quadro, de maneira a compor um entendimento comum a partir da escolha de afetos afirmativos da vida, para assim constituir uma comunidade politicamente melhor, mais livre e feliz. O terceiro gênero de conhecimento incorpora essa temporalidade num espaço intensivo, o qual articula os corpos extensivos, externos, em um conhecimento imanente à vida, a ‘consciência em potência outra’ de si como conhecimento dos outros, todos a expressarem a essência divina, Substância eterna.

No segundo gênero, o olho está fixo a observar a distribuição e localização das formas no espaço, buscando assim organizá-los e significá-los de forma racional e mais adequada às necessidades do conjunto espacial. Já no terceiro gênero, esse olho é um corpo móvel, que coparticipa dos movimentos e da constituição dos fenômenos, afetando-os e sendo afetado por eles, na constituição espacial que não se coloca como extensão em si, mas se dobra em múltiplas intensividades, se diferenciando sempre e assim criando vida imanente ao pensar/sentir o mundo (Deleuze, 2002).

Conclusão: as geografias

A constituição da comunidade holandesa em termos de Estado-Nação se efetiva no século XVII. Contudo, a casa de Orange era uma necessidade política como herança de uma prática centralista e conservadora de poder, que os membros da aristocracia identificaram como forma de perpetuação de seu poder ao redor da monarquia. Para

tal, contavam com o apoio da igreja, no caso o calvinismo ortodoxo, e justificavam sua necessidade histórica a partir de uma ideia de nacionalismo que se constituía na eterna luta contra um inimigo, o qual podia ser qualquer um do outro lado da fronteira, ou alguém interno que compactuasse com ideias perigosas à manutenção da ordem.

Quando Johann de Witt, em 1653, assume o cargo de pensionista da Holanda, passando a ser o governador de um território dividido em vários pequenos estados, o caráter republicano da administração se efetiva como caminho mais adequado a aquele corpo. Tem início uma série de medidas que visavam modernizar a máquina administrativa, tornando-a mais racional e eficiente. Essas medidas diminuem o poder da monarquia e dos partidários dela, afastam a interferência direta dos calvinistas na política de Estado, incentivam o comércio e investem numa dinâmica econômica interna para que um número maior de holandeses, até então marginais à produção e consumo, tivessem acesso ao mercado. Todas elas descontentaram as camadas privilegiadas.

Os conflitos e tensões entre os beligerantes foram se intensificando, a tal ponto que ou haveria um golpe contra a monarquia, perpetrado pelos republicanos, ou haveria uma guerra civil. O líder Witt e seus aliados progressistas estavam confiantes em sua permanência no poder, pois as medidas econômicas levaram a Holanda a um padrão de riqueza e de expressão internacional nunca visto antes. Contudo, a história é um processo sobre o qual não se tem controle. A vida é algo contingencial, coisas surgem quando menos se espera e não temos como dominar seu processo.

Aquilo que levou à ascensão política e econômica da Holanda no cenário mundial foi o fator que instigou seus conflitos internos e externos, de maneira que propiciou sua própria decadência. A Inglaterra e a França, temerosas com a concorrência, entram em guerra com os Países Baixos. A política de paz e pacificação do administrador Witt não esperava essa reação externa. As soluções adotadas de forma reativa a esse efeito externo geraram mais problemas internos, levando ao assassinato dos Witt, assim como à perseguição aos republicanos e adeptos das ideias mais liberais e racionalistas na Holanda. Houve um recrudescimento do conservadorismo, da violência e do medo. Tal reação contou com o amplo apoio da população holandesa da época.

Por que o povo é profundamente irracional? Por que ele se orgulha de sua própria escravidão? Por que os homens lutam **por** sua própria escravidão como se fosse sua liberdade? Por que é tão difícil não apenas conquistar, mas suportar a liberdade? Por que uma religião que reivindica o amor e a alegria inspira a guerra, a intolerância, a malevolência, o ódio, a tristeza e o remorso? (Deleuze, 1968, p. 15-16, grifo nosso).

