

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP

**As mãos de Antígona, a voz de Isolda:  
suavidade reencontrada**

Pedro Taam

Doutorado em Filosofia

São Paulo, 2023

**As mãos de Antígona, a voz de Isolda:  
suavidade reencontrada**

Pedro Luiz Magalhães Taam

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Peter Pál Pelbart

São Paulo, SP

2023

**As mãos de Antígona, a voz de Isolda:  
suavidade reencontrada**

Pedro Taam

**Resumo**

Para investigar a natureza da relação mente-corpo, nosso ponto de partida é tomá-la “em ação” na atividade pianística. Ali, duas posições contrastantes são retomadas, entre um pianista que pretende minimizar o contato físico com o instrumento e uma Antígona que faz justiça com as próprias mãos. Tudo nos leva a crer que mente e mão não comandam uma à outra, mas se correspondem e se equivalem, obedecendo à mesma ordem causal ou dançando conforme a mesma música. Isso nos leva, por afinidade metafísica, ao segundo caminho: uma leitura e análise do que é dito, na *Ética* de Spinoza, sobre essa relação. Ali, levando a sério a afirmação do próprio filósofo de que o único erro consiste em chamar as coisas pelas palavras erradas, nos confrontamos com a persistente hegemonia da palavra “paralelismo” aplicada à nossa questão. Tal termo encerra dois equívocos. Primeiro, ele contém em sua raiz uma noção de relação imprópria para o caso mente-corpo: a palavra grega *allos*, que traduzimos por *um outro* que, alienado e alienígena, não se abre a nenhuma relação. Depois, ele é usado, a contrassenso, para designar uma homogeneidade entre os atributos que termina por recair num mesmo que se repete gaguejantemente, e que designamos pela palavra *autos*. Como desagravo semântico e por motivos de adequação, propomos que a relação em questão é mais bem expressa pela palavra *heteros*, que traduzimos por *o outro*, o outro de uma relação pressuposta. Chegamos ao terceiro caminho: uma investigação sobre a palavra e a alma. Assim, a questão inicial foi desdobrada em três corpos: a mão dos pianistas, o atributo da extensão e a palavra. Tendo sempre a música como fio condutor, um epílogo explora as relações entre esses pares disparatados – o corpo e a mente, a mão do artista e seu pensamento, a extensão e o pensamento, a palavra e a alma –, entrevendo, no canto do cisne de uma Isolda transfigurada, a possibilidade de reencontrar nessa relação certa *suavidade*, quer dizer, a promessa de sua construção.

**Palavras-chave:** Metafísica; Relação corpo-mente; Spinoza; Música; Piano.

**Antigone's hands, Isolde's voice:  
gentleness regained**

Pedro Taam

**Abstract**

To study the nature of the relationship between the mind and the body, our starting point is to observe it “in action” in the realm of piano performance. There, two contrasting positions are revisited, between a pianist who seeks to minimize physical contact with the instrument and an Antigone who administers justice with her own hands. Everything suggests that the mind and the hand do not command each other but correspond and equate, following the same causal sequence or dancing to the same music. By metaphysical affinity, this leads us to the second path: a reading and analysis of what is said in Spinoza’s *Ethics* about this relationship. Taking seriously the philosopher’s assertion that the only mistake is to name things with the wrong words, we confront the persistent hegemony of the term “parallelism” applied to our question. This term contains two errors. First, it implies an inappropriate notion of relationship for the case of the mind and the body: the Greek word *allos*, which we translate as “another”, alienated and alien, that does not open itself to any relationship. Second, it is misused to denote a homogeneity between attributes that eventually falls back on the same, repeating itself stutteringly, which we designate by the word *autos*. For the sake of semantic rectification and for the sake of adequateness, we propose that the relevant relationship is better expressed by the word *heteros*, which we translate as “the other”, that of a presumed relationship. We come to the third path: an investigation into the word and the soul. Thus, the initial question unfolds itself into three components: the hands of pianists, the attribute of extension, and words. Always guided by music, a conclusion explores the relationships between these disparate pairs – the body and the mind, the artist’s hand and thought, extension and thought, the word and the soul – glimpsing, in the swan song of a transfigured Isolde, the possibility of regaining in this relationship a certain *gentleness*, that is, the promise of its construction.

**Keywords:** Metaphysics; Mind-body relationship; Spinoza; Music; Piano.

## **Les mains d'Antigone, la voix d'Isolde : la douceur retrouvée**

Pedro Taam

### **Résumé**

Pour étudier la nature de la relation entre l'esprit et le corps, notre point de départ est de l'observer « en action » dans l'activité pianistique. Là, deux positions contrastées sont reprises, entre un pianiste qui cherche à minimiser le contact physique avec l'instrument et une Antigone qui administre la justice de ses propres mains. Tout semble nous indiquer que l'esprit et la main ne se commandent pas mutuellement, mais se correspondent et s'équivalent, obéissant à la même séquence causale ou dansant au rythme de la même musique. Par affinité métaphysique, cela nous conduit à la deuxième voie : une lecture et une analyse de ce qui est dit, dans l'*Éthique* de Spinoza, à propos de cette relation. Là, en prenant au sérieux l'affirmation du philosophe selon laquelle la seule erreur consiste à nommer les choses par les mots incorrects, nous nous heurtons à la persistance de l'hégémonie du terme « parallélisme » appliqué à notre question. Ce terme comporte deux erreurs. Tout d'abord, il implique une notion de relation inappropriée pour le cas de l'esprit et du corps : le mot grec *allos*, que nous traduisons par « un autre » qui, aliéné et aliénigène, ne s'ouvre à aucune relation. Ensuite, il est utilisé à contresens pour désigner une homogénéité entre les attributs qui finit par retomber sur un même qui se répète en bégayant, que nous désignons par le mot *autos*. À titre de réparation sémantique et pour des raisons d'adéquation, nous proposons que la relation en question soit mieux exprimée par le mot *heteros*, que nous traduisons par « l'autre », celui d'une relation présumée. Nous en venons à la troisième voie : une investigation sur le mot et l'âme. Ainsi, la question initiale a été décomposée en trois éléments : la main des pianistes, l'attribut de l'extension et la parole. Toujours guidée par la musique, une conclusion explore les relations entre ces paires disparates - le corps et l'esprit, la main de l'artiste et sa pensée, l'extension et la pensée, le mot et l'âme - entrevoyant, dans le chant du cygne d'une Isolde transfigurée, la possibilité de retrouver dans cette relation une certaine *douceur*, c'est-à-dire, la promesse de sa construction.

**Mots-clés :** Métaphysique ; Relation corps-esprit ; Spinoza ; Musique ; Piano.

## Banca Examinadora

Alexandre de O. Carrasco

Prof. Dr. Alexandre Torres de Oliveira Carrasco (UNIFESP)

Cezar Tadeu Bartholomeu

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cezar Tadeu Bartholomeu (UFRJ)

Leda Tenório da Motta

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Leda Tenório da Motta (PUC-SP)

Suely Rolnik

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Suely Rolnik (PUC-SP)

Peter Pál Pelbart

Prof. Dr. Peter Pál Pelbart (PUC-SP) – Orientador

## Dedicatória

*Às Irmãs Marcelinas,*

pela eternidade, pela firmeza e pela suavidade, o começo de tudo, inclusive do piano;

*a Marcelo de Alvarenga*

*e a Silvio Baroni,*

por tornarem a mão prodigiosa;

*a Suely Rolnik e*

*a Leda Tenório da Motta,*

por escrevem palavras cheias de alma que são sempre um horizonte ao qual aspirar;

*a Aldo Zaiden,*

pelo avesso dessa tese, forjada no laboratório da palavra mágica;

*a Isabel Taam*

porque eu te amo;

*e a Flavio Taam.*

porque, no incêndio de uma catedral eterna, não se sabe o que não se perdeu.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – processo número 88887.817900/2023-00

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001 – #88887.817900/2023-00



## Agradecimentos

Agradeço antes, sobretudo e talvez mais do que a todos os outros àqueles que, por limitação deste que escreve, terminaram por não figurar nominalmente nesta lista. Agradeço, assim, de Martha Argerich a Aldo Zaiden, a todos aqueles que contribuíram, consciente ou inconscientemente, tanto para a escrita desta tese quanto para a intensa atividade espiritual que é sua contrapartida invisível.

Aos professores Cezar Bartholomeu (UFRJ) e Alexandre Carrasco (UNIFESP), que muito prestigiaram meu trabalho aceitando o convite para compor a banca.

Ao meu orientador, Peter Pál Pelbart, por ter tido confiança em mim quando eu mesmo não tive, e por não se assustar com nenhum dos *détours* que teve esta tese.

Às professoras Leda Tenório da Motta e Suely Rolnik, por todas as trocas de referências, discussões, argumentos e direções, além da amizade que perdura através dos anos.

Ao corpo docente do departamento de filosofia da PUC-SP, sobretudo aos professores Bruno Conte e Marcelo Perine, pelas preciosas aulas, pelo rigor aliado à abertura.

Ao corpo docente do departamento de filosofia da USP, sobretudo aos professores Roberto Bolzani, Lorenzo Mammì, Moacyr Aires, Maurício Ramos, Homero Santiago e Luís César Oliva, com quem vivi, boquiaberto e fascinado, momentos de verdadeiro assombro filosófico, aquele de que fala Aristóteles na *Metafísica*. Ao Grupo de Estudos Espinosanos, que me acolheu e generosamente acompanhou o processo desta escrita. Agradeço ao grupo especialmente pelos comentários, críticas e pelo apontamento de direções possíveis – razão pela qual, além dos professores Homero Santiago e Luís César Oliva, não posso não mencionar nominalmente Tessa Moura Lacerda e Érika Itokazu.

Aos funcionários de ambas as universidades, pelo trabalho primoroso, pelas inúmeras exceções abertas e pelo ambiente de prestatividade e boa vontade que, na minha experiência aberrante, caracteriza a burocracia universitária.

Aos colegas de ambas as universidades que se tornaram amigos – Leonardo Nones e Rafael Nottari, Thereza Penteado, Breno Benedykt, Ian Alakunle Purves, Vitor Damilano, Abel Beserra, Álvaro Lazzarotto, Murilo Guarnieri, Bernardo Bianchi e todos os outros.

A Kaira Cabañas, por todas as trocas de ideias e por uma amizade que surgiu na tradução.

A Patricia Fanaya, por resolvermos juntos todos os problemas do mundo.

A Vera Mendes, pelo impulso, o primeiro motor, a intercessão, a confiança, o carinho.

Às Irmãs Marcelinas, pelo paradigma estético originário e formador, por serem minha *alma mater*. Aos meus colegas marcelinos, principalmente Mariana Chapela, Pedro Cascão, Yan Caillat e Laila Melchior.

A Magda Jorge, por, sem grego antigo nem LSD, ter me feito ver *Os Elementos* ao vivo e a cores, literalmente, na luz azul que projetava seu compasso (que não emitia luz nenhuma!).

A Maria Victória Ramalho Figueirêdo, Cristina Nascimento, a Diana Kacso, a Marcelo de Alvarenga e Silvio Baroni, a todas e todos que deixaram suas marcas nas minhas mãos, sem as quais esta tese não poderia ter sido escrita. Que vocês reconheçam, nela, um pouco de tudo o que me deram.

To Martin Đaković, for the shared epiphany of Rachmaninov – from *Letter to Stanislavski* to the *Vespers* – and Scriabin, three thousand years of longing lived in the glimpse of a dream.

Aos amigos e colegas pianistas – César Birschner, Felipe Moretti, Elizabeth Zapater, André Pédico, Leandro Roverso, Ricardo Satyrov, José Carlos Silvestre, Kristian Anders Svane, Carla Gorni (*in nostræ amicitiae memoriam*), Lucas Nogara, Rodolfo Faistauer, Geilton Fonte, Fernando Silvestre de Britto, Diego Munhoz, Renata Bittencourt, Felipe Medeiros, Francisco Corrêa (honorário), Max Lima, Victor Hugo Agapito, Martim Gueller, Kristina Rizzotto, Kamel Boutros, Catho Veltjen, Kosta Jakić e tantos outros – sem os quais a vida seria solitária demais.

Aos amigos e colegas psicanalistas – Oswaldo Netto, Lilian Beiguelman, Daisy Guttmann, Vera Furst, Sônia Perazzolo, Luciana Ernanny Leguey, Leonardo Queiroz, Luiza Sá, Clara Colombo, Maria Luisa Bizzarri, Ismael Freitas, Gustavo Angeli, Lucas Emmanoel, Renan Portolan, Eduardo Vallejos, João Navarro, Rafael Trindade, Vera Mendes, Josy Panão, Marcia Maria dos Anjos Azevedo, Leon Schössow, Suely Rolnik e todos os outros – que cuidam da palavra e da alma.

Aos amigos *tout court*: Luís Moquenco, Nadiajda Shibbo, Lucille Roy-Larenty, Leon Schössow, Joseph Pohl, Renata Rocha, Filipe Kolliker Werneck e Eduardo Gutierrez, Suely Torres, Maria Chiaretti, Katya Kraft, Raphael Koranda, Rodrigo Barreto de Meneses, Lucas Quental e Nikita Alentev, Martin Edwards, Matheus Sadde, Matheus Baccarin, Rafael Corrêa, Kaio Sales, Mário Lemes, Danilo Thomaz, Andrey Arnaut e Luiz Horta.

A Lucas Bertolo, pela companhia ininterrupta e pela cumplicidade que, de Alla Pugacheva ao memorial soviético, me lembra daquilo pelo que vale a pena lutar: *бессмертная музыка!*

A Daniel Falkemback, pela amizade preciosa, pela nobreza e sofisticação, e não menos pelas aulas de latim.

A Dionatan Tissot, por todas as trocas, pela amizade e não menos pelas aulas de grego.

A Rodrigo Sartori e João Gabriel Sampaio Messias Ribeiro, pela amizade helênica que me influencia e estimula o pensamento.

To Theodor Moldt, for Frau Weise's sweets, for Isolde's *Weise*, and for your way [*deine Weise*] of awakening in me a feeling of Beethovenian dignity and friendship. For Brecht, Eisler and even Pauline Viardot. I am proud of being your friend.

À Vivi Perraky et à Claude Rabant pour le chaleureux accueil au Cercle Freudien et surtout pour l'injection d'énergie, de confiance et d'amour, décisive pour l'aboutissement de l'écriture de cette thèse – ou mieux, passeport !

À Naïma Berkane, à Alexandra van Laeken, à Dries Josten, à Elisabetta Cuccaro et à tous ceux qui ont fait de la résidence artistique aux Orangeries de Bierbais une expérience enrichissante.

À Pierrig Duboil, le charmant et doué pianiste qui m'a fait redécouvrir le baroque. Pour le « spinozisme pratique », comme on dit, et pour me montrer que, comme l'a dit Marlene, « c'est merveilleux à Paris, à la rue Madeleine ». Alors figure toi qu'à la rue Georges Saché aussi. J'ai hâte de la Dordogne.

À Claudine Augusto, pour m'accueillir dès le premier instant, avec sa chaleur maternelle et son sourire qui réconforte le cœur.

A Carolina Vigna (que chegou na minha vida graças ao piano!), Elvira Vigna (*in memoriam*), Roberto Lehmann e Roberto Vigna, pelo amor que nutre, que fortalece e que perdura.

A César Holanda, o amigo e abelha-rainha que me acolheu em Berlim, e uma das grandes razões pelas quais *ich habe noch einen Koffer in Berlin* (literal e metaforicamente, aliás). A Torsten Hamperl, pela amizade preciosa e por ter me dado o prazer de tocar *Ich grolle nicht*.

A Luisa Marques Barreto, a Sônia, que explica para confundir, confunde para esclarecer, ilumina para cegar e cega para guiar. Te amo.

A Isabel Taam, minha mãe, e a Marcelo Paletta, meu pai, porque, se estamos falando de metafísica, é preciso ir às causas primeiras, e as causas primeiras são vocês.

A Flavio Taam, porque nada teria acontecido sem você, porque nada acontece sem você e não é agora que vai começar.

A todos que me deram amor e a quem, espero, pude retribuir com amor também. É nesse amor, em todas as suas formas, que se dá a transmissão e a continuidade. É nele que se dá a eternidade, desenhada no poema de Marguerite Yourcenar, conforme citado em homenagem por Jean d'Ormesson:

*Vous ne saurez jamais  
que votre âme voyage  
comme au fond de mon cœur,  
un doux cœur adopté.*

*Et que rien, ni le temps,  
d'autres amours, ni l'âge,  
ne feront jamais  
que vous n'ayez été.*

*Que la beauté du monde a pris votre visage  
Qu'un peu de votre voix est passé dans mon chant.*

--

*Não sabereis jamais  
Que vossa alma viaja  
Como ao fundo do meu coração,  
Um suave coração adotado.*

*E que nada, nem o tempo,  
nem outros amores, nem a idade,  
será capaz de fazer,  
como se não tivésseis existido.*

*Que a beleza do mundo tomou vosso rosto,  
Que um pouco de vossa voz passou para o meu canto.*

## Epígrafe

*Todo homem cria sem saber que o faz,  
Assim como respira,  
Mas o artista se sente criar  
Seu ato engaja todo o seu ser  
Seu benquisto padecimento lhe fortifica*

*Coisas raras ou coisas belas  
Aqui sabiamente reunidas  
Instruem o olho a contemplar  
Como nunca antes vistas  
Todas as coisas do mundo*

*Depende daquele que passa  
Que eu seja tumba ou tesouro  
Que eu fale ou me cale  
Só depende de você  
Amigo, não entre sem desejo*

*Nestes muros consagrados às maravilhas  
Eu acolho e guardo  
As obras da mão  
Prodigiosa do artista  
Igual e rival de seu pensamento  
Um não é nada sem o outro*

*Tout homme crée sans le savoir  
Comme il respire  
Mais l'artiste se sent créer  
Son acte engage tout son être  
Sa peine bien aimée le fortifie*

*Choses rares ou choses belles  
Ici savamment assemblées  
Instruisent l'œil à regarder  
Comme jamais encore vues  
Toutes choses qui sont au monde*

*Il dépend de celui qui passe  
Que je sois tombe ou trésor  
Que je parle ou me taise  
Ceci ne tient qu'à toi  
Ami n'entre pas sans désir*

*Dans ces murs voués aux merveilles  
J'accueille et garde  
Les ouvrages de la main  
Prodigieuse de l'artiste  
Égale et rivale de sa pensée  
L'une n'est rien sans l'autre*

Paul Valéry

Inscrição no Palais de Chaillot, 1937

## Sumário

<b>ADVERTÊNCIA</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I: O ESPÍRITO ENCARNADO E O CORPO ANIMADO</b>	<b>5</b>
“Não se toca o piano com os dedos, mas com a mente” .....	5
As mãos sujas de Antígona .....	14
Catagogia: <i>Nicht Bach, sondern Meer</i> .....	18
Sobre a liberdade ao alcance da mão .....	22
Coda .....	26
<b>CAPÍTULO II: UMA CONSULTA À ÉTICA DE SPINOZA</b>	<b>27</b>
A maldição da Lei e a benção de Deus na solidão .....	28
Diferença de expressão na identidade de ordem .....	30
Tradução de E II P7 .....	34
Unidade substancial e multiplicidade de modos .....	36
Leitura de E II P7 .....	38
Do paralelismo dos atributos à sintaxe de todas as coisas .....	49
Sintaxe e sintagma: constituição e composição .....	52
Que coisa é uma causa? .....	53
<b>CAPÍTULO III: A ALMA E A PALAVRA</b>	<b>65</b>
Algumas questões derivadas do pensamento cosmológico dos primeiros filósofos	65
Da sensação à sapiência ou “A harmonia invisível é superior à visível” .....	68
Do <i>heka</i> ao logos .....	70
O <i>heka</i> e a palavra como experiência .....	74
Defazer o cisma entre alma e palavra .....	75
<b>EPÍLOGO: NÃO SE SABE O QUE NÃO SE PERDEU</b>	<b>79</b>
Onde e quando no agora .....	79
O pianista transfigurado: <i>moi, je m’écoute</i> .....	82
A voz de Isolda e o murmúrio do inefável .....	85
A suavidade reencontrada .....	90
Firmeza e suavidade: modernas e eternas .....	92
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>94</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>I</b>

## Advertência

Dizer toda a verdade ou dizer o todo de uma verdade são as prerrogativas de uma suposta virtude irrestritamente expressiva que faria da música uma linguagem universal, capaz de trespassar todas as fronteiras, e que se veria, assim, ocupando simultaneamente a posição estranha, desconfortável e impossível do mistério e da revelação, da obscuridade e da clareza, da totalidade e da falta.

Ao longo dos últimos dois séculos, e de maneira especialmente intensa em fins do XIX e começo do XX, a música se viu tornada em porta-estandarte, seja da identidade nacional, seja de identidades periféricas, fazendo com que a ideia tanto de sua universalidade quanto de sua particularidade, a cada vez que adjetivos de pertencimento lhe são declinados, fosse revivida nos avatares mais pitorescos: é a música alemã, a música soviética ou a música negra, cada uma delas se desdobrando em subdivisões de vertiginosa disparidade. Esse mesmo fantasma do tudo-e-nada, do universal-e-particular, que parece assombrar a música, toma ares às vezes inusitados, quiçá cômicos – ou antes trágicos, para quem acredita que a arte é a expressão singular de um *Volksgeist*.

São casos às vezes graciosos, e mesmo ligeiros, como o de Friedrich Gulda, que atribuía, meio brincando, sua afinidade com Mozart ao fato de ambos terem vivido por tanto tempo em Viena que poderiam se considerar vienenses. Isso ao mesmo tempo que dizia a Martha Argerich, sua aluna, “não é sua culpa que Schumann não era argentino”. Chopin tampouco, o que não a impediu de receber, além do primeiro prêmio, o prêmio especial de “mazurka mais polonesa” do Concurso Chopin de Varsóvia de 1965. Ou então o daquela que é vista, por sua clareza e minúcia de articulação e pela eloquência com que traz a forma à vida, como última grande representante da grande escola vienense de Wilhelm Kempff e Arthur Schnabel, reconhecida como por suas leituras de Mozart, Beethoven e sobretudo Schubert: a japonesa Mitsuko Uchida.

Se o fato de uma argentina ser dita musicalmente mais polonesa que os poloneses ou uma japonesa mais austríaca que os austríacos não atíça sentimentos mais atávicos do que a curiosidade, a coisa toda começa a esquentar quando uma mulher negra é mais nórdica que as arianas. É o caso de Jessye Norman, cantora lírica americana que, a despeito de sua nacionalidade, não só encarnou Marianne, a própria face da République, nas celebrações do bicentenário da Revolução Francesa como, para desgosto dos que se apropriaram de sua música como estandarte do racismo e do nazismo, se consagrou no papel das heroínas wagnerianas, notavelmente Isolda. Como, aliás, também o fez Shirley Verrett, uma década e meia mais velha

do que Jessye Norman e portanto mais prejudicada pela legislação segregacionista nos Estados Unidos que só viria a ser revogada em 1964.

Se já aceitamos que duas cantoras que começaram a cantar em igrejas protestantes negras dos Estados Unidos podem se tornar ícones da música alemã, não podemos nos surpreender quando nos damos conta de que um dos nomes mais fortemente associados ao jazz, ícone da cultura negra norte-americana, o de George Gershwin, imortalizado na voz de Ella Fitzgerald, apesar do americaníssimo *nom de plume*, tinha como nome de registro Jacob Gershowitz, cuja sonoridade certamente não nos remete à negritude americana ou aos salões de jazz de Nova Orleans. Antes de ter encontrado sua casa no Brooklyn do *fin de siècle*, a família de Gershwin veio fugida dos expurgos antisemitas levados a cabo na Rússia czarista, o que, na contramão senso comum, o aproxima menos de Art Tatum do que de Jascha Heifetz. A proeminência dos judeus entre os musicistas do século XX é absoluta, bem como sua excelência em todo e qualquer repertório, lembrando que Arthur Rubinstein foi um defensor de primeira hora de Albéniz e Villa Lobos. Isso se encontra sumarizado no *Witz* do também judeu Vladimir Horowitz: “Só há três tipos de pianista – os pianistas judeus, os pianistas homossexuais e os maus pianistas”, por vezes interpretado como alfinetada dirigida a Rubinstein, que, ao contrário de Horowitz, era possuidor de apenas um desses epítetos, segundo relatos.

Quanto à música judaica em si, nem em sua manifestação folclórica ela não atende à exigência de ter sido gestada em ventre judaico. É o caso de Dmitri Shostakovich, uma espécie de judeu honorário ou judeu por escolha própria, que, além do *Ciclo de canções folclóricas judaicas* Op. 79, a utiliza como fonte de material temático em diversas outras composições, entre elas o *Trio* Op. 67 e o *Quarteto de Cordas* Op. 110. As referências judaicas na música desse russo de raízes polonesas encontram talvez seu epítome na *Décima Terceira Sinfonia*. Intitulada *Babi Yar*, tal sinfonia faz referência ao lugar, nos arredores de Kiev, em que mais de trinta mil judeus foram assassinados em um único dia por um esquadrão da morte nazista, evento que foi sistematicamente ignorado pelas autoridades da época e posteriores, que advogavam a seu tempo em prol de um discurso que falava de uma agressão “ao povo soviético”, “ao povo russo” ou “ao povo ucraniano” antes que aos judeus. O acontecido se viu objeto de um poema homônimo de Evgeny Yevtushenko, de cujas palavras Shostakovich se usou para compor o libreto. Ao vazio da ausência denunciada pelo primeiro verso – “Não foi erguido nenhum monumento em Babi Yar” – o compositor responde, como fizera anos antes com a *Sétima Sinfonia* Op. 60, dedicando-lhe uma lápide.



Acusando simultaneamente a invocação da universalidade da música como arremedo para apagar a especificidade de sua expressão e a restrição dessa particularidade a uma pura linhagem, em confronto não muito dissimulado com a política antissemita disfarçada de boas intenções do Estado soviético, aliás tão profundamente arraigada que sobrevive nas repúblicas que o constituíram bem depois de sua dissolução, o compositor faz soar o poema de Yevtushenko, que em uma de suas versões termina assim:

Eu sou cada velho que morreu ali.  
Eu sou cada criança assassinada.  
(...) Toquemos a Internacional quando o último antissemita da terra estiver enterrado para sempre.  
Não há uma gota de sangue judeu em minhas veias.  
Mas, em sua ira odiosa, todos os antissemitas devem agora me odiar como um judeu.  
E é por essa razão que sou verdadeiramente russo!

Sua ousadia não impediu Shostakovich de ser, em certo momento, o ventríloquo perfeito para dublar vozes de toda coloração política. Importando aqui menos o fato do que o mito, diz-se que o compositor teria escrito sua *Sétima Sinfonia* numa Leningrado sitiada – ou, como escreveu a capa da *Time Magazine* de julho de 1942, estampando uma foto de Shostakovich fantasiado de bombeiro na capa, que, “entre as bombas que explodiam em Leningrado, ele ouviu os acordes da vitória”. Enquanto a União Soviética e os Estados Unidos estiveram do mesmo lado, ou seja, no breve interlúdio da guerra, os direitos de estreia da sinfonia se viram objeto de disputa entre maestros americanos e o compositor elevado ao status de herói aliado. Sete anos depois o cenário já era outro e, por ocasião da Conferência Científica e Cultural para a Paz Mundial em Nova York, em que Shostakovich participou da delegação soviética em 1948, lia-se, nos cartazes dos manifestantes: “Shostakovich, pule da janela!”, “Vá fazer sua propaganda comunista na Rússia! Não queremos você aqui!”.

O pertencimento a uma linhagem biologicamente determinada é coisa estranha à música, que reconhece antes linhagens determinadas, ou melhor, forjadas, por laços não somente de mentoria, mas de afinidades, frequentemente construídas, em geral cobrindo distâncias geográficas, linguísticas, nacionais e, por temeroso que seja dizê-lo, culturais.

Isso quereria por acaso dizer que a linhagem musical não é uma questão biológica, mas espiritual? Que a música não versa sobre o corpo, mas sobre a alma – ou, em sua aparição contemporânea, sobre a mente? O que fazer, então, com a ideia de que o corpo é “a obra de

arte da alma”<sup>1</sup>? Que a transmissão se dá quando “a hereditariedade fisiológica nos garante a hereditariedade psicológica”<sup>2</sup>? Que, em outras palavras, o corpo determina a mente a pensar<sup>3</sup>?

Longe de propor uma universalidade inata na música ou de afirmar que ela teria a virtude de construir uma “amizade entre os povos”, é preciso reconhecer que, com seu conjunto bastante específico de qualidades, ela pode ser um terreno fértil para favorecer a formação desses elos, que de toda maneira devem ser de algum tipo muito específico, ou seja, propriamente musical. Fomentadora de potências de conexão, a música aparece, assim, como mão estendida, à espera de ser tomada por uma outra que, com sorte, se revele amiga.

---

<sup>1</sup> Aparentemente a metáfora é de Hegel, compartilhada por sua prole intelectual. Ver Éric Michaud, *Les invasions barbares*, p. 107.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>3</sup> É dessa posição metafísica que tiram seu fundamento diversos pensamentos racistas. Para uma discussão aprofundada de como isso acontece nas artes visuais, ver Éric Michaud, “Do ‘gosto das nações’ ao ‘estilo da raça’”, in: *Ibid.*, pp. 27 *et seq.*

## Capítulo I: O espírito encarnado e o corpo animado

### “Não se toca o piano com os dedos, mas com a mente”

Tivesse sido dita por Teófanos, o Grego – de resto autorizado de nome e de ofício a proferi-la e, fazendo-o, a revesti-la em aura de glória mística –, não haveria nada de inquietante nessa frase, sobretudo se a abstraíssemos da língua em que foi dita e tentássemos encontrar, vislumbrando como se por uma névoa, uma silhueta redentora nos contornos de seu campo semântico. Não é impossível que, se procurássemos com suficiente empenho na vastidão de significado do verbo grego *noein*, “que vale tanto para o cão de Ulisses quanto para o deus de Aristóteles”, pudéssemos “farejar ou intuir”<sup>4</sup> algo que a salvasse. Constrangedora em sua imediata falta de hermetismo, no imerecido e antipático sorriso de vitória que ostenta, ela esbanja a cobiça retórica de quem tem pretensões à forma aforismática da verdade revelada. É justamente por seu aspecto formulaico que, de tanto almejar à concisão da intuição matemática, nossa frasezinha resvala no simplório, no escolar. A *hamartia* de seu fracasso vem, é claro, da *hubris* com que aspirou ao sucesso. Nada espetacular em sua queda, não é pelo naufrágio estilístico, nem por seu sentido ignóbil, que ela nunca alça voo e termina pendendo como a bandeira da miséria, já que mesmo sua ignomínia é ainda ordinária o bastante para não ofender. Não. O que nela escandaliza, e que dela faz um monumento ao ultraje, enviando um tremor de indignação até a medula de quem, invejoso do destino de Santa Luzia, teve o azar de lê-la, é o fato de ter sido dita por um pianista, e um gigante entre eles: Glenn Gould.<sup>5</sup>

O clima da entrevista em que foi proferida não deixa dúvidas. Em total submissão à Ideia, resta ao toque dos dedos nas teclas fazer o papelzinho constrangedor de dar nascimento a algo cuja essência e cuja substância são assunto de suma elevação, e tanto maior quanto menos contato tenha com mãos mundanas. Afrontando iconoclastas e idólatras, censores da representação do divino e partidários dela, quem exuma do cristianismo bizantino e reanima a noção de *akheiropoiēton* – aquilo que não é feito pela mão (do homem), que não advém do corpo (humano) e, não tendo com ele nada em comum, não pode ser por ele causado – não é um mártir, um yuródivyi, um profeta ou pintor de ícones, mas um pianista.

---

<sup>4</sup> Barbara Cassin, *Elogio da tradução*, pp. XXIII; 81.

<sup>5</sup> David Dubal, *Reflections from the keyboard*, p. 198.

É também um pianista, em que pese ser musicólogo e autor de uma obra de referência incontornável na análise das sonatas de Beethoven, que vem perpetrar outra declaração igualmente embaraçosa. Convencido de que “muitos dos melhores pianistas hoje estão claramente se obrigando a suportar uma dor física”, Charles Rosen denuncia o “sadismo” de Chopin, justificando que, em grande parte de sua obra, “a violência emocional” que sua música comporta “está associada à dor física” supostamente sentida pelo intérprete ao tocá-la.<sup>6</sup> Como se a configuração formal de uma obra, a materialidade em que tal configuração se compõe e concretiza, a produção dessa materialidade, o poder expressivo que daí deriva, a fantasia do ouvinte e a catalisação das sensações produzidas pela obra que essa fantasia realiza fossem, sem diferenciação, compactadas em uma só e a mesma coisa: a mão do pianista de Rosen e o ouvido de seu ouvinte se veem transsubstanciadas na mão de Chopin, que ainda por cima está dolorida!

Se para um a mão é um mero detalhe, um inconveniente escatológico inerente à profissão tanto quanto é estranho à escatologia do sublime em cuja morada, ainda que lhe preste serviço, não é digno de entrar, para o outro ela é a própria música, aí incluindo seu poder de afecção e de retroação sobre si mesma. Tanto para um quanto para o outro, a essência musical depende da pureza de uma imaculada concepção, de um imaculado nascimento e da continuidade dessa pureza depois dele, o que a termina tornando *ypsilotera ouranon*, “mais alta que o céu”, como diz a liturgia grega, quer dizer, algo de intangível, intocável. Em que pese ser, por assim dizer, a primeira *enceinte acoustique*, fecundada simplesmente ao ouvir a voz do anjo Gabriel e a ela assentir, constituindo assim o núcleo do que talvez seja a maior narrativa de um corpo afetado por um som – e que som! A própria hipóstase do *logos* arcaico, o verbo desencarnado que profere seu imperioso *fiat!* –, a Virgem Maria, áfona e apática em sua imperturbável atitude de passividade conformada, é ainda por demais insossa para ser uma boa musa para a música. Até porque, em sua atitude de receptividade absoluta, ela paga o preço de, para não macular aquilo que cresce em suas entranhas e dela se nutre, jamais se misturar com o fruto do seu ventre, de ser para ele apenas um invólucro ideal: é sob esta condição, a de nos dizer alguma coisa, de realizar um programa concebido anteriormente e de portar boas intenções pedagógicas, que a música se objetiva, que serve a uma ideia, que não faz outra coisa além de veicular uma ideia: nesse registro, “o meio de expressão chamado música está ao serviço do instrumentista chamado pensamento, da mesma maneira como os instrumentos

---

<sup>6</sup> Charles Rosen, *The Romantic generation*, pp. 381-382.

musicais estão, por sua vez, à disposição do músico; a intenção significativa é, assim, o instrumentista dos instrumentistas!”<sup>7</sup>

Certamente que não há, no conceito de expressão, a necessidade de uma unidade ontológica, substancial ou atributiva entre o que exprime e o que é exprimido, e certamente que as vias causais são aí o delicado traçado de uma conexão entre coisas que se produzem umas a partir das outras sem por isso se confundir totalmente, ou não haveria necessidade de se falar em expressão e diríamos simplesmente “ser”. Mas até para passar camelos pelo buraco de uma agulha é preciso que haja um mínimo de continuidade, um mínimo de ordem naquilo que se arranja e se dispõe de um material expressivo para que isso venha a constituir ou compor uma matéria de expressão.

Gould: Hoje e ao longo da minha carreira, eu só estudei *se*, o *quanto* e *quando* precisava, e só para consolidar a concepção de uma partitura, nunca para o contato com o instrumento por si só. Quando eu vou gravar, eu deliberadamente corto todo contato com o instrumento quarenta e oito horas antes da primeira sessão e, quando chego no estúdio, nunca ponho a mão no piano antes de os engenheiros de som estarem prontos e alguém anunciar “Take um!”. O “take um” é frequentemente o melhor que fazemos porque é ali que a imagem mental está mais forte e menos sujeita à contradição pela realidade de um instrumento mal ajustado ou o que seja.

Dubal: Mas isso pressupõe que se tenha uma concepção muito específica e muito segura do que envolve tocar piano.

