

F o r a - d e

- c a m p o



Eternidade, espectralidade, ontologia: por uma estética transobjetual

FABIÁN LUDUEÑA ROMANDINI

Filósofo. Doutor e mestre pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de Paris, França

Pesquisador do CONICET e do Instituto “Gino Germani” da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires, Argentina

Professor de Filosofia na pós-graduação da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires, Argentina

Resumo: O artigo pretende articular um modo possível de pensar a estética como disciplina nas suas profundas relações com a ontologia. Tomando como ponto de partida o *Pequeno Manual de Inestética*, de Alain Badiou, bem como seu trabalho sobre as “verdades eternas”, o objetivo é introduzir os prolegômenos de uma filosofia dos objetos estéticos baseada numa análise das pesquisas de Warburg sobre a memória e as emoções, dos desenvolvimentos de Aristóteles sobre o tempo e da teoria de Meinong sobre os objetos inexistentes. Na última seção, o texto propõe uma concepção da estética como uma ontologia transobjetual.

Palavras-chave: Badiou. Warburg. Meinong. Estética. Ontologia.

Abstract: This article intends to articulate a possible way of thinking aesthetics as a discipline in its deep relations with ontology. Taking as a point of departure Alain Badiou's *Petit manuel d'inesthétique* and his work on “eternal truths”, the aim is to introduce the prolegomena of a philosophy of aesthetic objects built upon an analyze of Warburg's researches on memory and emotions, Aristotle's developments about time and Meinong's theory of inexistent objects. In the last section, the text proposes a conception of aesthetics as a “trans-objectual” ontology.

Keywords: Badiou. Warburg. Meinong. Aesthetics. Ontology.

Résumé: L'article essaie d'articuler une manière possible de penser l'esthétique comme discipline dans ses relations profondes avec l'ontologie. En prenant comme point de départ le *Petit manuel d'inesthétique* d'Alain Badiou et son travail sur les “vérités éternelles”, on introduit les prolégomènes d'une philosophie des objets esthétiques qui s'appuie sur une analyse des recherches de Warburg sur la mémoire et les émotions, les développements d'Aristote à propos du temps et la théorie de Meinong sur les objets inexistants. Dans sa dernière partie, le texte propose une conception de l'esthétique comme une ontologie trans-objetuel.

Mots-clés: Badiou. Warburg. Meinong. Esthétique. Ontologie.

A arte figurativa, a literatura, a música [...] consistem, antes de tudo, em atividades de produção de formas sensíveis.

Emanuele Coccia

1. Estética/Inestética

O *Pequeno manual de inestética* é um dos manifestos mais enérgicos que Alain Badiou já escreveu contra o relativismo em todas as suas formas.* No entanto, este ensaio não buscará traçar um quadro sistemático que explicita, passo a passo, o desenvolvimento argumentativo do filósofo francês. Em vez disso, tentaremos assinalar apenas algumas das proposições mais importantes desse grande platônico da era pós-metafísica, através do diálogo – muitas vezes crítico – com tais postulados, convencidos, como estamos, de que o comentário filosófico só pode ser praticado de modo genuíno tomando como ponto de partida determinada proposição central de um autor para, em seguida, deslocá-la, reconfigurá-la e, finalmente, reconduzi-la a novos horizontes e enunciados possíveis.

É desnecessário dizer que tal procedimento só é possível graças às virtudes do texto comentado e às potências nele presentes. Dito de outro modo, o comentador não pode senão agarrar o fio de ouro oculto numa formulação para, com ele, se guiar por novos territórios.

À primeira vista, pode parecer surpreendente que um manifesto contra o relativismo – enquanto reflexo filosófico do “materialismo democrático” – se faça sob a rubrica de um texto sobre estética. Esse paradoxo é apenas aparente pois, para Badiou, a estética é um dos domínios privilegiados (junto à matemática, à política e ao amor) em que a “dialética materialista”, que é o “subtracionismo” que caracteriza seu método filosófico, encontra seu lugar mais adequado.

Esse gesto de Badiou nos leva à nossa primeira pergunta: o que é a estética, essa disciplina filosófica aparentemente bastante nova, que se desenvolve como domínio autônomo há quase dois séculos e meio? Evidentemente, este não é o lugar para desenvolver uma resposta cabal a tal questão. Entretanto, devemos escolher outro caminho possível, que consiste em indagar sobre aquilo que Badiou deixa em silêncio: por que inscrever a

* O tradutor expressa, aqui, a sua gratidão para com o autor deste artigo, pela importante correspondência estabelecida com o mesmo durante o processo de tradução. Agradece ainda a Carla Maia, pela interlocução fundamental em vários momentos desta tarefa, a César Guimarães, pela generosa revisão que muito contribuiu para a qualidade do texto, e a Mateus Araújo Silva, pelo valioso diálogo a respeito de certas escolhas metodológicas. Além disso, para minimizar nossas intervenções ao longo da leitura, acrescentamos duas pequenas considerações sobre o nosso trabalho. No texto original em castelhano a palavra utilizada no título é “transobjetualidad”, em claro diálogo com os filósofos Antonio Millán-Puelles e Alexius Meinong. Tendo em vista a centralidade do conceito para o argumento do texto, optamos pela tradução mais literal possível, a fim de não recair em certos termos evitados ou questionados pelo próprio autor. Evidentemente, essa decisão encontra ecos em termos análogos ao longo do texto. Em relação às citações dos trechos de Aristóteles, optamos por traduzir a partir da versão castelhana utilizada por Ludueña, devido às importantes modificações realizadas por este nessas passagens.

estética numa região da dialética materialista, subtraindo-lhe, no mesmo ato, sua autoproclamada autonomia (inclusive quando esta é considerada, em muitos casos, relativa)?

Não há dúvidas de que, com esse gesto, Badiou nos faz compreender as consequências não necessariamente benéficas para a estética que significou sua lenta constituição como campo autônomo do conhecimento. Nada pode nos afastar mais da correta compreensão do fenômeno estético do que sua inclusão na disciplina que estuda, exclusivamente, o belo artístico. Nesse sentido, o gesto de Badiou se mostra, no mínimo, essencial e decisivo. No entanto, podemos realmente aceitar que a estética encontre seu verdadeiro *locus* primordial na dialética materialista do subtracionismo matemático?

Com efeito, a própria denominação de “estética” sempre constituiu para os filósofos uma fonte de mal-estar e equívocos constantes. De um modo não de todo justo, costuma-se atribuir esse começo infrutífero a Alexander Baumgarten, que teria cunhado um nome impróprio para uma ciência do belo. Porém, como tentaremos demonstrar a seguir, o equívoco não foi de Baumgarten, mas dos filósofos que o sucederam e não souberam compreender a intuição fundamental que guiava seu projeto filosófico.