Deleuze destaca esses questionamentos feitos por Espinosa em relação aos avanços que acreditava estarem acontecendo na Holanda e como tudo rapidamente

ruiu, contando para tal com a aprovação das camadas sociais que mais se prejudicariam com esse retrocesso político, econômico e moral. O filósofo holandês ficou instigado em entender a lógica do comportamento social que majoritariamente recusou o fortalecimento econômico da Holanda, a maior liberdade política interna e a sensível melhoria de vida de boa parte da população¹².

Para tentar dar conta desses questionamentos, ele passa a escrever o *Tratado Teológico Político*, que veio a público em 1670, causando alvoroço e revolta no meio intelectual, político e religioso. Contudo, só em *Ética*, publicado após a morte do autor, ele consegue se localizar no meio desse caos social. Espinosa percebe que, apesar do esforço republicano de pontuar uma administração mais racional e liberal, também se encontrava limitado pelos mesmos elementos que envolviam as outras formas mais conservadoras e reativas de administração pública da vida. O principal aspecto, segundo Espinosa, é acreditar que uma ação externa poderia afetar os corpos na direção de resolver os problemas que os próprios corpos causam uns aos outros. Ou seja, a crença num líder carismático, num partido político redentor, num grupo de iluminados e bem-intencionados que, com seu poder de organizar o Estado e disciplinar a sociedade, poderia mudar a história de todos que fazem parte daquele território, impondo sobre aquela extensão espacial justiça, prosperidade e paz. Crer nessa ideia é reproduzir uma postura passiva, reativa, mero comodismo a efeitos sem participação criativa de cada corpo, de maneira que cada um não é causa de si e do mundo, mas mero efeito de algo externo.

Espinosa passa a entender que para melhor viver devemos nos abrir para a vida como ela acontece, deixarmos-nos afetar por todas as forças e corpos presentes no espaço da existência. Mas não para meramente reagirmos por meio de soluções imaginárias e transcendentais, e sim para buscarmos um conhecimento verdadeiro e adequado à multiplicidade e ao caos do existir. Tal abertura é a consciência de si como consciência essencial do mundo.

O problema que Deleuze (1968, 2002) e outros pesquisadores vão identificar (Martins, 2009; Negri, 2016), a partir de Espinosa em sua crítica a esse imaginário reativo às coisas da vida, é que essa forma de pensar se pauta em cisões (corpo e pensamento, certo e errado, natureza e homem etc.). Mas essas cisões se fundamentam numa visão tida como única de tempo, entendido como evolução linear e progressista, e de espaço, uma consequência extensiva dessa temporalidade linear.

Um tempo linear idealizado visa negar os fenômenos extensivos que aparecem como problemas ou entraves a essa evolução perfeita em direção ao futuro hierarquicamente superior e melhorado (Ferraz, 2005). Deleuze, entre outros, entende Espinosa como aquele que instiga à necessidade de mudar de foco, de perspectiva,

12 Qualquer semelhança com os acontecimentos políticos recentes no Brasil não é mera coincidência. Espinosa é mais atual e necessário que nunca.

de plano de conhecimento, ou seja, entende que o tempo linear em sua evolução metafísica não é o único sentido de tempo, pois existem múltiplas temporalidades inerentes à complexidade espacial da vida (Deleuze, 1992). O espaço, portanto, deve ser resgatado, não como algo a substituir o tempo, mas como inerente à diferencialidade criativa da Natureza em todas as suas formas e modos.

Por isso que em Espinosa a vida é o expressar de múltiplas temporalidades em acordo com a diferencialidade dos inúmeros modos que a existência acontece, todos imanentes à Substância infinita e eterna (Espinosa, 1983b). Esta não está num tempo nem num espaço, mas só se expressa no tempo e espaço em que os corpos se encontram; não num tempo metafísico e num espaço extensivo, mas em tempos e espaços intensivos, pelos quais os afetos acontecem de múltiplas formas e possibilidades (Sévérac, 2009).