Gould: Sim, completamente. Isso pressupõe que, em algum ponto, chegou-se precisamente às coordenadas do que *tocar piano* envolve, e então elas foram congeladas, armazenadas de maneira a poderem ser convocadas a qualquer momento. No fim das contas, não se toca o piano com os dedos, mas com a mente. Se você tem uma imagem clara do que quer fazer, essa imagem não precisa de qualquer reforço. Se você não tem, não há Czerny ou Hanon no mundo que resolvam o seu problema.<sup>8</sup>

O tremor dessas palavras, num tonitruante paradoxo, espalha seu assombroso som até as regiões sepulcrais e, apavorando a natureza e a morte, convoca o tocador de cítara da *Ética Nicomaqueia* a prestar contas diante do trono do mais rigoroso juízo filosófico: “assim como as outras artes – o que é preciso aprender para fazer, isto aprendemos fazendo”.<sup>9</sup> Quando o juiz chegar e até os justos estremecerem, que patrono acorrerá em defesa do tocador de cítara, um pobre homem que só aprende a tocar seu instrumento tocando-o? Nem David nem Sibila, mas

---

<sup>7</sup> Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, p. 37.

<sup>8</sup> David Dubal, *Reflections from the keyboard*, p. 198.

<sup>9</sup> Aristóteles, *Ethica Nicomachea*, 1103a30-1103b, trad. Marco Zingano.

algo de Aristóteles fala pela boca de Diana Kacso, a pianista doutra maneira bastante lacônica, que falava mais com os dedos que com a boca, e que certa vez disse: “para tocar bem piano, é preciso primeiro tocar piano; e para tocar piano, é preciso primeiro tocar o piano”. Essa frase, insuspeita à primeira vista, tem a virtude de condensar, numa formulação tão enxuta quanto densa, esse trecho da *Ética* de Aristóteles e este da *Ética* de Spinoza: “Ninguém pode desejar ser feliz, agir bem e viver bem se, simultaneamente, não deseja ser, agir e viver, isto é, existir em ato”.<sup>10</sup> Ela implica que a ação de tocar é primeira em relação à arte ou à técnica, que *tocar o piano* precisa vir antes de *tocar piano*, e que mesmo isso vem antes de *tocar bem*, como se fosse necessário construir um reservatório ontológico que se inicia com o ato de tocar simplesmente, tendo o piano como objeto que compõe a ação, e que só depois será fagocitado e passará a constituir uma locução verbal, *tocar piano*, para aí finalmente poder receber um advérbio de modo que qualifica essa ação. A beatitude pianística, nesse sentido, é o último grau de realidade de um arranjo de coisas em que elementos a princípio externos uns aos outros – tocar, piano, bem – se sintetizam e simbiotizam, culminando, por meio de suas relações internas cruzadas, num todo concreto de perfeição ou realidade superior, que, longe de ser monolítico, é analisável como consistindo em partes ou elementos conectados em certa ordem, que é a ordem causal de sua constituição.

É assim, negligenciando a tessitura dessa teia, que, na invocação da ideia imaculada pelo corpo, não parece ocorrer a Gould que a ideia gestada pela mente possa ser gestada nos termos do corpo. A ironia aqui é que o mais cerebral dos pianistas ganha, dessa maneira, ares de *babushka* supersticiosa, ao passo que quem melhor encarnaria o personagem, opinião unânime entre os testemunhos de seus contemporâneos – sem mencionar o *physique du rôle!* –, surpreende pelo grau de desmistificação. Era Maria Yudina que, no fim da vida, reduzida a algo entre uma freira e uma moradora de rua, fazia questão de ler Pasternak em voz alta para o público antes de tocar, cena cuja profundidade dramática era catalisada pelo fato de que o poeta figurava na lista de autores proibidos do momento e ela não tinha mais dentes;<sup>11</sup> era ela que, vivendo em estrita observância do misticismo e da teologia ortodoxa, além de em aberta provocação às autoridades soviéticas, subia ao palco e fazia ostensivamente um sinal da cruz antes de tocar, para não falar de sua ligação com Pavel Florenskiy e sua tentativa de ingressar

---

<sup>10</sup> EIV P21.

<sup>11</sup> É o que, não sem veneno, como lhe era habitual, diz Sviatoslav Richter. Ver o documentário de Bruno Monsiegeon *Richter, l'insoumis* e o livro que o acompanha, *Sviatoslav Richter: Notebooks and conversations*. Confronte-se com o que diz a biógrafa da pianista: ver Elizabeth Wilson, *Playing with Fire: The history of Maria Yudina*, p. 259.

na Academia Teológica de Moscou; mas era também ela que instruía seus alunos a “desenvolver uma mente” em suas mãos.<sup>12</sup> Para Yudina não seria estranho que a mente imagine a partir das capacidades mecânicas que o corpo conhece – muito embora o corpo, por sua vez, raramente se veja constringido a limitar-se às estreitezias de sua mente.

É bem verdade que está muito pouco claro o que Gould entende por “imagem mental”, e que mesmo sua concepção de “mente” possa muito bem, por algum deslizamento semântico ao qual ninguém minimamente hábil com as palavras é estranho, incluir o corpo. Mas alguém cuja inteligência polifônica é suficiente para fazer justiça às densas texturas da música de Bach certamente ouve vozes em sua cabeça, e pelo menos contra algumas entre elas é preciso se manifestar. Quando glorifica o ponto em que “a imagem mental está mais forte e menos sujeita à contradição pela realidade”, além de um pouco paranoico, Gould soa como um puritano. Se tudo isso tem ares de um sonho protestante é porque, na predestinação da música que de fato se toca àquela da ideia preconcebida, a fatura do juízo final já foi paga, o além está a um passo e os séculos dos séculos são daqui a pouco: se a vida eterna tem o preço da morte, ora, mas que pechincha! À vida real, em sua vil falsidade, reduzida a pálida insignificância depois da comparação com o belo e terrível do indizível, invisível e inaudível, não sobra muito apreço. E é assim, com a mesma e escandalosa falta de embaraço, que a “imagem mental” é tão mais perfeita quanto menos “feita” for. Ao delinear os contornos de uma metafísica em que as carmelitas infelizmente não se contorcem em êxtases místicos, e de uma teologia em que, de toda maneira, essa cena não se veria objeto de uma escultura destinada a, custe o que custar, atizar a imaginação e elevar a alma ao arrebatamento, nem que seja o próprio corpo a conduzi-la à beatitude, Gould parece sugerir que “antes da música sonora, fenômeno acústico e sensível ao ouvido humano, haveria então uma música suprassensível ou supra-audível”; aí, portanto, mais do que no terreno da real realidade, e dos reais mortais, a música se situaria “antes do fenômeno físico, e haveria então a música metafísica, seja ela metamúsica ou ultramúsica”. Nesse abominável paraíso, no alto domínio disso que está além dos olhos, dos ouvidos e até das mãos, “finalmente, a música exprimida seria, para essa música-em-si, antes um incômodo e um empobrecimento que um verdadeiro meio de expressão”<sup>13</sup>: invisível, inaudível e intocável, a ela resta, então, apenas o eterno silêncio.

É também à infinita quietude que este musicista e musicólogo respeitado e respeitável que é Charles Rosen parece condenar a música. Em sua identificação do corpo com a música

---

<sup>12</sup> Elizabeth Wilson, *Playing with Fire: The history of Maria Yudina*, p. 63.

<sup>13</sup> Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, p. 37.

que produz, e dessa música com o que ela exprime ou dela se pensa, não parece ocorrer a Rosen que, desde os gregos, quem exige do artista que diga não apenas a verdade mas *toda* a verdade cala, na melhor das intenções, a voz das musas e põe a sua ao serviço de seus algozes. Segundo a anedota, Téspis, o primeiro intérprete, o primeiro a ousar emprestar seu hálito e as faculdades expressivas de seu corpo à obra de um outro, se vê admoestado por Sólon, o mandatário ateniense, que, já algo distante da sobriedade, lhe perguntou “se não tinha vergonha de, diante de tanta gente, dizer tamanhas mentiras”, advertindo por fim que “bem depressa, então, à laia de elogiar e apreciar assim tal brincadeira, a iremos encontrar nos assuntos sérios”.<sup>14</sup> Essa anedota, cujo persistente miasma pode ser infalivelmente encontrado ao longo de toda a história da performance, é devidamente hipostasiada na denúncia a Shostakovich, em janeiro de 1936, com a particularidade de ali vilipendiar não mais a atuação, a tragédia ou o teatro, mas o “meyerkhoidismo”. Nessa encenação, publicada sem qualquer ironia no jornal chamado *Pravda – a verdade!* –, Vsevolod Meyerhold está no papel de Téspis, enquanto Andrei Zhdanov e Stalin, paladinos do “Realismo” com letra maiúscula, dividem o papel de Sólon. A acusação de “mentir” é agora encarnada pela “rejeição ao realismo, às imagens inteligíveis, aos sons naturais das palavras”, que leva a “um distanciamento da genuína arte, da genuína ciência, da genuína literatura” e culmina com um vaticínio cujas diversas camadas de ameaça explícita, porque só mesmo a verdade era velada no *Grande Terror*, logo se revelam promessa de aniquilação: “Esse é um jogo de coisas ininteligíveis, que pode terminar muito mal”.<sup>15</sup>

Tamanho zelo no amor à verdade, tamanho compromisso com a seriedade e tamanho encarniçamento na proteção do caráter “genuíno” de uma realidade que, malgrado sua primazia e autoridade, mostra-se constrangedoramente anêmica, e mesmo incapaz de se defender, não tardam a deixar de lado todo matiz e toda nuance, erigindo e mantendo uma muralha destinada a separar a arte boa da má, a música salutar da perversa e perversora. De um lado, a pia harpa de Apolo, com suas harmonias simples e edificantes, apascenta os cidadãos pelo estreito caminho dos justos e rumo ao *summum bonum* da virtude ensinada; de outro, a flauta dos ditirambos ou a voz lasciva das indecentes sereias, sempre ameaçando precipitar o homem ao abismo da mentira sobre cujo pai, ardiloso que só, paira perenemente a suspeita de ser o nome forcluído na certidão de nascimento da música, embora seja bem verdade que músicos como

---

<sup>14</sup> *Sol.* 29.4-5, trad. Delfim Leão e José Luís Brandão, *apud* Rafael Guimarães Tavares Silva, “Sólon e os limites da mimese”, pp. 54-61.

<sup>15</sup> Editorial do *Pravda* de 18 de janeiro de 1936, reproduzido em Dmitri Shostakovich, *Дмитрий Шостакович в письмах и документах*, pp. 534-535.



Paganini não tenham feito muito para afastar os boatos, e que por isso mesmo não basta enchermos os ouvidos de cera, temos também de cantar ensurdecidamente “*Cave Carmen*”!

Fazer isso equivale a dizer que “há uma música abusiva que, como a retórica, é simples charlatanismo e adula o ouvinte para dele se servir”,<sup>16</sup> o que não só não impede quem o diz de reconhecer que há uma música boa, cuja capacidade “de tocar as massas”,<sup>17</sup> quer dizer, de educar para os bons modos, é desejável, mas nos obriga igualmente a retornar a Górgias, ou pelo menos ao pequeno e notável trecho (476b-477a)<sup>18</sup> em que, como alguém que dispõe objetos afiados sobre um altar sacrificial, preparando uma ode aos benefícios do doloroso e do desagradável, um Sócrates muito pouco amigável desenvolve um esboço de teoria da causalidade e da expressão num encadeamento bastante peculiar. Como não surpreende ninguém que já esteja familiarizado com esse astuto mestre autointitulado ignorante, tudo começa com uma pergunta insuspeita – por acaso “pagar a justa pena e punir de forma justa quem comete injustiça” são a mesma coisa? De modo plausível, Polo, o interlocutor da vez, concorda, o que não é espantoso para um cidadão educado na *paideia*, afinal, embora tenha duas partes, a cena de um ato de punição é uma só. Sócrates então, não sem antes sorratamente extorquir uma confirmação em relação à identidade do belo e do justo, lhe pergunta: “se alguém faz alguma coisa, porventura é necessário que haja também uma coisa que sofra a ação daquele que faz?”, ao que seu interlocutor também assente. Uma vez estabelecida a continuidade do elo causal e a conexão de seus elementos, Sócrates procede à identidade da ação exercida e da ação recebida: “se alguém açoitar, é necessário que algo seja açoitado?”, e em seguida à identidade da qualidade dessa ação, “se quem açoita açoitar impetuosa ou rapidamente, quem é açoitado será açoitado também da mesma maneira?”, para chegar finalmente na afirmação que, depois de generalizada para outras ações que não a de açoitar, constitui o núcleo de tal teoria: “em todos esses casos a ação de quem faz é tal qual a afecção de quem a sofre”.

Não se entrevê aí, em tal teoria da expressão, já a sombra da mão dolorida do compositor a quem Rosen acusa de sadismo? A mão torturada de um homem torturado toca uma música torturante que, por sua vez, tortura quem tiver a infelicidade de a ouvir, e assim por diante, até que no fim das contas a sala de concerto se transforme em porão de suplícios

---

<sup>16</sup> Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, p. 15.

<sup>17</sup> Editorial do *Pravda* de 18 de janeiro de 1936, reproduzido em Dmitri Shostakovich, *Дмитрий Шостакович в письмах и документах*, pp. 534-535.

<sup>18</sup> Platão, *Gorgias*. Citado adiante em tradução de Daniel R. N. Lopes.

inenarráveis e todos saiam de lá ensanguentados! A alternativa seria ainda pior: que o pianista, para evitar o suplício de uma verdade excruciante, mentisse para todas aquelas pessoas!

Prossegue, assim, a *via crucis* socrática. Na medida em que alguém é justa e belamente açoitado quando alguém o açoita de maneira justa e bela:

um deles faz coisas belas, enquanto o outro, aquele que é punido, as sofre. [... E] uma vez que são belas, são boas? Pois são ou apazíveis ou benéficas? [... E] quem paga a justa pena não sofre coisas boas? [...] A sua alma se torna melhor, quando ele é punido? [...] Quem paga a justa pena não se livra do mal da alma?

Por mais que seja preciso denunciar, no rápido deslizamento que acontece aqui, estonteante na velocidade em que passa de coisas muito concretas, como “impetuosa ou rapidamente”, para coisas de definição mais complicada, como “bela e justamente”, conforme bem nota um crítico sagaz ao apontar que, mesmo que a pessoa que sofre uma ação “acredite que sua punição é justamente infligida, esse reconhecimento de justiça não é um componente perceptual da dor que experimenta”,<sup>19</sup> e que até o próprio Aristóteles tenha advertido, especificamente tratando da administração de uma justa punição, e especificamente tratando da retórica, isto é, precisamente no tipo de argumentação de que faz uso Sócrates no trecho comentado e com precisamente o mesmo objeto, que em tais casos pode haver falácia na argumentação da identidade da ação entre as partes,<sup>20</sup> nada mitiga o ímpeto justiceiro do filósofo cuja grande sabedoria é o não saber, e ele por fim nos conduz ao Gólgota filosófico em que a retórica é, de uma vez por todas, num cenário de fazer corar o próprio Joseph Vissariónovitch, bela e justamente crucificada:

Pois bem, para a defesa da injustiça, quer de sua própria injustiça, dos parentes, dos amigos, dos filhos ou de sua pátria, a retórica não nos é minimamente útil, Polo, a não ser que alguém conceba seu uso em sentido contrário: deve-se acusar antes de tudo a si mesmo, e então os familiares ou outro amigo qualquer sempre que se cometa alguma injustiça; ao invés de ocultá-lo, deve-se trazer à luz o ato injusto, a fim de pagar a justa pena e se tornar saudável; deve-se constranger a si mesmo e aos demais a não se acovardarem, mas a se apresentarem, de olhos cerrados, correta e corajosamente como se fosse a um médico para algum corte ou cauterização, enalçando o bem e o belo e não cogitando a dor, apresentando-se para ser açoitado, se o ato injusto merecer o açoite, para ser preso, se merecer a prisão, para ser punido, se merecer a punição, para ser exilado, se merecer o exílio, para ser morto, se merecer pena de morte; deve-se ser o primeiro a acusar a

---

<sup>19</sup> John Beversluis, *Cross-examining Socrates*, p. 336.

<sup>20</sup> Aristóteles, *Retórica*, 1397a.

si próprio e aos demais familiares, e utilizar a retórica com este escopo, a fim de que, uma vez fulgidos os atos injustos cometidos, se livrem do maior mal, da injustiça.

Se é admirável o quanto Sócrates é consequente em seu comprometimento com o belo, o justo e o verdadeiro, é também preciso admitir que ele leva a consciência cívica a um nível que tem poucos equivalentes, ao menos entre os sãos. Não parece lhe abalar, em sua defesa aguerrida de uma posição de Eutífron epitomizada e generalizada, o quão feio possa ser, por vezes, fazer o belo, e o quão mau possa ser, igualmente, fazer o bem, como também não parece lhe vir à mente a primeira advertência que o coro faz a quem, cego pela justiça a qualquer preço e sedento por ela, tapa os ouvidos para os conselhos amigos e vale-se de sua posição para silenciar, sob ameaças, as vozes inconvenientes, mesmo as que lhe prestam o favor da franqueza: “Sabedoria é a ilustre sentença que assim reza: um dia o mal parece o bom àquele que a divindade está levando à ruína”.<sup>21</sup>

E é de fato à ruína, precipitada subitamente e com toda a força, que a injustiça em nome da justiça leva aquele que, irônica mas tragicamente, adverte que “o mais duro ferro temperado a fogo é o que mais depressa estala e se estilhaça”<sup>22</sup>, surdo, ele mesmo, até à sua própria voz. Em sua rigidez mortal, de sua posição tão altiva, ele não enxergou o que até a um humilde guarda era evidente, este que se dizia “contente e triste ao mesmo tempo”, porque “se é um prazer livrar-se a gente de um castigo, é bem duro ter que desgraçar os outros”<sup>23</sup>. Ergueu-se, ao contrário, em toda a sua fúria, contra aquela que teve a insolência de lhe dizer “nem nas tuas ordens reconheço força que a um mortal permita violar aquelas não-escritas e intangíveis leis dos deuses”.<sup>24</sup>

É justo que a um mortal não se possa permitir agir assim. Mortal, isto é, “senhor de arte e de engenho que ultrapassam qualquer sonho, pode proferir tanto o mal como o bem”<sup>25</sup>.

Mortal, isto é, aquele cujas artes – a retórica e a música, por exemplo – também não podem ser nem justas nem verdadeiras em si, mas que nem por essa angustiante falta de garantias pode se eximir da ação diante do intolerável do sacrilégio. Se as leis dos deuses se sobrepõem às dos homens, não convém desacatá-las e, se são intangíveis, nem por isso Antígona se furtou a cumpri-las, e o fez com as próprias mãos.

---

<sup>21</sup> Sófocles, *Antígona*, 620-624, trad. Guilherme de Almeida.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 475-476.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 435-437.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 455-458.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 465-466.

## As mãos sujas de Antígona

Se as mãos sujas de uma Antígona que se prefere criminosa a sacrílega fornecem algum consolo metafísico e um desagravo, ainda que modesto, à injúria proferida contra a mão de Chopin em particular, pelo musicólogo, e à incúria demonstrada para com a mão humana em geral, pelo pianista, ela o faz porque a nobreza das mãos lhes é também outorgada pela atividade que desempenham, da qual elas são tanto metonímia quanto realização. É ao sujar-se de terra que as mãos limpam sua honra.

Se é uma atividade que qualifica e constitui tais mãos, no sentido do trabalho e no sentido muscular, são também as mãos que, ao efetuá-la, lhe comunicam algo de si, em tautegoria. Porque foi Antígona, e não outra, quem enterrou o irmão. É na concorrência dessa tautegoria energética com a alegoria expressiva, formal e material que se exerce a atividade das mãos – tautegoria polifônica, ao mesmo tempo que alegoria de uma só essência em expressão múltipla.

Mas essa dualidade não é exclusiva nem dos pianistas, nem de Antígona, nem das mãos.

Tanto é assim que quem, na saída de um restaurante, depois de comer um prato de bacalhau preparado com não mais que cinco ingredientes – refeição de austeridade absoluta cuja própria simplicidade só faz aumentar o assombro gustativo – e, movido por esse assombro, se atrever a perguntar à cozinheira taumaturga “mas como a senhora faz este prato?”, arrisque-se a ouvir como resposta “com estas mãos”. A réplica não é desprovida de certo eco de uma mística do dom que, assim como o prato, exhibe uma fachada lacônica, uma aparência de ausência de esforço, de força da natureza. Ou seja, daquilo que não é, justamente, feito pela mão humana, mesmo que passe por ela, como um ícone passa pela mão de um pintor de ícones sem prejudicar seu estatuto do que não foi feito pela mão, subentendido que seja a mão humana.

Tomando a resposta em sua literalidade, e desviando de seu jocoso excesso de objetividade, ela mais acentua do que aplaca a inquietação que move a indagação, e nos conduz a um segundo nível de mistério. Talvez tudo se esclarecesse se a cozinheira tivesse mais tempo e se fosse possível perguntar a ela “mas o que exatamente são estas mãos?”. Ela prontamente responderia tergiversando, como é de bom alvitre proceder quando se tem um interlocutor por demais inquisitivo, e diria, fitando as próprias mãos, “ah! Estas mãos já passaram por muita coisa, e muitas coisas já passaram por estas mãos”. É claro que isso também nada explica, ao menos não exatamente, mas já sugere que, quando a cozinheira diz que “faz a comida com as mãos”, ela está finalmente conectando uma ocorrência singular (o tal prato de bacalhau) com uma rede indefinidamente grande de outras feitura, e remetendo diretamente a causa de uma

(“como a senhora faz isso?”) ao nexu das outras (“com estas mãos que já passaram por muita coisa e pelas quais muita coisa já passou”).

É um pouco o que sugere uma pianista quando interrogada sobre sua técnica.<sup>26</sup> Ela diz: “As pessoas me dizem ‘você tem uma técnica formidável’, mas quando eu começo a estudar uma peça, eu acho muito difícil”. Aqui a ênfase está na singularidade da peça que se começou a estudar há pouco, e a dificuldade é a demanda de um esforço. O “fácil”, nesse sentido, é o que, por já se encontrar resolvido, não demanda um esforço, mas está meramente à espera de um movimento que o efetue, como a energia potencial do combustível à espera da faísca. A continuação da resposta é esclarecedora, “a técnica não é uma coisa separada, eu não posso dizer ‘eu tenho a *minha* técnica’”. À maneira da cozinheira, a pianista também sabe que o “como” de uma mão se explica pelas passagens, quer dizer, pelo tanto que aquilo que passou por aquela mão deixou nela alguma marca, modificou suas disposições, suas relações internas e sua própria capacidade de modificar o mundo e deixar-se modificar por ele.<sup>27</sup> Ao mesmo tempo, se explica por aquilo que aquela mão também já fez, a feitura sendo inseparável da aquisição das disposições para que se faça não mais como um “em potência” no sentido de algo latente, como se diz que a semente é árvore em potência, mas como sintoma dessa própria potência,<sup>28</sup> como parte inseparável de um ato em efetuação.

Já na resposta da cozinheira estava clara uma dupla relação: a mão passa pelas coisas e as coisas passam pela mão; a mão é delimitada pelas coisas e as coisas por ela numa alteridade primitiva, fática, mas que em alguma medida diz respeito à essência: a mão da cozinheira, como a mão da pianista, é constituída por sua própria atividade, os músculos, nervos e ligamentos de uma e de outra são o palimpsesto encarnado de uma história viva. Não é o caso de uma ruína que exhibe as marcas do tempo, mas de uma estrutura orgânica cuja disposição óssea, muscular, nervosa e conectiva do presente se constituiu como tecido sob os estímulos e repetições de uma atividade que, ao longo do tempo, não apenas a modificou, como se ela fosse uma coisa pronta que recebeu intervenções, mas determinou como ela se constituiria, desde o nível molecular e bioquímico até sua aparência macroscópica. Nesse sentido, a mão *é* aquilo que ela *faz*,<sup>29</sup> sua consistência material sendo a cada momento determinada pela atividade que desempenha, ao mesmo tempo que a atividade que desempenha é aquela que sua constituição

---

<sup>26</sup> Ver Martha Argerich no documentário *La Musique Partagée*.

<sup>27</sup> Sobre essas capacidades aloplásticas e autoplásticas, ver Sigmund Freud, “A perda da realidade na neurose e na psicose”, *Obras completas*, v. 14, p. 218.

<sup>28</sup> Pierre Macherey, *Introduction à l'Éthique de Spinoza*, v. 5, p. 27.

<sup>29</sup> Isto é, E III P7 como caso particular de E I P36.

lhe permite desempenhar. A atividade, assim, modula a potência da mão e vice-versa. Ou melhor: a atividade *é* a potência da mão, ao mesmo tempo que a potência da mão *é* a atividade.

Aqui poderíamos dizer à cozinheira: “se a senhora preparou este bacalhau tão simples e tão delicioso, razão pela qual intuo que a senhora seja tão potente, imagino que pudesse preparar um maravilhoso bacalhau com natas”. E perguntar à pianista: “você que toca Ravel e Chopin tão bem, por que não toca Scriabin?”.

Novamente nos fiamos na resposta da pianista, já que a cozinheira acabou sendo muito lacônica (“não gosto de natas”).

Ela diz: “cada peça tem sua dificuldade, que é muito particular. Não é porque você tocou o estudo das terças de Chopin que pode tocar qualquer passagem de terças”. Tudo nos leva a crer que a “potência”, nesse sentido do ato, não seja uma grandeza numérica quantificável que nos situaria numa hierarquia ou num ranking dos seres, mesmo que se refira essencialmente à efetuação de um ato, ao esforço dispendido numa ação, mas a uma agentividade. A potência é ela mesma singular no sentido de que se refere a atuações singulares, à colocação em prática de atos singulares. Decerto que quanto mais atos diferentes uma potência for capaz de realizar, maior é a potência em questão, mas esse “maior” refere-se unicamente à diversidade e multiplicidade desses atos, que não são indiferentes a ela. Dessa maneira, é a diferença no seio da pluralidade que determina a amplitude da potência, porque essa própria potência não é separada do que efetua, ou melhor, ela é justamente aquilo que é capaz de efetuar, identidade essa que se expressa nos vários modos pelos quais a potência, aqui tomada como potência singular e finita, como é o caso de uma mão humana, se encontra ligada à teia da realidade inteira, dando-lhe consistência existencial. Um pouco como se tudo se traduzisse pela equação “potência = ato”, em que o sinal de igualdade significa antes identidade ontológica amalgamada à diferença expressiva que meramente igualdade de valor. Essa equação se explica por duas razões igualmente simples.

Primeiro, pelo enquadramento inescapavelmente imanente em que essas mãos se encontram. Tanto a cozinheira quanto a pianista não existem como abstrações desconectadas, eternas e imutáveis. Como Antígona, quer dizer, como todos nós, elas precisam sujar as mãos, quer dizer, misturar-se àquilo que fazem, num momento de opacidade laboriosa do qual emergirão diferentes de como entraram. Os elementos, sejam os ingredientes de um prato ou o instrumento musical, assim como as mãos, já estão dados, em certa medida. Mas é na disposição deles e de suas partes, na reordenação de sua constituição ou na reestruturação de suas relações internas (o processo de cozimento, o processo de estudo de uma peça) e entre heterogêneos que reside o trabalho das mãos: seu trabalho é o da síntese, enfim. Nela, há um

atrato entre o que já é (azeite, batata, piano, mão) e o que está em vias de fazer-se (o prato, a música), que envolve mutuamente o fazer-se do que já é – isto é, a conservação no ser daquilo que já está dado, na medida em que isso que chamamos de elemento é, em outra escala temporal, também um arranjo dinâmico de relações físicas – e o já-ser daquilo que está em vias de fazer-se, uma vez que as causas necessárias e suficientes já foram postas. É nesses atritos que a identidade deve ser entendida: como direções diferentes de uma relação causal. Relação essa que situa o que se faz entre uma modificação de algo e esse algo modificado, entre o que é feito a partir de algo (*ex facio*, efeito) e o que se faz a algo (*ad facio*, afeto).<sup>30</sup>

Segundo porque o conhecimento possível dessa relação causal é simultaneamente imaginativo, racional e intuitivo. Imaginativo na medida em que diz mais respeito a nós do que ao mundo, sem deixar de resultar de uma impressão que é nossa, mas que nos foi causada pelo mundo, no sentido de que uma coisa que existe é, só por existir, causa de outro algo, isto é, causa de seus efeitos, de algo feito a partir dessa coisa. Ao nos colocarmos em relação a essa coisa, na medida em que experimentamos esses efeitos, somos afetados, o afeto sendo a parcela do efeito que somos capazes de experimentar, a parcela dele que é *feito a nós* – o que não deixa de nos envolver e implicar como causa adjuvante. Quando o afeto passa a existir e permanecer em nós, ele passa a ser, ele mesmo, causa de outros efeitos e afetos, que se encadearão não mais segundo o esquema da coisa original que primeiro nos impressionou, mas segundo as nossas próprias disposições, pois passamos a ver essa manifestação da teia de causalidade sob o aspecto em que modifica nossas relações internas e nossa maneira de se relacionar com o que nos delimita. Imaginar é tentar conhecer a coisa a partir daí, dos efeitos que ela causou em nós.

Se há na imaginação algo da coisa, esse algo não é suficiente para conhecê-la, mas a imaginação, ao recombinar e como que tatear internamente nossas próprias disposições, cria condições de modular nossa vulnerabilidade ou suscetibilidade às coisas. Nesse sentido, se remetido a essa coisa original, o afeto e a imaginação são um conhecimento muito incompleto, mas, se remetidos a nós mesmos e, mais ainda, à interação entre essa coisa e nós, eles expressam simplesmente a realidade desse encontro. Se a imaginação encontrar suficientes pontos de permeabilidade e suscetibilidade, fertilizando o terreno para interações subsequentes, a parcela do efeito da coisa que em nós se traduz em afeto torna-se significativa o suficiente para ser um ponto em comum, um ponto de conexão e opacidade entre ela e nós. Dessa

---

<sup>30</sup> Como nenhuma existência é sem efeitos (E I P36), e como a existência é sempre em relação, todo o trabalho é traçar a teia que diz de quê ou de quem certo efeito é afeto e, igualmente, de quê ou de quem o afeto é efeito. Vide *infra*: “Que coisa é uma causa?”, p. 53 *et seq.*, “Distinção sintática entre efeito e afeto: a afetabilidade”, p. 58 *et seq.*, “O pianista transfigurado: *moi, je m’écoute*”, p. 82 *et seq.*

coincidência singular, e de sua repetição (“estas mãos já passaram por tantas coisas, e tantas coisas já passaram por estas mãos!”), como se nós mesmos coincidíssemos com as coisas, nasce um conhecimento racional, porque agora a ideia de algo e esse algo do qual a ideia é ideia coincidiram.

Mas, na medida que o que já é e o que está vindo a ser coincidem, em que o fazer-se de quem faz algo e o fazer-se daquilo que essa pessoa faz coincidem, nas mãos besuntadas de azeite da cozinheira ou musculosas e flexíveis da pianista, há aí também intuição, porque o que coincide não é mais meramente a ideia e seu objeto, mas o fazer-se de um e o fazer-se da outra, o modo de ser como um modo de fazer-se, de agir sobre si e sobre o mundo. É como se disséssemos que aquela que cria e aquilo que ela cria, criadora e criatura, não são nada uma sem a outra, já que uma define a outra e ambas são sentidos diferentes de observar a mesma direção das coisas,<sup>31</sup> seja a respeito do que já são ou do que virão a se tornar. Mas essa diferença de sentido expressa uma identidade porque o já-ser, na medida em que não é isolado dos outros seres e vires-a-ser, já está deixando de ser o que é, já está envolvido com eles numa processualidade, e que o próprio vir-a-ser, essa processualidade encarnada, está acontecendo a todo momento entre coisas que já são. Isto é, ele mesmo já é.

### **Catagoria: *Nicht Bach, sondern Meer***

Quem já observou a dieta cinética dos dançarinos e dançarinas de ballet sabe que a ilusão de que se dança conforme a música, de que o movimento emana do som necessita, para ser crível e verossímil, de grandes esforços em sua construção. Música e dança estão ali numa relação de coordenação. O regime de execução a que se presta um pianista que acompanha tanto os ensaios quanto as aulas de ballet é especial porque, antes que estas coisas se coordenem, é preciso que ele aprenda como os movimentos da dança se encadeiam. Isso não se faz nem visualmente, nem teoricamente, mas quando ele descobre algo de comum que anima, ao mesmo tempo, dança e música, algo ao qual ambas respondem.<sup>32</sup> Para isso ele precisa dar sentido musical à música que toca, que tem por particularidade ser sincronizada com a dança da bailarina. O que ambas têm em comum é se constituírem como uma sucessão de

---

<sup>31</sup> O *moi*, o *je* e o *me* como as três dimensões de Deus: “Deus, o intelecto de Deus e as coisas abarcadas por ele”, cf. E II P7. Vide *infra*: “O pianista transfigurado: *moi, je m’écoute*”, pp. 82 *et seq.*

<sup>32</sup> Do ponto de vista da música, a dança é seu objeto; do da dança, esse objeto é a música. A resolução para o problema está em tomar o objeto, como *antikeimenon*, como *correspondente*. Ver *infra*: “Do *antikeimenon* ao *hypokeimenon*”, pp. 62 *et seq.*



movimentos que se encadeiam em sincronia, e essa sincronia, quando bem executada, é tal que dá a impressão que por vezes a música conduz a dança, e por vezes o inverso. Música e dança, pelo contrário, são, nesse arranjo, dupla expressão de uma mesma maneira de encadear o movimento e conduzir seu fluxo: o fio invisível que liga execução coreográfica e execução musical é o mesmo domínio do fluxo do tempo, quer dizer, do ritmo. Esse domínio se dá, nos corpos do pianista e da bailarina, de maneiras muito diferentes, implicando-os de maneiras incomensuráveis – e no entanto perfeitamente correspondentes.

O fundamento dessa diferença se dá a ver nas aulas de ballet. Isso que os bailarinos chamam de “aula” nada tem a ver com a exposição de um conteúdo ou com a retilineidade da transmissão de um saber: é na repetição monástica dos exercícios de barra, de diagonal e nas pequenas coreografias que tanto as primeiras dançarinas, as *étoiles*, quanto a plêiade do *corps de ballet* constroem e reconstroem seus corpos diariamente, em grupo, sob o olhar atento da *maîtresse* de ballet. Se esta corrige a postura de uma bailarina mas não de outra é porque a relação ali é simultaneamente pessoal e grupal, e porque toda correção tem valor exemplar. Os pianistas, por sua vez, realizam essa parte de sua higiene de maneira privada e revestida de mistério – o que para as bailarinas é a “aula” eles denominam em português “estudar” e em francês *répéter*, o sanctum impenetrável de uma disciplina física e mental exercida na intimidade. *Intimus* – superlativo de *interus*, “interno”. Como para destacar o quanto essa intimidade é física, seu cognato grego, ἔντερος, é dito por metonímia no plural, ἔντερῶ: “intestinos”, “vísceras”. E de fato nem todas as visceralidades são iguais. Embora existam também as aulas públicas, as aulas magistrais e por vezes espetaculares em que o aprendizado é feito em grupo e cada observação do mestre tenha ressonância categórica, e embora o registro de tais acontecimentos nos permita um vislumbre indiscreto na atividade pedagógica de todos os grandes sábios inacessíveis que serão sempre mais numerosos do que aqueles aos quais tivemos acesso, porque ninguém pode estar em mais de um lugar e um tempo de cada vez, o grosso da atividade de transmissão pianística e de constituição de suas linhagens acontece e permanece acontecendo em privado, em pequenas reuniões a dois.

Mas o que pianistas e bailarinas têm em comum é que ambos, cada um à sua própria maneira, têm seus corpos muito profundamente esculpidos pela música, e isso até o ponto em que aquilo que *conhecem* é seu próprio corpo. Quem empreende essas atividades “adquire na própria carne, por assim dizer, impressões e convicções que procura em vão nos livros e nas

conferências”,<sup>33</sup> como se esse corpo constituído na atividade e por ela, por não se separar do conhecimento de si próprio e de suas possibilidades, fosse ele mesmo um saber.