Assim é possível constatar que, para Baumgarten – como hoje para Badiou –, a estética não é mais que uma região de uma ciência superior ou mais abrangente constituída, no caso, pela gnosiologia. Desse modo, diferentemente da alta gnosiologia, que se ocupa do conhecimento intelectual, a estética ou baixa gnosiologia é convocada a tomar o conhecimento sensível como seu objeto mais próprio. Com grande clareza, Baumgarten escreve que a estética busca a “*perfectio cognitionis sensitivae quae talis*” (*Aesthetica*, 14). Quer dizer que antes de ser uma ciência do sensível enquanto belo, a estética é a ciência primordial da sensação e do sensível, permanecendo fiel, desse modo, ao seu desígnio etimológico: *aisthesis*, sensação.

Não pode nos surpreender, portanto, que ao definir a ciência dos princípios da sensibilidade *a priori* na sua *Crítica da razão pura* Immanuel Kant a chame de “estética transcendental”. No entanto, já na época em que o filósofo escreve sua primeira *Crítica*, esse sentido original do termo começa a se tornar obscuro

e, por isso, ele recorda numa nota de rodapé que “são os alemães os únicos que empregam a palavra ‘estética’ para designar o que outros denominam crítica do gosto” (KANT, 2001: A21 / B36). É sabido o quanto Kant admirava Baumgarten, apesar do que não pôde evitar o gesto de impor sobre este o equívoco do nome, pois desejava fundar uma ciência crítica do belo a partir de fontes meramente empíricas, que desconheciam as condições transcendentais da possibilidade do juízo do gosto.

Porém, essa ressalva (que só tem sentido nos termos do idealismo transcendental) é totalmente injusta se temos em mente a ideia original de Baumgarten, ou seja, que o gosto, como tal, é uma região ontológica do *sensível*.

Mais do que Kant, contudo, foi Hegel quem produziu o divórcio irremediável entre a estética e a ciência do sensível que resultou na autonomização da ciência do belo em elucubrações de espectadores museológicos. No início de seus *Cursos de estética*, Hegel define o objeto da estética como o “reino do belo e, mais precisamente, da bela arte”. Imediatamente, Hegel manifesta seu incômodo com o fato da bela arte ser tratada pela estética, quer dizer, por uma ciência do sentir, e propõe *caliologia* como um nome mais adequado, embora reconheça, logo a seguir, que essa substituição nominal é contrária ao uso corrente e, portanto, propõe conservar a denominação de “estética” toda vez que sua significação for devidamente corrigida e limitada para separá-la, em boa medida, do sensível.¹ O radical gesto hegeliano de separar a ciência do belo e a ciência do estritamente sensível permanece, até hoje, como ato inaugural e decisivo do qual nenhuma estética anti-hegeliana foi capaz de se livrar completamente.

Agora temos condições de medir o alcance profundo do movimento badiouniano que, mais uma vez, tenta reposicionar a estética em um domínio distinto daquele no qual Hegel a confinou de modo duradouro. Mas não acreditamos que a estética possa ser nem o que queria Hegel, simples ciência da bela arte, nem o que propõe Badiou, uma região da dialética materialista. O gesto de reposicionamento no sistema do conhecimento culmina, em Badiou, na adoção do próprio termo de in-estética. Porém, achamos que esse neologismo evidencia uma espécie de radicalização paradoxal daquele gesto hegeliano que isolou a estética da sua fonte primeira, ou seja, da região ontológica das imagens sensíveis.

1. Como se sabe, em Hegel, o aspecto sensível da obra de arte é consequentemente deslocado e limitado pelo pensamento que, em última instância, determina a essência daquele. Na *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, a arte não entra nas considerações sobre a Filosofia da Natureza, mas apenas no saber absoluto da Filosofia do Espírito. A arte é representação do Ideal: “isto é, da figura concreta, nascida do espírito subjetivo, na qual a imediatez natural é apenas *signo* da ideia, e para cuja expressão aquela imediatez foi de tal maneira transfigurada pelo espírito imaginativo, que a figura já não mostra em si nada mais [do que a ideia]: é a figura da beleza” (HEGEL, 1989: § 556).

De fato, devemos considerar o belo artístico, em primeiro lugar, como uma manifestação do próprio sensível, e apenas compreendendo os traços comuns que aquele partilha com toda imagem sensorial em geral será possível, algum dia, esclarecer o mistério da produção humana de imagens.

É preciso observar, no entanto, que numerosos ensaios e tratados consagrados ao fenômeno do belo compreenderam esse ponto em algum momento, mas deixaram escapar tal intuição fundamental sem poder desenvolvê-la.

Assim, por exemplo, Heinrich Wölfflin, normalmente considerado um “formalista” totalmente alheio aos problemas derivados da percepção, escreveu:

A ação de traçar uma figura com linha uniforme e precisa conserva em si, todavia, algo da captação física. A operação que a vista executa se assemelha à operação da mão que desliza apalpando a superfície do corpo, e a modelagem, que com a gradação luminosa evoca o real, também alude ao sentido do tato. (WÖLFFLIN, 1997: 59)

O historiador da arte escreveu essas linhas em meio a uma ampla investigação – de resto, pouco frutífera – sobre a representação pictórica e a linear. Porém, podemos apreciar o modo como mesmo no interior de um formalismo como o de Wölfflin se reconhece explicitamente que toda imagem implica não apenas uma captação física que, além do mais, envolve a percepção visual, mas ao mesmo tempo mobiliza todo o sistema perceptivo em seu conjunto, no caso, o tato.

Assim também Theodor W. Adorno escreve, em sua *Teoria estética*, que “tal como a experiência artística, a experiência estética da natureza é uma experiência de imagens” (ADORNO, 2013: 81). Originariamente concebida no contexto de uma crítica da distinção hegeliana entre o belo natural e o belo artístico, a proposição de Adorno conserva uma força inusitada que devemos desenvolver a seguir, a saber, que se a experiência artística e a experiência da natureza podem ser aproximadas de algum modo, isso é possível porque ambas partilham um substrato comum, ou seja, nascem e existem de uma maneira comum a todas as imagens sensíveis.

Os filólogos clássicos e os historiadores da arte sempre mostraram sua perplexidade pelo fato de Plínio o Velho incluir seus textos de história da arte em sua *História Natural*, chegando ao ponto de certa crítica textual acreditar que podia editar os seus textos sobre arte de modo independente do resto de seu *corpus* naturalista, dando a impressão de que era possível criar um *canon* textual autônomo para a história da arte.

No entanto, como em todo processo de canonização textual, a separação realizada sobre os textos de Plínio em relação ao seu fundo naturalista levou à perda de qualquer compreensão filosófica possível do fenômeno estético.

Já no prefácio de sua obra, Plínio reconhece que seu trabalho discorre sobre a *physis*, ou seja, sobre a vida. E ainda que, para os gregos, o termo *techné* fosse usado para designar toda arte que supera a natureza, a intuição contrária de Plínio conserva a ideia de que, nas bases do fenômeno, a arte enquanto *poiesis* e a natureza (o belo natural de que fala Hegel) compartilham um mesmo ponto de partida na vida, e esse ponto é dado pelo fato de serem imagens e, como tais, participarem da sensação.