Por conseguinte, a tudo aquilo que resiste, suja, deturpa, atrapalha o ideal transcendental de verdade sobre o mundo, a todas essas forças e fenômenos contingenciais é que devemos nos abrir para não nos refugiarmos em meras idealizações e imaginários moralizantes de um viver correto, normal e bom. Devemos traçar linhas de fuga que coloquem à deriva essa concepção idealizada de tempo restrito à evolução linear sobre um espaço extensivo, potencializar as múltiplas temporalidades espaciais como forças intensivas a dobrarem o plano externo em expressões diferenciadas de pensamentos e ações. O quadro *A Arte da Pintura* é a imagem dessa possibilidade de pensar a multiplicidade do tempo-espaço imanente a vida (Chauí, 1996). Peguemos alguns fenômenos que expressem essas muitas histórias que acontecem até o aqui do acontecimento como pintura.

Caso haja uma condição predominante, que tenha configurado a história do século XVII, esta foi o esfriamento global. Durante o século e meio entre 1550 e 1700, as temperaturas caíram no mundo inteiro [...]. Um dos benefícios que os holandeses tiveram com o esfriamento global foi o movimento para o sul dos cardumes do mar do Norte. Com os invernos mais frios, o gelo do Ártico moveu-se mais para o sul, causando congelamento no litoral da Noruega, onde tradicionalmente a pesca do arenque se concentrava. A pesca moveu-se para o sul, rumo ao mar Báltico, e ali caiu sob controle dos pescadores holandeses (Brook, 2012, p. 23-25).

Esse fenômeno de esfriamento climático ao longo do século XVII foi uma força que as nascentes nações europeias não esperavam. Tal fato provocou profundas mudanças no quadro geopolítico, principalmente nos territórios dos Países Baixos que ascenderam economicamente ao aplicarem os conhecimentos de navegação, notadamente desenvolvidos pelos portugueses, para a construção de barcos mais eficientes, portos mais seguros e sistema de navegação mais confiável. O acesso a tais

conhecimentos ocorreu principalmente após os judeus portugueses, perseguidos pela Igreja e pelo Estado português, serem recebidos pelos holandeses.

Outros aspectos interferiram nessa ampliação da eficiência comercial, notadamente o aprimoramento tecnológico e técnico de determinados produtos e ferramentas, como o uso da pólvora para o desenvolvimento da indústria bélica; a bússola para uma navegação mais segura; o papel para registro mais prático dos produtos e valores de trocas e para a elaboração de cartas marítimas mais detalhadas e uma cartografia mais precisa. Os holandeses souberam como poucos empregar esses elementos com o intuito de fortalecer a economia e estabelecer uma unidade espacial por meio de um conjunto de territórios que mantiveram certa autonomia, levando a um processo mais flexível e liberal de comércio e administração territorial (Ferraz, 2005).

O controle da pesca, a partir do deslocamento dos cardumes do mar do Norte para seu litoral, foi fundamental para o enriquecimento de camadas sociais burguesas na Holanda e ocasionou a articulação de várias companhias de pesca e de exploração mercantil em uma grande empresa comercial, a famosa Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, ou VOC, como era mundialmente conhecida a primeira grande companhia de caráter global.

Primeira grande companhia por ações do mundo, a VOC foi criada em 1602, quando a República Holandesa obrigou a fusão das muitas companhias comerciais que surgiam para aproveitar a expansão do comércio asiático em uma única organização comercial [...]. Somente um Estado federativo inigualável como a República Holandesa imaginaria uma estrutura empresarial federativa. A VOC combinava força e flexibilidade e deu aos holandeses uma vantagem enorme na disputa para dominar o comércio marítimo com a Ásia. Em poucas décadas, a VOC mostrou que era a empresa comercial mais poderosa do mundo no século XVII e um modelo para as empresas em grande escala que hoje dominam a economia global (Brook, 2012, p. 26-27).