Assim, pianista e bailarina são, em certo sentido, música encarnada. Mas não há aí hipóstase que verticalize a relação, ditando um sentido único, nem imaculada concepção que diga que o continente é menos digno que o conteúdo. Estamos felizmente menos próximos de “Senhor, não sou digno de que entreis em minha morada” e mais do deus que se identifica com sua morada, esse que os romanos chamavam de *lar familiaris*, menos próximos da anagogia impossível aos degredados filhos de Eva do que de uma generosa catagogia vital: se a palavra *καταγωγή* significa a “descida” de uma divindade, ela significa igualmente a “descida” de um rio, o curso que ele percorre, e ainda uma linhagem familiar, quer dizer, uma “descendência”<sup>34, 35</sup>.

Se a música se faz carne, é somente porque é essa carne que faz música. De um lado, trata-se de uma só e a mesma coisa, vista por duas perspectivas diferentes, como um mesmo objeto pode ser desenhado muito diferentemente se observado por ângulos diversos. De outro, não só há uma diferença real entre elas como essa unidade não é estática.

Porque precisa, para existir, nascer de uma carne que ela mesma compõe, na música vislumbra-se uma linhagem que se transforma no tempo: a transmissão só existe quando se está ligado a alguém que está ligado a um outro alguém, a ponta aberta mostrando que o fim dessa cadeia não se encontra nela contido.

Se um corpo musical precisou de uma música anterior para fazer-se, que por sua vez foi feita a partir de outro corpo musical e assim ao infinito, não estaríamos cometendo o contrassenso de impropriamente introduzir, num recorte temporal que geralmente vai do século XVIII ao XX, a ideia de ilimitado?

Salva-nos o príncipe de Salina do *Gattopardo* de Visconti, que precisa o intervalo de tempo que a eternidade representa para um homem: a rigor, estamos falando de cerca de duzentos anos. Assim, a linhagem musical dos pianistas também não é aquela que, para afastar o parentesco da música com as musas – malgrado o “ἄνθρωπος μουσικός”<sup>36</sup> dos exemplos de

---

<sup>33</sup> Sigmund Freud, “Recomendações ao médico que pratica a psicanálise”, *Obras completas*, v. 10, p. 157.

<sup>34</sup> Apesar de retomar a mesma oposição que faz Joseph Denize entre anagogia e catagogia, o uso que faço aqui dessa palavra tem a ver estritamente com seu sentido etimológico e místico. Ver Joseph Denize, “L’Alta Fantasia’ de Dante Alighieri à Giorgio Managanelli : vers une poétique de la ‘catagogie’”.

<sup>35</sup> Note-se aqui a feliz coincidência, entre a inscrição numa linhagem e a errância que isso implica, com o *Nom du Père*, o sobrenome do pai, que inscreve sua prole na linhagem à qual ele mesmo pertence, e cuja homofonia *Les non-dupes errent*, não escapou a um Lacan cultor de Mallarmé. Mas na catagogia, a não ser na leitura mais pedestre que um *omnis determinatio est negatio* pudesse suscitar, não está presente o outro harmônico que emana do conceito lacaniano: o “não” (*le non*) do pai.

<sup>36</sup> Aristóteles, *Metafísica*, 1041a12.

Aristóteles que subsiste até hoje em traduções como “homem musical”! –, situa o nascimento da música no Egito pós-dilúvio, na harpa eólia do vento que sopra sobre os juncos à beira do Nilo, da qual nos fala o enciclopedista – e músico! – Rousseau.<sup>37</sup> Grosso modo, a linha de transmissão dos pianistas tem uma *arkhē*, e ela “deveria se chamar Mar em vez de riacho [Bach]”, no aforismo beethoveniano que nos orienta na cronologia viscontiana.

Bach, cuja numerosa prole se espalhou pelos quatro cantos da Europa levando consigo a música do pai, chega, por seus filhos Johann Christian e Carl Philip Emmanuel, a Mozart e Haydn, este último mentor de Beethoven. Czerny, nome inescapável para qualquer pianista, é o elo entre Beethoven e Liszt, aluno daquele e professor deste. Mas é Liszt que, por sua atividade pedagógica ao longo de mais de quatro décadas, é avô de todos os pianistas.

Como um augúrio, não é com o movimento de elevação espiritual que o inventor do recital de piano termina sua *magnum opus*. Ao contrário de sua irmã menos portentosa, que ele escolheu denominar *Fantasia quasi sonata* e que só por abuso de linguagem é chamada de “Sonata Dante”, cujo último movimento termina alçado a um paraíso cuja resolução harmônica e simbólica de toda tensão é plasmada musicalmente numa escala ascendente de tons inteiros, encarnação musical da anagogia simultaneamente mística, moral, espiritual e intelectual de seu herói, a única obra a que Liszt se permitiu chamar de “sonata”, com todo o peso que esse nome comportava depois do monumental ciclo beethoveniano, termina no movimento catagógico de um Pentecostes profano.

Assim, o fechamento da *Sonata em si menor* se dá quando, à última emanção do “tema do destino”, conforme Alfred Cortot o designa em sua edição comentada, aquele que é composto de sete notas em movimento descendente e que lhe serve também de abertura, sucede-se a enunciação surda, num diminuendo mais metafísico do que acústico, do último si do piano, que rapidamente dá lugar ao silêncio, ele também incluído na obra.

É com a descida ao “silêncio tácito”<sup>38</sup> do inefável, com o pousar dele sobre nós, que a *Sonata* nos sinaliza a eternidade: nem miragem nem promessa do além, no tempo musical, ela já nos é franqueada aqui e agora, no pianíssimo silencioso em que “a música germinará”<sup>39</sup> – e aliás já germina. E é por intermédio seu, por sua linhagem e seguindo o fluxo das águas de Liszt que todos chegamos ao mar, quer dizer, que participamos da eternidade.

---

<sup>37</sup> *Encyclopédie* (1751) s.v. « Musique ».

<sup>38</sup> Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, p. 87.

<sup>39</sup> *Ibid.*

## Sobre a liberdade ao alcance da mão

*O relaxamento é a suprema forma de técnica, mas nem sempre pode ser atingido. Muitos dos melhores pianistas hoje estão claramente se obrigando a suportar uma dor física. [...] O sadismo de Chopin é geralmente mais sutil do que o de seus contemporâneos, mas em grande parte de sua obra a violência emocional está associada à dor física.*

Charles Rosen<sup>40</sup>

*O estudo do piano necessita de longos esforços. Mas eles não consistem em lutar contra a natureza. Uma mão normal é feita para tocar piano e todo pianista que não partilha dessa convicção é indigno de sua arte.*

Marguerite Long<sup>41</sup>

É Marguerite Long – que, como Yvonne Lefébure, primeira aluna de Alfred Cortot, é um elo vivo de transmissão da tradição entre pianistas e compositores de diferentes gerações, e professora cuja prole é legião – que vem nos emprestar sua intercessão quando um autor tão respeitado e tão respeitável como Charles Rosen vem a campo chamar Chopin de sádico. O argumento de Rosen, já sabemos, é que em Chopin “a mão do intérprete literalmente sente a emoção”, de maneira que “há, em sua música, uma identidade da realização física e do conteúdo emocional”.<sup>42</sup>

A ideia de que a música de Chopin causaria dor à mão do pianista, de que essa dor seria intencional e que esse *pathos* físico se identifique com o *pathos* emocional de sua obra parece se chocar frontalmente com uma convicção partilhada por uma linhagem de pianistas herdeiros de um Chopin não só compositor e pianista, mas principalmente pedagogo do piano e revolucionário da técnica: “Não façamos violência à nossa própria mão, mas a utilizemos com inteligência, sem comprometer, por tentativas abusivas, suas disposições naturais”.<sup>43</sup> Essa convicção defende que é a partir do entendimento das disposições naturais da mão, e não de uma luta contra sua natureza, que advém seu uso próprio: *com inteligência* e não *com violência*.

---

<sup>40</sup> Charles Rosen, *The Romantic generation*, pp. 381-382.

<sup>41</sup> Marguerite Long, *Le piano*, p. iii.

<sup>42</sup> Charles Rosen, *The Romantic generation*, p. 382.

<sup>43</sup> Marguerite Long, *Le piano*, p. iv.

Como seria descabido acusar Rosen de ser indigno de sua arte, cabe investigar sua declaração espantosa tão logo nos recompusermos do choque inicial porque, se não há identidade de fato entre a sensação da mão e o conteúdo expressivo sugerido pelo material sonoro, certamente essas coisas são realmente simultâneas para o intérprete. A liberdade expressiva do intérprete, suas possibilidades atuais de expressão, são determinadas pela liberdade mecânica de seus movimentos. Ambas perfazem sua técnica, verdadeiro ponto de coincidência entre essas duas realidades:

Técnica, me parece, não quer dizer apenas fluência, independência, extensão, força, igualdade. A técnica é o conjunto de todos os conhecimentos pianísticos: é a maestria na dosagem da coloração do som, a facilidade na execução progressiva de nuances de força e de movimento, *accelerando* e *rallentando*, *crescendo* e *diminuendo*. A técnica é o toque [a articulação], a arte do dedilhado, a arte do pedal, o conhecimento das regras gerais do fraseado, é possuir uma vasta paleta expressiva da qual o pianista dispõe a seu critério, segundo o estilo das obras que interpreta e segundo sua inspiração. Em resumo, a técnica é a ciência do piano.<sup>44</sup>

O virtuose é quem tem o domínio da técnica e por isso é livre para tocar. Mas essa liberdade, posto que o virtuose é um intérprete, não é completa autonomia, já que ele permanece sujeito às demandas do repertório que toca. Para que seja reconhecido entre seus pares, ou seja, para compor a comunidade dos pianistas, ele deve movimentar-se em um horizonte de determinação, mas esse horizonte está em constante reformulação e em vivo estado de inacabamento: o que em uma época é considerado apropriado, em outra é rechaçado, e o gosto de seu tempo nunca conforma ou determina plenamente o pianista, já que ele, ao compor a comunidade dos pianistas, conforma o gosto dos outros pianistas enquanto por eles é também conformado. Assim, essa “liberdade” não é absoluta em nenhum aspecto: nem ele pode determinar-se completamente a si mesmo, nem determinar completamente o que faz, nem determinar completamente a comunidade, nem ser completamente determinado por ela: o pianista é sempre, a uma só vez, um participante ativo e um espectador da história da música, da performance e do gesto.

O estudo da técnica perpassa os aspectos mais fundamentais e elementares da constituição da mão, partindo dos elementos mais simples e elementares e sintetizando-os até que isso chegue a ser música. Ele pressupõe que, na realidade musical do pianista, exista uma lógica intrínseca e inteligível. Isso é sumarizado pela frase de Alfred Cortot: “trabalhar não somente a passagem

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. ix.

difícil, mas a própria dificuldade que nela se encontra contida, lhe restituindo seu caráter mais elementar”.<sup>45</sup>

Essa frase é preciosa porque diz que há uma “dificuldade”, um elemento inadequado cujo efeito se faz perceber na execução de toda uma passagem, e esse elemento é que deve ser o objeto de estudo. Essa “dificuldade”, no entanto, não é um estado fundamental: é por isso que o pianista, por meio do trabalho e da busca da causa primeira dessa dificuldade, deve *restituir-lhe* seu caráter mais elementar. Fazer isso não é simplesmente chegar a um conhecimento *daquela* passagem ou *daquela* dificuldade: uma vez que tudo esteja reduzido a seus princípios racionais, o conhecimento da dificuldade é o conhecimento da inteligibilidade dos elementos que nela se sintetizam. A restituição do caráter elementar da passagem difícil não é outra coisa senão o conhecimento da própria mão. Isso implica que, tanto para Alfred Cortot<sup>46</sup> quanto para Marguerite Long<sup>47</sup>, o conhecimento da técnica envolva o adequado conhecimento da mão e, além disso, *a ordem* do aprendizado seja a *mesma ordem* do som e do movimento. Essa identidade de ordem é o que garante a inteligibilidade da técnica, mas ela não reduz a mão, o som e o conteúdo expressivo a uma identidade.

Na medida em que a mão empreende o trabalho de conhecer a si mesma, ela constrói a si mesma: os exercícios são ao mesmo tempo uma ginástica muscular e a fundação de uma sintaxe do movimento. E essa sintaxe, ao mesmo tempo que só se subordina à morfologia da mão, produz a sintaxe musical, mas não se confunde com ela: a ciência do piano não pode ser uma ciência apenas mecânica porque, na medida em que se move, a mão produz um som. A ciência do piano é *a conveniência do som com o movimento* na medida em que a mão é também um ouvido: ela ouve os sons que toca, *mas os ouve como impulso e movimento*, indissociáveis da sensação muscular que experimenta ao produzi-los, sem que nada disso porte, ainda, um conteúdo expressivo exterior à própria sensação. Da mesma forma como a mão não é dada *a priori*, mas se constitui com a técnica e por meio dela, o ouvido experimenta a mesma operação e é também assim constituído. Se todo esse processo pode ser descrito como um processo de *liberação*, é porque é pelo conhecimento da realidade fisiológica e muscular da mão e de suas possibilidades sonoras que o pianista se torna *livre* para exercê-las. A liberação da dificuldade, que acontece pelo conhecimento da mão, abre a via da expressão.

---

<sup>45</sup> Alfred Cortot, *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Scherzos*, s.d.

<sup>46</sup> Alfred Cortot, *Principes rationnels de la technique pianistique*, p. 1.

<sup>47</sup> Marguerite Long, *Le piano*, p. iii.

Toda a questão, portanto, é *adequar o movimento e o som um ao outro*, sendo essa “adequação” um *retorno* à coisa verdadeira,<sup>48</sup> quer dizer, à verdade primordial da igualdade essencial entre som e movimento, sem prejuízo da diferença real que as distingue enquanto expressões duais de uma essência musical. A dificuldade da qual Alfred Cortot trata, e que qualquer pianista pode facilmente experimentar, é que essas coisas estão frequentemente em descompasso. Adequar, nesse caso, é menos um ajuste do que “uma questão de imaginação”:<sup>49</sup> a técnica é a própria potência da imaginação pela qual o pianista, ao mesmo tempo, imagina o som do movimento e o movimento do som. Mas essa imaginação não é mera fantasia: ao mesmo tempo que ela lança as bases sobre as quais se vai construir o trabalho do intérprete, ela é tão mais poderosa quanto mais fundada estiver no conhecimento verdadeiro das reais possibilidades sonoras e mecânicas da mão e do instrumento. Aqui não há espaço para “o piano ideal”,<sup>50</sup> que de qualquer maneira não existe, nem para uma “mão ideal”, que ninguém possui, mas para que o pianista *imagine* com a *sua* mão, quer dizer, para que trabalhe “com sua mão de artista e a genial presciência das sonoridades que cria um gesto determinado”.<sup>51</sup> Se, na execução, é o gesto que cria o som, na imaginação, ao contrário, é o som que cria o gesto. E esse som criador também não é um som ideal – ele é pressentido, intuído e real.

A inovação chopiniana consiste precisamente nisso: em seu aspecto plástico, muscular e coreográfico, a técnica pianística que Chopin demanda é uma “nova técnica”, e essa “nova técnica” não se baseia na “uniformização” da mão, mas na exploração da diferença fundamental entre os dedos. Em Chopin, não é a mão que se configura a partir do teclado, não é a posição de dó maior, em sua simplicidade topográfica, que determina a conformação da mão do pianista. Pelo contrário: a “posição Chopin” consiste na mão colocada sobre uma escala de tons inteiros, mi - fá# - sol# - lá# - dó. Essa posição corresponde a uma sonoridade que só seria plenamente desenvolvida no impressionismo francês, especialmente em Debussy, e que à época de Chopin ainda não correspondia a qualquer conteúdo expressivo. A mão chopiniana, em certo sentido, encontra-se aí livre até do próprio som, ela toca um som que ainda não existe porque está voltada primeiramente para sua realidade fisiológica.

O entendimento dessa realidade fisiológica, sua exploração e seu conhecimento não são outra coisa que o estudo e a constituição da técnica. O que diferencia o virtuose dos pianistas medianos não é o fato de que ele execute um repertório difícil, mas a aparente facilidade com que ele o faz.

---

<sup>48</sup> *THESAURVS LINGVAE LATINAE*, s. v. “*Adaequo*”.

<sup>49</sup> Marguerite Long, *Le piano*, p. 96.

<sup>50</sup> Charles Rosen, *The Romantic generation*, p. 380.

<sup>51</sup> Marguerite Long, *Le piano*, p. xiii.

Sua *sprezzatura* é o índice de que ele está *livre* das dificuldades que aprisionam os outros. Perguntado sobre como deveriam ser tocadas suas obras mais intimidadoras, Chopin responde: “Facilmente! Facilmente!”<sup>52</sup>.

Se Chopin pode dizer isso é porque essas dificuldades, além de serem superáveis, não desempenham nenhum papel musical. O virtuose não é alguém que lutou contra a natureza da mão e saiu vitorioso, é alguém que entendeu a natureza da mão e por isso se libertou das dificuldades, quer dizer, restitui-lhes seu caráter elementar. O que nos diz que Chopin não é um sádico. É um sábio.

## Coda

A sabedoria de Chopin é transmitida pela sua descendência e, quer chegue a nós por vias diretas ou por vias sinuosas, sua linhagem fala, de direito e de fato, em seu nome e por sua voz. Assim, na falta de um Górgias que escreva um elogio que, à maneira do *Elogio a Helena*, desfizesse o vitupério a Antígona, a Chopin e às mãos, recorremos a Marguerite Long.

Antídoto do culto ao sofrimento de um e do ódio à vida do outro, ela nos cita Debussy: “Não é preciso entristecer a técnica para parecer mais sério. Um pouco de charme nunca fez mal a ninguém”.<sup>53</sup>

Antípoda da logorragia impudica de quem quis encerrar a questão com imprópria veemência, é na discricção de quem formou gerações de pianistas que, com rara decência, se a verdade vibra com certeza triunfante, ela o faz em *mezzo piano*:

Essa profissão de fé não é inútil numa época em que frequentemente se fala com desdém de execuções “digitais”, e na qual a cegueira de certas escolas atrasou ou paralisou jovens carreiras com demasiada frequência; mesmo que não pareça necessário dizê-lo, mesmo que seja necessário coragem para dizer que *não é nada mau tocar piano com os dedos*.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, p. 47.

<sup>53</sup> *Apud* Marguerite Long, *Le piano, fac simile* de dedicatória manuscrita.

<sup>54</sup> Marguerite Long, *Le piano*, p. iii.



## **Capítulo II:** **Uma consulta à *Ética* de Spinoza**

Um dos problemas fundamentais da filosofia diz respeito ao estatuto do corpo e da mente e à relação entre ambos. As questões aí envolvidas são diversas: A mente determina o corpo a agir? As disposições do corpo, sujeito às paixões mundanas ou aos sentidos enganosos, condicionam o pensamento e, por sua vez, o conhecimento? Seria a mente capaz de sobrepujar os impulsos mundanos e, por um esforço interno e imaterial, dominar seu corpo?

Em sua resposta a esse problema, duas correntes se delineiam na história da filosofia.

A primeira, que poderíamos chamar “hipotática” ou “subordinativa”, responde “sim” às três questões anteriores. Para ela, a filosofia é, entre outras coisas, uma poderosa arma no conflito eterno entre a imperfeição do visível (ou pior: do tocável!) e a perfeição do invisível, entre a duramente constatada corrupção do corpo e a sofregamente almejada pureza da alma – a única que poderia, de uma vez por todas, dar fim à tirania material, conduzindo à suma felicidade.

A essa primeira corrente opõe-se uma segunda, que poderíamos designar “paratática” ou “coordenativa”, e que responde negativamente às mesmas perguntas. Para tal corrente, tanto o visível quanto o invisível, o material e o imaterial, o tocável e o pensável, obedecem às mesmas regras, que valem para a natureza inteira. Esta corrente também vê a filosofia como algo útil – não como uma arma no conflito entre o corpo e a mente mas como uma ferramenta para descobrir quais são as regras do jogo que ambos jogam.<sup>55</sup> Uma vez entendida a profunda teia de causalidade que constitui e nos liga a tudo o que existe, dessa compreensão resulta um aumento das capacidades de agir na existência e de interagir com os outros existentes; é do sentimento desse aumento, na medida em que tem por causa o mencionado entendimento, que resulta, em nós, o sumo prazer da beatitude.

A primeira corrente foi declinada em todas as épocas e em todos os lugares, e em suas fileiras grandes filósofos são legião (em diferentes graus de compromisso com as teses aqui caricaturizadas, nuancemos!).

A segunda corrente, embora de ocorrência menos frequente, também se vê representada em todas as épocas, mas tem como representante mais notável um filósofo da primeira modernidade: Baruch de Spinoza.

---

<sup>55</sup> Marilena Chaui nomeia essas “regras do jogo” como “a nervura do real”.

## A maldição da Lei e a bênção de Deus na solidão

Os senhores do Mahamad fazem saber a vossas mercês: como há dias que, tendo notícia das más opiniões de Baruch de Espinosa, procuraram por diferentes caminhos e promessas retirá-lo de seus maus caminhos; e que, não podendo remediá-lo, antes, pelo contrário, tendo a cada dia maiores notícias das horrendas heresias que praticava e ensinava, e das enormes obras que praticava; tendo disso muitas testemunhas fidedignas que depuseram e testemunharam tudo em presença de dito Espinosa, de que ficou convencido, o qual tendo tudo examinado em presença dos Senhores Hahamín, deliberaram com o seu parecer que dito Espinosa seja excomunhado e apartado de toda a nação de Israel como atualmente o põe em herém, com o Herém seguinte:

Com a sentença dos Anjos, com dito dos Santos, com o consentimento do Deus Bendito e o consentimento de todo este Kahal Kados, diante dos Santos Sepharin, estes, com seiscentos e treze parceiros que estão escritos neles, nós Excomunhamos, apartamos, amaldiçoamos e praguejamos a Baruch de Spinoza, como o herém que excomunhou Josué a Jericó, com a maldição que maldisse Elias aos moços, e com todas as maldições que estão escritas na Lei. Maldito seja de dia e maldito seja de noite, maldito seja em seu deitar e maldito seja em seu levantar, maldito ele em seu sair e maldito ele em seu entrar; não queira Adonai perdoar a ele, que então semeie o furor de Adonai e seu zelo neste homem e caiam nele todas as maldições escritas no livro desta Lei. E vós, os apegados com Adonai, vosso Deus, sejais atento todos vós hoje. Advertindo que ninguém lhe pode falar oralmente nem por escrito, nem lhe fazer nenhum favor, nem estar com ele debaixo do mesmo teto, nem junto com ele a menos de quatro côvados, nem ler papel algum feito ou escrito por ele.<sup>56</sup>

Spinoza – ou “Espinosa”, como se escreve frequentemente em português, ou ainda “Espinoza”, em grafia de época<sup>57</sup> – é às vezes chamado em português Bento, Benedito e até “Bendito”. Por ironia do destino, esse herdeiro e continuador do trabalho de Descartes recebeu ainda em vida a distinção de ter a leitura de suas obras proibidas pela Igreja e pela comunidade judaica de Amsterdã da qual fazia parte, que proferiu contra ele a severa maldição aqui reproduzida. Condenado assim à solidão intelectual, é à inclusão de seus escritos no *Index librorum prohibitorum* que se deve a sobrevivência do único manuscrito conhecido da *Ética*, redescoberto nos arquivos do antigo Santo Ofício da Inquisição – o que, se escolhermos ver assim, reveste a história de certo ar de justiça poética.

---

<sup>56</sup> *Cherem* proferido contra Spinoza em 27 jul. 1656. Ver Anexo I.

<sup>57</sup> Ver Anexo I.

Se o *index* caiu em desuso, a maldição de que se viu objeto em 1656 foi reconfirmada duas vezes em anos recentes. Em 2012<sup>58</sup>, na sequência de um pedido de anistia subscrito por intelectuais judeus e gentios, o rabino Pinchas Toledano, à época *haham* do *Portugees-Israëlietische Gemeente te Amsterdam*, argumenta que cabia a Spinoza, durante seu tempo de vida, ter pedido a reconsideração de seu banimento e de sua excomunhão, sua sepultura num cemitério não judaico sendo prova incontestável de seu pouco caso com a questão. Nove anos depois, o rabino Joseph Serfaty, *haham* Zarfati, consultado não sobre uma suspensão da maldição mas sobre uma possível visita do pesquisador Yitzhak Melamed, estudioso de Spinoza e judeu praticante, às dependências do complexo judaico-português de Amsterdã, respondeu ao pedido com fórmulas menos procedurais e burocráticas e mais contundentes e teológicas: “os *chachamim* e *parnassim* do Kahal Kads Talmud Torah excomungaram Spinoza e seus escritos com o banimento mais severo possível, banimento este que permanece em vigor por todos os tempos e que não pode ser rescindido”<sup>59</sup>.

Fazendo valer as palavras do *herem*, *haham* Zarfati prossegue:

O senhor devotou sua vida a estudar as obras banidas de Spinoza e a desenvolver suas ideias. Seu requerimento para visitar nosso complexo e fazer um filme sobre esse *Epicouros* em nossa *Esnoga* e *Yeshiva* (Ets Haïm) é incompatível com nossa tradição halaica, histórica e étnica de séculos e séculos e um ataque inaceitável à nossa identidade e patrimônio. Eu nego seu pedido e declaro o senhor *persona non grata* no complexo da Sinagoga Portuguesa.

Complicando a questão, e talvez atestando o proverbial dissenso no seio das comunidades judaicas, retratado por toda parte desde Hannah Arendt até o invencível humor do *Witz*, Melamed recebeu, três dias depois, uma carta assinada por Michael Minco, *chairman* do Ma'amad Kahal Kados Talmud Torah, e de Emile Schrijver, diretor geral do Jewish Cultural Quarter. Contrastando com a atitude do *haham*, essa carta informa que “o Ma'amad, em sua capacidade de soberano das instalações da *Esnoga*, informou a seus membros de que o rabinato não tem a autoridade monocrática de declarar ninguém como ‘*persona non grata*’ em suas dependências”<sup>60</sup>, e convida o pesquisador a uma visita que incluiria “acesso ilimitado a todos os recursos do Ets Haim – Livraria Montezinos”, já que se tratava de “uma questão de liberdade

---

<sup>58</sup> *The Jewish Chronicle*, 28 ago. 2014, “Why Baruch Spinoza is still excommunicated?”.

<sup>59</sup> Carta de 28 nov. 2021 do rabino Joseph Serfaty a Yitzhak Melamed, fornecida por este último. Ver Anexo II.

<sup>60</sup> Carta de 1º. dez. 2021 de Michael Minco e Emile Schrijver a Yitzhak Melamed, fornecida por este último. Ver Anexo III.

acadêmica, garantida pelo Jewish Cultural Quarter sob cuja égide opera a Ets Haim – Livraria Montezinos”.

### **Diferença de expressão na identidade de ordem**

Mas que ideias são essas que provocaram tamanha reação?

Em Descartes, e na tradição que o sucede, os termos “coisa extensa” (*res extensa*) e “coisa pensante” (*res cogitans*) designam duas substâncias diferentes, respectivamente corpo e mente, que, a despeito de sua independência, se comunicam e causam efeitos uma à outra.<sup>61</sup> O que está em jogo aqui é certa ideia de subordinação – sendo toda a questão quem subordina quem e o que pode ser feito para influenciar essa disputa de poder.

Em que pese ser também herdeiro de Descartes, Spinoza trata, na *Ética*, esse problema por outra via: para ele há uma única substância, Deus, que consiste em infinitos atributos (E I P11),<sup>62</sup> entre eles o da extensão – isto é, Deus é, entre outras coisas, material (escólio de E I P 15).

O homem, “constando de corpo e mente” (escólio de E I P 15), participa de apenas dois desses atributos: a Extensão e o Pensamento (escólio de E I P15; corolário de E II P13). Se em Deus esses atributos são infinitos, quando se trata do humano, o corpo é um modo finito do atributo extensão e a mente é um modo finito do atributo pensamento, os atributos permanecendo, no entanto, constituintes da substância única – Deus.

Entre eles não há qualquer “interface” ou qualquer causação cruzada – nem a mente determinando o corpo a agir, nem o corpo determinando a mente a pensar (E III P2). Qual é, então, a relação entre esses atributos?

Em Deus, podemos caracterizá-la duplamente: primeiro, pela diferença de expressão, ou seja, todos os atributos são ao mesmo tempo constituintes e expressões de sua essência eterna e infinita (E I Defs. 4 e 5), que exprimem diferentemente. Depois, pela unidade de ordem, ou seja, todos os atributos estão submetidos a uma só ordem, que é a da natureza inteira.

Caso particular do caso geral descrito acima – ou melhor, parte do todo –, no humano a relação entre o corpo e a mente ou a alma é enunciada em E II P7 (“A ordem e conexão das

---

<sup>61</sup> “Cada substância tem um atributo principal; o da alma é o pensamento, e o do corpo é a extensão”. Cf. René Descartes, *Princípios de filosofia*, I.53, AT IX, ii, 48.

<sup>62</sup> Utilizaremos a seguinte forma abreviada: E I P11 equivale a “*Ética*, parte I, proposição 11”.

ideias é a mesma que a ordem e conexão das coisas”),<sup>63</sup> em seu corolário (“Donde segue que a potência de pensar de Deus é igual a sua potência atual de agir”) e em seu escólio (“um modo da extensão e a ideia desse modo são uma só e a mesma coisa, expressa todavia de duas maneiras”).

Como esperado, Spinoza faz aqui apelo às duas características dessa relação em Deus, a unidade de ordem e à diferença de expressão, declinadas segundo a natureza humana: corpo e mente são “uma só e mesma coisa, expressa todavia de duas maneiras”. Dessa maneira, como são expressões da mesma coisa, encontraremos sempre “uma só e mesma ordem”, quer dizer, “uma só e mesma conexão de causas”, ou simplesmente “as mesmas coisas seguirem umas das outras”.

Essa equivalência entre ordem, causa e coisa – verdadeira pedra de Roseta – se traduz *a fortiori* pelas autocitações que Spinoza faz de tal proposição na sequência da *Ética*, em que ora diz “ordem e conexão das coisas” (*ordo et connexio rerum*), ora “ordem e conexão das causas” (*ordo et connexio causarum*).

## Ordem

“A ordem consiste apenas em que as primeiras coisas que são propostas devam ser conhecidas sem nenhuma necessidade das seguintes, e todas as restantes, depois, disponham-se de tal forma que sejam demonstradas só a partir das precedentes”, escreve Descartes nas *Segundas Respostas*.<sup>64</sup> E complementa dizendo que, embora a ordem seja uma só, há duas vias de demonstrá-la: “uma por análise, outra por síntese”. Remontando tudo às causas e infinitamente às causas das causas, a discussão torna-se propriamente metafísica. Mas, no que concerne à metafísica, a via da síntese “não pode todavia ser com tanta comodidade aplicada”, segundo o mesmo Descartes, porque “coisa alguma dá mais pensar que perceber clara e distintamente as noções primeiras”.

Para Descartes, apenas a análise “mostra a verdadeira via pela qual uma coisa foi metodicamente e como que a priori descoberta”, o que parece sugerir que o filósofo francês distingue a ordem do conhecimento da ordem da natureza.

---

<sup>63</sup> Exceto quando especificado de outra maneira, todas as traduções da *Ética* aqui citadas referem-se à seguinte edição: Baruch de Espinosa, *Ética*. São Paulo: EDUSP, 2015.

<sup>64</sup> René Descartes, “Excerto das *Segundas Respostas*”, *apud* Bento de Espinosa, *Princípios de Filosofia Cartesiana e Pensamentos Metafísicos*, p. 295 (AT VII 155).

Spinoza, ao contrário, não distingue a ordem do conhecimento da ordem da natureza, conforme corrobora o prefácio da parte III dos *Princípios de Filosofia Cartesiana*:

Digo que procuramos princípios simples e fáceis de conhecer; com efeito, a não ser que sejam tais, não precisaremos deles, já que imputamos sementes às coisas apenas por um motivo: para que a natureza delas venha a ser-nos mais facilmente conhecida e, à maneira dos geômetras, ascendamos das claríssimas às mais obscuras e das simplíssimas às mais compostas.<sup>65</sup>

Assim, Spinoza toma, na *Ética*, a via da síntese, a mesma na qual foram escritos os *Elementos*, de Euclides, utilizado no ensino dessa disciplina por mais de dois milênios e cuja disposição é, ainda hoje, aceita pelos matemáticos.<sup>66</sup> De fato, tal livro deve seu sucesso não apenas a seu conteúdo, que em sua maior parte pode ser dito elementar, mas à maneira de sua demonstração,<sup>67</sup> em que reside sua força quase instantânea de provocar o entendimento:

Euclides, que só escreveu coisas extremamente simples e altamente inteligíveis, pode facilmente ser explicado a toda a gente e em qualquer língua. Nem é preciso, para apreendermos o seu pensamento e ficarmos seguros do seu verdadeiro sentido, ter um conhecimento completo da língua em que ele escreveu: basta um conhecimento vulgar e no nível quase de uma criança.<sup>68</sup>

É por grande poder demonstrativo que a via da síntese se caracteriza: quem ordena o conhecimento dessa maneira tem o poder de “extorquir o assentimento do leitor, por resistente e pertinaz que seja”,<sup>69</sup> admite um Descartes, citado literalmente por Luís Meyer em seu prefácio aos *Princípios de Filosofia Cartesiana*, obra que resultou dos esforços de Spinoza para ensinar os *Princípios de Filosofia* de Descartes a um discípulo. O hábito de demonstrar, isto é, de reconstruir por si a coisa tratada, como fez o próprio Spinoza nos *Princípios de Filosofia Cartesiana*, dá-nos a ver, como já notaram Itokazu<sup>70</sup> e Matheron,<sup>71</sup> que “ordem geométrica” não significa uma condição estática: como se o próprio texto fosse mais uma caixa de peças com instruções de montagem, ou um conjunto de partes com a enunciação de sua ordem e conexão, ela exige que o leitor tome a posição ativa da demonstração, provando por si mesmo

---

<sup>65</sup> Bento de Espinosa, *Princípios de Filosofia Cartesiana e Pensamentos Metafísicos*, p. 187.

<sup>66</sup> Carl Boyer e Uta Merzbach, *A History of Mathematics*, p. 108.

<sup>67</sup> Benno Artmann, *Euclid – The creation of Mathematics*, p. V.

<sup>68</sup> Baruch de Spinoza, *Tratado Teológico-Político*, TTP VII (G III 111).

<sup>69</sup> Luís Meyer, “Prefácio”; e René Descartes, “Excerto das *Segundas Respostas*”. Ambos em: Bento de Espinosa, *Princípios de Filosofia Cartesiana*, pp. 35 e 296, respectivamente (AT VII 156).

<sup>70</sup> Éricka Marie Itokazu, *Tempo, duração e eternidade na filosofia de Espinosa*, p. 81.

<sup>71</sup> Alexandre Matheron, *Individu et communauté chez Spinoza*, p. 12.

o exposto. A autoimplicação nesse nexo das coisas, um “sujar as mãos”, faz com que quem lê os *Elementos* ou a *Ética* seja também um intérprete, como se não bastasse contemplar o texto com os olhos, mas fosse necessário tocá-lo e fazê-lo existir pelo investimento das próprias forças, mais ou menos como uma partitura ainda não é música antes de ser tocada, antes que o músico tome parte no processo de fazê-la existir.

Quanto ao termo “parte”, a *Ética* é subdividida em cinco partes: I - *Sobre Deus*; II - *Sobre a natureza e a origem da mente*; III - *Sobre a origem e natureza dos afetos*; IV - *Sobre a servidão humana* ou *Sobre as forças dos afetos*; e V - *Sobre a potência do intelecto* ou *Sobre a liberdade humana*.

Macherey<sup>72</sup> nota que o termo “partes” é preferível a “livros”. Isso não é gratuito, já que esse termo remete imediatamente ao vocabulário de Euclides. É na teoria euclidiana dos números, no livro VII dos *Elementos*, que figura o termo “partes”, designando “partes iguais”.<sup>73</sup> Um todo é dito composto de “partes” quando nada sobra e nada falta: “um número perfeito é o que é igual às suas próprias partes”<sup>74</sup>.