Só se pode compreender adequadamente o que é uma imagem artística quando se consegue restituí-la à sua região ontológica original enquanto ciência do devir do sensível. Nesse ponto, uma imagem natural (como o reflexo de uma árvore sobre um lago), uma imagem pictórica ou uma imagem cinematográfica possuem um parentesco ontológico comum, cujo esquecimento prejudicou a filosofia da arte desde o seu início, ao ponto de hoje ser possível falar em algo como o “fim da arte” sem entender as aporias que tal formulação apresenta para uma ciência do sensível.

2. A(s) “ciência(s) sem nome”

Num momento fulgurante do segundo volume de sua obra capital, *L'être et le événement*, Badiou coloca em relação quatro imagens cujo motivo central é a *mise-en-scène* de cavalos. Nesse gesto, que ignora conscientemente todas as regras do método iconológico tradicional, os dois pares de figuras estão separados por um intervalo cronológico de aproximadamente trinta mil anos. O primeiro grupo de imagens é constituído por

pinturas rupestres da caverna de Chauvet-Pont-d'Arc em Ardèche, e o segundo por dois quadros de Pablo Picasso: *Deux chevaux traînant un cheval tué*, de 1929 e *Homme tenant deux chevaux*, de 1939. Como bem assinala Badiou, Picasso jamais poderia ter se inspirado no executor das imagens na caverna Chauvet, pois na sua época essas imagens rupestres não eram conhecidas. Porém, para Badiou, é a própria história do desenvolvimento da comunidade humana desde Chauvet ou, ao menos, desde Altamira ou Lascaux, que converge e está em jogo no ateliê de Picasso.

O iconólogo moderno, uma figura proeminente do relativismo, segundo Badiou, diria que a “objetividade do animal significa muito pouco frente à completa modificação do contexto” e que

é impossível comparar a atividade mimética quase inexplicável desses pequenos grupos de caçadores, totalmente desprotegidos aos nossos olhos, que devem ser imaginados cobrindo ferozmente as paredes de sua caverna com imagens intensas, à luz oscilante do fogo ou das tochas, com o artista herdeiro de uma imensa história explícita, célebre entre todos, que inventa formas, ou retrabalha as que existem para o prazer do pensamento-pintura, num ateliê onde todas as perfeições da química e da técnica estão a serviço do seu trabalho. (BADIOU, 2006: 26)

No entanto, diz Badiou, a comparação não é apenas possível, mas também necessária e legítima, já que em todas as imagens se manifesta um “motivo invariável”. É claro que essa invariância não torna menos legítimas as análises sincrônicas do iconólogo, pois Badiou admite a existência de uma multiplicidade de mundos articulados em seus registros históricos correspondentes. Mas tais análises se mostram totalmente insuficientes se não podem ir além do seu particularismo histórico, rumo “à invariância das verdades que aparecem nos pontos distintos dessa multiplicidade”. Pois bem, a invariância aqui em questão é o tipo de animal, o paradigma inteligível do animal sensível ou, dito em outros termos (platônicos), a Forma do cavalo. Contudo, nesse ponto a operação badiouniana consiste, essencialmente, em ler a filosofia platônico-hegeliana através de novos prismas: assim, para o filósofo francês, o cavalo da caverna de Chauvet não é a degradação sensível de uma ideia

suprassensível, nem sequer a redução da Ideia ao sensível, mas sim a “criação sensível da Ideia”. A filosofia badiouniana não exclui mas, pelo contrário, tenta alcançar uma articulação possível entre criação e eternidade, entre sensibilidade e Ideia. Desse ponto de vista, ambos os grupos de figuras participam da Verdade e, como tal, o homem das cavernas de Chauvet e Picasso pintam o *mesmo* animal.²

Nessa altura, é singular que Badiou não faça nenhuma menção a quem, no domínio das imagens, foi o mestre das longas durações: Aby Warburg. Com efeito, Warburg fez desse tipo de comparação entre imagens milenares o próprio objeto de seus desvelos. O *Atlas Mnemosyne* é a forma extrema e mais complexa já concebida desse tipo de história do devir humano através de sua dimensão imaginária. Contudo, sempre foi muito difícil para o próprio Warburg compreender em que consistia a sua tarefa, qual era o objeto mesmo cuja perseguição obstinada o levou às portas da loucura: iconologia, *Kulturwissenschaft*, *Mnemosyne* foram todos nomes que nunca o satisfizeram plenamente, ao ponto de Robert Klein poder escrever que Warburg “criou uma disciplina que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome” (KLEIN, 1970: 224).³

A introdução preparada por Warburg para o seu *Bilderatlas Mnemosyne* é um texto cujos densíssimos propósitos contêm alguns dos elementos que guiam as ambições teóricas mais amplas do autor (WARBURG, 2009). De fato, ali fica evidente que a memória para Warburg atua, a princípio, a partir de um conjunto de polaridades psíquicas (entre a contemplação e o abandono orgíaco) que correspondem a um “patrimônio hereditário inalienável” (*unverlierbare Erbmasse*), isto é, ao próprio desenvolvimento da espécie humana. Trata-se de uma “ciência” (*Wissenschaft*) que se ocupa da estrutura rítmica (*rhythmische Gefüge*) através da qual os “monstros da Fantasia” (*die Monstra der Phantasie*) se apoderam do perceptor para se transformarem em “mestres da vida” (*Lebensführern*).

Neste sentido, todas as experiências humanas inquietantes (*unheimlichen Erlebens*), “lutar, caminhar, correr, dançar, agarrar” (*kämpfen, gehen, laufen, tanzen, greifen*) fazem parte do repertório gestual das *Pathosformeln*, “fórmulas de pathos” que cristalizam essas experiências polares do *habitus* emocional.

2. “Os cavalos do ateliê de Chauvet e os cavalos de Picasso são também os mesmos” (BADIOU, 2006: 28).

3. Sobre a *Kulturwissenschaft*, cf. Edgard Wind (1983), que retoma com acréscimos uma conferência apresentada em outubro de 1930 (WIND, 1931). Também é preciso assinalar o penetrante artigo de Giorgio Agamben (2009), “Aby Warburg e a ciência sem nome”. É notável que à intuição básica de Agamben não falta um importante precedente, a saber, Carlo Ginzburg (1966). Aqui, Ginzburg já apresenta a tese fundamental segundo a qual os interesses de Warburg superavam a “estética” para se aventurar em uma história da civilização que colocasse em relação “a expressão figurativa e a linguagem falada”. Dois anos antes, Arnaldo Momigliano (1964) explicita as diferenças que separam o legado warburgiano do perfil tomado pelo Instituto logo após a morte de seu fundador. Contudo, em seu brilhante artigo, Agamben também não pode evitar a redução do objeto da busca warburgiana a uma “ciência libertadora do humano” sob o nome de *Mnemosyne*. De fato, esses artigos representam uma ampla corrente de pensamento que, tentando resgatar Warburg do reducionismo iconológico a que fora confinado por Saxl, Panofsky e Gombrich, fizeram daquele o principal expoente de uma antropologia histórica do humano, uma perspectiva sem dúvidas correta, mas também amplamente insuficiente.