O poder econômico da VOC, aliado à ascensão política que a Holanda atingiu, tensionou as tradicionais potências monárquicas e conservadoras da época, Espanha, França e Inglaterra acabaram por entrar em disputas e estabeleceram guerras contra os Países Baixos. O que levou a esses conflitos bélicos foi o controle do comércio da Europa com a Ásia e a América. Da Ásia vinha açúcar, novos tecidos como a seda, tapeçarias mais sofisticadas, louças e especiarias que revolucionaram os hábitos cotidianos dos europeus. Da América vinha uma série de produtos como milho, batata, fumo, ouro e prata, além de madeiras e peles de animais que trouxeram riquezas inimagináveis até então para os reinos europeus, assim como mudanças nos hábitos alimentares e no vestuário da população. Dentre as inúmeras interferências na vivência cotidiana da

territorialidade europeia, podemos exemplificar como o uso do chapéu afetou a rotina em suas diferentes escalas, seja a micro familiar, seja a macro comercial.

Antes do século XV, os chapeleiros europeus faziam feltro para chapéus com os castores europeus nativos, mas a caça em excesso dizimou a população, e a limpeza das regiões selvagens do norte da Europa erradicou seu habitat natural [...] No século XVI, os chapeleiros foram forçados a usar lã de ovelha para fazer o feltro. O feltro de lã não é ideal para chapéus, porque a lã é mais grossa, e sua capacidade natural de cobrir é menor do que a de pelo de castor [...]. No final do século XVI [...] europeus que pescavam ao longo do litoral leste da América do Norte, onde o rio S. Lourenço se abria ao Atlântico, descobriram que as florestas orientais estavam cheias de castores e que os caçadores indígenas se dispunham a vendê-los por um bom preço [...]. Na década de 1610, o preço de um chapéu desses ficara dez vezes mais alto que o de um chapéu de feltro de lã, dividindo o mercado chapeleiro entre os que podiam pagar pelos castores e os que não podiam (Brook, 2012, p. 51-52).

A maior dinâmica comercial a partir do século XV na Europa, a expansão de áreas agrícolas, a urbanização e a ampliação do uso de couro e peles de animais nativos para a produção de roupas e adornos mais eficientes acabaram por diminuir muito as áreas florestais e causar a extinção de certos animais vistos como fundamentais para um vestuário mais adequado. No caso em questão, o castor foi uma das espécies mais prejudicadas pela ampliação da população humana e pelo desejo de vestir chapéus feitos com seu couro, considerado mais macio, impermeável e sofisticado. Com a quase extinção dos castores europeus, a indústria do chapéu, que no século XV ainda era bem rudimentar, passou a trabalhar com outras matérias primas, como a lã de carneiro e outros animais, a qual não apresentava a mesma qualidade, apesar do custo de produção ser bem menor. A descoberta de grandes grupos de castores americanos, as condições tecnológicas mais sofisticadas de elaboração de chapéus e as vias mais eficientes de transporte e aquisição desse produto permitiram, já no século XVII, uma ampliação rápida do consumo de chapéus feitos com couro de castor.

A procura por chapéus feitos de pele de castor levou a um comércio de segunda mão, no qual, por um preço menor era possível comprar um produto já usado. Contudo, devido às péssimas condições higiênicas de armazenamento, a revenda de chapéus foi um dos fatores responsáveis pela proliferação de piolhos, os quais transmitiam inúmeras doenças para os humanos. Os governos foram forçados a tomar uma série de medidas para controlar esse comércio secundário, estabelecer regras de higiene a serem seguidas, elaborar legislações, que deram início a políticas de saúde pública para o conjunto da população (Brook, 2012).