A opção pela maneira geométrica, a que sintetiza partículas elementares para constituir com elas alguma coisa – seja a *Ética*, seja o universo entendido pela física contemporânea – é, assim, mais coerência filosófica do que capricho estilístico. Por isso também, não se trata apenas de uma proposição da *parte* “Natureza e Origem da Mente”, mas, pelo lugar que ocupa em sua ordem e o papel que desempenha na conexão da argumentação, algo que *explica* o que vem antes e *implica* o que vem depois. Na medida em que tudo o que é enunciado na *Ética* é demonstrado só pelo que veio antes e serve de embasamento para o que vem depois, situar E II P 7 entre a parte que trata de Deus e aquelas que tratam dos afetos, da servidão e da liberdade é dizer que a constituição psicossomática humana é efeito da natureza de Deus e causa da natureza dos afetos, da servidão e da liberdade.

Ou seja, tratar do problema corpo-mente, aqui, é tratar em certa medida do projeto ético inteiro: a noção de ordem é dotada de tamanho peso metafísico que, no limite, a ordem do conhecimento, a ordem da natureza e a ordem geométrica são uma só e a mesma. É por isso, ou melhor, em adequação a isso, que a ordem da própria escrita da *Ética* é tal como é. Se a ordem e a conexão das ideias é a mesma que a ordem e a conexão das coisas ou a ordem e a conexão das causas, então

---

<sup>72</sup> Pierre Macherey, *Introduction à l'Éthique de Spinoza*, v. 5, p. 17.

<sup>73</sup> Benno Artmann, *Euclid – The creation of Mathematics*, p. 167.

<sup>74</sup> Euclides, *Elementos*, p. 270.

é preciso dizer que, com Espinosa, não se trata apenas de dispor sinteticamente uma filosofia analiticamente demonstrada, pois isto Descartes realizou nas Segundas Respostas. Trata-se, mais profundamente, de alterar a própria noção de ordem para que represente a inteligibilidade de uma estrutura real ou ordem ontológica de co-presença. Dessa alteração, nasce a *Ética*. Ou melhor, essa subversão conceitual é a *Ética*.<sup>75</sup>

## Tradução de E II P7

*Ordo et connexio idearum idem est, ac ordo et connexio rerum [causarum]*

E II P 7

Na leitura dessa proposição, deparamo-nos imediatamente com uma ambiguidade na tradução. No mais das vezes, a proposição, que em latim se escreve “*ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum*”, é vertida ora como “A ordem e conexão das ideias *é o mesmo* que a ordem e conexão das coisas”,<sup>76</sup> ora como “A ordem e conexão das ideias *são as mesmas* que a ordem e a conexão das coisas”,<sup>77</sup> no que pese a observação de Macherey de que a parte que difere nas traduções, *idem est*, apresenta pouca ambiguidade (do contrário seria *iidem sunt*), o que faria da versão “as mesmas” um certo equívoco.<sup>78</sup>

Note-se, no entanto, que em latim, como em francês, em italiano e em russo, *ordo* é masculino e *connexio* é feminino. Em português, como em espanhol e em grego, ambas as palavras são femininas. É pela expressão particular que a proposição tem nessas duas línguas, que atribuí o mesmo gênero a ambos os substantivos, que uma possibilidade interpretativa pôde surgir.

Essas pequenas diferenças tradutórias revelam nuances importantes. Dizer que são “o mesmo” – a única opção em russo, inglês e francês! – é certamente verdadeiro, mas talvez inespecífico: dizer “ordem e conexão das ideias *é o mesmo* que a ordem e conexão das coisas”

---

<sup>75</sup> Marilena Chauí, *A nervura do real*, v. 1, p. 735.

<sup>76</sup> Conforme a tradução de Thomaz Tadeu, publicada pela Ed. Autêntica, acompanhada pelas seguintes traduções: em francês, a de Bernard Pautrat (*est le même*), pelas Éditions du Seuil; em inglês, a de Samuel Shirley (*is the same*), publicada pela Hackett e a de Michael Silverthorne e Matthew J. Kisner (*is the same*), publicada pela Cambridge University Press; em espanhol, tanto a de Atiliano Domínguez (*es el mismo*), publicada pelo Editorial Trotta, quanto a de Vidal Peña (*es el mismo*), publicada pela Ediciones Orbis; e em italiano, em tradução de Emilia Giancotti (*è lo stesso*), publicada pela Editori Riuniti.

<sup>77</sup> Conforme a tradução de J. Guinsburg e Newton Cunha, publicada pela Perspectiva, acompanhada pelas traduções francesas de Charles Appuhn (*sont les mêmes*), publicada pela Robert Laffont, a de André Guérinot (*sont les mêmes*), republicada pela Ivrea, e a de Pierre-François Moreau (*sont les mêmes*), publicada pela PUF, pela tradução ao espanhol de Francisco Larroyo (*son los mismos*), publicada pelo Editorial Porrúa; e pela tradução russa de Nikolay Aleksandrovitch Ivantsov (*те же*, “os mesmos”, plural de *той же*, “o mesmo”), republicada pela Политиздат (Politizdat).

<sup>78</sup> Pierre Macherey, *Introduction à l'Éthique de Spinoza*, v. 2, p. 71 e 71n.



é dizer que o que opera, em ambas as proposições, é a causação, isto é, “as mesmas coisas seguirem umas das outras”. Se a unidade essencial está aí bem representada, isso ainda não diz nada sobre a natureza dessa causação.

Dizer que são “os mesmos” é separar ordem de conexão, o que parece contrariar a equivalência que o próprio Spinoza faz ao igualar, no escólio de E II P 7, “ordem” e “conexão de causas”. Mais ainda, isso abriria caminho para pensar, como escreve Guérout, que haja “duas ordens”<sup>79</sup> – embora o próprio Guérout, acentuando a identidade ontológica e essencial, opte por traduzir perifrásticamente esse *idem est* como “são a mesma coisa”, o que obviamente implica “têm a mesma causa”.

Uma terceira maneira de dizer, menos frequente e que não pode ser dita em toda língua, se encontra em um comentário de particular sofisticação sobre a parte II da *Ética*. Ao tratar da passagem do momento argumentativo das proposições 5 e 6, que versam sobre a independência entre os atributos, para a proposição 7, que versa sobre a ordenação das coisas ou causas, Luís César Oliva escreve: “A ordem e conexão das ideias é *a mesma* que a ordem e conexão das coisas”.<sup>80</sup> Entendendo “ordem e conexão” como um sintagma e tratando-o no singular – como aliás faz a tradução ao grego moderno de Euangelos Bantarakēs –, o intérprete aqui afirma a identidade entre ordem e conexão ao mesmo tempo que a identidade entre a ordem e conexão *das coisas e das ideias*. Nem duas coisas (ordem e conexão), nem duas ordens (das ideias e das coisas), nem duas conexões: a unidade, aqui, é expressão direta e inequívoca da unidade da substância, mesmo que essa expressão aconteça diferentemente em múltiplos atributos.

Assim, distinguem-se principalmente duas grandes correntes tradutórias, cuja listagem não é exaustiva – a que escreve “o mesmo” (Thomaz Tadeu, Bernard Pautrat, Pierre Macherey, Samuel Shirley, Michael Silverthorne e Matthew Kisner, Atiliano Domínguez, Vidal Peña e Emilia Giancotti); e a que escreve “os mesmos” (Jacó Guinsburg e Newton Cunha, Charles Appuhn, Pierre-François Moreau, André Guérinot, Francisco Larroyo e Ivantsov).<sup>81</sup> Ao lado destas, uma que escreve “as mesmas” (Luís César Oliva, Grupo de Estudos Espinosanos da USP, Euangelos Bantarakēs).

Nenhum zelo na redação dessa proposição é excessivo. Se sua importância transborda o escopo do problema da unidade substancial e da independência dos atributos pelos motivos

---

<sup>79</sup> Martial Guérout, *Spinoza II: L'Âme*, p. 64.

<sup>80</sup> Luís César Guimarães Oliva, “Da Independência dos Atributos à Ordenação das Coisas”. A tradução citada, do Grupo de Estudos Espinosanos da USP, coordenado por Marilena Chauí, foi publicada em 2015, pela EDUSP.

<sup>81</sup> Deve-se notar que é trabalhando com as traduções de Appuhn e Guérinot que, respectivamente, Guérout e Deleuze defenderam o uso do termo “paralelismo”, conforme nota Macherey (*Introduction à l'Éthique de Spinoza*, v. 5, pp. 13 e 14).

já mencionados, sendo invocada, na sequência da argumentação, treze vezes, mais seis vezes seu corolário e quatro vezes seu escólio, como mapeia Macherey.<sup>82</sup>

Mas ela é também uma passagem das mais significativas da *Ética* pelo lugar que ocupa na parte II: a passagem do momento argumentativo da independência entre os atributos (proposições 5 e 6) para sua relação (proposição 7),<sup>83</sup> quando Spinoza prepara o terreno para fechar o foco e ir de Deus (que era o assunto da parte I) à mente humana (o assunto da parte II).

Como podem atributos independentes manter alguma relação?

## Unidade substancial e multiplicidade de modos

### O “paralelismo”

A independência dos atributos, juntamente com a exigência de identidade de ordem na natureza, fez com que comentadores importantes lessem essa proposição entendendo os atributos em termos de séries paralelas que não se comunicam, mas se espelham e correspondem uma à outra, elemento a elemento. O termo “paralelismo”, cunhado por Leibniz, foi aplicado à leitura de Spinoza desde pelo menos o século XVIII, conforme atestam as *Cartas a Mendelssohn*,<sup>84</sup> de Friedrich Jacobi, escritas no calor da recepção de Spinoza pela filosofia alemã, que terminou recebendo o nome de “querela do panteísmo” (*Pantheismusstreit*).

Entre os comentadores do século XX francês houve os que, como Martial Guérout, mesmo fazendo a ressalva de que se tratava “menos de um paralelismo do que de uma identidade”,<sup>85</sup> adotaram-no e desenvolveram-no, desdobrando-o em intra e extracogitativo<sup>86</sup> – um paralelismo entre “ideias” e “ideias de ideias” e outro entre “coisas” e “ideias de coisas”. Outros, como Gilles Deleuze, mesmo reconhecendo o deslocamento de sentido na transposição de um filósofo a outro,<sup>87</sup> consideraram que o termo convinha à filosofia de Spinoza tanto ou mais que à de Leibniz,<sup>88</sup> embora seja preciso ressaltar que, na leitura de Deleuze, como não é

---

<sup>82</sup> Pierre Macherey, *Introduction à l'Éthique de Spinoza*, v. 2, p. 71 e 71n. Se consultarmos o mapa que Macherey nos oferece ao final do v. 1 (p. 277-359), na seção chamada “A rede demonstrativa da *Ética*”, notamos que, por algum motivo, o número que Macherey aponta no v. 2 (11) é, de fato, menor que o que fica demonstrado no v. 1 (13).

<sup>83</sup> Sobre isso, ver Luís César Guimarães Oliva, “Da Independência dos Atributos à Ordenação das Coisas”.

<sup>84</sup> Friedrich Heinrich Jacobi e George di Giovanni (org., trad.), *The Main Philosophical Writings and the Novel*, p. 193.

<sup>85</sup> Martial Guérout, *Spinoza II: L'Âme*, p. 64.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 80-84.

<sup>87</sup> Gilles Deleuze, *Espinosa e o problema da expressão*, p. 116.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 118.

incomum acontecer quando se trata deste filósofo, o uso do nome se encontra de certa maneira subvertido.

O fim do século XX viu o “paralelismo” ser rechaçado e caracterizado como malfadado,<sup>89</sup> como uma tentação<sup>90</sup> ou como algo com o que se deveria acabar.<sup>91</sup> A crítica desse segundo grupo ressalta que, ao tratar os atributos como simplesmente paralelos, perde-se a especificidade e a singularidade à expressão de cada um. Quando identidade de ordem se transforma em homogeneidade de expressão, perde-se a amplitude de uma investigação cara à filosofia de Spinoza: a indagação sobre a potência do corpo.<sup>92</sup>

Isso, no entanto, não significa que a questão tenha sido resolvida. Seu estado de vivo inacabamento pode ser atestado em recente publicação, advinda do esforço de troca entre 26 filósofos franceses e norte-americanos.<sup>93</sup> Nela, o paralelismo é abertamente tratado como dado consumado da filosofia de Spinoza,<sup>94</sup> como alegação do filósofo<sup>95</sup> ou como “boa e velha terminologia espinosista”.<sup>96</sup> Transbordando o campo disciplinar da filosofia, o nome “paralelismo”<sup>97</sup> é usado simplesmente como termo guarda-chuva: assim é que a maior historiadora viva da psicanálise escreve que Lacan “apresentava o spinozismo como a única doutrina suscetível de justificar uma ciência da personalidade, e por isso invocava a noção de *paralelismo* que aparece no livro II da *Ética*”<sup>98</sup> – exceto que essa noção não ocorre nem na parte II nem em lugar nenhum da *Ética*.

Mais do que uma divergência terminológica, o que se observa é uma polifonia que é potencializada pelo fato de a questão ser cara a um debate em plena atividade, mormente às questões do “*embodiment*” e do “*Mind-body problem*”.

No século XXI, quando o problema do corpo e da mente é estudado pela perspectiva da neurologia e da neurociência, essa querela do século XVII se renova. Isso reafirma tanto sua atualidade quanto o estado de inacabamento da discussão e de interlocução entre as áreas do

---

<sup>89</sup> Marilena Chauí, *A nervura do real*, v. 1, p. 737.

<sup>90</sup> Maxime Rovere, “La tentation du parallélisme : un fantasme géométrique dans l’histoire de la philosophie”, p. 49.

<sup>91</sup> Chantal Jaquet, *L’unité du corps et de l’esprit*, p. 34.

<sup>92</sup> Éricka Itokazu, “A última tentação do paralelismo na explicação da filosofia de Espinosa”, p. 45.

<sup>93</sup> Trata-se do livro *Spinoza in Twenty-First Century American and French Philosophy*, organizado por Jack Stetter e Charles Ramond e publicado em 2019, que reuniu textos de 26 especialistas, organizados por temas e respostas e abrangendo as áreas da Metafísica, Filosofia da mente e Filosofia moral e política.

<sup>94</sup> Michael della Rocca, “Elusiveness of the One and Many”, p. 82.

<sup>95</sup> Alison Peterman, “Spinoza and the Mind-Body relation”, p. 193.

<sup>96</sup> Pascale Gillot, “A Response: Althusser, Spinoza, and the Specter of the Cartesian Subject”, p. 225.

<sup>97</sup> “L’horrible mot ! Je l’emploie à regret”, escreveu Marguerite Long a propósito de uma palavra que gostaria de ter evitado. Marguerite Long, *Le Piano*, p. V.

<sup>98</sup> Élisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan*, p. 78

conhecimento. É por isso que não apenas os nomes de Descartes e Spinoza aparecem em títulos de divulgação científica (*O erro de Descartes*, de 1994, e *Em busca de Spinoza*, de 2003, ambos de Antonio Damasio), mas também esses títulos se veem comentados em obras de filosofia, dos quais podemos citar notavelmente *A unidade do corpo e da mente*, de Chantal Jaquet, que começa com o título francês do livro de Damasio, “Spinoza tinha razão”, e termina ponderando que, em certa medida, “Antonio Damasio tinha razão”. A ressalva da filósofa toca diretamente no problema do paralelismo: “Se Antonio Damasio tinha razão de ressaltar que, em Spinoza, a unidade do corpo e da mente não implica uma redução de um em outro, mas preserva uma diferença de expressão, ele erra ao apresentá-la sob a forma de um paralelismo.”<sup>99</sup>

Não tendo sido criado pela mão de Spinoza, o “paralelismo” só existe quando se funda sobre uma “leitura paralelista” de E II P7. Assim, fica claro que a importância dessa leitura transborda o escopo do problema da unidade substancial e da independência dos atributos porque diz respeito diretamente à especificidade da expressão atributiva sob a identidade de ordem que impera na natureza.<sup>100</sup>

Cumprido, portanto, direcionar esforços para a dissipação da cortina de fumaça em torno do termo, tomando o caminho de “um recomeço ou leitura sem paralelos”.<sup>101</sup>

## **Leitura de E II P7**

Para explicitarmos a importância de E II P7 para a discussão proposta, cabe aqui fazer uma leitura da seção de E II em que ela está contida. E II P7 é o pivô entre dois momentos argumentativos cruciais: aquele em que o atributo pensamento e o atributo extensão são tratados como potências produtivas em si, ou seja, em sua infinitude (do começo a E II P6), e aquele em que se chega ao homem, essência que se exprime em um modo singular do pensamento (a mente humana) e da extensão (o corpo humano) (de E II P8 até E II P13).

### **Primeiro momento argumentativo: do início da parte II até E II P6**

Desde o início da parte II, Spinoza dispõe que tratará do que deve seguir necessariamente da essência do ente eterno e infinito, e o faz invocando E I P16: “Da necessidade da natureza divina devem seguir infinitas coisas em infinitos modos (isto é, tudo que pode cair sob o intelecto infinito).” Mesmo que o foco eventualmente precise ser fechado,

---

<sup>99</sup> Chantal Jaquet, *L'unité du corps et de l'esprit*, p. 233.

<sup>100</sup> Sobre isso, ver: Luís César Guimarães Oliva, “Da Independência dos Atributos à Ordenação das Coisas”.

<sup>101</sup> Éricka Itokazu, “A última tentação do paralelismo na explicação da filosofia de Espinosa”, p. 46.

como ele mesmo anuncia, é a multiplicidade infinita dos modos que dá o tom no primeiro momento argumentativo de E II.

É aí que Spinoza fornece uma definição de essência (E II Def. 2) que a coloca em relação recíproca com o que essa essência produz: não só uma vez dada a essência, algo é posto e, inversamente, uma vez retirada, esse algo é extinto; mas também esse mesmo algo, se posto, implica a existência da essência e, retirado, implica sua inexistência

As duas primeiras proposições de E II afirmam que Deus é tanto coisa pensante (E II P1) quanto coisa extensa (E II P2). As demonstrações remetem a E I P25, mais especificamente ao seu corolário: se há pensamentos, esses pensamentos devem estar contidos num modo infinito que é o intelecto divino, e este, por sua vez, deve ter como causa unicamente o atributo pensamento (por E II Def. 3). Sendo assim, não só a existência, mas a essência dos pensamentos singulares tem um atributo de Deus como causa eficiente, o que poderia ser enunciado assim: se há pensamentos, Deus é coisa pensante. Por sua vez, se há coisas extensas, Deus é coisa extensa.

Uma vez que estamos tratando do intelecto divino, E II P3 vem como que complementar E I P25: o intelecto divino conhece tudo quanto é cognoscível porque, sendo Deus a substância única, tudo o que existe deve ser produzido por ela mesma como automodificação sua, e não como coisa separada. É no escólio de E II P3 que lemos: “a potência de Deus não é nada além da essência atuosa de Deus; e por isso nos é tão impossível conceber que Deus não age quanto conceber que Deus não é”. O par natureza naturante-natureza naturada agora é entrevisto sob a formulação “essência atuosa de Deus”: a essência produtora tem uma relação imanente com seu produto, de maneira que, sem que a relação causal do primeiro em relação ao segundo seja prejudicada, a existência de ambos é inextrincavelmente atrelada uma à outra.

E II P4 reitera a proposição anterior, enfatizando agora a unidade do intelecto infinito: se o intelecto divino, isto é, a Mente de Deus, é a ideia de Deus; e se Deus é único, logo, o intelecto divino é também único. E não só isso: o intelecto divino, por ser perfeito, é completo. O escólio de E I P15 já nos advertia que “não é dado o vácuo na natureza”, e que, se concebermos a matéria como substância, perceberemos que ela “é em todo lugar a mesma e que nela não se distinguem partes senão enquanto a concebemos afetada de diversos modos, donde suas partes se distinguem apenas modalmente, mas não realmente”. Assim como a matéria extensa, e pelo mesmo motivo, quer dizer, por ser expressão da substância em determinado atributo, também o intelecto divino não tem buracos, o que quer dizer que ele

abarca, em si, todas as ideias de todas as coisas singulares, sem com isso deixar de ser *realmente* um só.

As proposições 5, 6 e 7 têm um traço importante em comum: todas invocam E I Ax. 4 (“O conhecimento do efeito depende do conhecimento da causa e o envolve”). Desde E II Def. 3 já se delineava o fato de que uma ideia não tem como causa o objeto ideado, mas apenas a atividade do atributo pensamento, quer seja o ideado uma outra ideia ou uma coisa. E, desde então, pairava uma sombra, projetada por E I Ax. 6: “A ideia verdadeira deve convir com o seu ideado”. Como pode uma ideia convir com seu ideado se o ser formal da ideia, nos informa E II P5, reconhece como causa apenas o atributo pensamento, e não os próprios ideados? E II P6 reitera e generaliza a proposição anterior, expandindo para todos os atributos o que fora antes dito apenas do atributo pensamento. O corolário dessa proposição é igualmente surpreendente, porque afirma que “as coisas ideadas seguem e se concluem de seus atributos da mesma maneira e com a mesma necessidade com que mostramos que as ideias seguem do atributo Pensamento”. O que nos garante que as ideias verdadeiras convenham com seus ideados, ou, mais ainda, que sequer haja ideias verdadeiras?

### **E II P7**

Essa garantia é formulada em E II P7: “a ordem e conexão das ideias é a mesma que a ordem e conexão das *coisas*” (grifo nosso). A constante remissão a E I Ax. 4, nesse trio de proposições que começou reiterando a independência interatributiva, termina por tornar patente a demonstração: é a ordem da natureza que é uma só, de maneira que o que se lê em E II P6 já adiantava o que agora lemos em E II P7, especialmente se tivermos em mente E I P17 (“Deus age somente pelas leis de sua natureza e por ninguém é coagido”). Como os atributos não são outra coisa senão expressões da natureza de Deus, e como Deus é uno, todos os atributos e tudo aquilo que produzem estão subordinados às leis de sua natureza, isto é, têm de obedecer à mesma ordem e conexão.

E II P7 tem uma redação especialmente abrangente porque “coisas” não significam necessariamente “coisas extensas”: vejamos, por exemplo, E II P4, em que se lê: “a ideia de Deus, da qual seguem infinitas coisas, em infinitos modos”. Decerto que da ideia de Deus não podem se seguir coisas extensas, porque isso é expressamente proibido por E II P6. Portanto, “coisas” podem ser também ideias. Spinoza utiliza, aqui, “coisas” num sentido bem próximo do sentido corrente, isto é, qualquer objeto. Nesse sentido, podemos ler E II P7 como “a ordem e conexão das ideias é a mesma que a ordem e conexão de qualquer outra coisa”, significando que as ideias caem, como caso particular, sob a mesma ordem da natureza que determina tudo

o mais em geral. Tanto em seu escólio quanto em sua retomada em E II P9, E II P7 recebe uma redação alternativa: “a ordem e conexão das ideias é a mesma que a ordem e conexão das causas”.

“Coisas” e “ideias” são o produto de uma “causa”, que por isso mesmo é mais geral do que ambas. Se as ideias e as coisas estão submetidas à mesma ordem das causas, isso nos anuncia que existem o conhecimento e a ideia verdadeira, mesmo que, por enquanto, não esteja enunciado como a mente humana participa disso.

O corolário de E II P7 reescreve a proposição em termos de potência: “Donde segue que a potência de pensar de Deus é igual a sua potência atual de agir”. Ora, pensar é agir, conforme a explicação de E II Def. 2 (“conceito parece exprimir ação da mente”). Se isso já foi afirmado, então talvez a novidade seja que pensar é uma ação *na mesma medida* em que qualquer outra coisa pode ser considerada uma ação. Em outras palavras, isso quer dizer que a potência do atributo pensamento *não é sobrepujada* pela dos outros atributos que caem sob o guarda-chuva do “agir”, mas, ao mesmo tempo, isso também quer dizer que a potência do pensamento *não sobrepuja* a de qualquer outro atributo.

Este ponto é central porque uma das peças-chave da crítica às leituras paralelistas é justamente a quebra dessa igualdade: se supusermos que os atributos e seus modos são “paralelos”, obviamente o sistema se desequilibra, uma vez que o atributo pensamento, potência de produção de ideias, é também potência de reflexão, sendo, então, mais potente do que os outros e, com isso, responsável pela quebra do “paralelismo”.<sup>102</sup>

Se antes, com o enunciado da proposição, pôde-se antever a existência do conhecimento, agora, com o corolário, essa existência é explicada na medida em que o pensar é elevado à mesma potência da ação em geral. Mas, para isso, como ressaltamos, é necessário manter em mente a igualdade de potência entre os atributos. Nossa leitura parece estar de acordo com a continuação do corolário, que aponta que “o que quer que siga formalmente da natureza infinita de Deus segue objetivamente em Deus da ideia de Deus, com a mesma ordem e a mesma conexão”. Ora, a ideia de Deus, como já vimos, é a Mente de Deus. O corolário não só reescreve E II P7 em outra linguagem como, ao mesmo tempo e *a fortiori*, referenda a garantia do conhecimento: se este começou a se delinear com o enunciado da proposição, e foi reforçado pelo fato de que a potência de pensar não estava em dívida com as outras potências dos outros atributos, agora é a onisciência da Mente de Deus que se apresenta – em Deus, o ser formal segue do ser formal (incluindo o ser formal do pensamento) e o ser objetivo (isto é, as

---

<sup>102</sup> Marilena Chauí, *A nervura do real*, v. 1, p. 737.

ideias enquanto possuem ideados) segue da ideia de Deus, sempre com a mesma ordem e conexão. Ora, se no ser formal, como já vimos ao comentar E II P4, não se dá o vácuo, tampouco há vazios na Mente de Deus, o que equivale a dizer não só que Deus é onisciente, mas que sua onisciência é sua onipotência concebida sob o atributo pensamento, conforme ficará explícito no escólio.

O escólio de E II P7 vai nos lembrar que os atributos não são substâncias, mas constituem aquilo que é percebido pelo intelecto infinito como constituindo a essência da substância (retomando quase ao pé da letra, mas sem remeter-se a ela explicitamente, E I Def. 4, “Por atributo entendo aquilo que o intelecto percebe da substância como constituindo a essência dela”). A sutileza é que, no escólio de E II P7, essa percepção do intelecto é alternada: “o que quer que possa ser percebido pelo intelecto infinito como constituindo a essência da substância pertence apenas à substância única e, por conseguinte, a substância pensante e a substância extensa são uma só e a mesma substância, compreendida *ora sob este, ora sob aquele* atributo”.<sup>103</sup>

A unidade de Deus, sobretudo como causa da multiplicidade, é um traço marcante nesse momento argumentativo: é a unidade da substância que garante que, ao mesmo tempo, os atributos sejam independentes, mas que sigam a mesma ordem e conexão. A ambiguidade da palavra “coisas”, que não exclui pensamentos, e da palavra “agir”, que não exclui pensar, é também um traço marcante. Não parece que Spinoza queira demarcar uma correspondência entre extensão e pensamento, menos ainda uma correspondência biunívoca estrita entre os respectivos modos. O que se depreende de seu texto é, antes, a afirmação de que o pensamento está sujeito às mesmas leis que a natureza inteira – e, aliás, é só por isso que ele pode conhecê-la: na medida em que as ideias estão submetidas à ordem das causas (por isso a remissão reiterada a E I Ax. 4), tanto no ser formal quanto no ser objetivo das coisas, isso quer dizer que tudo aquilo que é produzido, uma vez conhecido, envolve o conhecimento da causa. Isso para a mente de Deus. As ideias finitas, como modos finitos do atributo pensamento, serão tratadas no momento argumentativo que se segue.

### **Segundo momento argumentativo: de E II P8 a E II P13**

E II P8 trata das ideias de coisas singulares e de modos não existentes. Ambas essas ideias “devem estar compreendidas na ideia infinita de Deus tal como as essências formais das

---

<sup>103</sup> Chantal Jaquet trabalha a noção do “ora sob este, ora sob aquele” em “Corps et Esprit : la logique du tantôt, tantôt chez Spinoza”.



coisas singulares ou modos estão contidas nos atributos de Deus”. Essa proposição será retomada em E III P11, “para que se entenda com mais clareza de que maneira uma ideia é contrária a uma ideia”. Ora, decerto que não é porque seus ideados são contrários, já que o ideado não é a causa da ideia. Embora, neste momento da parte II, ainda não tenhamos chegado propriamente no ponto em que Spinoza trata da mente humana, o que só ocorrerá na proposição 13, o fato de estar tratando dos modos finitos já anuncia que a transição está em curso. De todo modo, não cumpre aqui analisar o peso que E II P8 terá para E III P11 senão no sentido em que, tanto em uma quanto em outra, o que parece estar em questão são as ideias, e não os ideados. Dessa maneira, mesmo que um ideado não exista, a ideia dele pode existir, o que tem dois polos: tanto a ideia da inexistência quanto a da eternidade dependem disso. Tanto a ideia não depende do ideado que ele pode ou não existir ou a ideia continuar a durar quando o ideado já deixou de existir. Para que haja “algo de eterno” na mente humana, como se lê em E V P23, é necessária a ideia do modo inexistente, já que o corpo não é imortal.<sup>104</sup>

O exemplo dado por Spinoza no escólio introduz a ideia do modo inexistente por um exemplo prático: “Dentre aqueles infinitos retângulos, conceba-se agora existirem apenas dois”. E assim, de maneira tão simples quanto uma proposição cuja demonstração é dita “patente” deve ser, somos forçados a reconhecer, em nossa mente, a ideia de algo inexistente: não existe qualquer círculo no interior do qual possa haver apenas dois retângulos. Isso em nada contraria E I Def. 7 (“O que quer que possa ser concebido como não existente, sua essência não envolve existência”) porque o que está sendo concebido como não existente não é o ser formal da ideia, mas seu ideado. A ideia do modo inexistente existe enquanto ideia, ao mesmo tempo que seu ideado não dura. O corolário de E II P8, por sua vez, além de reafirmar a causação interna que opera nos atributos (“na medida em que as coisas singulares não existem senão enquanto contidas nos atributos de Deus [...]”), ressaltando o que acontece no caso das ideias (“seu ser objetivo, ou seja, suas ideias, não existem senão enquanto a ideia infinita de Deus existe”), toca no conceito de duração, que não será abordado agora.

A proposição seguinte, E II P9, reescreve E I P28 atendendo ao estreitamento de escopo anunciado no prefácio da parte II. Se E I P28 tratava de “qualquer singular, isto é, qualquer coisa que é finita e tem existência determinada”, E II P9 trata de uma coisa singular específica – a ideia de uma coisa singular. Além de corroborar certa equivalência entre coisa e ideia, que não parece ser mais do que a igualdade de potência entre os atributos, esta proposição nos

---

<sup>104</sup> Essa discussão se encontra aprofundada em Luís César Guimarães Oliva, *Existência e eternidade em Leibniz e Espinosa*, p. 133-224.

introduz ao modo de pensar singular, produzido da mesma maneira como são produzidas as coisas singulares tratadas em E I P28. O modo de pensar singular tem como causa Deus apenas na capacidade do atributo pensamento, mas não como coisa absolutamente pensante, quer dizer, não na infinitude desse atributo: como ocorre em E I P28, os modos de pensar singulares se produzem e delimitam uns aos outros numa regressão ao infinito. É somente porque há infinitos modos singulares que pode haver cada modo singular, já que cada modo singular é produzido pela série infinita dos modos finitos, contida na infinitude do atributo pensamento. É a finitude de cada elemento dessa série, considerada enquanto infinidade de finitos, que é apontada como causa do modo finito, e não o atributo pensamento enquanto infinito.

Outro aspecto importante de E II P9 é que ela invoca E II P7 não para reafirmar a independência atributiva, mas para assegurar a identidade de ordem. Tanto assim que, agora, E II P7 é reescrita na demonstração de E II P9 como “a ordem e conexão das ideias é a mesma que a ordem e conexão das *causas*”,<sup>105</sup> expandindo o campo semântico de “coisas” e, ao mesmo tempo, explicando a relação entre ideia, coisa e causa.<sup>106</sup> Essa relação, que não se confunde com uma identidade, reafirma a independência atributiva ao mesmo tempo que reafirma a unidade causal como unidade das leis da natureza: ideias são causas de ideias e coisas são causas de coisas, mas ambas podem ser concebidas como causas porque a ordem e conexão de tudo o que existe é uma só.

O corolário de E II P9 esclarece como E I Ax. 6 é possível sem causação interatributiva: uma vez que ideias e ideados existem na mesma ordem e conexão e obedecem aos mesmos encadeamentos causais, é a unidade da natureza que garante que, em Deus, seja dado o conhecimento do que acontece em certo objeto. Esse conhecimento, entretanto, é dado apenas enquanto Deus tem a ideia desse objeto – é o que se lê na demonstração do corolário em que E II P7 é novamente invocada, mas agora em sua redação original (“ordem e conexão das coisas”).

A dimensão de E II P10 que interessa ao presente comentário é aquela delineada em seu corolário, a saber, de que o homem é uma coisa singular. Para que seja assim e, reciprocamente, por ser assim, o ser de Deus não pode pertencer à essência do homem. Caso

---

<sup>105</sup> Tal redação sendo atribuída a E II P7 pode ser vista também nas proposições 18, 19 e 20 da parte II. Ademais, tanto o escólio de E II P7 quanto o de E V P62 trazem a expressão “conexão das causas” num sentido aparentemente idêntico ao de “conexão das coisas”.

<sup>106</sup> Uma discussão a esse respeito é feita na p. 533 da tradução anotada da *Ética* por P. F. Moreau, referenciada na bibliografia. Os comentaristas da referida edição apontam que, na demonstração de E II P20 conforme consta no manuscrito do Vaticano, a mão do copista Van Gent havia escrito “a ordem e a conexão das ideias é a mesma que a ordem e a conexão das coisas”, para em seguida riscar “das coisas” (*rerum*) e escrever “das causas” (*causarum*), conforme pode ser constatado na p. 43 do manuscrito Vat.lat.12838.

contrário, se o homem não existisse, pela definição recíproca de essência em E II Def. 2, Deus não existiria. O escólio da demonstração retoma a importância filosófica, e não apenas metodológica, da “ordem do Filosofar”: a natureza divina, escreve Spinoza, deve ser contemplada “antes de tudo, já que é anterior tanto por conhecimento quanto por natureza”. Isso repercute não apenas nos vizinhos próximos, em que pese a disposição geométrica, apesar de analítica, de que Descartes se utiliza para escrever as *Meditações*, mas remete até à tradição filosófica da interpretação de Aristóteles que faz uso do termo “Metafísica” em vez de “Filosofia Primeira”, assim sumarizada no comentário de Hans Reiner: “o que é primeiro em si é último para nós.”<sup>107</sup> A ordem do conhecimento, já nos anunciavam E II P7 e E I Ax. 4, deve ser a mesma que a ordem da natureza.

No início do presente momento argumentativo, as coisas singulares aparecem primeiro como ideados (“as ideias das coisas singulares ou dos modos não existentes”, em E II P8) para depois terem como causa a série infinita dos modos finitos (E II P9). Em E II P10 o homem aparece como coisa singular e, a seguir, E II P11 afirma que o “que constitui o ser atual da mente humana é nada outro que a ideia de uma coisa singular existente em ato”. O corolário de E II P11 apresenta algo que, por tudo o que já foi assentido até aqui, só pode ser aceito: se a mente humana é uma coisa singular, e não infinita, sua essência não envolve a existência, então ela deve ser “uma afecção, ou seja, um modo que exprime a natureza de Deus de maneira certa e determinada”, conforme a demonstração do corolário de E II P10. Ela é, portanto, em Deus, e por conseguinte é parte do intelecto infinito de Deus.