Esses “engramas da experiência emotiva” (*Engramme leidenschaftlicher Erfahrung*) têm uma vida póstuma (*überleben*) que atravessa todo o desenvolvimento evolutivo do homem, e constituem a própria matéria de toda história autêntica do humano. Não se trata, porém, de nenhuma teoria unilinear da evolução (*Evolutionslehre*) mas, ao contrário, de apagar aquela fronteira tão obstinadamente estabelecida que separa a história humana da “matéria estratificada acronologicamente” (*achronologisch geschichteten Materie*). Portanto, como se pode entender semelhante experiência? E em que sentido se pode chamar de “histórica” a ciência que se ocupa daquela?

O próprio Warburg não esclareceu esses pontos o suficiente, e não foram poucos os mal-entendidos desencadeados sobre como entender seu projeto. A primeira evidência a não se perder de vista é a própria estrutura do *Atlas*. É certo que a tentativa de Warburg não é desprovida de antecedentes como, por exemplo, as *Ethnologisches Bilderbuch. Die Welt in ihren Spiegelungen unter dem Wandel des Völkergedankens* (1887), do etnólogo Adolf Bastian, uma fonte essencial já indicada, por sua vez, por Ernst Gombrich (1986, 1970a: 265). Contudo, os diagramas de Bastian estão muito distantes dos experimentos warburguanos, pois não se trata, nestes, de moldar “concepções de mundo” próprias aos povos humanos mais distantes entre si no tempo e no espaço. A matéria com que trabalha Warburg é inteiramente diferente: trata-se do mundo das *emoções fundamentais*. Por isso, também não é suficiente a concepção que busca a especificidade do *Atlas* na medida em que este contém uma espécie de história da arte própria da imagem-movimento da era cinematográfica. Embora isso seja verdade, uma constatação se impõe: Warburg não realiza tanto a história das imagens (fotogramas ou assinaturas) contidas no *Atlas*, quanto das *emoções* que estas acumulam e deslocam. Isso explica, em primeiro lugar, a disparidade dos materiais entesourados,⁴ que vão desde baixos-relevos funerários até fotografias de jornais e revistas, passando por quadros pictóricos de épocas variadas e diagramas desenhados pelo próprio Warburg. Esse ponto fundamental foi amplamente ignorado pelos historiadores encarregados de continuar o legado do mestre, dado que, num gesto decisivo, deslocaram o interesse warburguiano por uma *pathologia* ultra-histórica da qual as imagens são apenas os signos exteriores de uma “sismografia” das emoções, para uma mera ciência do conteúdo iconológico das imagens e suas migrações.

4. O primeiro a assinalar a referida heterogeneidade que diferencia tão fundamentalmente o trabalho de Bastian do de Warburg foi Georges Didi-Huberman (2002: 477).

Com efeito, se existe uma intuição obsessiva que atravessa toda a estrutura do *Atlas*, ela consiste no fato de que as emoções invadem, atormentam e enlouquecem o homem, deixando-o fora de si. O lugar das emoções enquanto forças cósmicas fundamentais é, a princípio, um lugar inumano (entrelaçado aos “estratos materiais acronológicos”) ao qual o aparelho de percepção humano tem acesso graças à sua condição sensível, isto é, animal. Por isso, antes de ser antropológica, a ciência de Warburg é ciência do vivente enquanto ser sensível.⁵ Mas o que distingue o homem dos demais viventes é precisamente o processo biológico-histórico conhecido como humanização, e que poderia ser descrito como o acesso ao controle multipolar das emoções cósmicas por parte do homem vivente. Desse ponto de vista, o interesse warburgiano pela *antropogênese* se dá na medida em que são as emoções que fabricam o humano mas, justamente por isso, elas não dependem estritamente do humano para subsistir no mundo.

Uma correta compreensão da desmedida ambição do projeto warburgiano (ambição que desembocaria na loucura e na internação na clínica de Binswanger) deve partir da constatação de que, na verdade, são as pedras dos baixos-relevos antigos que contêm, transmitem e veiculam as emoções que o artista do Renascimento ou o homem moderno perceberão *passivamente* a partir delas. Mais ainda, as *Pathosformeln* implicam que, de algum modo, as emoções habitam e são “sentidas” em primeira instância por seus próprios objetos transmissores, e só depois são transferidas simpaticamente ao homem. Se as emoções não fossem um mundo basicamente a-subjetivo, não poderia haver algo como uma transmissão histórica das mesmas, e o recurso a qualquer forma de psicologia da memória é de todo insuficiente, pois nunca se trata apenas de uma memória meramente humana: são as imagens materiais (esculpidas, pintadas, fotografadas, filmadas) e, *a fortiori*, os próprios elementos cósmicos e naturais que garantem que tal processo de transmissão tenha lugar *também* fora toda psique humana ou sobre-humana.⁶ Não é outra a lição transmitida pelos tratados de magia natural do Renascimento que tanto desvelaram as noites de Warburg, desde o *De Vita Triplici*, de Ficino, até o *De Occulta Philosophia*, de Agrippa von Nettesheim.⁷ Mas Warburg, ainda impregnado

5. Nesse sentido, trata-se de superar uma concepção meramente psicológico-cultural das emoções. Martha Nussbaum (2001) oferece uma versão contemporânea sofisticada desta última posição.

6. No caso da força amorosa, cf. as palavras de Marsilio Ficino nos *Commentarium in Convivium Platonis De Amore*, I, 3: “*Quis igitur dubitabit quin amor statim chaos sequatur preceatque mundum et deos omnes qui mundi partibus I distributisunt?*”

7. A utilização da noção de “simpatia” não implica de modo algum supor, como faziam Ficino ou Agrippa, a existência de “qualidades ocultas”. Nesse sentido, cf. Spinoza, *Ethica Ordine Geometrico demonstrata*, III, prop. XV, schol., pp. 26-30: “*Scio equidem Auctores qui primi hæc nomina Sympathiæ, & Antipathiæ introduxerunt, significare iisdem voluisse rerum occultas quasdam qualitates; sed nihilominus credo nobis licere, per eadem notas, vel manifestas etiam qualitates intelligere*”.

pelo vocabulário da psicologia de seu tempo, como o *Engramm* ou os *abgeschnürte Dynamogramme* de Richard Semon, não conseguiu elaborar uma conceituação totalmente apropriada para descrever sua descoberta.