Esses são alguns dos fenômenos que, mesmo não estando fisicamente registrados no quadro de Vermeer, estão virtualmente ali. Vemos a cortina com seu padrão chinês, o mapa, as roupas e demais objetos da cena, e vemos o chapéu na cabeça do pintor. Todos advindos do comércio da Holanda com o mundo. O que está em cena está estreitamente relacionado com tudo aquilo que não está diretamente ali, mas está virtualmente, em potência. São múltiplos fenômenos, cada um com uma história, a se afetarem, se agenciarem e se relacionarem num mesmo mundo, a constituírem um mesmo mundo, múltiplo e único (Seemann, 2009).

Cada um desses fenômenos apresentava uma extensão territorial passível de ser regionalizada, mensurada em sua forma e localizada num mapa de acordo com sua escala de manifestação. Ali reverberam, por exemplo, as doenças transmitidas pelos piolhos, que afetaram a saúde de amigos e familiares. No quadro acontece a necessidade de ostentação com o uso de um chapéu de melhor qualidade, mas também os poucos recursos econômicos para sua aquisição. Temos a virtualidade das diferentes escalas de manifestação desses fenômenos, que se articulam com o local de caça dos castores, com as linhas comerciais, com os centros industriais de produção de chapéus, com as políticas públicas do Estado, com os centros de compras, com a vida de todas essas pessoas que participaram desses processos e movimentos.

Apesar de não estarem fisicamente presentes na pintura, ali se reverberam em forças intensivas, virtuais, que se dobram em cores, luz e corpos presentes na cena. O esfriamento climático global; o deslocamento de cardumes de peixes para águas menos frias; o desenvolvimento de tecnologias mais precisas de navegação, da indústria bélica, de registro e circulação de informações; assim como a descoberta de novas fontes de recursos naturais; a consolidação de um comércio globalizado; a ampliação do consumo de mercadorias; a sofisticação do vestuário; a proliferação de doenças; as disputas políticas e religiosas etc. O caos da vida ali se expressa com uma aparência de ordem e calma. O capitalismo, com todas as suas contradições, com sua produção de riqueza e miséria, de conhecimento e desgraça, ali se manifesta em pura intensividade (Negri, 2016). As múltiplas histórias decorrentes de cada um desses fenômenos, que se chocam e se afetam mutuamente, são agenciadas na dinâmica espacial expressa na vida cotidiana dos corpos, seus desejos, necessidades e desilusões presentes na obra de Vermeer. São corpos extensivos e externos ao quadro, assim como a nós que observamos, mas que ali se interiorizam e se tornam forças intensivas perceptíveis por nossas sensações e passíveis de serem pensadas, por nós, por uma racionalidade intuitiva. O quadro *A Arte da Pintura* é exatamente essa multiplicidade espacial em que os inúmeros fenômenos extensivos se encontram, se dobram em forças intensivas que atravessam nossos corpos e nos instigam a outra percepção espacial do mundo, não só na época de Vermeer, mas na nossa também.

Vermeer esfumaça completamente o mundo exterior [...]. A problemática da língua torna-se evidente. Tão logo, no que

diz respeito ao espaço, falamos de um **dentro**, com a mesma força estabelecemos o que lhe é contrário – um **fora**. Em sua representação da mais elevada interiorização, Vermeer renuncia, no entanto, precisamente ao dualismo entre mundo interior e mundo exterior, ao dispor toda a força nos gestos expressivos de sua imagem [...] ela detém forte presença e intensidade em seus efeitos (Hornäk, 2010, p. 389, grifo nosso).