Isso é importante porque, uma vez que a mente humana é um modo da mente de Deus, ela está submetida, como tudo mais na natureza, à mesma ordem e conexão da mente divina, e essa ordem, conforme já destacamos, é ao mesmo tempo a ordem do conhecimento e a ordem da natureza – daí a importância da relação entre “coisa” e “causa”. Disso decorre que a mente humana, e não apenas a mente divina, possa conhecer, conforme afirma o corolário de E II P11: “quando dizemos que a Mente humana percebe isto ou aquilo, nada outro dizemos senão que Deus, não enquanto é infinito, mas enquanto é explicado pela natureza da Mente humana, ou seja, enquanto constitui a essência da Mente humana, tem esta ou aquela ideia”. Se, no entanto, Deus, na medida em que percebe isto ou aquilo, percebe também outra coisa qualquer, então a ideia que há em Deus é mais perfeita ou tem mais realidade do que a ideia que há na mente humana. Nesse caso, ao perceber isto ou aquilo, a mente humana forma uma ideia apenas parcial em relação àquela formada na mente divina: a ideia inadequada. O escólio desta

---

<sup>107</sup> Hans Reiner, “O surgimento e o significado original do nome Metafísica”, p. 98.

proposição, que trata do estorrecimento que Spinoza acreditou causar E II P11, decerto não se refere à ideia inadequada, mas à afirmação de que a mente humana, enquanto parte do intelecto divino, possa formar uma ideia adequada, isto é, que a mente humana possa ser parte, mesmo que finita, da mente divina.<sup>108</sup>

E II P12 pode ser entendida pelo corolário de E II P9: “O que quer que aconteça no objeto singular de uma ideia qualquer, disso é dado o conhecimento em Deus apenas enquanto tem a ideia desse objeto.” Vemos novamente que a independência interatributiva e o conhecimento não são contraditórios, porque o encadeamento das causas que rege as ideias é o mesmo que rege as causas das coisas. A mente humana é parte da mente divina, conforme o corolário da proposição anterior, e, na mente de Deus, todas as infinitas ideias finitas existem (ou nenhuma existiria, por E II P9).

Assim, dada uma essência constituída por modificações certas dos atributos de Deus, como é o caso do homem, a determinação dessas modificações obedece a uma só e mesma ordem causal, tanto para as ideias quanto para as coisas extensas. É por isso que a ideia verdadeira convém com o ideado: porque ambos são expressões, em diferentes atributos, de uma mesma essência, e é essa essência, como causa, que deve ser entendida como princípio único de cognoscibilidade da coisa da qual a essência é essência. Mas isso não vale apenas para a mente infinita.

Retomando o escólio de E II P7 invocado em E II P12, “também um modo da extensão e a ideia desse modo são uma só e mesma coisa, expressa todavia de duas maneiras”. A mente percebe o que acontece como ideia porque é da natureza da mente, como modo do pensamento, perceber sob este atributo, ao mesmo tempo que é da natureza do corpo, como modo da extensão, explicar-se em modos extensos. Essa diferença expressiva não implica quebra na igualdade de ordem porque a identidade de ordem das causas, seja para as ideias ou para as coisas extensas, nunca é violada. Assim, “quer concebamos a natureza sob o atributo Extensão, quer sob o atributo Pensamento, quer sob outro qualquer, encontraremos uma só e mesma ordem, ou seja, uma só e a mesma conexão das coisas, isto é, as mesmas coisas seguirem umas das outras”.

---

<sup>108</sup> É o que parece sugerir a denúncia de Nicolas Sténon à Santa Inquisição, que acompanha o manuscrito da *Ética* por ele remetido ao Santo Ofício, em que se lê: “eles fazem do espírito humano uma parte do intelecto divino e não têm vergonha de sustentar que o que podem conhecer não seja conhecido menos claramente por Deus”. Cf. “Niels Stensen’s Denunciation” in: Leen Spruit e Pina Totaro, *The Vatican Manuscript of Spinoza’s Ethica*, p. 69.

A menção a outros atributos, que ocorre duas vezes no escólio de E II P7, quer dizer, justamente no eixo que articula os dois momentos argumentativos de que tratamos aqui, é lida como ênfase máxima dada à igualdade de potência entre os atributos. Uma vez que o homem só participa de dois dos infinitos atributos de Deus, a menção aos outros atributos não vem senão para reforçar essa igualdade, o que equivale a dizer que vem para suprimir de saída leituras que privilegiem a potência do atributo pensamento (como é o caso do paralelismo intracogitativo gueroultiano), quebrando tal igualdade. São essas explicações, tiradas do escólio de E II P7, que tornam E II P12 patente.

E II P13 explicita o que já vinha se anunciando: “O objeto da ideia que constitui a Mente humana é o Corpo, ou seja, um modo certo da Extensão, existente em ato, e nada outro.” Antes de iniciar a série de axiomas, lemas, demonstrações, corolários, escólios e definições que constituem o que convencionou-se chamar de “pequena física”, Spinoza afirma, no corolário de E II P13 que “o homem consta de Mente e Corpo” e que “o Corpo humano existe tal como o sentimos”. A ordem do Filosofar é patente: parte-se aqui de Deus para então chegar ao Corpo, como “modo que exprime, de maneira certa e determinada a essência de Deus enquanto considerada como coisa extensa” (E II Def. I), e, por fim, à Mente, ideia do corpo.

### **A importância da leitura de E II P7**

Conforme vimos, a passagem tratada apresenta dois momentos argumentativos principais. No primeiro, que vai de E II P1 até E II P7, o que estava em questão era a Mente de Deus e a afirmação, ao mesmo tempo, da independência interatributiva e da garantia do conhecimento (ao menos em Deus) pela unidade de ordem na natureza, que é também a unidade de causa: é por isso que E II P5, 6 e 7 recorrem reiteradamente a E I Ax. 4.

Uma vez estabelecida a equivalência entre ideia e coisa, e, em seguida, a relação entre coisa e causa, o próximo momento argumentativo, compreendendo de E II P8 a E II P13, é a passagem de Deus ao homem, como pede a boa “ordem do Filosofar”. Isso é feito em estrita observância da identidade de ordem, o que pede que o homem, como expressão biatributiva de uma essência que não envolve a existência necessária, esteja submetido às leis da natureza. A passagem do infinito ao finito é feita pela série infinita de finitos em E II P9, que retoma e reescreve E I P28. Da mesma maneira, o modo singular, mesmo finito, pode ser parte inteira, isto é, completa, do ente infinito (daí o estarecimento que Spinoza previu ser causado por E II P11).

Em tudo isso, é absolutamente central o papel de E II P7: é ela que garante a identidade de ordem na natureza, seja para as ideias ou para as coisas extensas – a ordem das causas. Ao

tratar dos outros atributos que não a extensão e o pensamento, o que poderia aparentar ser uma exceção aberta à delimitação do escopo do prefácio da parte II, Spinoza enfatiza a unidade absoluta de ordem, que é garantida “quer concebamos a natureza sob o atributo Extensão, quer sob o atributo Pensamento, quer sob outro qualquer”. A força do argumento é *a fortiori*, visto que o que está em jogo é que “encontraremos uma só e mesma ordem, ou seja, uma só e mesma conexão de causas”. É essa unidade ou identidade de ordem que garante, ao mesmo tempo, a independência entre os atributos, o conhecimento e a participação do homem nesse conhecimento.

Ao mesmo tempo, identidade de ordem e igualdade de potência não se traduzem em homogeneidade de expressão. Pelo contrário. Os atributos se expressam *em si mesmos e cada um à sua própria maneira*, de forma que nem o pensamento replica em ideia o que está na extensão, nem a extensão replica em corpo o que está no pensamento. Cada atributo se exprime em si mesmo, empregando, desenvolvendo e desdobrando no processo a riqueza e a variedade que lhe são próprias,<sup>109</sup> de maneira que o termo “igualdade” compreende “uma lógica da identidade”, mas também “da diferença”.<sup>110</sup> Isso ocorre, contudo, sem que jamais sejam violadas a autonomia (quer dizer, a independência) e a isonomia (a submissão às mesmas leis) de cada atributo. Disso resulta que a multiplicidade produzida permaneça, ao menos de direito, sempre cognoscível.

O que advém da identidade de ordem e da igualdade de potência, portanto, é uma pluralidade de efeitos em simultaneidade juntamente à inteligibilidade dessa multiplicidade, o que se funda, como causa primeira, na unidade substancial, resultando numa “ordem ontológica de co-presença”.<sup>111</sup>

Se a própria *Ética* abarca uma ontologia da co-presença, é porque os atributos não estão fadados ao “gaguejamento do mesmo”<sup>112</sup> ou a um espelhamento paralelo – nos quais, de qualquer maneira, não haveria co-presença. A identidade de ordem e a igualdade de potência determinam, ao contrário, a coexistência simultânea de tudo o que estiver na potência dos atributos expressar em modos, sem que para isso seja em nada comprometida a inteligibilidade dessa coexistência.

No esquema paralelista, tratar-se-ia de uma igualdade na diferença ou de uma unidade na multiplicidade. Fora dessa leitura, trata-se, mais propriamente, de uma diferença na

---

<sup>109</sup> Chantal Jaquet, *L'unité du corps et de l'esprit*, pp. 232-233.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>111</sup> Marilena Chauí, *A nervura do real*, v. 1, p. 735.

<sup>112</sup> Chantal Jaquet, *L'unité du corps et de l'esprit*, p. 232.

igualdade e de uma multiplicidade na unidade. Remetendo a unidade (de ordem) e a igualdade (de potência) à ordem das causas, abre-se o campo para que a diferença e a multiplicidade sejam efetivamente entendidas à sua própria maneira, na recusa de qualquer analogia ou espelhamento.

### **Do paralelismo dos atributos à sintaxe de todas as coisas**

Mais do que argumentar que não se trata de um termo propriamente espinosano, em que pese o fato de que variações do discurso são inevitáveis ao longo da recepção de um texto, e que nada nos força a restringirmo-nos ao léxico de um determinado autor ao estudá-lo, até porque isso implicaria que só se pode fazer filosofia nesta ou naquela língua, é preciso submeter a palavra “paralelismo” a um exame de adequação àquilo que designa, o que passa em primeiro lugar pela investigação mais elementar dos sentidos de uma palavra, aí incluída sua etimologia.<sup>113</sup>

De saída, é preciso notar que o uso de tal palavra, grega e não latina, nos afasta morfológicamente do texto espinosano, o que não necessariamente é mau. Em grego antigo, a palavra παράλληλος, composta da preposição παρά e do pronome ἀλλήλων, designa, para Euclides, linhas retas “que, estando no mesmo plano, se produzem ao infinito em cada direção, sem se encontrarem”.<sup>114</sup> Mas ἀλλήλων, que reside nessa forma composta, se forma pela reduplicação de ἄλλος, como em ἄλλος ἄλλον ou ἄλλοι ἄλλους, conforme a transitividade seja direta ou indireta, e que significam “reciprocamente”, “mutuamente”, “um o outro” ou “um ao outro”, enquanto a preposição παρά, reiterando as ideias de reciprocidade do ἀλλήλων geral e de exterioridade do παράλληλος euclidiano, significa, no contexto, “ao largo de”, “ao longo de”.

Mas nem a concepção euclidiana das paralelas nem a concepção comum do “paralelo” são adequadas ao tratamento dos atributos, já que a primeira pressupõe uma correspondência ou equivalência daquilo que se diz ser “paralelo” a outro, enquanto a segunda pressupõe uma ação feita ou sofrida – ou não teríamos um ἄλλος sujeito seguido de um ἄλλον objeto direto ou um ἄλλους objeto indireto, que sofrem, direta ou indiretamente as ações desse sujeito. Falando

---

<sup>113</sup> A referência para toda etimologia grega aqui apresentada é sempre a edição de 1940 do Liddell-Scott-Jones. Ver bibliografia.

<sup>114</sup> Euclides, *The Elements*, trad. Richard Fitzpatrick, adaptada. Livro I, Def. 23 (p. 7).

estritamente dos atributos, e aqui reduzindo o escopo ao homem, faz menos sentido ainda denominá-los, um em relação ao outro, “ἄλλος”.

Isso porque o grego possui duas palavras para dizer o que dizemos por “outro”, ἄλλος e ἕτερος, cognatas das palavras latinas *alius* e *alter*, a primeira significando “um outro”, isto é, um outro indeterminado, e a segunda “o outro”, como o outro de um par – uma mão e a outra, um olho e o outro etc. Se o texto da *Ética* nos diz que Mente e Corpo são um par necessário, os constituintes do humano (escólio de E I P15; corolário de E II P13), ele também nos diz que espécie de relação pode-se vislumbrar entre eles: essa relação não é recíproca, como sugeriria o ἀλλήλων, já que corpo e mente não são, um para o outro, a mesma coisa: a mente é a ideia do corpo (E II P 13), o que faz do corpo o objeto da mente. Em nossa discussão, já que deslocamos, por força do termo indesejado, é preciso dizê-lo em grego: ἀντικείμενον. Morfologicamente, sua etimologia, assim como a de *objectus*, diz “aquilo que jaz contra algo”, o *oposto* (ob-posto). Tal deslocamento, no entanto, põe em evidência um outro sentido possível: o correspondente. Como no par necessário do ἕτερος, quando se parte do pressuposto que o universo amostral do qual se fala se restringe numericamente a dois, é fácil perceber como “oposto” e “correspondente” se encontram – na heterossexualidade, por exemplo, em que “o sexo oposto”, por força do artigo definido, diz que só há dois, e que um é o correspondente do outro.

Se entendemos que *antikeimenon* é o correspondente do *hetéros*, podemos pensar que é nesse sentido que o corpo é o objeto da mente: ao mesmo tempo que é o correspondente expressivo de uma unidade substancial, é a parte *sine qua non* do concreto – quer dizer, do sínolo, como diz Aristóteles tratando da mesma questão, lembrando da etimologia de *synholon*: o “com o todo”. Como em Aristóteles, a questão não é *que* algo (o homem, o sínolo) seja ao mesmo tempo matéria e forma, corpo e mente. A questão é: “de que modo o sínolo é as duas ao mesmo tempo, isto é, matéria e forma?”<sup>115</sup>.

Pensar a mente como o correspondente do corpo é pensar, mais do que em linhas paralelas justapostas, em coisas que respondem juntamente a algo – o que vai na mesma esteira da argumentação de Chantal Jaquet<sup>116</sup> de que a unidade corpo-mente já se encontra, por força de responderem a uma mesma coisa, no afeto. A natureza dessa resposta, no entanto, permanece em aberto: ela se dá em uníssono ou em polifonia? Musicalmente falando, o afeto é um agregado de oitavas, em que as mesmas notas se repetem em alturas diferentes, ou um

---

<sup>115</sup> Aristóteles, *Metafísica*, 999b24, trad. Reale/Perine.

<sup>116</sup> Chantal Jaquet, *L'unité du corps et de l'esprit*, p. 226.



complexo propriamente polifônico, em que o todo da harmonia se exprime diferentemente entre os diversos graus que compõem um acorde e que constituem, pelo batimento entre as frequências que coexistem, o charme da harmonia? É Jankélévitch quem pondera: “a alma é o charme do corpo”.<sup>117</sup>

Quando se trata dos atributos no humano, trata-se sempre *do* outro, nunca *de um* outro, como na fórmula de Paul Valéry cujo sentido se faz aqui não por ser gravada no frontão do Palais de Chaillot, mas por ser citada por Marguerite Long em *Le Piano*:

A mão prodigiosa do artista  
Igual e rival de seu pensamento  
Um não é nada sem o outro

Nem a exterioridade de *παρά*, nem a reciprocidade de *ἀλλήλων*, nem a indeterminação de *ἄλλος* têm qualquer adequação ao texto da *Ética*: os atributos são inseparáveis sem corresponderem ponto a ponto, ou seja, sem analogia com retas paralelas, e não há entre eles reciprocidade ou co-causação, sem que isso implique, por outro lado, qualquer exterioridade ou indeterminação. Se tivéssemos a tarefa de escolher palavras gregas que melhor se adequem a tal filosofia, seria o caso da preposição *συν* e do adjetivo *ἕτερος*, ou, para ficar na língua em que Spinoza escreveu, nos cognatos latinos *cum* e *alter*.

Mas tanto “sineteridade” quanto “coalteridade” soam demasiado estranhas, enquanto “paralelismo” permanece sendo uma palavra que, além de soar bem, evoca as belas imagens da perspectiva renascentista e da geometria descritiva, que ao menos como imagem, é preciso conceder, são afins da filosofia de Spinoza, testemunhas do mesmo esforço de geometrização do mundo e de construção de um espaço todo ele mensurável e desierarquizado ao alcance, se não da mão, da mente. Mas Spinoza, que se propõe a nos conduzir “como que pela mão” (prefácio de E II) à beatitude, não se contentaria com isso.

Uma leitura de E II P7 que leve isso em conta – juntamente com a tradução ao grego moderno do “*ordo et connexio*”, “*ἡ τάξις καὶ ἡ σύνδεσις*”<sup>118</sup> – poderia propor, para designar o mesmo objeto que a palavra “paralelismo” designa quando tratamos de Spinoza, a palavra “sintaxe” ou “coordenação” – como aliás já notou Pierre Macherey<sup>119</sup>. Assim, em vez de um “paralelismo”, poderíamos dizer que o que E II P 7 fornece é a sintaxe de todas as coisas.

---

<sup>117</sup>Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, p. 66.

<sup>118</sup> Lembrando que *σύνδεσις* é a conjunção coordenativa.

<sup>119</sup> Como sempre, Pierre Macherey também notou isso. Ver v. 1, p. 17-19.

## Sintaxe e sintagma: constituição e composição

Vimos que a palavra paralelismo afasta-nos do texto não só por nos deslocar para o campo dos radicais gregos, distanciando-nos morfológicamente, mas porque, uma vez nesse campo, introduz significados estranhos ao texto, distanciando-nos semanticamente.

Mas, além da forma e do sentido, a sintaxe contida no “paralelismo” também é inadequada. Se os atributos não são *allos* um em relação ao outro, sua sintaxe tampouco pode ser regida pela preposição *para*, que traz consigo a ideia de exterioridade, mesmo que contígua, já que mesmo essa contiguidade é, nela, secundária em relação à exterioridade e dela decorrente. Reformulando: enquanto entes, mente e corpo não são *parentes*, mas uma mesma essência expressa dualmente e constitui a natureza humana, que é uma só. Na ordem ontológica de co-presença, são de tal forma centrais as noções com “*cum*” ou “com” que nelas figuram diversos conceitos fundamentais da Ética: *communis*, *comparatio*, *compositio*, *concatenatio*, *concupio*, *connexio*, *contemplatio*, *convenire* e *commotio* – o que, por E V P2, implica os afetos: “*animi commotionis seu affectus*”. Note-se, ainda, que é com essa noção que ele caracteriza o humano no corolário de E II P13: “o homem consta de Mente e Corpo”, retomando a redação do escólio de E I P15.

A tradução ao grego moderno da proposição 7 desdobra a questão ainda mais, já que, a partir dela, a *taxe* (ordem) e a *syndese* (conexão) das coisas, independente do atributo à qual se refiram, pode ser condensada não só na ideia de *sintaxe* (coordenação), mas na de *sintagma* (constituição).

A constituição está presente na definição do atributo (“aquilo que o intelecto percebe da substância como constituindo a essência dela”, E I Def. 4), e a formulação de que um único ente pode ser constituído por dois atributos já é adiantada na primeira parte: “embora dois atributos sejam concebidos realmente distintos, isto é, um sem a ajuda do outro, não podemos concluir, porém, que eles constituem dois entes” (escólio de E I P10). Quando se trata do homem, a constituição ocupa um papel duplo, porque não apenas “a essência do homem é constituída por modos certos dos atributos de Deus” (E II P10), mas a própria mente, modo do atributo pensamento, sendo uma ideia objetiva, implica o corpo em sua constituição: “o que primeiramente constitui o ser atual da mente humana é nada outro que a ideia de uma coisa singular existente em ato” (demonstração de E II P10), “o objeto da ideia que constitui a mente humana é o corpo” (E II P13). A aparente equivalência entre ideia objetiva e mente se propaga na sequência, com a espantosa fórmula “mente de alguma coisa”, na medida em que, quando Deus é afetado pela ideia de um objeto, a ideia desse objeto constitui a mente de algo: “o que

quer que aconteça no objeto de uma ideia qualquer, dessa coisa é dado necessariamente o conhecimento em Deus enquanto considerado afetado pela ideia do objeto, isto é, enquanto constitui a mente de alguma coisa” (escólio de E II P12). Apesar de a mente não ser causada pelo corpo, e de a ideia não ser causada por seu objeto, o que constitui o ser formal da mente humana é seu ser objetivo, isto é, “a ideia que constitui o ser formal da mente humana é a ideia do corpo” (demonstração de E II P15).

Preservados os decalques latinos no português, a palavra *constituição* (sintagma) se opõe, aqui, a *composição* (síntese), cuja diferença fica clara no lema 4 da pequena física, a seção que sucede a E II P13: quando um corpo que é “*composto* de vários corpos” tem alguns desses substituídos, o indivíduo “manterá a sua natureza de antes, sem nenhuma mudança de sua forma”. A constituição não se refere propriamente à especificidade dos corpos, mas à relação, já que “aquilo que constitui a forma do Indivíduo consiste na união dos corpos” (demonstração do lema 4 de E II). A importância dessa relação constituinte é devida ao próprio fato de ser uma relação, já que não apenas os componentes não são constitutivos, mas a natureza da relação entre eles também não é, desde que permaneçam em relação: quando corpos “componentes de um Indivíduo” são forçados a mudar a direção de seu movimento, contanto que “possam continuar seus movimentos e comunica-los entre si com a mesma proporção de antes”, então o Indivíduo “manterá sua natureza sem nenhuma mudança de forma”, já que ele “mantém tudo que, em sua definição, dissemos constituir a sua forma”.

E retomando a ideia de “objeto” como “correspondente”, podemos dizer: aquilo que é constitutivamente correspondente é compositivamente oposto.

### **Que coisa é uma causa?**

Como não poderia deixar de ser em uma discussão metafísica – isto é, a “filosofia primeira” que é “primeira” porque vai às causas primeiras –, absolutamente central na discussão sobre o corpo e a mente é a noção de causa: como vimos, é ela que fundamenta toda a leitura da relação entre os atributos ou as partes constituintes do humano e da natureza. Na primeira parte da *Ética*, Spinoza abrange, com seu conceito de “causa”, o que a tradição conhece como causas formal, material e eficiente ou motora.

Rejeitada e denunciada como superstição a causa final, e identificadas e unidas as causas formais e materiais como expressão dupla da ação de si, em si e sobre si da substância, a única causa realmente essencial, aquela que efetivamente *faz*, tendo em vista o caráter atuoso da essência, é a causa eficiente.

Mas se a causa eficiente (*efficiens*, de *efficiō = ex + faciō*, quer dizer que *faz a partir de* algo ou alguém) é também chamada de causa motora e, da mesma maneira como o movimento das partes comunica-se umas às outras, aquilo que é feito a partir de algo é também feito a algo, comunicando-se assim a ele e constituindo a teia sem buracos da causação. Na *Ética*, a intercambialidade entre *coisa* e *causa* pode ser justificada internamente: de fato, ela é patente a partir de E I Ax. 3 (toda coisa tem uma causa) e E I P36 (toda coisa é uma causa, isto é, “de tudo o que existe deve seguir-se algum efeito”<sup>120</sup>).

Poderíamos dizer que pensar em “causa motora” se justifica pelo fato de que, na pequena física, o grande apanhado compreendido sob a proposição 13 de E II, é o movimento das partes que se comunica uns aos outros, não havendo nada outro que velocidades e lentidões. Mas se essa causa é também chamada “eficiente”, lembremo-nos de que *efficiens* quer dizer: que faz a partir de algo. Que essa discussão aconteça na parte que liga a discussão do *De Deo* à do *De affectibus* é apenas lógico: ao situarmo-nos nesse ponto, se olhamos para o *De Deo*, pensamos a partir de quais causas primeiras um efeito se produz a partir de uma causa intermediária. Se olharmos para o *De affectibus*, pensamos em que efeitos essa causa intermediária produz, e quem é atingido por tal efeito, quer dizer, *a quem* ele é feito (*affectus*, de *afficiō = ad + faciō*, algo que é feito a algo ou alguém).

Assim, a causa eficiente é eficiente a partir da origem (*natura naturans*), mas ela se transforma em causa afetiva quando é vista a partir do efeito (*natura naturata*). Como se tudo fosse uma questão “de linhas, planos ou corpos” (prefácio de E III), resta descobrir as direções e os sentidos que vetorizam o movimento, quer dizer, traçar a teia – a ordem e a conexão, a concatenação e a constituição – de como se dá realmente o encadeamento do nexos das coisas ou causas.

Mas não é inocente manter em mente certo elo semântico, forjado pela tradição tradutória de Aristóteles, entre movimento e efeito, no esteio do nexos causal. Para jogar alguma profundidade na questão, é preciso aqui regredir à recepção do conceito de causa, remetendo-nos à recepção de Aristóteles e da tradição peripatética que Michael Frede aborda em seu clássico artigo “The Original Notion of Cause”.<sup>121</sup> De fato, a concepção moderna de “causa” difere daquela empregada pela filosofia da antiguidade e antiguidade tardia, sobretudo nos estoicos.

---

<sup>120</sup> Na tradução de Diogo Pires Aurélio.

<sup>121</sup> Michael Frede, “The Original Notion of Cause”, pp. 217-249.

### **As quatro causas**

Aristóteles define quatro causas, a causa formal, a causa material, a causa eficiente e a causa final. Tomando-se, por exemplo, uma escultura, a causa material é o mármore, a causa formal é a ideia de estátua, a causa final é a finalidade de tal estátua (por exemplo, a ornamentação) e a causa eficiente (ou motora) é a arte da escultura. Tudo começa com um estranhamento compreensível: entre essas quatro causas, nenhuma satisfaz à exigência de agência – a causa não é um agente por cuja ação o efeito se produz. Nesse sentido, o movente ou a causa movente aristotélica é a mais próxima da ideia de agência. No entanto, para Aristóteles, a causa movente não é o escultor trabalhando na escultura, mas a arte da escultura.<sup>122</sup>

Se há um deslizamento semântico de “causa movente” para “causa eficiente”, é nesse deslizamento que “causa” passa a ser um “algo que faz”, literalmente o sujeito do verbo fazer.<sup>123</sup> Três distinções são tiradas daí: a) a causa como um “por causa de”; b) a causa como um “por causa de” que efetivamente produz algo; c) a causa como um “por causa de” por meio do qual algo é: a causa perfeita (*autoteles*) ou continente (*synektikon*).<sup>124</sup>

De volta às causas aristotélicas, mesmo que estas sejam ocasionalmente exemplificadas por Aristóteles com itens proposicionais, é bastante claro que o filósofo as tinha em mente como entidades, ou seja, como itens não proposicionais – e que é assim que a tradição posterior as trata.<sup>125</sup> A isso se acrescenta ainda o sentido de *causa* como *razão*: mesmo que a causa não seja um item proposicional, ela está muito fortemente conectada à noção de explicação.

### **Quem faz o quê a quem?**

Ao que parece, as preocupações estoicas e aristotélicas são fundamentalmente diferentes:

O estatuto privilegiado dado às causas ativas pode ser também uma questão de mudança de perspectiva. Pode ou não ser o caso que Platão e Aristóteles tenham se comprometido com uma posição da qual se segue que tudo é determinado por causas antecedentes. Mesmo se Aristóteles estivesse preocupado com o determinismo, suas reflexões a respeito da questão parecem ter tido pouca influência sobre sua doutrina em geral. Mas com a

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>123</sup> Cf. *ibid.*, pp. 218-220, especialmente comentários sobre Simplício (*to poioun*) e Sêneca (*facit*).

<sup>124</sup> Cf. *ibid.*, pp. 220-221, especialmente comentários sobre Crísipo. Transliteração modificada. Preservo a transliteração de “v” como “u” apenas quando se trata de ditongos, preferindo “y” nos outros casos.

<sup>125</sup> Cf. *ibid.*, pp. 221-222, especialmente comentário sobre Epicuro.

insistência dos estoicos de que tudo ocorre, incluindo nossas ações, é determinado de antemão, esse problema começa a ocupar o proscênio.<sup>126</sup>

Nesse sentido, se fôssemos explicar um evento particular, o porquê de tal coisa ter se comportado de tal maneira, as causas aristotélicas seriam capazes de fornecer um pano de fundo mais ou menos estável contra o qual teríamos de explicar *que* mudança particular antecedente, dado esse pano de fundo, produz a mudança relevante. É esse o item que, com os estoicos, passa a ser chamado de causa.

Assim, a causa estoica deve ser um corpo: o que, para eles, inclui objetos físicos, qualidades e suas misturas, pois só corpos são capazes de *fazer* algo e *ser* afetados, quer dizer, de interagir.

Mas a causa é causa *de quê?* Qual a diferença entre dizer que “o calor do sol é a causa *de a cera ser derretida*” e “o calor do sol é a causa *do derretimento da cera*”?

Está bem claro que o contraste deve ser indicado pelo uso de um verbo, no primeiro caso, e de um nome correspondente, no segundo. Isso também seria condizente com o exemplo dado por Clemente: “Mas Aristóteles pensa que causas são causas de apelações, i.e. de itens do seguinte tipo: uma causa, um navio, uma queimada (*kausis*), um corte (*tomē*)”, enquanto exemplos do que é causado na outra visão parecem ser o ser cortado de algo (*temnesthai*) ou o tornar-se navio de algo (*gignesthai naun*). Isso também seria condizente com o fato de que substantivos na gramática grega são chamados “apelações” ou “apelativos”; os apelativos na gramática grega são uma classe de palavras que compreende tanto nossos substantivos quanto adjetivos. Por fim, é presumivelmente relevante que o termo que chamamos de “predicado”, em grego “*kategorēma*”, às vezes se restringe ao que o verbo significa ou mesmo é usado como sinônimo de “verbo” (*rhēma*).<sup>127</sup>

A resposta de Frede é, segundo ele mesmo, especulativa: talvez verbos sejam associados com *processos* ou com o *vir-a-ser* das coisas, em oposição ao *ser* de algo. Se é assim, pode-se diferenciar entre: a) um navio; b) o ser de um navio; c) o ser-navio de algo; d) o vir-a-ser de um navio; e) o vir-a-ser-navio de algo.

Mas, se isso for verdade, é preciso assumir que os verbos, aqui, são tomados como não significando o processo que significam, o que não parece ser plausível. Uma outra distinção possível é entre: a) fazer algo [*doing something*]; b) um fazer [*a doing*].

A base para essa distinção é que “um fazer” pode se referir tanto a uma atividade quanto a seu efeito, o que sugere que os apelativos sejam tomados no segundo sentido, o de efeito.

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 228-229.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 231.

Isso traz uma dificuldade, que é a do que seriam esses efeitos enquanto distintos dos processos e das atividades:

A construção de uma casa é distinta do ser da casa no processo de ser construída e da atividade de construí-la, mas não é distinta do ser (finalmente) construído da casa e, portanto, do ser da casa.<sup>128</sup>

Em minhas palavras, a distinção parece repousar entre *vir-a-ser* e *ser*, entre um aspecto imperfectivo do processo e um aspecto perfectivo de seu resultado. O objetivo dessa distinção, para Frede,

poderia ser que causas são *causas de entidades*, do *ser* das coisas em vez de seu *vir-a-ser*, e que seu *vir-a-ser* tem que ser entendido em termos de seu ser em vez do contrário.<sup>129</sup>

Dado o programa aristotélico de determinar os princípios e as causas “do que é”, e assumindo que “o que é” é naturalmente entendido como se referindo não a todos os fatos que são, mas “a todas as entidades particulares que são”, conhecer isto é conhecer tudo o que há para ser conhecido, conforme *Metafísica* M 10, 1087a15 *et seq.*:

De fato, a ciência, assim como o saber, existe de dois modos: em potência e em ato. Ora, porque a ciência em potência é, como a matéria, universal e indeterminada, refere-se ao universal e indeterminado; ao contrário, a ciência em ato, sendo definida, refere-se ao que é definido, e sendo algo determinado, refere-se a algo determinado. Mas a vista vê a cor universalmente por acidente, ou seja, enquanto esta cor determinada que vê é, justamente, uma cor (...). Se os princípios fossem necessariamente universais, então deveriam ser necessariamente universais também as coisas que deles derivam, exatamente como ocorre nas demonstrações. Mas se assim fosse, nada seria separado e nada seria substância. Mas é evidente que a ciência, num sentido, é ciência do universal, enquanto noutro sentido não é.<sup>130</sup>

Se focarmos nosso pensamento das causas não nas entidades e em seu ser, mas em eventos particulares, especialmente tendo em mente uma preocupação com o determinismo, é natural tratar “causas” como “causas de itens proposicionais”. Assim, parece que os estoicos pensam a representação canônica da relação causal como uma relação triádica entre um corpo, outro corpo e um predicado que é verdadeiro deste último. Frede escreve “a knife is the cause

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>129</sup> *Ibid.*, grifos nossos.

<sup>130</sup> Aristóteles, *Metafísica*, 1087a15-25, trad. Reale/Perine.

**for flesh of being cut**” e “**fire is the cause for wood of burning**”, ou seja, uma causa é causa *de* [of] um efeito *para* [for] alguma coisa.

### **Distinção sintática entre efeito e afeto: a afetabilidade**

Tendo aquilo que chamei de “sintaxe de todas as coisas” em mente, note-se aqui a anfibolia sintática inerente, em que uma mesma causa é regida por duas preposições na medida em que o efeito é tomado como coisa separada daquele a quem é feito. Ou, em outras palavras: quando distinguimos efeito e afeto, essa distinção é fundamentalmente sintática.

Isso traz imediatamente três consequências para a noção de causa: i) para que haja uma causa, deve haver algo sendo afetado; ii) o efeito produzido depende da natureza e do estado da coisa afetada: o corpo afetado, para que o efeito se produza, deve ser um tipo certo de corpo; iii) embora se queira explicar fatos particulares, também se quer obter explicações gerais que digam o que, em geral, é a causa de que certo predicado seja verdadeiro de certa coisa. É a partir daí que Frede propõe uma noção geral de causa para os estoicos: uma causa é um corpo que faz isto ou aquilo e, ao fazê-lo, faz com que outro corpo seja afetado de tal maneira que algo possa ser dito de verdadeiro do corpo afetado.<sup>131</sup>

A preocupação estoica é, ao que me parece, a de sopesar o determinismo sem que isso implique numa anistia geral e irrestrita, e a solução parece repousar em pensar a causa como responsabilidade, isto é, a aptidão como causa. Ao se preservar, na noção de causa, um lugar para certa aptidão da coisa afetada para ser efetivamente afetada, as causas antecedentes são apenas causas parciais, que necessitam ser completadas por uma causa interna que é essa aptidão. Frede comenta dois exemplos, um de uma coisa animada e outro de uma coisa inanimada. O exemplo inanimado é um cilindro que é empurrado e rola: ele rola porque foi empurrado, mas, ao mesmo tempo, rola porque é “rolável”. Uma e outra coisa (ou causa), sozinhas, não bastariam para que ele rolasse, mas, uma vez que lhe é dado o pontapé inicial, para usar uma linguagem vulgar, ele passa a se mover “por sua própria força e natureza”, para dizer como Cícero. O exemplo animado consiste em supor que percebemos que há um pedaço de bolo em tal lugar. Ao assentirmos com essa impressão, agimos desta ou daquela forma, de maneira que nossas ações são guiadas igualmente pela impressão e pelo assentimento para com ela. A impressão, nesse caso, é uma causa adjuvante e próxima, mas a causa perfeita e principal está em nós, é o algo-em-nós que faz com que aceitemos a impressão e ajamos de acordo.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Michael Frede, “The Original Notion of Cause”, p. 234, adaptado.

<sup>132</sup> *Ibid.* p. 235.



No entanto isso não quer dizer que toda ação tenha duas causas: uma externa (que seria adjuvante e próxima) e uma interna (que seria perfeita e principal). No caso de uma afecção passiva de um objeto, a causa principal está fora dele. Uma vez que “causa perfeita” (*causa perfecta*) parece ser a tradução latina de *aition autoteles*, Frede aponta para a existência de distinções entre: i) *autoteles aition*, ii) *synaition* e iii) *synergon*. Como *autoteles aition* e *synektikon aition* são aparentemente intercambiáveis, essa distinção pode ser também: i) *synektikon aition*, ii) *synaition* e iii) *synergon*. A solução, então, parece ser distinguir entre um sentido fraco e um forte da expressão “produzir um efeito”, e esses sentidos são usados de maneiras diferentes para i), ii) e iii).