Isso não quer dizer que não exista um componente subjetivo e histórico na emoção animal e humana: as emoções enquanto “estados de espírito” supõem uma variação cultural das forças físicas, naturais e cósmicas que são “modalizadas” na panóplia histórica das paixões. Contudo, a principal força de qualquer emoção é resultado de uma *afecção passiva* do indivíduo perceptor humano cuja origem é eminentemente físico-natural.⁸

8. Nesse sentido, uma das teorias mais interessantes e complexas das paixões, como a do estóico Crisipo, que une razão e emoção sob uma mesma unidade diretora, só pode ser mantida caso se admita uma completa des-individualização da razão. Em meio à enorme bibliografia sobre a fundamental teoria estóica, cf. L. M. Ioppolo (1972) e K. Abel (1983).

No entanto, Warburg poderia ter encontrado um inesperado apoio epistemológico em alguns de seus contemporâneos cujas teorias proporcionam, em muitos pontos, uma valiosa contribuição ao estudo das emoções e seu valor antropogênico. Sem dúvidas devemos evocar nessa linhagem os trabalhos de Ernst Mach, que defendeu, como Aristóteles, a ideia de uma física como ciência do sensível (e, por conseguinte, das emoções). Se a *pathologia* do *Atlas Mnemosyne* implicava a abolição da distinção tradicional entre sujeito e objeto, transferida para o campo das polaridades emocionais, também Mach defendia a instauração de uma Física que reconhecesse que

as supostas unidades denominadas “corpos” são somente conotações auxiliares para a orientação temporal e para determinados fins práticos (para pegar as coisas e para prevenir a dor, etc.) [...] A oposição entre “eu” e “mundo”, sensação ou aparência e coisa, desvanece, restando simplesmente a relação dos elementos [...] A missão da ciência é simplesmente reconhecer isso e se orientar em tais relações, em vez de querer explicar forçosamente a sua existência. (MACH, 1987: 12)⁹

9. Uma das mais lúcidas análises da obra de Mach é a tese de doutorado do escritor Robert Musil (1907). Sobre a importância da obra de Mach na elaboração desse monumento literário do século XX que é *O homem sem qualidades*, ver Manfred Frank (1985) e o belo livro de Laurence Dahan-Gaida (1994).

À maneira de Warburg, Mach – e, em certo sentido, também seu mestre Avenarius (1888-1990) – se dá conta perfeitamente de que o mundo dos complexos sensíveis (cores, cheiros, sons) é completamente independente do perceptor e que, portanto, na verdade não existe uma “psicologia” da percepção. Em todo caso,

a Psicologia é ciência auxiliar da Física. Ambas se servem mutuamente e formam, ao se unirem, uma ciência completa. Do nosso ponto de vista, a oposição entre sujeito e objeto (no sentido habitual) não se mantém. A questão da maior ou menor reprodução dos fatos pela representação é uma questão da ciência natural como qualquer outra. (MACH, 1987: 301)

Com efeito, a Física de Mach é uma ciência “inconciliável” com a de Kant (MACH, 1987: 322), e o mesmo pode ser dito da warburguiana,¹⁰ pois em ambos os casos não existe algo como uma determinação subjetiva *a priori* que constitui o fenômeno sobre *der Dinge an sich* mas, ao contrário, o “eu” resulta unicamente de um complexo sensível e emocional totalmente independente do sujeito, que não é mais do que uma unidade efêmera de percepção e catalisação dos estímulos sensíveis externos a ele.¹¹

Ao mesmo tempo, o fato de que toda estética deve se fundar primeiramente sobre uma ciência do sensível também foi demonstrado por outro contemporâneo de Warburg, Alexius Meinong, de quem também se pode muito bem dizer que fundou algo como uma “ciência sem nome”, que ele chamava, geralmente, de “teoria do objeto” (*Gegenstandstheorie*). Com efeito, para Meinong, toda sensação é parte das “vivências emocionais elementares” (*emotionalen Elementarerlebnissen*), e somente uma ordenação objetual posterior permite distinguir entre as sensações sensoriais, as estéticas, as lógicas e as timológicas ou axiológicas (MEINONG, 2008: 134-136).¹²

Nesse sentido, uma *Física* como a de Mach ou uma *pathologia* como a de Warburg se distinguem radicalmente de uma aproximação fenomenológica ao problema da percepção do sensível, pois estabelecem uma autonomia do percebido sobre o perceptor que é negada pelos fenomenólogos.¹³ Husserl assinalou sua posição com clareza:

A fenomenologia pura das vivências em geral se refere exclusivamente às vivências apreensíveis e analisáveis na intuição, com pura universalidade de essência, e não às vivências perceptíveis empiricamente como fatos reais, como vivências de homens ou animais viventes no mundo aparente e dado como fato da experiência. (HUSSERL, 2006: 216)

10. Daí que as tentativas de fazer uma leitura neo-kantiana de Warburg, cujo exemplo mais brilhante foi o de Ernst Cassirer, ignoraram completamente as próprias bases epistemológicas das quais partia o próprio Warburg, e que implicavam uma densa confrontação com a filosofia de Kant.

11. Naturalmente, a Física de Mach, embora não seja jamais uma forma de idealismo fenomênico, é menos ainda um materialismo, pois “a estabilidade incondicionada” da matéria não existe; a própria noção de “matéria” não é mais do que uma forma de imprimir uma unidade a um mundo que dela carece, e que só se constitui por um complexo infinito de sensíveis (CF. MACH, 1987: 2745).

12. A tradução espanhola (MEINONG, 2008) conta com um importante estudo preliminar de Emanuele Coccia.

13. Emanuele Coccia é o maior expoente na filosofia contemporânea de uma ciência do sensível que se distancia ao mesmo tempo da antropologia e da fenomenologia, através de uma complexíssima “fenomenotécnica” do *metaxú* (Cf. COCCIA, 2010). É impossível fazer justiça, aqui, à nossa dívida com os pensamentos expostos em seu livro.

No entanto, nem toda superação do subjetivismo idealista supõe o acesso a uma *pathologia* filosófica propriamente dita. Com efeito, a teologia constitui talvez o modo mais refinado de buscar a superação do *a priori* subjetivo. Assim, o próprio Maurice Merleau-Ponty pode apresentar sua análise da percepção como um ir além das teses intelectualistas, pois nelas

o estado de consciência torna-se consciência de um estado, a passividade torna-se posição de uma passividade, o mundo torna-se o correlativo de um pensamento do mundo e só existe para um constituinte. E todavia permanece verdadeiro que o próprio intelectualismo se dá o mundo inteiramente pronto. (MERLEAU-PONTY, 1999: 280)

A fenomenologia de Merleau-Ponty constitui, talvez, uma teologia levada ao mais alto grau de tensão conceitual. Tentando superar a oposição entre intelectualismo e objetivismo, ele faz da coincidência entre sensação e percepto o compromisso das duas perspectivas aparentemente antagônicas. Mas essa solução é própria de um milagre teológico que o próprio Merleau-Ponty não tarda em confessar:

Assim como o sacramento não apenas simboliza uma operação da Graça sob espécies sensíveis, mas é ainda a presença real de Deus, faz com que ela resida em um fragmento de espaço e a comunica àqueles que comem o pão consagrado, se eles estão interiormente preparados, do mesmo modo o sensível não apenas tem uma significação motora e vital, mas é uma certa maneira de ser no mundo que se propõe a nós de um ponto do espaço, que nosso corpo retoma e assume se for capaz, e a sensação é literalmente uma comunhão. (MERLEAU-PONTY, 1999: 286)

No termos de Merleau-Ponty, a coincidência entre o sensível e o percepto só é possível por um “valor sacramental” (MERLEAU-PONTY, 1999: 288), que é a única via que permite reunir o intelectualismo e o empirismo.