Por buscar superar essa separação exterior/interior é que a obra de Vermeer permite agenciar os elementos extensivos dos corpos e fenômenos que nos afetam e dobrá-los em suas forças intensivas. Portanto, não se restringe a afetar nossa sensibilidade, mas nos força a interiorizar e intensivar o percebido, permitindo intuir pensamentos que ampliem o entendimento do mundo até então sentido apenas em suas formas físicas extensivas. É isso que Espinosa aponta na *Ética*, ou seja, que a força de uma afeição não pode ser restrita à resposta de nosso corpo a uma afetação externa, ao que emana da finitude extensiva de um outro corpo, pois se ficarmos restritos a essa reação, não conseguiremos criar pensamentos adequados. Não podemos nos restringir a ser mero efeito de algo, temos que agir e ser a nossa própria causa para não ficarmos limitados a sentimentos passivos e ideias inadequadas em nós.

[...] a ideia inadequada é uma ideia da qual não somos causa (ela não se explica formalmente pela nossa potência de compreender); essa ideia inadequada é, ela própria, causa (material e eficiente) de um sentimento; não podemos, portanto, ser causa adequada desse sentimento; ora, um sentimento do qual não somos causa adequada é, necessariamente, uma paixão. Nosso poder de ser afetado já está, portanto, preenchido, desde o princípio de nossa existência, por ideias inadequadas e sentimentos passivos (Deleuze, 1968, p. 151).

Deleuze, ao assim apresentar o pensamento de Espinosa, caminha junto com o filósofo holandês na efetivação pelo terceiro gênero de conhecimento. A partir do que os demais corpos extensivos e finitos nos afetam, devemos buscar superar essa separação entre o externo e o interno, esse sermos apenas reação passiva e inadequada ao que de extensivo nos afeta. Devemos intensificar as forças desse encontro em nós, para potencializarmos tudo que nos afeta em forças intensivas que nos coloquem como causa do mundo, para assim podermos pensar de forma adequada, clara e distinta, e sentir ativamente o mundo.

Como não há nada de que não se siga algum efeito, e como compreendemos clara e distintamente tudo o que se segue de uma ideia que é, em nós, adequada, segue-se que cada um tem o poder, se não absoluto, ao menos parcial, de compreender a si

mesmo e de compreender os seus afetos, clara e distintamente [...]. Devemos, pois, nos dedicar, sobretudo, à tarefa de conhecer, tanto quanto possível, clara e distintamente, cada afeto, para que a mente seja, assim, determinada, em virtude do afeto, a pensar aquelas coisas que percebe [...]. E para que, enfim, o próprio afeto se desvincule do pensamento da causa exterior e se vincule a pensamentos verdadeiros (Spinoza, 2016, p. 373).

Esse poder que cada um tem de pensar de forma adequada e verdadeira como causa da vida, como imanente à Natureza a criar o mundo ao senti-lo/pensá-lo, não se restringindo a apenas reagir aos afetos exteriores, é a afirmação de Espinosa que encontramos na pintura de Vermeer.

Temos assim a multiplicidade de tempos em espaços não restritos a ser externo e extensivo aos corpos, mas que se dobram e redobram em intensividades/extensividades a instigar os corpos a sentir ativamente, pensar intuitivamente, agir criativamente. Nesse aspecto, outros sentidos e percepções de Geografia se expressam, geografias várias a acontecer conforme os encontros dos corpos, seja com a escrita de Espinosa, seja com as imagens de Vermeer.

Referências

A VIDA ÍNTIMA de uma Obra Prima: A Arte da Pintura (Documentário). Dir. Lucie Donahue. BBC, Londres, cor, 2006. (49 min). Disponível em: http://www.dailymotion.com/video/xlmecq_a-vida-intima-uma-obra-prima-a-arte-da-pintura-vermeer-legendado_shortfilms. Acesso em: 12 dez. 2016.

BROOK, T. **O Chapéu de Vermeer**: o século XVII e o começo do mundo globalizado. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2012.

CHAUÍ, M. Imanência e luz: Espinosa, Vermeer e Rembrandt. **Revista Discurso**, n. 26, p. 113-130, 1996.