Retomando o exemplo do cilindro, no sentido mais fraco e mais amplo, tanto o “pontapé inicial” quanto a “rolabilidade” do cilindro podem ser ditas “causas” de sua rolagem. No entanto, num sentido mais estrito, é a causa perfeita que provoca a rolagem do cilindro “por sua própria força e natureza”. Apenas as *synaitia* e as causas perfeitas podem ser ditas causas no sentido estrito ou forte, enquanto as *synerga* podem ser ditas apenas adjuvantes. Mesmo no sentido estrito, algumas coisas (ou causas) produzem o efeito por si e outras apenas em conjunção ou cooperação com outras causas (ou coisas): estas são as *synaitia* e aquelas, as causas perfeitas:

O que faz com que seja verdadeiro dizer da causa perfeita que ela é perfeita ou completa é que ela não depende, para sua eficácia causal, da agência de outra causa fora de seu controle.<sup>133</sup>

Essa frase é de importância fundamental não apenas por epitomizar o que dizíamos ser uma causa (algo que, por sua ação, torna um predicado verdadeiro), mas porque – pela mesma razão que um *synaition* em potencial precisa de outro *synaition*, ou que um potencial *synergon* precisa de uma causa no sentido mais próprio, seja ela perfeita ou *synaition*, para efetivamente produzir um efeito – a causa antecedente e até o próprio destino (!) não produzem efeitos necessários: é sempre necessária, para que a particularidade do efeito particular seja produzida, a ação da causa perfeita, que está fora do controle das causas antecedentes, e, mesmo que estas já estejam determinadas, essa determinação não é suficiente para que a ação seja completamente definida em sua particularidade. Assim, o mesmo empurrão pode ser dado a um cilindro, um cubo e uma esfera, da mesma maneira que uma mãe pode dispensar o mesmo

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 239. Note que esta frase é um exemplo perfeitamente circular da definição de causa dada anteriormente aqui: algo que, por sua ação, torna um predicado verdadeiro.

tratamento a todos os filhos, mas a *particularidade* do comportamento subsequente de cada um deles é produto unicamente de uma causa interna, “de sua própria força e natureza”, que é, portanto, o que realmente causa o efeito no sentido forte, mesmo que isso se dê sobre o pano de fundo (ou na concorrência) de outras *synaitia* ou *synerga*, que seriam, na melhor (ou pior) das hipóteses, cúmplices.

### **As co-causas e as co-atividades**

Uma breve distinção entre as *synaitia* e as *synerga* deve ser feita. Estas nunca são, no sentido estrito, as causas, enquanto aquelas, em conjunto, podem ser. Embora ambas possam ser chamadas “causas auxiliares” no sentido amplo, *synerga*, por não serem propriamente causas, podem se conjugar tanto a *synaitia* quanto a causas perfeitas, enquanto *synaitia* não podem se conjugar a causas perfeitas. Então, uma coisa ou tem uma causa perfeita ou diversas *synaitia*, mas em ambos os casos pode ter também uma ou mais causas adjuvantes (*synerga*).

Dizer que *synergon* é um facilitador, enquanto o *synaition* é mais propriamente uma causa implica em ter de decompor o empurrão no cilindro, por exemplo, em uma componente *synaition* e outra *synergon*, o que pressupõe uma teoria física em que as *synaitia* trariam o efeito, enquanto as *synerga* o intensificariam. Tal consenso (aparentemente análogo ao nosso entendimento do coeficiente de atrito dinâmico e coeficiente de atrito estático: este, como *synaition*, diz a barreira de potencial que deve ser vencida para que uma coisa seja posta em movimento, e qualquer incremento no impulso que o supere é regido por aquele, fazendo as vezes de *synergon*) é evidenciado pelo recurso de Frede a Cícero, Galeno, Clemente e Sexto Empírico.<sup>134</sup>

Uma segunda distinção, agora quanto às *causæ proximæ* e *causæ antecedentes*. Para Frede, a primeira expressão traduz *aition prokatarktikon* e a segunda, *aitia proëgoumena*.

*Aitia prokatarktika* e *synerga* não são coincidentes, visto que nem todas as *synerga* são causas antecedentes, mas, além disso, não se pode dizer que as *aitia prokatarktika* sejam obtidas como subdivisão das *synerga*. Isso parece sugerir que as *aitia prokatarktika* sejam uma divisão independente da divisão tripartite entre *autotelē*, *synaitia* e *synerga*, o que é corroborado pelo fato de as *prokatarktika* serem geralmente contrastadas com as *synektika*, chamadas por Cícero de *causæ continentes*.

Elas fariam parte de uma outra divisão tripartite entre *aitia prokatarktika* (ou *prokatarktikon*), *aitia proëgoumena* (ou *proëgoumenon*) e *aitia synektika* (ou *synektikon*), em

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 240-241.

que o *prokatarktikon* é a causa externa antecedente, o *proēgoumenon* é uma disposição interna produzida pelo *prokatarktikon* e o *synektikon* é a causa perfeita, interna ao objeto e ativada pelo *proēgoumenon*.<sup>135</sup>

Embora não fique claro qual é a última causa antecedente externa e qual é a primeira causa antecedente interna, o *prokatarktikon* é certamente externo, e a pista para isso reside na seguinte nota:

O *katarkhon* de algo parece ser aquilo no que esse algo tem sua origem. Por contraste, dizer que uma coisa é o *prokatarkhon* ou *prokatarktikon* de algo seria negar que o efeito tem sua origem nessa coisa e dizer que essa coisa precede aquilo que é a origem ou fonte real do efeito.<sup>136</sup>

Frede relaciona as duas tricotomias assim: i) *causæ perfectæ* e *aitia synektika* são o mesmo; ii) nem todo o *synergon* é uma causa antecedente, mas toda causa antecedente é um *synergon*. Como não há coincidência perfeita, pode-se encontrar listas com quatro (e não três) tipos de causa: causas perfeitas ou *aitia synektika*, *synaitia*, *synerga* e causas antecedentes (como em Clemente e Pseudo-Galeno).<sup>137</sup>

### **Continuidade causal e internalização**

O que me parece acontecer é uma internalização progressiva da causa, num regime de continuidade que não pode ser violado, mas no qual as causas anteriores nunca são capazes de dizer toda a verdade a respeito de alguma coisa sem que se faça recurso às causas internas, o que equivale a dizer: o que quer que aconteça com alguma coisa ou alguém é, pelo menos em alguma medida, causado por coisa ou esse alguém: é claro que sempre se pode regredir no encadeamento das causas e chegar, por sua vez, às causas internas das causas antecedentes, mas isso não muda o fato de que as causas antecedentes, em relação àquilo de que são causas antecedentes, não são causas perfeitas.

Frede conclui dizendo:

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 243n. Cabe ressaltar a contração *kata arkhon*.

<sup>137</sup> O problema de que causas podem ser concomitantes a seus efeitos, que nos poderia nos ajudar a iluminar passagens difíceis, como *Metafísica* 1048b29-34, com uma distinção entre ato (*energeia*) e movimento (*kynesis*), infelizmente não é abordado por Frede neste artigo.

[Essa] teoria das causas, apesar de sua restrição à causa ativa, é afinal construída de tal maneira que podemos, com ela, explicar qualquer fato particular em termos dessas causas. O fato a ser explicado pode ser visto e entendido como seguindo necessariamente de alguma verdade sobre a causa uma vez que entendamos, nos detalhes relevantes, a natureza do *synektikon* aí envolvido. Essa natureza será detalhada em condicionais universais que são, por assim dizer, as leis de sua natureza particular.<sup>138</sup>

### **Do *antikeimenon* ao *hypokeimenon***

Uma vez que a causa perfeita seja interna, resida na natureza da coisa, isso parece levantar o inconveniente de que exista uma pluralidade de naturezas, uma *turba naturarum* que seria análoga à *turba causarum* apontada por Sêneca.<sup>139</sup> Mas o próprio fato de que cada uma dessas naturezas particulares seja “detalhada em condições universais”, à maneira de elementos fundamentais que, em síntese, se associam para produzir as naturezas particulares das coisas singulares não parece contradizer nem a teoria das causas dos estoicos nem a física moderna, com suas noções de partículas e forças fundamentais.

No extremo de certa leitura metafísica, como a eternidade é estática, os termos gênese e corrupção vêm dizer que cada coisa particular é uma alteração do molde universal, e assim a gênese em geral das coisas particulares se torna cada vez mais difícil de se explicar. Enquanto sempre nos remetemos à “regra”, tudo o que existe realmente são suas exceções. Quando se introduz o viés da síntese nessa mesma metafísica, por outro lado, as coisas particulares nunca são exceções, mas composição dos elementos fundamentais, sem que com isso se abandone o universal em sua máxima realidade. Para essa leitura, em que a eternidade é dinâmica, nas coisas particulares não há corrupção do universal: elas existem, antes, *no e por meio do* universal, contra o pano de fundo estável que ele fornece, como complicação sua. O universal, pensado nesse sentido, não está “acima” delas, mas é o chão – o *hypokeimenon* ou substância – a partir do qual elas se compõem ou se sintetizam. Dessa maneira, o universal, mais que infinitamente simples, é elementar.

Uma tal leitura, como não poderia ser diferente quando se trata de metafísica, tem sua consequência ontoepistemológica: “dizer a verdade” a respeito de algo é falar de uma relação de “adequação”, não exatamente no sentido de “ajuste” ou *fitness*, mas num sentido etimológico de *adaequatio* no qual, sem deixarem de ser o mesmo em certo sentido desse verbo,

---

<sup>138</sup> Michael Frede, “The Original Notion of Cause”, p. 248.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 228.

a verdade e a coisa da qual se diz a verdade se coordenam na mesma ordem, quer dizer, esse “mesmo” consiste em expressões diferentes da mesma ordem e conexão. É precisamente isso que pode também jogar alguma luz simultaneamente sobre a relação, na *Ética*, entre a ideia verdadeira e seu ideado (“a ideia verdadeira deve convir com seu ideado”)<sup>140</sup> e entre o caso particular em que ideia e ideado são, respectivamente, mente e corpo.<sup>141</sup> O verbo aqui utilizado, *conveniō*, é o cognato latino do grego *symbainō*, o mesmo utilizado por Aristóteles para tratar do contingente, isto é, aquilo em que a relação causal não está ou não pode estar determinada. Diz-se contingente (*kata symbebekos*) daquilo “que vai junto”, sem que se possa ainda aí inferir uma relação causal entre essas coisas que vão juntas, mas igualmente sem excluir que elas tomem parte numa relação causal que envolve um terceiro ao qual respondem. Nesse sentido, dizer que ideia verdadeira e ideado *vão juntos* é dizer uma característica da verdade, mas não sua causa.

Assim como a *adaequatio* não é aqui mencionada, mas circula como não dito ao igualar a inscrição de ideia e ideado na relação causal, a contraparte grega do *objectum* nomeado, o *antikeimenon*, faz comparecer, sem ser mencionada, um desdobramento dessa relação. Se a ideia de “algo que está contra” – literalmente “o contrastante” – presente nesse par de cognatos difere de “algo que está adjacente”, é porque o campo semântico da adjacência é ainda muito distante, muito removido do da contraposição ou da contraparte, até porque ela, no que diz respeito à causa, se não é ainda necessária, também não é alheia, palavra etimologicamente assombrada pelo fantasma do *alius*, e dessa maneira coloca em jogo não o contingente, certamente, mas a indeterminação de causalidade nele contida, um silêncio sobre a causa necessária que não a denomina claramente nem a oculta, mas, na dupla recusa, guarda-lhe o lugar.

Isso porque a palavra grega encerra o significado de “correspondente” como um outro predeterminado, um *heteros/alter* e não *allos/alius*, sem por isso deixar de dizer também “o que também responde a algo”, e é desse algo ainda indeterminado que se pode dizer que é causa, que é necessário – ou melhor, é de sua própria indeterminação que se pode dizê-lo, porque ainda não foi dito nada que, em sentido estrito, *kata physis*, possa ser a causa real. Se é bem certo e está portanto bem dito que o corpo não é a causa da ideia e que a ideia não produz o movimento do corpo, a asserção de que ideia e movimento vêm juntos já implica a necessidade dessa conveniência, que se desdobra em duas maneiras: é por necessidade, ou por

---

<sup>140</sup> Spinoza, E I Ax. 6.

<sup>141</sup> *Ibid.*, E II P 13.

sua própria natureza (*kata physis*), que eles vêm juntos (*kata symbebekos*), sempre e necessariamente. De que maneira?

Primeiro, como *correspondentes* no sentido de um par necessário, isto é, por sua própria natureza (*kata physis*), de dois diferentes que se pressupõem (*heteros/alter*) e que vêm juntos (*syn/cum*). Depois, como *correspondentes* no sentido de duas coisas que respondem à mesma causa, esta sim necessária.

Da maneira como a relação da parte com o todo é compreendida depende uma maneira de compreender a relação do humano com a natureza, quer dizer, do corpo e da mente humanas com o corpo e a mente de Deus.

Mas disso também depende, mais profundamente, uma concepção da permanência, da mudança, da causalidade, da afecção, da impermanência e da eternidade.

### Capítulo III: A alma e a palavra

#### Algumas questões derivadas do pensamento cosmológico dos primeiros filósofos

O pensamento grego, muito antes de Platão, se debatia com uma observação: tudo o que existe, existe em constante mudança. Mas, embora toda criação (γένεσις) seja também o começo de uma corrupção (φθορά), parece haver alguma repetição nessa mudança. Os quatro elementos da metafísica de Anaximandro estão sempre em guerra uns com os outros, o mundo existe em um conflito (πόλεμος) cosmológico, como em Heráclito,<sup>142</sup> e isso logo se dá a ver na maneira de pensar o universo:

donde a geração é para os entes, é para esses também que a corrupção se gera segundo o necessário, pois concedem eles castigo e retribuição uns aos outros pela ofensa, segundo a ordenação do tempo.<sup>143</sup>

A relação entre esses elementos e as estações do ano é bastante apropriada, já que aparece nas condições meteorológicas e climáticas e, portanto, nas condições de sobrevivência. São elas que determinam o plantio, a colheita e o provimento das possibilidades bastante concretas de subsistência, cimentando um elo inexpurgável entre homem e natureza. Essa correspondência já foi estabelecida, conforme aponta Jean-Pierre Vernant:

O ano compreende quatro estações, do mesmo modo que o cosmo compreende quatro regiões. O verão corresponde ao quente, o inverno ao frio, a primavera ao seco, o outono ao úmido. No curso do ciclo anual, cada “força” predomina durante um momento, devendo em seguida pagar, segundo a ordem do tempo, o preço de sua “injusta agressão” (Anaximandro, fr. 1), cedendo por sua vez o lugar ao princípio oposto.<sup>144</sup>

O elo entre homem e natureza, é importante notar, não se restringe apenas à física e à meteorologia, mas está presente no próprio corpo do homem: “[...] Também o corpo do homem compreende quatro humores (Hipócrates, *Natureza do homem*, 7) que dominam alternadamente, segundo as estações.”<sup>145</sup> Se o conflito e a sucessão das coisas umas pelas outras

---

<sup>142</sup> Heráclito, fragmento DK 53.

<sup>143</sup> Teofrasto, *Phys. Opin.* fr. 2 (*Dox.* 476) apud Simplício, trad. Cavalcante de Souza, modificada por Bruno Loureiro Conte.

<sup>144</sup> Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensamento entre os gregos*, p. 446n, adaptado.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 446n, adaptado.

é algo visível e cotidianamente experimentável, e portanto não é mistério, há um princípio garantidor de continuidade, que age “segundo a ordenação do tempo”. O primeiro mistério, “por que as coisas mudam?”, é aprofundado e desdobrado pelo segundo, “por que as coisas permanecem elas mesmas?”. Tudo está em corrupção perpétua, sem jamais cair no caos completo... Como pode ser? Para dar conta disso, delinea-se uma estrutura de pensamento:

Todos esses nascimentos sucessivos [...] operam-se não por união, mas por segregação. [...] Reconhece-se [aí] a estrutura de pensamento que serve de modelo a toda a física jônica [...]: 1º) no começo, há um estado de indistinção onde nada aparece; 2º) dessa unidade primordial emergem, por segregação, pares de opostos, quente e frio, seco e úmido, que vão diferenciar no espaço quatro províncias: o céu de fogo, ar frio, a terra seca, o mar úmido; 3º) os opostos unem-se e interferem, cada um triunfando por sua vez sobre os outros, segundo um ciclo indefinidamente renovado, nos fenômenos meteóricos, na sucessão das estações, no nascimento e na morte de tudo o que vive, plantas, animais e homens.<sup>146</sup>

Parece então haver uma espécie de “harmonia invisível” a ordenar, à distância, o visível, prevenindo o caos completo, ou melhor, o *retorno* ao caos completo. Essa harmonia invisível, vez que opera sobre o visível, deve estar fora da harmonia do visível e ser melhor do que ela.<sup>147</sup> Deve ser da ordem do divino, daquilo que “concentra-se fora da natureza, em oposição à natureza, impelindo-a e regulando-a *do exterior*”.<sup>148</sup> Há, então, uma ordem no universo, que é transcendente e hierárquica: a ordem do visível é diferente da do invisível, e esta é melhor do que aquela, conformando-a e determinando-a. Essa cisão, como também nota Vernant, se manifesta em diversas esferas:

A antítese, fundamental no pensamento religioso, das φανερά, as coisas visíveis, e das ἄδηλα, as coisas invisíveis, encontra-se transposta na filosofia, na ciência e na distinção jurídica dos bens aparentes e não aparentes.<sup>149</sup>

Como há algo fora dela que a ordena e a determina, a natureza cede o proscênio a algo mais importante do que ela (e, como já notamos, mais importante do que as condições de subsistência), e esse algo se delimita entre os dois mistérios que mencionamos:

o que desqualifica a “natureza” aos olhos dos filósofos, e a rebaixa ao nível da simples aparência, é o fato de o devir da *phýsis* não ser mais inteligível do

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 446, adaptado.

<sup>147</sup> Heráclito, fragmento DK 54.

<sup>148</sup> Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensamento entre os gregos*, p. 451, grifo nosso.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 452n.



que a γένεσις do mito. O ser autêntico que a filosofia quer atingir e revelar para além da natureza não é o sobrenatural diferente: a pura abstração, a identidade consigo própria, o princípio mesmo do pensamento racional, objetividade sob a forma do *lógos*. Entre os jônios, a nova exigência da positividade era erigida ao primeiro golpe em absoluto no conceito da *phýsis*; em Parmênides, a nova exigência de inteligibilidade é erigida em absoluto no conceito do Ser, imutável e idêntico. Dilacerada entre essas duas exigências contraditórias, que marcam uma e outra igualmente uma ruptura decisiva com o mito, o pensamento racional lança-se, de sistema em sistema, em uma dialética cujo movimento gera a história da filosofia grega.<sup>150</sup>

O problema, conforme coloca Vernant, é da ordem da *inteligibilidade*, mas também da *abstração*. Para responder a esse problema, tomando a licença de tratá-la como coisa natural, a história da filosofia grega é colocada em movimento por uma sucessão de sistemas que intentam responder às faltas uns dos outros, e que se organizam mais ou menos como Anaximandro já havia notado que as estações se sucediam: um vem dar “castigo e retribuição” pela “ofensa” do outro. Se, de um lado, a inteligibilidade não é possível no caos do devir, por outro, o Ser e a identidade só existem no domínio da abstração:

O nascimento da filosofia aparece, por conseguinte, solidário de duas grandes transformações mentais: um pensamento positivo, excluindo toda forma de sobrenatural e rejeitando a assimilação implícita estabelecida pelo mito entre fenômenos físicos e agentes divinos; um pensamento abstrato, despojando a realidade dessa força de mudança que lhe conferia o mito, e recusando a antiga imagem da união dos opostos em benefício de uma formulação categórica do princípio de identidade.<sup>151</sup>

É necessário ressaltar, para terminar a delimitação dessas duas questões, que o mito e o pensamento racional não se distinguem meramente por um recurso a modelos técnicos, e sim por transformações mentais:<sup>152</sup>

No plano da técnica, a Grécia nada inventou nem inovou. Tributária do Oriente, nesse domínio, nunca realmente o ultrapassou. E o Oriente, apesar da sua inteligência técnica, nunca pôde libertar-se do mito nem construir uma filosofia racional.<sup>153</sup>

Ali em seu nascimento, o filósofo, na medida em que era um homem que fala das coisas invisíveis, tem ainda algo de mago, de sábio, de adivinho, de poeta. Na filosofia nascente, “a

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 451n.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 454.

forma do poema em que se exprime ainda uma doutrina tão abstrata, como a de Parmênides, traduz esse valor de revelação religiosa que conserva a filosofia”.<sup>154</sup> E, no entanto, “o primeiro filósofo já não era um *xamã*”,<sup>155</sup> justamente por um princípio de inteligibilidade: o filósofo faz escola, divulga o segredo aprendido. A filosofia não é o privilégio de um indivíduo incomum, mas acessível, se não a todos, pelo menos a um grupo aberto. De fato, da mesma forma com que já havia notado que a cisão visível-invisível não marca só a filosofia, mas diversas esferas, essa abertura, impelida pela filosofia, se reflete numa publicização, numa acessibilidade, num desvelamento que rebate nas esferas jurídicas, religiosas, políticas – em suma, em todas as esferas sociais.<sup>156</sup> “Ao trazer o ‘mistério’ para a praça pública, em plena ágora, [a filosofia] converte-o em um objeto de debate público e contraditório, no qual a argumentação dialética acaba por superar a iluminação sobrenatural.”<sup>157</sup> Se a inteligibilidade do primeiro mistério acaba por escancarar as portas do segredo, isso se faz a um preço: o denominador comum do homem, condição de inteligibilidade irrestrita, é o *logos*.

### **Da sensação à sapiência**

#### **ou “A harmonia invisível é superior à visível”**

O caminho que Aristóteles faz, no começo do primeiro livro da *Metafísica* (980a-982b10), partindo das coisas sensíveis e chegando à pura ciência, delinea toda uma hierarquia do invisível.

Para começar, o amor dos homens pela sensação (αἴσθησις) se deve ao fato de que esta, em algum grau, pode levá-lo a saber, e esse amor ao saber não é condicionado por qualquer eventual utilidade que venha a ter, mas apenas por si mesmo (980a18-26). O homem, pela memória, é capaz de constituir a experiência (ἐμπειρία). Na medida em que se lembram de muitas ocorrências singulares, os homens são capazes de formar juízos gerais que são passíveis de serem referidos a todos os casos semelhantes: a arte (τέχνη) vem daí (980b26-981a7). Se, como já foi dito, o conhecimento não tem em vista fins práticos, mas deleita-se de si mesmo, tampouco a diferença entre experiência e arte pode ser aferida tendo-se em mente apenas fins práticos (981a14-23). A arte se diferencia da experiência por outra coisa: esta conhece apenas o puro dado de fato, mas aquela conhece o porquê e a causa (981a24-30). Em outras palavras,

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 456.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 460.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 460-461.

<sup>157</sup> *Ibid.*

a experiência sabe dizer *o quê*, mas só a arte sabe dizer o *porquê*. Em certo sentido, a arte é superior à experiência por um critério do invisível: enxerga-se com os olhos o “o quê”, mas não o “porquê”. O que melhor distingue a arte e a experiência é a capacidade de ser ensinada: enquanto esta só pode ser adquirida mediante a repetição, posto que se funda na memória, aquela pode ser *transmitida*, posto que as causas são conhecidas (981b5-10).

A questão dos fins se apresenta novamente: embora os homens que tenham ido além da experiência e descoberto as artes tenham sido julgados pelos outros homens como sendo dignos de admiração e mais sábios do que os outros, a arte ainda guarda relação com a aplicabilidade, estando algumas artes voltadas para as necessidades da vida e outras para o bem-estar. Novamente, tudo se hierarquiza – as artes voltadas ao bem-estar são superiores às voltadas para a necessidade – e, novamente, essa hierarquia tem como topo o que há de menos visível, posto que o bem-estar é menos visível (sensível) do que as necessidades da vida (981b13-25).

Se a arte ainda guarda alguma relação com a aplicabilidade, deve ser possível subir mais um degrau e chegar a algo que seja o conhecimento das causas primeiras: a ciência (ἐπιστήμη). Aqui, já nos desligamos totalmente do mundo visível (sensível), e o deleite que resulta da ciência é o do saber pelo saber, sem vistas a fins práticos (981b25-982a3). De fato, quanto mais se retrocede em direção às causas primeiras, mais perto da sapiência (σοφία) chegamos, pois tanto mais sábio é o homem quanto mais próximo estiver dessas causas – o que equivale a dizer que ele é mais apto a conhecer as coisas mais difíceis: aquelas que estão mais distantes das sensações (982a4-19). O homem mais sábio de todos é o que possui o conhecimento do universal, já que, nesse sentido, ele sabe todas as coisas particulares, já que estas estão sujeitas ao universal. Ao mesmo tempo, a ciência que trata das causas primeiras é aquela que mais é capaz de ensinar, pelo mesmo critério usado para distinguir entre arte e experiência em relação à ensinabilidade. O mais difícil, então, é paradoxalmente o mais ensinável ou, como traduz Reale, cognoscível (982a21-30).

Como cada ciência trata de um único gênero de coisas, a ciência da qual trata Aristóteles no texto que aqui comentamos é uma só: a mais elevada de todas e que tem autoridade sobre todas as outras, aquela que especula sobre os princípios primeiros e sobre as causas primeiras (982b10).

Sobre essa ciência que trata das causas e princípios primeiros, há toda uma tradição que justifica o surgimento do nome “Metafísica”, ou “das coisas que estão depois das coisas da natureza”. Hans Reiner, que se colocou a investigar essa questão, apresenta a hipótese corrente de que esse nome teria sido dado a esses escritos coligidos de Aristóteles na ocasião em que foram organizados, numa decisão de natureza externa e puramente editorial.

Estranhamente, o nome “metafísica” nunca é usado por Aristóteles, que se refere ao objeto desses escritos como sapiência (σοφία), teologia (θεολογική) ou filosofia primeira (πρώτη φιλοσοφία). Não escapou a Kant certo assombro, recusando-se a acreditar que o acaso tenha dado à obra um nome tão apropriado: o termo pode ser lido, em certo sentido, como “filosofia última” (e, ainda mais eloquentemente, em inglês, *ultimate philosophy*), aquela que trataria, como já havia dito Aristóteles, “das coisas mais difíceis”, e que só descobrimos por último, ou, ainda, das coisas que estão *além* da física.<sup>158</sup> Por que dar um nome à obra de um filósofo que, mesmo coerente, é estranho a seu próprio vocabulário? É justamente disso que Reiner vai tratar.

Se os dois nomes, metafísica e filosofia primeira, parecem igualmente adequados para designar essa ciência, eles são diferentes apenas porque tomam como referencial dois pontos diferentes. Chamar a essa ciência de “filosofia primeira” é usar como referencial as próprias coisas como são nelas mesmas (καθ’αυτό), segundo a ordem da natureza (τῇ φύσει). Chamá-la, por outro lado, de “última” (além da física), é usar como referencial as coisas como são por acidente (κατὰ συμβεβηκός), quer dizer, como aparecem para nós (πρὸς ἡμᾶς). É daí que Reiner conclui que

Nenhuma passagem declara que o nome *Metafísica* seria originado *apenas* da ordenação editorial externa. Antes pressupõem todas que essa ordenação externa estava fundada na natureza do nosso conhecer e, deste modo, em última instância, estava objetivamente condicionada.<sup>159</sup>

Ou, dito de forma ainda mais simples e contundente: pela própria natureza do conhecimento, como foi exposto na seção anterior, que ia da sensação à sapiência, “o que é primeiro em si é último para nós.”<sup>160</sup>

## **Do heka ao logos**

Em seu livro sobre a magia egípcia,<sup>161</sup> Robert Ritner trata da impropriedade de um conceito ocidental de magia para tratar da magia egípcia. O conceito do qual Ritner trata, derivado do senso comum, é o seguinte: “Magia pode ser definida livremente como um procedimento por meio da enunciação de palavras, ou a performance de uma série de ações,

---

<sup>158</sup> Hans Reiner, “O surgimento e o significado original do nome *Metafísica*”, p. 98.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>161</sup> Robert K. Ritner, *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*.

para controlar ou submeter os poderes do mundo à vontade do homem.”<sup>162</sup> Por imprecisa que seja, é uma definição que não seria estranha a Mauss: “o rito [mágico] força, constrange, ao passo que a religião concilia.”<sup>163</sup>

Mas, se a “magia não tem parentesco real a não ser com religião, por um lado; com as técnicas e com a ciência, por outro”,<sup>164</sup> como explicar a dificuldade de aplicar um tal conceito à magia egípcia?

Delimitada pela religião, de um lado, e pela medicina, de outro, a magia foi considerada inferior a ambas, e frequentemente recebeu, em relação ao estudo tanto de uma quanto de outra, um tratamento apenas perfuntório. [...] a própria incerteza a respeito das exatas linhas de demarcação (se é que existem) entre religião, magia e medicina tornaram as distinções teóricas entre elas inviáveis na prática. A designação de qualquer texto como “mágico” – em oposição a “religioso” ou “médico” – é frequentemente muito problemática e subjetiva. [...] Vista sempre de uma perspectiva ocidental, a “religião” deveria ser distinguida da magia pela atitude piedosa daquele que a praticava, a súplica humilde das orações e a visão de mundo nobre e universal de seus rituais e sua teologia. Em contraste, a magia demanda *húbris* e blasfêmia de seus devotos, seus feitiços não imploram, mas ameaçam, e seus objetivos são imediatos, limitados e pessoais.<sup>165</sup>

Ogden Goelet nota que, “embora os egípcios tivessem diversas palavras que corresponderiam mais ou menos à palavra ‘magia’, não parece haver nenhum equivalente para a palavra ‘religião’ em sua língua”.<sup>166</sup> A principal dessas palavras é *heka*, que, na tradução do Novo Testamento para o copta, vem substituir o grego *μαγεία*.<sup>167</sup> Tudo fica mais complicado quando se nota que *Heka* é, também, o nome de um deus: “Onde quer que seja cultuado, *Heka* é representado como o filho mais velho da divindade criadora. Em Heliópolis, esse criador é Re-Atum; em Mênfis, Ptah; no delta oeste, Sobek-Re; em Esna, Khnum-Re.”<sup>168</sup>

Essa palavra, então, longe de ser uma entidade abstrata, uma ideia, designa não apenas um campo semântico vasto, mas esse próprio campo semântico em sua vastidão. Ogden Goelet nota a mesma dificuldade com a palavra *ro*, que significa ao mesmo tempo “boca”, “discurso”, “enunciação”, “palavra”, “capítulo de livro”, “feitiço” ou “encantamento”.<sup>169</sup> Fazer com que o

---

<sup>162</sup> Ibid, p. 8.

<sup>163</sup> Marcel Mauss, *Esboço de uma teoria geral da magia*, p. 9.

<sup>164</sup> Ibid., p. 177.

<sup>165</sup> Ibid., p. 8.

<sup>166</sup> Ogden Goelet, “A Commentary”. In: *The Egyptian Book of the Dead: The Book of Going Forth By Day*. Trad. Raymond Faulkner. San Francisco, CA: Chronicle Books, 1998, 145.

<sup>167</sup> Ibid..

<sup>168</sup> Robert K. Ritner, *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*, p. 26.

<sup>169</sup> Ogden Goelet, “A Commentary”. In: *The Egyptian Book of the Dead: The Book of Going Forth By Day*. Trad. Raymond Faulkner. San Francisco, CA: Chronicle Books, 1998, p. 145.

tradutor escolha uma dessas acepções de acordo com o contexto, embora necessário em termos de consistência textual, é mutilar a pluralidade de referentes que a palavra tem *em qualquer* contexto.

O mesmo deve ser pensado a respeito de *Hekalheka*: não se trata de um deus *ou* da performance de um ato mágico *ou* do hálito/respiração *ou* da palavra falada: trata-se, sempre, disso tudo *ao mesmo tempo*.

*Heka* é muitas coisas, mas, acima de tudo, tem uma associação muito cerrada com a fala e o poder da palavra. No domínio da magia egípcia, ações não necessariamente falam mais alto que palavras – frequentemente ação e palavra são o mesmo. Pensamento, ação, imagem e poder são unidos teoricamente no conceito de *heka*.<sup>170</sup>

A magia – que é também palavra mágica, o hálito ou sopro e um deus, tudo isso ao mesmo tempo – ocupa um lugar central na cosmovisão egípcia, para usar um termo talvez estranho à egiptologia. O relato cosmogônico menfita trata da criação do mundo por meio da palavra, cuja importância não se restringe ao início dos tempos, mas é sempre atualizada, e nisso se distingue do *logos* do evangelho de João: “O ato criativo de *Heka* não está limitado a um único evento porque, na teologia egípcia, a criação é cíclica, repetindo-se a cada nascer do sol”.<sup>171</sup> O próprio *Livro dos Mortos* pode ser lido como uma reflexão sobre a importância do *heka*: “Dotados de *heka*, tanto humanos quanto deuses podem tornar realidade palavras e desejo. *Heka* pode criar ou destruir, proteger ou ferir”.<sup>172</sup>

Na cosmogonia egípcia, o mundo é criado simultaneamente pela palavra falada e pelos fluidos corporais, a palavra e o sêmen,<sup>173</sup> ou a enunciação e a saliva – o hálito úmido do deus criador é um análogo do sêmen,<sup>174</sup> marca a inseparabilidade de criador e criatura. Não se trata de uma criação à distância, como no livro da *Gênese*, em que o *fiat* divino sublinha o abismo ontológico entre o Deus e aquilo que Ele cria, sendo aquele transcendente em relação a este. Ao contrário, se “*Heka* é imanente ao cosmos é porque a divindade criadora é imanente a ele”.<sup>175</sup> Da mesma maneira, na língua e na teologia do Egito antigo, a centralidade do hálito

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>171</sup> Robert K. Ritner, *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*, p. 18.

<sup>172</sup> Ogden Goelet, “A Commentary”, p. 146.

<sup>173</sup> Christopher Wise, *Sorcery, totem and jihad in African philosophy*, p. 18.

<sup>174</sup> Ogden Goelet, “A Commentary”, p. 147.

<sup>175</sup> Robert K. Ritner, *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*, p. 23.

indica não haver “qualquer bifurcação entre pensamento invisível e aparência irreal”<sup>176</sup> – essa bifurcação, cisão ou “repressão” é operada pela tradição platônico-cristã.<sup>177</sup>

Quanto à técnica, Mauss não vê grande possibilidade de integração com a magia:

Para nós, as técnicas são como germes que frutificaram no terreno da magia, para depois desapossá-la. Progressivamente despojaram-se de tudo o que lhe haviam tomado de místico; os procedimentos que dela subsistem mudaram, cada vez mais, de valor; outrora atribuíam-se-lhes uma virtude mística, eles passaram a ter somente uma ação mecânica; é assim que vemos, em nossos dias, a massagem médica sair dos passes de curandeiro.<sup>178</sup>

No entanto, retornando a Aristóteles, talvez haja um caminho pela via da experiência. Aristóteles diferencia a técnica (τέχνη) da experiência pelo poder de transmissão: quem detém a técnica pode transmiti-la, algo que quem detém a experiência somente não pode fazer. Embora reconheça que, “antes, os empíricos têm mais sucesso do que os que possuem a teoria sem a prática”.<sup>179</sup> Mesmo assim, a experiência (ἐμπειρία) “parece um pouco semelhante à ciência (ἐπιστήμη) e à arte (τέχνη)”.<sup>180</sup>

O sujeito da experiência não é o mesmo sujeito do conhecimento. Enquanto o conhecimento não conhece um *eu*, um *ego*, um “sujeito” individual no sentido atual, mas um *subjectum*, um substrato extrassubjetivo no qual a inteligência ou a faculdade da inteligência age, a experiência é sempre singular, não está ainda obrigada a conformar-se aos ditames daquilo que é *repetível*, *reproduzível* e *verificável*. Enquanto a experiência é constitutiva, o conhecimento se dá num campo já constituído, um campo transcendental – um ὑποκείμενον<sup>181</sup> que, dotado das faculdades universais da razão, é capaz de produzir juízos apodícticos. É nesse subjacente que se dá a transformação do estado de ignorância ao estado de conhecimento, do homem ignorante ao homem sábio. Visto que tanto o homem quanto seu grau de conhecimento se modificam, o subjacente não pode ser nenhum dos dois: deve ser a própria inteligência, que já era desde o princípio e continua a ser.

---

<sup>176</sup> Christopher Wise, *Sorcery, totem and jihad in African philosophy*, p. 18.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> Marcel Mauss, *Esboço para uma teoria geral da magia*, p. 175. Apenas esta citação refere-se à edição da Cosac-Naify.

<sup>179</sup> Aristóteles, *Metafísica*, 981a10.

<sup>180</sup> *Ibid.*, 981a1.