A *pathologia* warburguiana, contudo, escapa por inteiro dessas configurações teológicas, pois não se trata de uma *convergência* de objetos e sujeitos em uma comunhão sacramental, mas de uma superação da distinção mesma entre sujeito e objeto da percepção,

já que a ontologia e a própria *circulação* da emoção borram os contornos de ambos. Nesse sentido, um espectador do mármore de *Laocoonte e seus filhos* enfrenta o problema das “vivências fóbicas” de um modo muito particular, pois, no ato contemplativo, não existe algo como uma “vivência interior” da fobia ou uma captação da essência eidética da fobia primordial: pelo contrário, a fobia é vivida *no e pelo* próprio *Laocoonte*, e não pelo sujeito perceptor que, inversamente, como diria Warburg, estabelece um “*Denkraum*”, um espaço de pensamento que o mantém afastado da vivência em questão (que, não obstante, tinha sido “moldada” na pedra pelo escultor original). Mas ao mesmo tempo, quando esse espaço de pensamento é anulado pelas sismografias civilizacionais, a fobia elementar do objeto se transforma novamente em vivência do perceptor. Como se pode ver, em ambos os casos existe uma forma de *interpassividade* que anula a distinção habitual entre sujeito e objeto da percepção. Simultaneamente, toda vivência é sempre, e em primeiro lugar, uma força primordial externa a qualquer sujeito, que não precisa de um perceptor para se manifestar e, por isso mesmo, pode se transmitir e circular de maneira intercivilizacional e ser, posteriormente, declinada como “emoção” em cada complexo cultural específico.¹⁴

Como podemos ver, a aproximação que Badiou realiza entre o cavalo da caverna de Chauvet e as imagens de Picasso – separadas entre si por um abismo de trinta mil anos – poderiam perfeitamente ser acrescentadas como mais uma tábua no *Atlas* warburgiano, exceto pelo fato de que nessa adição se manifestariam duas aproximações inversas ao fenômeno estético, pois para Badiou o que conecta as imagens é a Ideia invariável que elas significam, enquanto para um pensador como Warburg essa Ideia passa ao segundo plano diante do valor primordial das emoções antropogênicas fundamentais que as imagens transmitem. Um realismo da Ideia se opõe, aqui, a uma *pathologia* física dos devires civilizacionais. Nesse ponto, como assinalamos, a historicidade para Badiou é sem dúvidas um componente existente, porém acidental em relação à invariabilidade da Ideia. Do ponto de vista warburgiano, o que Badiou chama de Ideia poderia ser visto como um processo de “aculturação” das forças inumanas que determinam o processo antropogênico. Para a física das emoções que perseguimos aqui, no entanto, a temporalidade se manifesta

14. Assim, por exemplo, para Thomas Hobbes o medo responde, nos primórdios da civilização, à conversão de uma força natural exterior ao indivíduo – no caso, o frio – em uma *imagem* de espanto. Inicialmente a-subjetiva, uma vez que as forças externas não se tornam parte do sujeito, não duram tempo o bastante como paixão individual, dado que é também o medo que se constitui como paixão política essencial e, novamente, supra-individual. Cf. *De corpore*, pp. 387-388 e, para uma análise do texto e sua tradição, Remo Bodei (1995: 85).

como terceiro elemento mediador entre sujeito e objeto da percepção. Com efeito, a percepção da emoção e do sensível só é possível como fundamento do fenômeno estético num horizonte de temporalidade *absoluta*.

3. Tempo

Toda a reflexão ocidental sobre a temporalidade, tomada no sentido mais estrito, isto é, originalmente como uma física relacionada aos fenômenos da sensibilidade e, como tal, intimamente ligada a toda imagem, encontra seu *locus classicus* num texto aristotélico que, pela densidade de suas formulações, não cessou de deixar os seus intérpretes perplexos:

Por outro lado, pode-se perguntar se, no caso de não existir alma [*mè oūses psychês*], haveria ou não tempo [*chrónos*]. Pois se é impossível que exista aquilo que vai executar a enumeração [*toû arithmésontos*], também será impossível que exista algo enumerável [*arithmetón ti*], de modo que tampouco existirá o número, pois o número ou é o enumerado ou é o enumerável. E se nada mais é, por natureza, capaz de enumerar, senão a alma e o intelecto da alma, <então> é impossível que haja tempo no caso de não haver alma, mas isso não impede que o tempo exista como substrato [*hó pote ón*],¹⁵ assim como o movimento pode existir sem alma. Pois o antes e o depois estão no movimento, e tempo são estas <determinações> enquanto enumeráveis. (ARISTÓTELES, *Física*: 223a)¹⁶

Desde a Antiguidade, essa passagem deu lugar a inúmeros conflitos interpretativos. Contudo, a primeira coisa a ser descartada é uma leitura idealista da mesma, apesar desta contar com numerosos expoentes. Aristóteles não diz, em absoluto, que o tempo se encontra na alma ou no sujeito perceptor, o que entraria em evidente contradição com sua teoria das sensações (e o tempo é uma das sensações comuns), as quais não precisam da existência de um perceptor para existir no mundo. Não se trata, então, de uma subjetivação do tempo como condição da possibilidade de sua existência enquanto vivência interna.¹⁷

Aristóteles sustenta, com toda clareza, que o tempo como movimento existe independente de qualquer sujeito perceptor e, nesse sentido, é um fluxo que tem lugar no mundo a partir do movimento.

15. A tradução da difícil expressão “*hó pote ón*” não é, aqui, literal, e segue a proposta de Goldschmidt remontando, por sua vez, a uma tradição que, desde Simplicio, faz coincidir esse sintagma com “*tó hypokeímenon*”.

16. Seguimos a tradução de Alejandro Vigo (1995), com algumas modificações sugeridas pela versão de Goldschmidt. Para os problemas que esse texto coloca, são fundamentais as leituras de W. Wieland (1970) e, sobretudo, Víctor Goldschmidt (1982).