CHAUÍ, M. **A nervura do real**: imanência e liberdade em Espinosa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DELEUZE, G. **Espinosa e o problema da expressão**. Paris: 1968. Disponível em: https://www.academia.edu/11943912/DELEUZE/Espinosa_e_o_Problema_da_Expressao. Acesso em: 10 out. 2016.

DELEUZE, G. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G. **Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia**. Buenos Aires: Cactus, 2005.

DELEUZE, G. **Pintura**: el concepto de diagrama. Buenos Aires: Cactus, 2007.

ESPINOSA, B. **Correspondência**. São Paulo: Abril Cultural, 1983a. (Coleção Os Pensadores, p. 367-391).

ESPINOSA, B. **Ética**. São Paulo: Abril Cultural, 1983b. (Coleção Os Pensadores, p. 71-302).

FERRAZ, C. B. Uma outra história da geografia em sua origem. A Holanda, Vermeer e o Geógrafo. **Revista de Geografia**, n. 20, p. 38-44, 2005.

FERRAZ, C. B. O. Geografia: o olhar e a imagem pictórica. **Pro-Posições**. Dossiê a educação pelas imagens e suas geografias, v. 20, n. 3 (60), p. 29-42, 2009.

HOCKNEY, D. **O conhecimento secreto**: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HORNÁK, S. **Espinosa e Vermeer**: imanência na filosofia e na pintura. São Paulo: Paulus, 2010.

JAQUET, C. Do eu ao si: a refundação da interioridade em Spinoza. *In*: MARTINS, A.; SANTIAGO, H.; OLIVA, L. C. (org.). **As ilusões do eu**: Spinoza e Nietzsche. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 349-366.

MARTINS, A. Apresentação. Spinoza e Nietzsche: aproximações. *In*: MARTINS, A. (org.). **O mais potente dos afetos**: Spinoza e Nietzsche. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2009. p. IX-XVII.

MARTINS, A.; SANTIAGO, H.; OLIVA, L. C. Spinoza e Nietzsche: crítica ao sujeito e imanência. *In*: MARTINS, A.; SANTIAGO, H.; OLIVA, L. C. (Orgs.). **As ilusões do eu**: Spinoza e Nietzsche. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 9-18.

NEGRI, A. **Espinosa subversivo e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SANTOS, D. **O que é geografia**. Notas de estudo de Geografia. Inédito. Apostilado. 2007. Disponível em: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAfflwAD/que-geografia-douglas-santos>. Acesso em: 2 jan. 2017.

SCHNEIDER, N. **Vermeer**. Köln: Taschen, 1997.

SEEMANN, J. Arte, conhecimento geográfico e leitura de imagens: o geógrafo, de Vermeer. **Pro-Posições**, v. 20, n. 3, p. 43-60, 2009.

SÉVÉRAC, P. Conhecimento e afetividade em Spinoza. *In*: MARTINS, André (org.). **O mais potente dos afetos**: Spinoza e Nietzsche. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2009. p. 17-35.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 5**. 2020. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia da obra de Johannes Vermeer. Arte da Pintura [ou A Alegoria da Pintura ou O Pintor em seu Estúdio]. 1666-1673. Óleo sobre tela, 130 cm por 110 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Arte_da_Pintura#/media/Ficheiro:Jan_Vermeer_-_The_Art_of_Painting_-_Google_Art_Project.jpg_. Acesso em: 21 mar 2020.

SLIVE, S. **Pintura holandesa: 1600-1800**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

SPINOZA, B. **Ethics**. New York: Ebook Gutenberg Project, 2009.

SPINOZA, B. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

STEGMAIER, W. Inconsequência de Spinoza. *In*: MARTINS, A.; SANTIAGO, H.; OLIVA, L. C. (org.). **As ilusões do eu: Spinoza e Nietzsche**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 163-202.

ULPIANO, C. **Gilles Deleuze: a grande aventura do pensamento**. Rio de Janeiro: Funemac Livros, 2013.