<sup>181</sup> Ver Aristóteles, *Física*, 190b; e, no na tradução de Lucas Angioni publicada pela Unicamp, os comentários do tradutor em pp. 156-163.

## O heka e a palavra como experiência

Magia, religião e técnica são todas atos de enunciação – portanto, são *atos*, na mesma medida em que são linguagem. Se é que há alguma diferença entre elas, é como regimes do discurso, e mesmo assim frequentemente há sobreposições entre eles: fala, ladainha, *ritournelle*, encantamento, declamação – qual destes é mágico, qual é científico e qual é religioso?

O *logos* nunca é separado da *pneuma*, e o *heka* nunca é separado da experiência – Chantal Jaquet faz bem em lembrar-nos de que a palavra é um corpo,<sup>182</sup> como Spinoza faz bem em lembrar que “a maioria dos erros consiste só em não aplicarmos corretamente os nomes às coisas”.<sup>183</sup>

À genealogia *pneuma-spiritus-esprit-Geist* de Agamben,<sup>184</sup> talvez fosse interessante acrescentar o postulado de que não só “*heka* é a provável fonte da palavra grega para uma centena, *hekatón*, mas também [para o nome] da velha deusa da magia, Hécate”, e que “todos esses termos têm em comum a raiz *ka*”,<sup>185</sup> a “essência vital”. Esta, por meio da enunciação, pode ser investida de um poder gerativo ou destrutivo pelo *heka* – o mesmo *heka* que é às vezes representado pelo hieroglifo *phty*, que significa “força/poder”,<sup>186</sup> de forma muito análoga ao alemão *Kraft*, cognato com o inglês *craft*, de *arts and crafts* e *craftsmanship*, mas também de *witchcraft*. Assim, o que talvez pudesse ser retocado na genealogia traçada por Agamben é que *heka* “pode ser a fonte etimológica do grego *psykhē*”.<sup>187</sup> Dessa maneira, dizer que não há “fora do texto” é

uma afirmação do poder da palavra, do espírito ou do vento pneumático. Em outras palavras, não há textualidade sem *spiritus*. Não há exterioridade a esse poder oculto, nem mundo de coisas sobre o qual as palavras – ou o *logos* – possa se refletir.<sup>188</sup>

Ora, esse problema não parece existir para os antigos egípcios. Numa língua em que palavras também são imagens, a ligação da palavra com seu referente não é meramente o significado, mas também a semelhança. E seria mesmo só isso, não fosse o fato de que os

---

<sup>182</sup> Chantal Jaquet, *L'unité du corps et de l'esprit*, p. 30.

<sup>183</sup> Escólio de E II P17.

<sup>184</sup> Giorgio Agamben, *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, p. 30.

<sup>185</sup> Christopher Wise, *Sorcery, totem and jihad in African philosophy*, p. 18.

<sup>186</sup> Robert K. Ritner, *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*, p. 25.

<sup>187</sup> Christopher Wise, *Sorcery, totem and jihad in African philosophy*, p. 18.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 21.



egípcios acreditavam haver uma correspondência *de fato* entre sua língua e o mundo, de maneira a não haver nenhuma separação entre eles, quer dizer, nenhum “fora do texto”:

uma das consequências da crença egípcia de que sua língua era um presente divino era a convicção de que uma similaridade entre palavras não era um acaso, mas uma relação real que os deuses esperavam ser descoberta pelos homens.<sup>189</sup>

Se é assim, se as relações entre as palavras da língua também dizem as relações entre as coisas do mundo, então a paronomásia é um mecanismo de descoberta, mas de descoberta *por meio* da experiência. Não se trata apenas de assegurar a correspondência entre referente e palavra: uma vez que se acredita haver aí uma correspondência *necessária*, segundo as leis que regem todo o universo, é nada menos do que lógico imaginar a língua como um espaço de transformada, no sentido matemático, como as transformadas de Fourier ou de Laplace, em que operações que seriam de outra maneira muito complicadas, se efetuadas em outro domínio, tornam-se simples e, uma vez resolvidas no espaço da transformada, podem, por meio da transformada inversa, ser transportadas ao universo do referente. Em outras palavras: a experiência da língua é, também, um conhecimento do mundo. Como, na cosmologia egípcia, dizer e fazer não se separam, esse conhecimento adquirido pela experimentação com a língua é, ao mesmo tempo, um ato que se efetua no mundo: num mecanismo análogo ao da boneca vodu, a ação de estabelecer relações entre palavras com sonoridades parecidas instaura relações entre seus referentes *porque* estes estão intrinsecamente conectados a elas.

E também porque a palavra é uma imagem – e o conhecimento do mundo não se dissocia de nenhuma das duas – é que o egípcio morto pode dizer, mesmo à mais temível entidade do além – “Eu conheço você, eu conheço seu nome”<sup>190</sup> – e passar ileso por ela.

### **Defazer o cisma entre alma e palavra**

Em nossos tempos, longe das tumbas e seus tesouros, dos hieróglifos e do fantástico imaginário egípcio, o cuidado com a palavra mágica não desapareceu. Num esforço de escuta hercúleo, Armand Robin emprestou seus ouvidos e seu espírito aguçado para ajudar a desvendar o que se passava sob a névoa impenetrável do discurso pasteurizado da propaganda

---

<sup>189</sup> Ogden Goelet, “A Commentary”, p. 146.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 147.

oficial da então União Soviética. “Desenfeitiçador”<sup>191</sup> das rádios soviéticas, como ele mesmo se denominava, Robin desenvolveu uma arte que chamou de “ultraescuta”, a capacidade de ouvir a realidade que borbulhava através da “tagarelice”<sup>192</sup> de um discurso morto e mortífero, a capacidade de reconectar a palavra com a teia viva do mundo em que ela circula.

Ele, que não acreditava em países tanto quanto em línguas – e que era “ou teólogo ou anarquista”,<sup>193</sup> um pouco como Spinoza<sup>194</sup> –, escolheu a língua russa como sua língua da alma, o que não significa que tenha igualmente acolhido como seus o país que falava essa língua e a organização política desse país. Pelo contrário: foi, como outros antes e depois dele, uma espécie de dissidente enraizado, fiel ao espírito e desconfiado da letra, cujo senso de prioridades sempre esteve mais sintonizado com a realidade das pessoas do que com a fantástica mitologia estatal. É por isso que, em nosso estado de intensa e crescente desinformação, deliberada ocultação dos fatos e esvaziamento sistemático do poder expressivo das linguagens, como parece ser a situação hoje e há muito tempo, pelo menos desde Babel, Robin se mostra um poderoso aliado, e há muito que podemos aprender com ele para confeccionar nossos próprios dispositivos de “ultraescuta”.

Acuados entre a impossibilidade de dizer a verdade, como acontece sob qualquer regime totalitário, e a impossibilidade de ouvi-la, como acontece em quem está preso numa câmara de eco, os russófonos há muito tempo desenvolveram meios de dizer a verdade por meio da mentira ou da ficção,<sup>195</sup> de criar uma mentira que, ao mesmo tempo que ridiculariza e denuncia a falsidade da “verdade” oficial, é capaz de transmitir, como uma flecha, a contundente realidade da qual não se escapa. São pessoas comuns, como os anônimos que, após invasão da Ucrânia, parodiaram o maior livro de Tolstói, fazendo circular uma imagem de sua capa em que se lê *Operação especial e paz*, omitindo a palavra que o governo russo proibira de circular, “guerra”. São também pessoas célebres, como o compositor Dmitri Shostakovich, que em sua *Quinta Sinfonia* – verdadeira retratação oficial escrita em reação à

---

<sup>191</sup> Armand Robin, *A palavra falsa*, p. 122.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 108, 109 e 110.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>194</sup> O motivo pelo qual o manuscrito da *Ética* ficou mais de 300 anos guardado incógnito na biblioteca do Santo Ofício é que foi erroneamente catalogado, por alguém que abriu rapidamente o volume e se deparou com a inscrição “De Deo”, como “tratado de teologia”. Ver Pina Totaro, “The Young Spinoza and the Vatican Manuscript of Spinoza’s Ethics”, p. 320.

<sup>195</sup> Um pouco como os judeus de que fala o Shostakovich citado por Salomon Volkov, aqueles cuja música é “quase sempre feita de risos por entre lágrimas”. Isso porque os que pertencem a esse povo “foram atormentados por tanto tempo que aprenderam a esconder seu desespero”. Mestres absolutos da expressão, e de abrir vias diferentes de expressão quando uma delas se vê bloqueada, “eles exprimem desespero em música dançante”. Ver Salomon Volkov, *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov*, pp. 156-157.

denúncia pública de que se vira objeto, em cujo subtítulo, “resposta criativa de um artista soviético à crítica justificada”, reina o contraste da coexistência entre ironia ácida e sinceridade cabal – produz um clímax simultaneamente verdadeiro e falso, como se a música fosse escrita a um só tempo em dois planos:<sup>196</sup> um destinado aos que Robin chamaria de “telecomandados”, aqueles cujo espírito já foi totalmente devorado pelos gaviões mentais, burocratas e assujeitados ao Partido que só veem aquilo que já foram condicionados a ver; e outro destinado ao ouvinte comum, que sabe muito bem que todo aquele triunfo, no auge da perseguição conhecida como “Grande Terror”, só pode ser mentira e que, sendo mentira, conta uma verdade nada triunfal.

É que onde existe o regime do pensamento único, instaurado por uma autoridade central que detém o poder da vida e da morte, de encarcerar ou de torturar pessoas a seu bel-prazer, há sempre pelo menos duas mentiras. De um lado, a mentira oficial, difundida sob a forma de propaganda, em que se reitera a todo momento como a vida ali é boa e como são bem afortunados os que tiveram o privilégio de nascer naquela terra abençoada. Do outro, a mentira vital: na tortura ou em sua ameaça real, quem tem coragem e dignidade mente. As duas mentiras exigem, daqueles que as escutam, meios diferentes de decifração. A mentira vital pode sempre ser escutada como criação, mais ficção do que propriamente falsidade, nunca escapando da verdade fundamental que é a das condições em que foi produzida: a verdade da impossibilidade de dizer a verdade. A mentira oficial é por sua própria natureza mais árida, mais pobre de realidade, mas nem ela escapa aos buracos que lhe são inerentes e a pequenos atos involuntários, que às vezes são muito eloquentes, mesmo que sob a espécie do não dito.

Toda a operação de Robin, da escuta à interpretação-experimentação, é psicanalítica, sobretudo se considerarmos que o psicanalista, como propõe Suely Rolnik, é quem reconecta alma e palavra. Ele não opera refazendo essa unidade vital, porque dela não se escapa, mas é tarefa sua desmentir sua separação, desmentir sua separabilidade. E Armand Robin pode ser dito psicanalista num sentido ainda mais estrito: aquele que cuida das almas, sejam elas acometidas de “ananguelia”<sup>197</sup> (o adoecimento do poder comunicador da palavra) ou de “oglusheniado”<sup>198</sup> (simultaneamente afasia, surdez e confusão mental). A cura que ele propõe

---

<sup>196</sup> Como no mistério da decifração da palavra mágica, Robin, Shostakovich e Spinoza são ligados, assim, pelo fio de uma linhagem dos que escrevem em vários planos de sentido, simultaneamente revelando e ocultando, dependendo de quem leia, como escreveu Valéry: “Il dépend de celui qui passe / Que je sois tombe ou trésor / Que je parle ou me taise / Ceci ne tient qu'à toi / Ami n'entre pas sans désir”. Sobre os diferentes planos da *Ética*, ver: Gilles Deleuze, “Spinoza e as Três Éticas”, pp. 156-170.

<sup>197</sup> Armand Robin. *A palavra falsa*, p. 109.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 197.

passa pelo reestabelecimento das vias de escuta e expressão, das potências de ouvir e de dizer, de redescobrir os efeitos em si e no outro da escuta e da fala. Ela opera pela restituição à palavra da vida que a anima, o que acontece reciprocamente – como no *heka* de que acabamos de tratar – pela restituição à vida da palavra que porta seu hálito. E mesmo que nunca possa ser dita concluída e que as armadilhas dos devoradores de cérebros sempre estejam à espreita, a libertação processual está igualmente à mão, ao simples alcance de uma gargalhada redentora:

Conhecer esse projeto é precisamente ter escapado dele; nomeá-lo é destruí-lo; descrevê-lo em detalhe [...] é pior que destruí-lo; é, por assim dizer, tê-lo banido segundo as leis de um tempo reversível, até daqueles primeiros instantes ilusórios sobre os quais tal projeto acreditou ter o domínio. E mesmo alguém que, já enfeitiçado, percebe de repente – ao repetir uma fórmula de propaganda (isto é, ao emprestar seus lábios a um veículo verbal da operação de feitiçaria praticada contra si) – que foi despossuído de seus olhos, orelhas, de seu cérebro, já estará curado segundo o que se considera estar verdadeiramente curado, e se ri dos senhores da demência.<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, pp. 121-122.

## Epílogo:

### Não se sabe o que não se perdeu

#### Onde e quando no agora

Convidada a falar sobre seu trabalho de romancista num evento na Sorbonne em 2012, Elvira Vigna, à época bastante ativa como crítica de arte, perpetrrou a aparente imprudência de escrever sobre uma exposição à qual não foi.<sup>200</sup> Ocupando-se, então, da dimensão metacrítica de seu texto, ela direcionou seus esforços para a proposição de tal exposição: a permanência de estratos arcaicos que emergem no agora, o jogo de sobreposição de identidades e ancestralidades reclamadas na tensão que a atualização do originário experimenta ao forçar sua aparição aqui, na incerteza vaporosa do momento presente. Nesse pequeno texto está documentada, junto da argumentação implacável de que a autora faz uso para demolir a proposição de uma exposição de arte que se pretendia ao mesmo tempo “de inspiração islâmica” e “contemporânea”, sua virtuosidade literária, sua maneira de justapor parágrafos de extensões absolutamente contrastantes, mas cuja carga semântica é rigorosamente simétrica, lançando mão do contraste angustiante de uma antítese que, só para ser mais desconfortável, não resvala no paradoxo, mas num fluxo de encadeamento lógico que de tão suave é perturbador.

Assim é que a uma sequência de parágrafos cujas dimensões não causam nenhum estranhamento, nos quais se põe a mapear o que entende por “contemporâneo”, e depois por “margem”, a autora faz suceder um outro, constituído apenas de duas palavrinhas e um sinal de pontuação: “*Só que.*” Sete caracteres, aí incluídos espaço e ponto. Tudo fica suspenso por um instante, momento de silenciosa mobilização interior em que quem lê convoca, na preparação de seu próprio estado mental para receber o que se segue – ou melhor, o que intui que se siga –, suas faculdades imaginativas. Performática e apodítica, no quase-nada dessa suspensão e desse exercício de preparação de si é que se passa o grosso de sua argumentação. E é no ponto culminante dessa cadeia argumentativa, a partir do qual tudo vai se espriar em desdobramentos imprevisíveis, que Elvira, evocando o que num momento de raro floreio chama de “a lição de Velásquez”, escreve: “você não mente criando”. É justamente por chamar o fantasma do pintor espanhol para exorcizar o do profeta, e por invocar a tradição das artes visuais para espantar a das religiões, que não parece haver motivos para suspeitar que a autora

---

<sup>200</sup> Elvira Vigna, “Art contemporain d’inspiration islamique”.

do texto não estivesse demasiado consciente da areia movediça em que acabara de pousar seus pés. Não podendo ser acusada de inocência nem estando jamais realmente em apuros epistemológicos, Elvira escolhe retomar, na arena de um agora incerto e arisco, o embate eterno entre a imagem e a palavra, tomando o partido daquela contra o desta, e dando contornos bem nítidos ao que entende por cada uma: é a imagem da arte, apesar de envernizada na tela, que encarna o movimento da barganha entre desejo e realidade que entra pela porta dos fundos da representação, enquanto a palavra desprovida do hálito encarna o imutável – já que, mais que escrita, está gravada em pedra.

Mas as pedras só são realmente imutáveis em certa escala de tempo, e com a ajuda de instrumentos, registros e relatos é possível admirar a eloquência das ruínas. É assim que Freud, alegorizando o acúmulo de camadas históricas que é Roma em sua apreensão arquitetônica, escande a infinidade de estratos ou dimensões que constituem a vida psíquica, redensificando sua textura até que não seja mais suficiente dizer *onde* está alguma coisa, mas *onde e quando*, onde e quando *no agora*.<sup>201</sup> Não se trata de dizer que nada se perdeu, que tudo está lá em algum lugar, mas antes que *não* se sabe o que *não* se perdeu, o que uma obra de expansão do metrô pode desenterrar ou que cena da mais cotidiana banalidade um fragmento emergente terminará por inesperadamente auratizar e imantar. Cada movimento de exploração interior ou exterior é, assim, acompanhado por uma duvidosa assombração, a de um possível nem ausente nem presente mas de presença indeterminada, que leva consigo uma caótica agenda cheia de convites pela metade: alguns sem data, outros sem remetente ou sem destinatário, destinados ao portador. A isto dava-se, na Antiguidade, o nome de *symbolon*: o objeto, feito de argila ou porcelana, que representava um elo entre duas pessoas ou partes, e do qual cada uma possuía uma metade, constituídas ao quebrarem em dois o original, de forma a produzir, na fissura, um contorno único de rachadura que possibilitaria a futura identificação imediata seja das partes que selaram o vínculo, seja dos futuros portadores a cujas mãos tal objeto chegasse. Embora, em sua raiz, *symbolon* signifique apenas “posto junto” ou “composto”, a verdade do símbolo é a separação. Ele só passa a existir efetivamente no momento da quebra, o perfil singular de sua clivagem dá a silhueta ao mesmo tempo de si e do outro, mas apaga-se na junção. É assim que, num mundo em que todos os fragmentos encontram suas partes, em que o objeto original é

---

<sup>201</sup> “Façamos agora a fantástica suposição de que Roma não seja uma morada humana, mas uma entidade psíquica com um passado igualmente longo e rico, na qual nada que veio a existir chegou a perecer, na qual, juntamente com a última fase de desenvolvimento, todas as anteriores continuam a viver”. Ver: Sigmund Freud, “O mal-estar na civilização”, in: Obras completas, v. 18, p. 22.

reconstituído, tudo o que há de particular é abolido, o que equivale a dizer que o arcaico, para persistir, precisa ser despedaçado, que ele só continua a ser por meio da partilha de suas partes.

Mas se a criação do símbolo nasce de sua quebra e se a junção das partes é o que extingue o sentido configurador, o que pode ainda advir dos pedaços, de amearhar, aqui e ali, cacos produzidos por quebras há muito esquecidas? No rearranjo das camadas do palimpsesto arqueológico, é o ato enunciador, um “*que se diga*”<sup>202</sup> – aqui substituindo o *dico* ao *cogito*, ele mesmo um “que se pense” – que passa na frente e permanece muito depois que tenham desaparecido tanto o que se disse quanto o que disso se ouviu. Não surpreende que tenha sido Mallarmé a comparar o uso comum da expressão com a circulação de uma moeda “cujo verso e o anverso já não mostram senão figuras apagadas, e que é passada de mão em mão ‘em silêncio’. Essa metáfora basta para nos lembrar que a fala, mesmo no auge de sua usura, preserva seu valor de tésseira.”<sup>203</sup> Como o símbolo, a tésseira reúne, em seu campo semântico, uma estranha congregação: ainda hoje a palavra para dizer “cartão” em italiano é *tessera* ou, no diminutivo, *tesserino*, designando desde o cartão de crédito até a carteira de identidade e o cartão telefônico. Na antiguidade, *tessera* é primeiro de tudo um “dado” (daí a etimologia grega, *tessaros*, quadrado, porque um dado é o sólido de faces quadradas: um cubo). Depois a “*tessera hospitalis*”, objeto que representava o elo entre duas famílias e pelo qual elas poderiam se reconhecer: elo de união, também chamado no plural de *symbola* – literalmente “coisas colocadas uma junto à outra”, ou, em radicais latinos, *conjunto*<sup>204</sup>. Depois, minoritariamente, como um objeto mais ou menos padronizado cuja posse garante o acesso a certo direito ou serviço, como antigamente a ficha de orelhão ou aquelas até hoje usadas em certos eventos como uma sorte de moeda interna. Por fim, *tessere* é ainda um pedaço de mosaico, quer dizer, o fragmentinho indistinguível de uma imagem, que a constitui sem dizer nada dela e sem ter necessariamente com ela uma semelhança visível, sua partícula elementar.

O “valor de tésseira”, assim, inclui um reconhecimento de identidade, uma prova de pertencimento, um valor puramente abstrato de troca e uma possibilidade puramente concreta de constituição, tudo isso sob a égide – aliás, outra palavra cujo significado, esquecido, é preservado apenas como tésseira! – do objeto mallarmaico por excelência, o que reveste de misteriosa fatalidade o relevo semântico aqui desenhado. Essa quimera convida a um

---

<sup>202</sup> Jacques Lacan, “O aturdido”, p. 449.

<sup>203</sup> Jacques Lacan, “Função do Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise”, p. 253.

<sup>204</sup> Aqui note-se que o primeiro significado dicionarizado de σύμβολον (*symbolon*) é o seguinte: “duas metades ou dois pedaços correspondentes de [...] um objeto que [...] duas partes contratantes quebraram entre si, cada uma mantendo para si um pedaço como prova da identidade do portador e do outro”. Ver nas referências o compilado do *Perseus*.

procedimento analítico, quer dizer, aquele que opera por meio de uma ruptura, que já é o de uma desconstrução mesmo que sua contrapartida sintética, síntese sendo o ato de construir ou compor, não esteja dada antes dele, mas simultaneamente a ele, mais ou menos como se a mãe se tornasse mãe ao mesmo tempo que a filha se torna filha, unidas e cindidas por um mesmo nascimento que é o de uma e de outra, por uma ação que já estreia em reprise.

A autenticidade, aí, só acontece na orfandade: é o lugar vazio de sentido mas pleno de espaço a ocupar, pelo irreversível da quebra além de qualquer esperança de emenda, pela frustração definitiva da reunião das partes quando uma delas falta, que pereniza a silhueta do cisma, que lhe garante na existência um lugar só seu. Na repetição dessa diferenciação constitutiva, num apanhado de peças ausentes e cuja ausência determina a presença das presentes, o encontro dos díspares combina partículas elementares em conjuntos efêmeros, afirmando simultaneamente, na expressão, a permanência da vida do *dizer* e o efêmero do vivo do *dito*, ou melhor, afirmando a permanência da vida *pela* efemeridade do vivo: se em cada combinação que se forma a partir dessas peças aparece o elo primordial e, em eventual reencontro, a separação reencenada apaga os limites entre um e o outro, os pares díspares, ao reverter o ato de criação e ao introduzirem o irreversível, colocam em evidência a repetição de uma essência atuosa e criadora que os gerou e que, ao repetir-se, nos diz que, no limite em que o paradoxo se torna mistério da fé, aquilo que se acreditava morto continua, sabe-se lá de onde, criando. Assim, não é só na partilha das partes que o arcaico persiste, nem no ardor angustiado da espera lânguida de uma reunião futura prometida por anseios melancólicos, mas no próprio langor dessa espera e numa espécie de êxtase sonhador que vem se alojar na sustentação do vazio a ocupar tal promessa: até que cheguem os séculos dos séculos, ou até que os dados sejam lançados, ela permanecerá sem ser cumprida e sem ser quebrada.

### **O pianista transfigurado: *moi, je m'écoute***

É quando se escuta que, sob o referencial do autêntico aqui tomado em força etimológica, um pianista pode confessar: “rapidamente, não me ouço mais; o que ouço é [...] a presença de Bach e de Schumann. Como se trata da minha enunciação, o predicado perde qualquer pertinência”.<sup>205</sup> Como o gosto da própria língua, que abstraímos de tudo o que degustamos e que a rigor só é sentido pelos outros no enlace de um beijo, a abstração da

---

<sup>205</sup> Roland Barthes, “La coïncidence”, p. 60.



expressão em relação à atividade só é possível para aquele que a realiza, e só num momento de rara coincidência.

Átimo de indistinção entre a clarividência e a cegueira, quando diz “*Moi, je m’écoute*”, o pianista está discretamente dando a ver a identidade entre ser, fazer e padecer – de fato, os três são uma só e mesma coisa, que ocupa entretanto diferentes posições dentro de uma mesma ordem e conexão. Ser como fazer, essência atuosa vista sob dois ângulos: ser-fazer a partir de algo (efeito), ser-fazer cujo efeito alguém recebe como modificação sua (afeto) – assim como “*moi*”, “*je*” e “*me*” são palavras que denominam a mesma pessoa, mas vista de diferentes perspectivas sintáticas.

Só o pianista que se escuta pode escrever “*je suis moi-même mon propre symbole, je suis l’histoire qui m’arrive*”.<sup>206</sup> Isso porque, ao fazê-lo, ele se implica na inteligibilidade do símbolo e se reconhece parte do curso dos acontecimentos e da dimensão de transmissão que neles já se encontra contida. Ao fazê-lo, ele escuta um eco da voz de Deus, que enuncia seu *cogito* pela boca dos profetas: “Deus, o intelecto de Deus e as coisas por ele compreendidas são um só e o mesmo”.<sup>207</sup> Assim também o *cogito* divino – “*moi, je me pense*” – é mais sintático do que semântico: antes que uma preponderância do pensamento, interessa aqui a estrutura geral que unifica os sujeitos dos verbos *esse = agere = patior*. Esse esquema, do qual o pensamento é apenas um caso particular, uma ação como outra qualquer (afinal, *potentia cogitandi = potentia agendi*), transforma nosso *cogito* em um *sum*, que por sua vez é um *facio* que se ordena e se conecta ora como *effectus*, ora como *affectus*.

Mas se alguém pode dizer “*je suis l’histoire qui m’arrive*” é porque essa pessoa vislumbrou a profunda teia de causação que nos constitui e nos liga a tudo o que existe, mesmo que aqui observemos o notável engenho de tão sintética formulação: o que é sintaticamente sujeito do verbo *patior* é, semanticamente, um objeto! Essa enunciação, para ser feita, precisa da compreensão de que se eu padeço de algo, há alguma agência nesse padecimento, e não só no sentido do “padeçível” que vimos na discussão das causas internas e da rolabilidade do cilindro.<sup>208</sup> Para dizê-la, é preciso restituir o fio que nos diz que somos *no* mundo, num sentido, mas que, em outro, somos *o* mundo – e portanto sua agência é a nossa, ou melhor, a nossa é a sua.

É do vislumbre da tessitura desse fio que resulta um aumento das capacidades de agir na existência e de interagir com os outros existentes; é do sentimento desse aumento, na medida

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>207</sup> Corolário de E II P7.

<sup>208</sup> Ver *supra*: “Distinção sintática entre efeito e afeto: a afetabilidade”, pp. 58 *et seq.*

em que tem por causa o mencionado entendimento, que resulta, em nós, o sumo prazer da beatitude. Esse aumento e seu sentimento, embora configurem uma mudança de forma ou de estado, não resultam nem numa mudança essencial nem dela. Dito em outras palavras: ela nos modifica, mas não nos altera. Exorcizando o fantasma do *allos* ou do *alius*, e com ele a palavra que não vamos nomear, Marguerite Long e Pierre Macherey dizem, a uma só voz:

O estudo do piano necessita de longos esforços. Mas eles não consistem em lutar contra a natureza. Uma mão normal é feita para tocar piano e todo pianista que não partilhe dessa convicção é indigno de sua arte.<sup>209</sup>

Se a ética, tal como Spinoza a compreende, faz do homem um outro homem, modificando profundamente seu regime de vida, está vedado que ela faça dele uma coisa outra que um homem.<sup>210</sup>

Tanto em um como no outro trata-se de transfiguração (*μεταμόρφωσις*), mas não de transubstanciação (*μετουσίωσις*). Se é do entendimento de que se é *no* mundo, num sentido, e de que se é *o* mundo, em outro, que deriva o supremo deleite da beatitude, esses sentidos precisam ser distinguidos. Ser *no* mundo significa entender-se como elemento que se compõe a outros *em certa ordem*, que é por eles delimitado e, reciprocamente, que os delimita: há aí um exterior, mas que é sempre relativo, quer dizer, apreendido a partir da relação, constitutivo e constituído como fronteira. Ser *o* mundo significa ser na qualidade de parte sua, *em conexão* causal com a natureza inteira que se expressa em infinitos modos singulares, dentre os quais esse que constitui esta ou aquela pessoa: aí não há qualquer exterior, porque essa rede causal abarca a existência inteira e não tem buracos.

Assim, ser a expressão finita de um modo singular da natureza, ser eu ou você, envolve uma afirmação da alteridade, da delimitação e da finitude de si (só somos nós mesmos porque compomos uma rede de relações). Ela se desdobra em ordem (essa rede de relações se compõe de certa maneira) e conexão (afetamos uns aos outros, quer dizer, somos causas ao menos parciais das modificações uns dos outros). Mas isso é também o outro lado da moeda de uma afirmação a respeito de Deus, do mundo, da natureza ou da substância, segundo a terminologia de preferência. Tal afirmação, por sua vez, diz sua identidade, seu ilimitado e sua eternidade: porque a substância é o que é – aliás, ela é o próprio sentido de “ser”, devidamente modulado pela leitura que percorremos; porque tudo abarca e disso não há fora; porque sua existência e sua essência são um só e o mesmo. Mas essa afirmação também se desdobra em ordem e

---

<sup>209</sup> Marguerite Long, *Le piano*. p. iii.

<sup>210</sup> Pierre Macherey, *Introduction à l'Éthique de Spinoza*, v. 5, pp. 30-31.

conexão, pela identidade de ordem (as leis da natureza são isotrópicas, o que significa que seus elementos estão em isonomia) e conexão necessária (se tudo tem uma causa e se toda coisa é causa, a composição de elementos que se coordenam de certa maneira é o instantâneo de uma configuração de nós que são constituídos no entrecruzamento de relações dinâmicas). É assim que se diz, de um lado, como tudo se torna como é (*secundum fieri*) e, de outro, do modo como tudo é (*secundum esse*), isto é, na identidade do ser e do fazer, o que cada coisa faz. Trata-se, enfim, de olhar para as coisas como efeitos de uma causa (*natura naturata*) ou como uma causa que as produz (*natura naturans*).

A verdade ou a falsidade de nossas reflexões dependerá do quão longe estamos dispostos a ir para passar em revista os elos dessa cadeia, mas uma coisa é certa: se formos capazes de ir ao infinito, terminaremos por encontrar, fatalmente, a causa primeira como Deus – só Deus é causa de si e só Deus é exclusivamente efeito de Si mesmo. Se esta causa é identificada ao efeito extremo, este nunca pode ser dito último, já que, como coisa, sempre será causa de algo – o que sublinha os desdobramentos necessários da própria existência da substância, reafirmando sua infinitude dinâmica. Como se tudo fosse uma questão não mais de linhas, planos ou corpos, mas de ondas, campos e distribuições, em cujas vibrações e tremores se desenha o mundo que habitamos.

### **A voz de Isolda e o murmúrio do inefável**

A récita dessa transformação subjetiva mas não substancial encontra expressão musical de particular força no *Liebestod*, a morte de amor de Isolda. Devastada diante do cadáver do homem que ama e a quem jurou amor eterno, Isolda faz valer a formulação freudiana de que a saúde se faz a partir de uma combinação de elementos da neurose e da psicose<sup>211</sup>: incapaz de modificar a realidade para fazer cessar sua dor, ela precisa modificar a si mesma, como psicótica, mas em estrita observância do princípio de realidade, como neurótica. Para isso, ela modifica sua maneira de ser, de perceber e de sentir até o ponto de encontrar, na realidade, o grão de agência que se oculta em toda paciência. Se seu encontro final com o “supremo êxtase” [höchste Lust] é um orgasmo místico, ele nunca cruza o limiar da transubstanciação psicótica:

---

<sup>211</sup> “Chamaremos de normal ou ‘sadio’ o comportamento que une certos traços de ambas as reações, que nega a realidade tão pouco como a neurose, mas se empenha em alterá-la como a psicose. Essa conduta adequada aos fins, normal, leva naturalmente a um trabalho efetuado no mundo exterior, e não se limita, como na psicose, a mudanças internas; já não é autoplástica, mas aloplástica”. Sigmund Freud, “A perda da realidade na neurose e na psicose”, *Obras completas*, v. 16, p. 218.

a esse respeito convém lembrar que, em sua primeira versão, essa ária chamava-se “Isoldes Verklärung” – isto é, sua transfiguração. A ária começa com uma descrição de Tristão:

*Mild und leise*

*Suave e calmo*

*Wie er lächelt*

*Como ele sorri*

O retrato da imagem do homem caído, logo interrompido por uma interpelação dirigida a seus companheiros (“vocês não veem?”), prossegue elevando Tristão às estrelas. Quando menciona a doçura de seu hálito [*süßer Atem*], a pergunta anterior se torna injunção antes de se repetir com força redobrada:

*Freunde! Seht!*

*Amigos! Vejam!*

*Fühlt und seht ihr's nicht?*

*Vocês não sentem e não veem?*

A partir deste ponto, a atenção de Isolda volta-se de Tristão para o mundo, do mundo por meio de Tristão, e seu olhar se desdobra, generalizado em outros sentidos:

*Höre ich nur diese Weise,  
die so wundervoll und leise,  
Wonne klagend,  
alles sagend,  
mild versöhnend*

*Só eu escuto essa melodia?  
Ela que tão maravilhosa e calmamente,  
lamenta-se deliciosamente,  
que tudo diz  
que suavemente reconcilia*

O compromisso com a realidade do procedimento autoplástico de Isolda é evidenciado pela multiplicação de estímulos e camadas que, a partir deste momento, ela passa a ser capaz de perceber. Como Barthes, o som que Isolda escuta é sua própria voz, na medida em que ela canta a *melodia* [die Weise] que escuta do mundo, da *maneira* [die Weise] que escuta: *höre ich nur diese Weise* é também *höre ich nur auf diese Weise*. É porque “ignora o princípio de contradição”<sup>212</sup> que Isolda diz simultaneamente de uma maneira e canta uma melodia: como ela o faz enquanto música, os dois sentidos de *Weise* estão antes multiplicando do que restringindo um ao outro. Se tal melodia é *alles sagend*, omnidicente, é porque guarda um grau

---

<sup>212</sup> Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, p. 88.

de inexpressível em sua expressão, porque a natureza de seu modo de funcionamento não é aquela do “sentido” conforme se usa mais frequentemente esta palavra, mas do mistério:

O mistério que a música nos transmite não é o inexprimível esterilizante da morte, mas o inexprimível fecundo da vida, da liberdade e do amor; em resumo: o mistério musical não é o *indizível*, mas o *inefável*. E o inefável é inexprimível porque a seu respeito há infinitamente, interminavelmente o que se dizer: tal é o insondável mistério de Deus, tal o inesgotável mistério do amor, que é mistério poético por excelência.<sup>213</sup>

Mas se a voz de Isolda é o murmúrio do inefável, está vedado que ela trate da morte. Como pares díspares que nem por isso deixam de se encaixar, mesmo que por um momento, seu inexprimível não é o indizível, mas o que não termina de se dizer – como o intraduzível, aliás<sup>214</sup> –, o que nunca está dito por inteiro, o inexprimível fecundo da vida. É na positividade do inefável que está emoldurado o particípio presente desse *sagend*, aquele que está no decurso da ação de dizer, e que ainda por cima diz *alles*. Descolando-se das palavras, a melodia de Isolda não presta testemunho de um “tudo” [*alles*] objetivo, de um conteúdo discursivo que ela estaria relatando na totalidade de sua extensão, mas de um ato de enunciação musical que é proferido de uma posição de infinitude expressiva: o omnidicente em que “tudo” é advérbio.

Essa melodia [*die Weise*] que Isolda escuta sozinha vem de Tristão [*aus ihm tönend*] e penetra nela [*in mich dringet*] antes de se projetar para cima [*auf sich schwinget*] para ressoar graciosamente [*hold erhallend*] em torno dela [*um mich klinget*]. Essa sucessão de preposições dá o traçado sintático do pessoal para o impessoal, do amor romântico e localizável para o amor universal, oceânico: o par *aus/in*<sup>215</sup>, “de”/“para”, que indica a proveniência e o destino de um movimento, dá lugar a *auf/um*, “sobre”/“em torno de”. Se o destino tem contornos imprecisos, é porque o primeiro limite a ser borrado é a própria Isolda.