17. Uma opinião defendida também por Pierre Duhem (1913: 182).

Existe uma passagem dos *Tópicos* que pode permitir lançar luz sobre esse problema. Com efeito, em determinado momento Aristóteles considera o exemplo do ar:

Se, ao dizer que o próprio do ar é o ser respirável, foi dada uma propriedade em potência, já que uma coisa que é suscetível de ser respirada é respirável, foi dada também uma propriedade em relação ao que não existe; porque, mesmo se falta o animal que foi feito naturalmente para respirar o ar, ainda pode haver ar [*kai gàr mè óntos zóou oíon anapneîn péphuke tôn aéra endéchetai aéra énai*]. Porém, se não existe animal, o ar não pode ser respirado. Logo, o próprio do ar não será o ser tal qual possa ser respirado, sempre que não houver animal que possa respirá-lo: logo, respirável não será o próprio do ar [*ouk àn oîn éin aéros ídion tò anapneustón*]. (ARISTÓTELES, *Tópicos*: V.v 9, 138b)

Podemos, então, estabelecer uma analogia entre o problema do ar e o enigma do tempo. Assim como aquilo que é mais próprio do ar não é ser respirado, tampouco o mais próprio do tempo é ser objeto de enumeração. No entanto, trata-se das possíveis relações que um sujeito pode ter a respeito de um sensível extracorpóreo: assim como o sujeito respira o ar e tem, com isso, uma experiência própria do mesmo, também o perceptor pode enumerar o tempo e, posteriormente, construir uma cronologia com ele. Porém, qualquer cronologia de todo arbitrária construída por um sujeito nunca pode ser, evidentemente, a essência do tempo em si. Desse modo, a enumeração é uma forma de cortar o tempo segundo a cronologia para apreendê-lo de um ponto de vista que permita a orientação do sujeito, mas tal cronologia não implica de modo algum o alcance de uma compreensão do fenômeno temporal. Sem dúvida, a historiografia jogou seu destino científico, desde a primeira modernidade, sobre a base desse equívoco fundamental que possibilitou, muitas vezes, a confusão mais ou menos consciente entre uma potência (de ser enumerável) e a própria essência de um acontecimento. Assim, o paradigma da história dividida em idades – constituídas, de sua parte, por unidades de medida denominadas séculos – relegou à história o papel de mera escrutinadora da potência enumeradora, ocultando-lhe seu destino primordial enquanto ciência do tempo objetivo em relação ao vivente (e, talvez, nem sequer o vivente humano constitua o limite e correlato necessário da história,

18. Sobre as origens histórico-culturais da “enumeração” do substrato temporal, cf. Usener (1878: 59-62). Usener demonstrou que a palavra *templum* – que, em grego, tem seu equivalente em *témenos* – deriva da raiz grega *tem-* que significa cortar e dividir. Segundo Usener, a própria noção do tempo como *tempus* deriva dessa concepção espacial; assim, o tempo pôde ser concebido como um espaço dividido e ordenado, uma delimitação particular do acontecimento.

19. Sobre essas figuras, conferir também Saxl (1934), com um apêndice de Arthur Beer sobre o sentido astronômico e as datas das pinturas.

que espera todavia sua total reformulação, como a história dos ecossistemas – animais e subanimais – da vida cujas relações com uma história cósmica do Universo, anterior a todo substrato biológico, não poderá ser desprezada por muito mais tempo, se em algum momento devemos aspirar a uma verdadeira ciência do tempo digna desse nome).¹⁸ Dando agora um passo além de Aristóteles, podemos dizer que a característica suprema do tempo é a *impureza*, e isso só é possível porque sempre se trata de um substrato não-humano sobre o qual tem lugar a manifestação das imagens. As imagens estéticas são imagens-movimento e imagens-tempo precisamente porque o tempo enquanto movimento cósmico e a-subjetivo atua como pano de fundo que permite a elas adquirirem tais características. Sem movimento e sem tempo não haveria possibilidades de manifestação da imagem propriamente ditas, e o mesmo vale para as imagens da fantasia que, sendo a essência do pensamento, também se dão em um espaço principalmente a-subjetivo. A questão fundamental, no entanto, não é se o tempo deve ser medido em função do espaço ou o inverso, mas compreender de que modo o tempo atua como mediador entre o vivente e a matéria onde as imagens sensíveis podem circular e adquirir determinada forma de vida (*Leben*), como dizia Warburg.

Tome-se, por exemplo, um dos mais célebres estudos de Aby Warburg, cujas consequências radicais para a disciplina da história ainda estão longe de ter sido extraídas: sua conferência de 1912 sobre as figuras astrológicas do Palácio Schiffanoiuia de Ferrara (WARBURG, 1912: 173-198).¹⁹ O propósito de Warburg não era, como pretendem com frequência alguns historiadores, a fim de “civilizar” o pensamento do mestre, descobrir as “fontes” das figuras astrológicas do Palácio mostrando como, no desenho de determinada imagem, pode ser encontrada a influência direta do *Introductorius* de Albumasar, da *Sphaera Barbarica* de Teucro ou do *Liber astrologie* de Georgius Zothorus Zaparus Fendulus. Pelo contrário, a intenção de Warburg era mostrar que em cada imagem astrológica de Ferrara tinha lugar um *Nachbelen*, uma sobrevivência temporal que habitava o presente. Diversas séries temporais, entrelaçadas de forma independente até mesmo de qualquer vontade humana específica, constituem a essência do presente. Não existe nem um instante que não contenha em si mesmo uma pluralidade de tempos passados objetivamente

presentes. Os intérpretes debateram durante décadas sobre como entender essa concepção warburguiana do *Nachleben* e não chegaram a uma conclusão totalmente satisfatória, pois na maioria dos casos acreditava-se que esse problema podia ser resolvido sem se interrogar, no mesmo gesto, sobre a própria natureza do tempo. No entanto, foi um filósofo altamente controverso quem definiu, numa obra quase secreta, a metáfora do tempo que corresponde à concepção warburguiana da história. Mesmo sem conhecer Warburg, esse filósofo escreveu que “[n]a existência do *presente*” existe sempre uma “*persistência* do histórico e como que uma instância em direção ao futuro” (MILLAN PUELES, 1951: 38).²⁰ O *Nachleben* é, pois, a própria essência de todo o tempo, e a sobrevivência pode ser definida como “um não-ser-já que, no entanto, de algum modo é, todavia” (MILLAN PUELES, 1951: 38). Nesse sentido, não existe algo como a pureza do instante enquanto unidade do tempo pois, em si mesmo, todo instante é habitado, a uma só vez, pelo passado e pelo futuro. O *Nachleben* é a categoria que define a existência de tempos passados que estão presentes, mas não são atuais, no próprio seio de todo instante; quer dizer, é a categoria que define a *espectralidade* consubstancial a todo intervalo temporal. O ser do passado no presente não existe nele de modo atual, mas possui um tipo de ser que convém chamar, junto a Meinong, de subsistência, outro termo que talvez traduza muito bem o sentido das especulações warburguianas. Dito isso, que consequências tem para a metafísica a introdução do ser do *Nachleben* como categoria ontológica?