Agora o som da melodia, vibração que se propaga num meio, dá lugar a imagens atmosféricas, ao próprio meio gasoso ou fluido em que esse som se propaga. Sutilíssima mudança de referencial cuja sensualidade sinestésica contrasta com a imaterialidade vaporosa: a partir daqui são delicadas correntes de ar [*Wellen sanfter Lüfte*] e vagas de deliciosos perfumes [*Wogen wonniger Düfte*] que se intumescem [*schwellen*] e que passam, elas, a murmurar ao entorno de Isolda [*mich umrauschen*].

---

<sup>213</sup> *Ibid.* p. 86. Modificada.

<sup>214</sup> Barbara Cassin, *Elogio da tradução*, p. 127.

<sup>215</sup> *Aus* equivale a “de” no sentido de origem de um movimento, enquanto *in* equivale a “para”, no sentido de destino de um movimento, aí explicitado que o destino é interno. Contraste-se *in* com *nach*, que equivaleria a “até” – também o destino de um movimento, mas guardando a exterioridade.

Como se se tratasse menos de uma virada copernicana do que do desesquecimento de uma identidade de ordem que aliás nunca deixou de vigorar, como se Isolda passasse a ouvir, cheirar, tatear e provar não mais as causas próximas do amado exangue diante de si mas do próprio tecido constitutivo da realidade do qual ele é expressão, sua transfiguração é agora irreversível.

Diante de tal fremir, ela se pergunta: devo respirá-lo [*atmen*]? Dar-lhe ouvidos [*lauschen*]? Sorvê-lo [*schlüpfen*]? Nele imergir [*untertauchen*]?

No último recuo do volume da massa acústica, em que a dinâmica retorna para o *mezzo forte* só para crescer novamente, a cada novo plano sonoro alcançando um degrau superior e antes inimaginável de *fortissimo* paroxístico, o crescendo semântico e vibratório prepara seu clímax longamente postergado. Conforme Isolda continua a se questionar sobre como fundir-se ao frenesi que a rodeia, as delicadas correntes de ar são agora uma ondulante torrente [*wogenden Schwall*] e a suave melodia tornou-se um tonitrante rugir [*tönenden Schall*], mas ambas empalidecem diante do ponto culminante:

*In des Welt-Atems wehendem All*

*No cosmo bafejante do sopro do mundo*

As imagens envolventes só poderiam culminar, assim, com a imanência do *das All*, aquilo em relação a que não existe fora, aquilo *em que* se é: isso que é etimologicamente o “todo” é, semanticamente, o cosmo. Não só o cosmo, mas *o cosmo do sopro do mundo* [*das All des Welt-Atems*].

A palavra *Atem* deve ser tomada, aqui, como o sopro vital.<sup>216</sup> Se ela retém um sentido de espírito, de alma, nisto está guardada a dimensão material do que não se separa do hálito, da respiração que é a marca distintiva do que é vivo e animado. Incorporando todas as ações anteriores, o que um sopro faz é soprar [*wehen*]. Daí a construção – estranha para nós, mas não para Homero – do *sopro soprante*: como se quando a essência coincide com a existência, a essência atuosa torna-se existência existente, o sopro torna-se sopro soprante e assim em diante.

Os versos finais, em que a dinâmica retorna ao *pianissimo*, dizem:

---

<sup>216</sup> Semanticamente não é só com o πνεῦμα grego (e com o *heka* egípcio!) que se aparenta o *Atem*, mas com o hebraico רוּחַ (*rúakh*). Compare “sopro de vida” ou *spiritus vitae* em Gen. 6.17 e Gen. 7.15 na Torá e na Septuaginta: רוּחַ/πνεῦμα ζωῆς. Na Septuaginta, a distinção entre alma (*anima*) e sopro de vida (*spiritus vitae*) é igualmente marcada, como em Jó 12.10: εἰ μὴ ἐν χειρὶ αὐτοῦ ψυχὴ πάντων τῶν ζώντων καὶ πνεῦμα παντὸς ἀνθρώπου, “Ele que tem em mãos a alma [ψυχή] de tudo o que vive e o sopro de vida [πνεῦμα] de todos os humanos” – uma consequência disso é que todos os vivos têm alma, mas só os humanos têm sopro de vida.

*Ertrinken,  
versinken,  
unbewusst,  
höchste Lust!*

*Afogar [-me],  
naufragar,  
inconsciente,  
supremo êxtase!*

Em que pese a carga de significado das palavras escolhidas, também os prefixos verbais têm algo a dizer. *Ertrinken* é afogar-se, mas de que maneira? O prefixo *er-* tem dois significados principais, um literal e um metafórico: realizar uma ação até o fim e realizá-la até a morte. A primeira ação de Isolda é, então, a de deglutir esse cosmo, de degluti-lo totalmente, e de se exaurir no processo.

Depois, *versinken* é certamente naufragar, mas como? *Ver-* diz simultaneamente uma ação que se transforma em estado (como *urteilen*, “julgar”, e *verurteilen*, “condenar”) e uma ação que dá errado, subentendido que isso acontece por excesso seu (como *laufen*, “caminhar”, que vira *verlaufen*, “perder-se”). Assim, se o núcleo do verbo *versinken* é *sinken*, “afundar”, Isolda afundou até o fim, afundou demais, afundou até não mais poder. Como isso se dá no oceano cósmico do sopro universal, o limiar foi finalmente trespassado: Isolda está transfigurada!

Se essa transfiguração é indissociável de uma perda de consciência é porque as ações de Isolda não são mais suas, porque nem seu êxtase é mais seu. Assim, nos versos finais, a inconsciência é o horizonte em que ela experimenta o supremo êxtase. Pela última vez é necessário voltar ao significado preciso de *Lust*. Tanto desejo de algo quanto o prazer da satisfação desse desejo, e menos sexual do que o cognato inglês *lust*, “luxúria”, esse termo, vertido nas traduções de Freud como “prazer” (*das Lustprinzip*, “o princípio do prazer”), aparenta-se ao verbo inglês *to loose* (“soltar”, “relaxar”, “aliviar”, “liberar”). O supremo prazer é, assim, supremo alívio, supremo desejo e suprema satisfação. Liberada do amor torturado e torturante que a afligia, é ao todo que ela se encontra, como bem nota, a esse respeito, o pianista que se escuta:

Às vezes a tristeza ou a alegria caem sobre mim sem que disso se siga qualquer tumulto; nenhum *páthos*; me dissolvo, não despedaçado; caio, escorro, derreto. Esse pensamento roçado, tentado, tateado (como se tateia a água com o pé) pode regressar. Ele não tem nada de solene. Isto é exatamente a *suavidade*.

A bufada do abismo pode vir de uma ferida, mas também de uma fusão: morremos juntos de tanto nos amar; morte aberta, por diluição no éter, morte fechada do túmulo partilhado.

O abismo é um momento de hipnose. Uma sugestão age, e ela ordena que eu desvaneça sem me matar. Daí, talvez, a suavidade do abismo: não tenho nisso nenhuma responsabilidade, o ato (de morrer) não cabe a mim: eu me confio, me transfiro (a quem? A Deus, à Natureza, a tudo, salvo ao outro).<sup>217</sup>

## A suavidade reencontrada

Isolda morre? Como pode morrer alguém que se liberou das amarras do amor mortífero? Como pode morrer alguém que canta a melodia do inefável, essa que traduz o inexprimível constituinte do mistério do amor, esconjurando o indizível da morte? Como pode morrer alguém que criou para si a audição sinestésica e imanente de quem se escuta, de quem escuta o mundo em si? Que suavidade é essa?

Como tantos antes dela, Suely Rolnik não se esquiva de dar sua contribuição à elaboração de tal enigma.<sup>218</sup> Ela o faz esboçando o épico do intolerável do amor que pendula entre duas impossibilidades: a primeira, o insuportável amor identificado de Ulisses e Penélope, mas também do Tristão e da Isolda do *Liebesnacht*, que, faces do mesmo horror, não fazem nada a não ser gaguejar o mesmo, sempre o mesmo (*autos*), e onde não há qualquer possibilidade da existência de um “outro”; a segunda, as insuportáveis máquinas solteiras, órfãs e estéreis cuja essência intangível é desconectada e inconectável, condenadas a perseguir para sempre o ideal fantasmagórico e mortífero de um ser-em-si que existiria no vácuo de qualquer relação: “outro” aqui é *allos* – sempre transcendente e infinitamente distante, não há com ele qualquer *rapport* possível.

Farejada ou intuída, a perspicácia da autora é, sem jamais ser esotérica, ter circunscrito a nova suavidade em indeterminação digna de uma Martha Argerich que, esquiva e arisca, tudo diz com olhares, respirações, gestos e advérbios. Tal qual as pontuações expressivas de Elvira Vigna ou a pausa final da *Sonata* de Liszt, é nas reticências com que a autora termina seu texto que o inexprimível do amor inventa um caminho para que se reencontre algo, se não de novo, de fresco. Essa relação – ou melhor, essa potência de relação – é expressa pela palavra *heteros*: o outro que, guardada sua diferença expressiva, pressupomos em relação, garantida pela unidade ontológica do universo.

Mas, porque essa relação não implica “dois que se tornam um”, e porque ela não necessariamente ocorre em exclusividade, essa díade nunca vira mônada, nunca se deixa

---

<sup>217</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, pp. 15-16.

<sup>218</sup> Suely Rolnik, “Amor, territórios de desejo e uma nova suavidade...”, pp. 281-290.



contaminar pelo peso mortífero do não dito que, na identificação, termina por sufocar. É isso que é *suave*, e essa *suavidade*, se não é nova, é sempre reinventada no ato: os pares formados na potência de relação chamada *heteros*, sendo heterogêneos e sendo variáveis, implicam múltiplas expressões singulares, realizadas de muitos modos singulares.

Em latim, “dolcis” significa todas as suavidades possíveis, enquanto “suavitas” qualifica o próprio Deus. A mística renana chega ao ponto de encontrar para o nada uma suavidade incomparável.

A suavidade é uma força de transformação secreta que sustenta a vida, ligada ao que os antigos denominavam justamente potência. Sem ela não há qualquer possibilidade que a vida aumente em seu devir. Acho que a própria potência de metamorfose da vida se sustenta na suavidade.

A suavidade não pertence apenas ao gênero humano. Ela é uma qualidade cujos infinitos registros vão além do reino do vivo.<sup>219</sup>

Isto é o que encontramos em Isolda: *mild und leise*. Apesar do dueto mortífero que o casal perpetra no segundo ato da ópera e apesar do título *Liebestod*, em que ao lado do amor [*die Liebe*] figura a morte [*der Tod*], as palavras e a música dizem uma coisa bem diferente.

Até porque estava enfeitiçada, o alvo do amor de Isolda não é bem Tristão, e até porque o feitiço é quebrado pela morte, não é bem a ele que ela se entrega em supremo êxtase. Depois de longamente atizada, estimulada e seduzida, seja por lufadas de perfumes, vibrações atmosféricas ou toda sorte de reencantamentos do mundo que se avolumam pouco a pouco num *crescendo* monumental, quando o feitiço é quebrado é, por fim, ao *cosmo bafejante do sopro do mundo* que ela se abandona. Se ela o faz “inconsciente”, é tão somente porque aí a noção de “vontade” não desempenha mais nenhum papel, nem cabe a ela nenhuma liberdade. E no entanto é desse “inconsciente” que depende o estatuto de verdade do ato falho, do sonho, do *Witz* e das epifanias proustianas.<sup>220</sup>

O que se manifesta em Tristão, e que o amor transfigurado de Isolda agora enxerga, é esse sopro, em sua condição imanente de *cosmo* e em sua condição metamórfica de *bafejante*, a totalidade das metamorfoses perfazendo finalmente a eternidade à qual o casal almejava, embora certamente não da maneira finita como a conceberam. O amado agora não é senão um

---

<sup>219</sup> Anne Dufourmantelle, *Puissance de la douceur*, pp. 16, 17 e 18 respectivamente.

<sup>220</sup> Leda Tenório da Motta, *Proust: a violência sutil do riso*, p. 118.

avatar do amor. Devastada por uma “perda irreparável e fundadora”,<sup>221</sup> Isolda pode, gloriosa, *preparar-se para viver*.

### **Firmeza e suavidade: modernas e eternas**

Nos ocupamos, até aqui, de diversos pares disjuntos – corpo e mente, a mão prodigiosa do artista e seu pensamento, a palavra e a imagem, Isolda transfixada em Tristão e Isolda transfigurada. Até porque um cede a cena continuamente ao outro, na fluidez e no encadeamento de uma dança feita menos de passos que de desencontros e tropeços, entre os elementos constituintes de cada um desses pares não existe nem complementaridade, nem explicação e menos ainda oposição.

Iguais e rivais, não se trata nunca só de um ou de só de outro, mas – pela diáspora das partes quebradas que, atravessando o luto de um antigo acoplamento vivido ou fantasiado, terminam por se abrir a um novo – de uma rede cheia de conexões por vir, de vazios nunca preenchidos que proclamam a abundância do que não para de faltar, e portanto de chegar, do que não cessa de não se dizer, e que por meio disso mesmo se diz.

Esses improváveis duetos são, nesse sentido, naturais, na medida em que *natura*, como participio futuro de *nascor*, quer dizer: aquilo que nascerá. Essa operação de acoplamento, a cada vez repetida sem nunca ser realmente repetida, faz pensar nos músicos que, nas palavras de Proust, em diferentes performances de uma mesma obra, “menos a tocam do que executam os ritos pelos quais ela aparece ou se manifesta”. Isso porque ela se confunde com o ato poético que nem repete nem muda, mas nunca termina de dizer o que diz, com um impulso de transfiguração que não para de se transfigurar, já que a verdade de sua criação é a descontinuidade e o corte que, a um dado momento futuro, cicatrizarão, como já cicatrizam desde agora e quiçá há tempos, exceto que mesmo aí fendas continuarão a existir.

Como numa catedral em obras, para quem um incêndio é só uma segunda-feira como outra qualquer, as fendas não são a ameaça de que tudo vá ruir, mas a constatação dos séculos que já se passaram e o conforto da certeza dos que virão. E até porque a eternidade para um homem são duzentos anos, a catedral é também uma formosa arca, devotada a acolher as

---

<sup>221</sup> *Ibid.*

maravilhas que virão e mantida em pé apenas pela fé de que uma transmissão do maravilhamento é possível. Com a firmeza das imponentes pedras que a constituem contrasta a suavidade dessas discretas fendas, que se abrem para acolher os musgos e os brotos, num lembrete de que estamos diante de algo vivo, cuja continuação é mantida por silenciosas guardiãs vestidas de branco, modernas e eternas.

É nesse lugar e desse silêncio que, um dia, a música pôde surgir. Na calma seráfica de um dia que amanhece na floresta, embalsamado por uma projeção de odores vegetais que condensa em um único plano olfativo todos os estados do verde, do germe que nasce à madeira que apodrece, alguém se põe a tocar piano. Entreouvida através de uma fina névoa – que logo será dispersada pelo calor do sol que se levanta, mas que enquanto isso turva a vista na mesma medida em que estimula a imaginação –, sua companheira é uma só: a beatitude eterna da algazarra das araras.

## REFERÊNCIAS

### 4.1. Fontes da *Ética* em latim

GEBHARDT, Carl (org.). *Spinoza opera*. v. 2. Heidelberg: Carl Winter-Verlag, 1972 [1925].

MANUSCRITO Vat.lat.12838. Disponível em:  
<[https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.lat.12838](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.12838)>.

### 4.2. Traduções da *Ética*

*Ética*. Trad. Grupo de estudos espinosanos (coord. Marilena Chauí). EDUSP, 2015.

*Ética*. Trad. Thomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

*Ética*. Trad. Diogo Pires Aurélio. Lisboa: Relógio d'Água, 2020.

“*Ética*”. Trad. J. Guinsburg, Newton Cunha. Em: *Obras completas*, v. 4. São Paulo: Perspectiva, 2014.

*Ética*. Trad. Vidal Peña, Orbis–Hyspamérica, Buenos Aires, 1983.

*Ética*. Trad. Atiliano Domínguez. Madrid: Editorial Trotta, 1970.

*Ética*. Trad. Francisco Larroyo. Ciudad del México: Editorial Porrúa, 2007 (8. ed.).

*Etica*. Trad. Emilia Giancotti. Roma: Editori Riuniti, 1988.

*Éthique*. Trad. Bernard Pautrat. Paris : Seuil, 2010.

*Éthique*. Trad. A. Guérinot. Paris : Ivrea, 1993.

“*Éthique*”. Trad. Charles Appuhn. In: *Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 2019.

*Éthique*. Trad. P. F. Moreau. In : *Œuvres complètes*, v. 4. Paris: PUF, 2020.

“*Ethics*”. Trad. Samuel Shirley. In: *Complete works*. Cambridge: Hackett, 2002.

*Ethics Proved in Geometrical Order*. Trad. Michael Silverthorne, Matthew J. Kisner. Ed. Matthew J. Kisner. New York: Cambridge University Press, 2018.

“Этика”. Trad. Николай Александрович Иванцов (Nikolay Ivantsov). In: *Избранные произведения*. Том 1. Москва: Государственное издательство политической литературы [Политиздат], 1957 [1892], pp. 359-618. (Moscou: Polizdat, 1957 [1892]).

*Ηθική*. Trad. Ευάγγελος Βανταράκης. Αθήνα: Εκκρεμές, 2009. [Spinoza. *Ēthikē*. Trad.: Euángelos Bantarákēs. Atenas: Ekkremés, 2009.]

#### 4.3. Outros textos citados ou consultados

“Aadaequo”. In: **THESAURVS LINGVAE LATINAE**. Bayrische Akademie der Wissenschaften. Disponível em: <<http://publikationen.badw.de/en/thesaurus/lemmata#1732>>.

**AGAMBEN**, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

**ANGIONI**, Lucas. “Comentários”. In: **ARISTÓRELES**. *Física*. Trad. Lucas Angioni. Campinas: Editora UNICAMP, 2009.

**ARGERICH**, Martha. In: *Martha Argerich et Charles Dutoit: La musique partagée*. TSR2, 2004. Disponível em: <<https://youtu.be/yHxzPPvdfD0?si=94IjnahTs0axOlgX>>.

\_\_\_\_\_. In: **BELLAMY**, Olivier. *Martha Argerich: L'enfant et les sortilèges*. Paris: Buchet Chastel, 2016.

\_\_\_\_\_. In: **BELLAMY**, Olivier. *Martha Argerich raconte*. Paris: Buchet Chastel, 2021.

\_\_\_\_\_. In: **ARGERICH**, Stéphanie (direção). *Bloody daughter*. Filme, 95 min., 2012.

\_\_\_\_\_. In: **GACHOT**, Georges (direção). *Martha Argerich, conversation nocturne*. Filme, 57 min., 2002.

**ARISTÓTELES**. *Ethica Nicomachea I 13-III 8: Tratado da Virtude Moral*. Trad. Marco Zingano. São Paulo: Odysseus, 2008.

\_\_\_\_\_. *Física*. Trad. Lucas Angioni. Campinas: Editora UNICAMP, 2009.

\_\_\_\_\_. *Metafísica*. Trad. Giovanni Reale; Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002.

\_\_\_\_\_. *Rhétorique*. Tome II: Livre II. Paris: Les Belles lettres, 1938.

**ARTMANN**, Benno. *Euclid – The creation of Mathematics*. New York: Springer Verlag, 1999.

**BARTHES**, Roland. “La coïncidence”. In: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Écrivains de toujours/Le Seuil, 1980.

\_\_\_\_\_. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.

**BEVERSLUIS**, John. *Cross-examining Socrates*. Cambridge University Press, 2004.

**BOSCHERINI**, Emilia Giancotti. *Lexicon Spinozanum A-K*. The Hague: Springer, 1970.

\_\_\_\_\_. *Lexicon Spinozanum L-Z*. The Hague: Springer, 1970.

**BOYER**, Carl; **MERZBACH**, Uta. *A History of Mathematics*. 3. ed. NY: J. Wiley & S., 2011.

**CASSIN**, Barbara. *Elogio da tradução*. Trad. Daniel Falkemback Ribeiro; Simone Petry. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.

**CHAUÍ**, Marilena. *Espinosa, uma filosofia da liberdade*, São Paulo: Moderna, 1995.

\_\_\_\_\_. *A nervura do real*, v. 1 e 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; 2016.

**CORTOT**, Alfred. *Édition de Travail des Œuvres de Chopin. Scherzos*. Paris: Éditions Salabert. s.d.

\_\_\_\_\_. *Principes rationnels de la technique pianistique*. Paris: Éditions Salabert. s. d.

**DELBOS**, Victor. *Le spinozisme*. Paris: Vrin, 2005 [1916].

**DELEUZE**, Gilles. “Spinoza e as Três Éticas”. In: *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. “Spinoza et la méthode générale de M. Gueroult”. *Revue de Métaphysique et de Morale*. 74e Année, n. 4 (Oct-Déc. 1969), pp. 426-437.

\_\_\_\_\_. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. *Espinosa e o problema da expressão*. São Paulo: Editora 34, 2017.

**DELLA ROCCA**, Michael. *Representation and the Mind-Body Problem in Spinoza*. New York: Oxford University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. “Elusiveness of the One and Many”. In: **STETTER**, Jack; **RAMOND**, Charles (eds.). *Spinoza in Twenty-First-Century American and French Philosophy: Metaphysics, Philosophy of Mind, Moral and Political Philosophy*. London: Bloomsbury, 2019.

**DENIZE**, Joseph. “L’« Alta Fantasia » de Dante Alighieri à Giorgio Managanelli : vers une poétique de la ‘catagogie’”, *Filiations*, 1, 2010, 23 nov. 2010. DOI: 10.58335/filiations.85. Disponível em <<http://preo.u-bourgogne.fr/filiations/index.php?id=85>>.

**DESCARTES**, René. “Excerto das *Segundas Respostas*”. In: **ESPINOSA**, Bento de. *Princípios de Filosofia Cartesiana*. Trad. Homero Santiago; Luís César Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. *Princípios de filosofia*. Lisboa: Edições 70, 1997.

**DUBAL**, David. *Reflections from the keyboard*. New York: Schirmer Books, 1997.

**DUFOURMANELLE**, Anne. *Puissance de la douceur*. Paris : Payot & Rivages, 2013.

**EIGELDINGER**, Jean-Jacques. *Chopin vu par ses élèves*. Paris: Fayard, 2006.

**EISENBERG**, Paul. “On the Attributes and their Alleged Independence of One Another: A Commentary on Spinoza’s *Ethics* I P10”. In: **CURLEY**, Edwin; **MOREAU**, Pierre-François (eds.). *Spinoza: issues and directions*. New York: E.J. Brill, 1990, pp. 1-15.

**ENCYCLOPÉDIE** (1751) s.v. « Musique ». Disponível em:

[https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re\\_%C3%A9dition/MUSIQUE](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/MUSIQUE).

**ESPINOSA**, Baruch de. *Tratado Teológico-Político*. Trad. Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Princípios de Filosofia Cartesiana*. Trad. Homero Santiago; Luís César Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

**EUCLIDES**. *Elementos*. Trad. Irineu Bicudo. São Paulo: Unesp, 2009.

**EUCLIDES**. *The elements*. Trad. Richard Fitzpatrick. Austin, Texas: Samizdat, 2007.

**FREDE**, Michael. “The Original Notion of Cause”. In: **SCHOFIELD**, Michael et al. (eds.). *Doubt and Dogmatism: Studies in Hellenistic Epistemology*. Oxford University Press, 1980.

**FREUD**, Sigmund. “A perda da realidade na neurose e na psicose”. In: *Obras completas*, v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. “O mal-estar na civilização”. *Obras completas*, v. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. “Recomendações ao médico que pratica a psicanálise” In: *Obras completas*, v. 10. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.



- GILLOT**, Pascale. “A Response: Althusser, Spinoza, and the Specter of the Cartesian Subject”. In: **STETTER**, Jack; **RAMOND**, Charles (eds.). *Spinoza in Twenty-First-Century American and French Philosophy: Metaphysics, Philosophy of Mind, Moral and Political Philosophy*. London: Bloomsbury, 2019.
- GOELET**, Ogden. “A Commentary”. In: *The Egyptian Book of the Dead: The Book of Going Forth By Day*. Trad. Raymond Faulkner. San Francisco, CA: Chronicle Books, 1998.
- GUÉROULT**, Martial. *Spinoza I : Dieu*. Paris : Montaigne, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Spinoza II : L'Âme*. Paris : Montaigne, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Spinoza III*. Incompleto. Parcialmente publicado como “Le ‘Spinoza’ de Martial Guéroult” na *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 167, n. 3, jul.-set. 1977. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41092417>>.
- HERÁCLITO**. *Fragmentos contextualizados*. Trad. Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus, 2012.
- ITOKAZU**, Éricka Marie. “A filosofia espinosana para além do corpo-máquina: o paralelismo em questão”. *Cadernos Espinosanos*, 15, 2006, pp. 111-137.
- \_\_\_\_\_. *Tempo, duração e eternidade na filosofia de Espinosa*. Tese de Doutorado em Filosofia. São Paulo: USP, 2008.
- \_\_\_\_\_. “A última tentação do paralelismo na explicação da filosofia de Espinosa”. *Revista Conatus - Filosofia de Espinosa*, v. 4, n. 8, dez. 2010.
- JACOBI**, Friedrich Heinrich; **DI GIOVANNI**, George (org., trad.). *The Main Philosophical Writings and the Novel Allwill*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 1994.
- JANKÉLEVITCH**, Vladimir. *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil, 1983.
- JAQUET**, Chantal. *Le corps*. Paris: PUF, 2001.

\_\_\_\_\_. *L'unité du corps et de l'esprit. Affects, actions et passions chez Spinoza*. Paris: PUF, 2004.

\_\_\_\_\_. “Corps et Esprit : la logique du tantôt, tantôt chez Spinoza”. *Intellectica*, 2012/1, 57, pp. 69-79.

\_\_\_\_\_, C.; NEVEU, P.; PIREYRE, E. W.; DE SAINTE MARÉVILLE, F.; SCIALOM, P. *Les liens corps esprit. Regards croisés à partir de cas cliniques*. Paris: Dunod, 2014.

LACAN, Jacques. “Função do Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. “O aturdido”. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LEVY, Lia. *O Autômato Espiritual: A subjetividade moderna segundo a Ética de Espinosa*. Porto Alegre: LP&M, 1998.

LIDDEL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1940.

LONG, Marguerite. *Le piano*. Paris: Éditions Salabert, 1959.

MACHEREY, Pierre. *Introduction à l'Éthique de Spinoza*, v. 1-5, Paris: PUF, 1997-1998.

MATHERON, Alexandre. *Individu et communauté chez Spinoza*. Paris: Minuit, 1969.

MAUSS, Marcel. *Esboço de uma teoria geral da magia*. Lisboa: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. “Esboço de uma teoria geral da magia”. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEYER, Luís. “Prefácio”. In: ESPINOSA, Bento de. *Princípios de Filosofia Cartesiana*. Trad. Homero Santiago; Luís César Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

**MICHAUD**, Éric. *Les invasions barbares : une généalogie de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 2015.

\_\_\_\_\_. *As invasões bárbaras: uma genealogia da história da arte*. Trad. Flavio Magalhães Taam. São Paulo: WMF Martins Fontes, no prelo.

**MISRAHI**, Robert. *Le corps et l'esprit dans la philosophie de Spinoza*. Paris: Les empêcheurs de penser en rond, 1992.

**MONSAINGEON**, Bruno (direção). *Richter, l'insoumis*. Filme, 77 min., 1998.

\_\_\_\_\_. *Sviatoslav Richter: notebooks and conversations*. Princeton University Press, 2002.

**MOREAU**, Pierre-François. *Spinoza. L'expérience et l'éternité*. Paris: PUF, 1994.

**OLIVA**, Luís César Guimarães. “Da Independência dos Atributos à Ordenação das Coisas”. *Revista Conatus - Filosofia de Espinosa*. v. 5, n. 9, jul. 2011.

\_\_\_\_\_. *Existência e eternidade em Leibniz e Espinosa*. São Paulo: Discurso Editorial, 2016.

**PERSEUS**, s.v. σύμβολον. Disponível em:

<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=su%2Fmbola&la=greek&can=su%2Fmbola0&prior=posse&d=Perseus:text:1999.04.0059:entry=tessera&i=1#exicon>

**PETERMAN**, Alison. “Descartes and Spinoza: Two Approaches to Embodiment”. In: **SMITH**, Justin E. H. (ed.). *Embodiment: a History*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

\_\_\_\_\_. “Spinoza and the Mind-Body relation”. In: **STETTER**, Jack; **RAMOND**, Charles (eds.). *Spinoza in Twenty-First-Century American and French Philosophy: Metaphysics, Philosophy of Mind, Moral and Political Philosophy*. London: Bloomsbury, 2019.

**PLATÃO**. *Górgias*. Trad. Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- REINER**, Hans. “O surgimento e o significado original do nome Metafísica”. In: ZINGANO, Marco (org.). *Sobre a Metafísica de Aristóteles*. São Paulo: Odysseus, 2009.
- RITNER**, Robert K. *The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice*. Chicago: University of Chicago, 1993.
- ROBIN**, Armand. *A palavra falsa*. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- ROLNIK**, Suely, “Amor: o impossível... e uma nova suavidade”. In: **ROLNIK**, Suely; **GUATTARI**, Félix. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- ROSEN**, Charles. *The Romantic generation*. Harvard University Press, 1995.
- ROUDINESCO**, Élisabeth. *Jacques Lacan*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ROVERE**, Maxime. “La tentation du parallélisme : un fantasme géométrique dans l’histoire du spinozisme”. In: **JAQUET**, C., **SÉVÉRAC**, P.; **SUHAMY**, A. (org.). *La théorie spinoziste des rapports corps-esprit et ses usages actuels*. Paris: Hermann, 2009, pp. 49-70.
- SANTIAGO**, Homero. *Geometria do instituído. Estudo sobre a gramática hebraica espinosana*. Fortaleza: EdUECE, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Espinosa e o cartesianismo. O estabelecimento da ordem nos Princípios da filosofia cartesiana*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- SHOSTAKOVICH**, Dmitri. *Дмитрий Шостакович в письмах и документах [Dmitryi Shostakovich v pismakh i dokumentakh]*. Антиква: Москва, 2000.
- SÓFOCLES**. “Antígona”. Trad. Guilherme de Almeida. In: **VIEIRA**, Trajano; **ALMEIDA**, Guilherme de. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

*Sol.* 29.4-5. Trad. Delfim Leão e José Luís Brandão. In: Rafael Guimarães Tavares Silva, “Sólon e os limites da mimese”. *Rónai: Revista de estudos clássicos e tradutórios*, v. 4, n. 2, 2016, pp. 54-61.

**SPRUIT**, Leen; **TOTARO**, Pina. *The Vatican Manuscript of Spinoza's Ethica*. Leiden: Brill, 2011.

**STETTER**, Jack; **RAMOND**, Charles (orgs.). *Spinoza in Twenty-First-Century American and French Philosophy: Metaphysics, Philosophy of Mind, Moral and Political Philosophy*. London: Bloomsbury, 2019.

**TENÓRIO DA MOTTA**, Leda. *Proust: a violência sutil do riso*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

**TEOFRASTO**. *Phys. Opin.* fr. 2 (*Dox.* 476) *apud SIMPLÍCIO*. Trad. Cavalcante de Souza, modificada por Bruno Loureiro Conte. Notas de aula cedidas por Bruno Loureiro Conte.

*The Jewish Chronicle*, 28 ago. 2014, “Why Baruch Spinoza is still excommunicated?”. Disponível em: <<https://www.thejc.com/judaism/features/why-baruch-spinoza-is-still-excommunicated-1.56419>>.

**TOTARO**, Pina. “The Young Spinoza and the Vatican Manuscript of Spinoza’s Ethics”. In: **MELAMED**, Yitzhak Y. (ed.), *The Young Spinoza: A Metaphysician in the Making*. New York: Oxford University Press, 2015.

**VAN REJEN**, Mirian; **FARGA**, Gisel; **TATIÁN**, Diego. “Spinoza en Argentina: 1910-2012”. In: *Spinoza: Octavo coloquio*. Córdoba: Brujas, 2012.

**VERNANT**, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

**VIGNA**, Elvira. “Art contemporain d’inspiration islamique”. *Aguarrás*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 35, jan./fev. 2012. ISSN: 1980-7767.

**VOLKOV**, Salomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, as related to and edited by Solomon Volkov. New York: Limelight Editions, 1979.

**WILSON**, Elizabeth. *Playing with Fire: The history of Maria Yudina*. Yale University Press: 2022.

**WISE**, Christopher. *Sorcery, totem and jihad in African philosophy*. New York: Bloomsbury, 2017.

**WOLFSON**, Harry Aystryn. *The Philosophy of Spinoza: Unfolding the Latent Processes of His Reasoning*. Cambridge: Harvard University Press, 1983 [1934].





Portugees – Israëlietische Gemeente te Amsterdam  
 ק"ק ספרדים תלמוד תורה באמשטרדם

Joseph B. Serfaty, rabbijn  
 הרב יוסף בנימין צרפתי

Amsterdam, 28 november 2021 | כ"ד כסלו תשפ"ב

בס"ד

To the attention of Professor Yitzhak Melamed,

The chachamim and parnassim of Kahal Kados Talmud Torah excommunicated Spinoza and his writings with the severest possible ban, a ban that remains in force for all time and cannot be rescinded.

You have devoted your life to the study of Spinoza's banned works and the development of his ideas.

Your request to visit our complex and create a film about this Epicouros in our Esnoga and Yeshiva (Ets Haïm) is incompatible with our centuries-old halachic, historic and ethical tradition and an unacceptable assault on our identity and heritage.

I therefore deny your request and declare you persona non grata in the Portuguese Synagogue complex.

I wish you a meaningful Chanuka,

יוסף בנימין צרפתי  
 27 בנובמבר 2021

Rabbi Joseph Serfaty



Office: Mr. Visserplein 3, 1011 RD Amsterdam, The Netherlands  
 T: +31 (0)20-6245351 | E: rabbinaat@esnoga.com | IBAN: NL14 INGB 0697 322 777





Portugees – Israëlietische Gemeente te Amsterdam  
ק"ק ספרדים תלמוד תורה באמשטרדם

Prof. Yitzhak Y. Melamed  
By e-mail: [ymelame1@jhu.edu](mailto:ymelame1@jhu.edu)

Amsterdam, 01 December 2021

Dear Prof. Melamed,

We regret that a perfectly normal request to visit the premises of the Portuguese Synagogue in order to work on a documentary for Kan Israel Broadcasting Cooperation has led to an international uproar. The letters of the rabbinate of the Portuguese Jewish Community (Kahal Kados Talmud Torah) that caused this, were sent without prior knowledge and authorization of the Ma'amad. The Ma'amad, in its capacity of being the sovereign of the Esnoga premises, has informed its members that the rabbinate does not have sole authority to declare anyone a "persona non grata" on its premises.

We, the Chairman of the Ma'amad and the General Director of the Jewish Cultural Quarter, under whose daily aegis the Synagogue complex is open to the public, herewith confirm to you that we will gladly welcome you to visit our premises to work on said documentary. It goes without saying that this access includes full, unlimited access to all resources of Ets Haim – Livraria Montezinos. That is a matter of academic freedom, guaranteed by the Jewish Cultural Quarter under whose aegis Ets Haim – Livraria Montezinos operates.

We do hope that you will decide to pursue your plans to come to Amsterdam and do your work as requested. We are looking forward to welcoming you.

With best wishes,

Michael Minco  
Chairman of the Ma'amad  
Kahal Kados Talmud Torah

Prof. dr. Emile Schrijver  
General Director  
Jewish Cultural Quarter

- C.c.
- Aboed Shabi, Chairman Stichting Cultureel Erfgoed Portugees-Israëlietische Gemeente
  - Liesbeth Bijvoet, Director of Finance and Operations, Jewish Cultural Quarter
  - Heide Warncke, Curator of Ets Haim-Livraria Montezinos
  - Annet Röst, Documentary maker

Kantoor: Mr. Visserplein 3, 1011 RD Amsterdam | T: 020-6245351 | E: [info@esnoga.com](mailto:info@esnoga.com)  
IBAN: NL14 INGB 0697 322 777 | KvK 50549790