4. Verdade

Ao lado da passagem de Aristóteles citada anteriormente, existe outra, também contida na *Física*, que deu lugar a uma vertente filosófica da qual Badiou é, hoje, um dos mais importantes representantes. O texto em questão, extremamente breve e controverso, observa que:

É claro, então, que todo não-ser não está no tempo [*phaneròn oûn hótì oudè tò mè òn éstai pân en chróno*], por exemplo, as coisas que não podem ser de outro modo <do que como não-ser>, como por exemplo a comensurabilidade da diagonal em relação ao lado. (ARISTÓTELES, *Física*: 221b)²¹

20. Esse livro é uma das raríssimas obras que aborda o problema da história sobre suas bases ontológicas, evitando sua redução fenomenológica a um “tempo vivido” ou subordinando-a a um sentido “originário do ser”. Nosso caminho neste ensaio é, justamente, o oposto daquele seguido pelo primeiro Heidegger, que, agudamente, percebeu a importância da *Física* aristotélica em toda reflexão ocidental sobre o tempo para, em seguida, reduzi-la a uma “representação vulgar” (*vulgäre Zeitvorstellung*) do tempo (Cf. HEIDEGGER, 1927: 432-433, §72, nota 5). Ao contrário de toda sobredeterminação do tempo e da história pela finitude do *Dasein* que opera como derradeira figura de uma subjetividade destinada à morte, nosso objetivo é pensar um Tempo livre de toda finitude. No entanto, diferentemente do projeto, por sua vez fundamental, do “realismo especulativo”, que guarda estreitíssimas relações com a filosofia badiouiana, não pretendemos que o tempo seja unicamente descritível sob as categorias matemáticas de uma matéria sem pensamento.

21. Düring (1963) interpreta essa passagem como um empréstimo tomado do platonismo. Essa perspectiva também está presente, com algumas matizes, em Goldschmidt (1982: 86).

22. Para um exemplo similar sobre os “seres eternos” que volta a levantar a questão do exemplo da comensurabilidade da diagonal, conferir Aristóteles, *De Caelo I*, 11, 281a, 3-7. Conferir também o comentário de Tomás de Aquino, *In octo libros Physicorum Aristotelis* (ed. Maggiolo), Marietti, 1954, livro IV, l, 20 n. 11: “*Quinto ibi: quare quaecumque neque moventur etc., inducit quoddam corollarium ex praemissis. Si enim nihil mensuratur tempore nisi secundum quod movetur et quiescit, sequitur quod quaecumque non moventur neque quiescunt, ut substantiae separatae, non sunt in tempore: quia hoc est esse in tempore, mensurari a tempore. Deinde cum dicit: manifestum igitur quoniam etc., ostendit quod non omnia non entia sunt in tempore. Et dicit manifestum esse ex praemissis, quod neque etiam omne non ens est in tempore, sicut ea quae non contingit aliter esse, ut diametrum esse commensurabilem lateri quadrati: hoc enim est impossibile, quia nunquam contingit esse verum*”.

23. O texto faz referência a seu *Manifeste pour la philosophie* de 1989. Também, como escreve o autor no texto aqui traduzido, “[a filosofia] reorienta o tempo para a eternidade, pois qualquer verdade, enquanto infinidade genérica, é eterna” (BADIOU, 2009: 27).

Nessas brevíssimas linhas, Aristóteles parece aludir aos “seres eternos”, como as verdades matemáticas ou as substâncias incorruptíveis isoladas.²² Desse ponto de vista, existiriam alguns tipos de seres que escapam ao tempo, e as verdades matemáticas seriam testemunho disso. Nessa vertente, estritamente realista e platonizante, se inscreve o maior e mais ambicioso projeto de Badiou: demonstrar que existem Verdades Eternas. Badiou escreve, explicitamente, que é necessário, a fim de combater o materialismo democrático, realizar “um gesto platônico: relevar a sofística democrática pela localização de todo Sujeito no processo excepcional de uma verdade” (BADIOU, 2006: 18).²³ Nesse sentido, trata-se da localização de universais ou transmundanos dos quais as verdades matemáticas – e também os objetos da estética – constituem exemplos privilegiados. Nesse ponto é, sem dúvida, a própria noção de filosofia que é colocada em jogo.

Em um texto que, com justiça, pode ser considerado sua obra-prima, Alexandre Kojève demonstrou como todo gesto teórico que subtrai o Conceito ao Tempo constitui, essencialmente, uma declinação teológica do pensar. É justamente Platão quem representa, para Kojève, o exemplo por excelência desse movimento que abandona a filosofia para recair numa dimensão religiosa.

Creio que Platão não quis abandonar o discurso ‘teológico’ sobre o Uno transcendente em relação ao Ser-dado, ainda que tenha visto e mostrado que esse Uno era rigorosamente *inefável* [...] Enquanto Teólogo ou ‘Filósofo religioso’, Platão acreditava que devia *falar* ‘a todo preço’ do Uno *transcendente* [em relação a tudo o que *é* e de que se fala] e [logo] *inefável*, inclusive se o preço desse discurso teológico é a Contradição [preço que devia ter se recusado a pagar se tivesse sido *somente* Filósofo]. É esse pré-juízo ‘teológico’ [‘justificável’ unicamente por um ‘motivo’ religioso] que, na minha opinião, ‘obrigou’ Platão a se desviar do caminho correto da sua razão e, no lugar de continuá-lo, voltou por um ‘atalho’ contraditório ao ponto de partida parmenidiano. (KOJÈVE, 1990: 218-219)

Embora o pensamento badiouiano se ocupe dos múltiplos sem Uno e possa inclusive ler na ontologia platônica a antessala de uma teoria das multiplicidades inconsistentes (BADIOU, 2006: 43-49), é legítimo perguntar se, na busca das Verdades Eternas e

na emergência do Acontecimento (um conceito com não poucas conotações cristológicas), não se encontra ainda aquele “atalho” teológico de que falava Kojève.

Mesmo assim, sob o signo lógico-ontológico da verdade, Badiou reconduz a estética à via do verdadeiro e do falso e, desse modo, pareceria impossível poder libertá-la de todas as determinações teológicas que influenciaram essa disciplina ao longo de sua história.²⁴

5. Objeto

Diferentemente de Platão, Badiou outorga um direito de cidadania na *polis* – que “é o nome da humanidade em sua concentração” (BADIOU, 2002: 30) – e na filosofia à forma estética do poema que foi rejeitada no livro X da *República*. A proibição de Platão para a cidade antiga é levantada por esse grande platônico do século XX que é Badiou na medida em que este reconhece que na sua concepção do Uno Platão já reflete sobre os limites da *dianoia*, pois o Bem é definido como *epékeina tês ousías*, “para além da substância” e, em consequência, apreendido através das metáforas poéticas correspondentes ao inominável. Do mesmo modo, os grandes teoremas de Cantor, Gödel e Cohen encontram, segundo Badiou, algo como o próprio inominável do pensamento matemático-filosófico, que consiste na incapacidade de estabelecer como verídico o enunciado de sua própria consistência. “O inominável é aquilo cuja nomeação uma verdade não pode forçar” (BADIOU, 2002: 38).

Assim, o poema seria uma “transposição dialética do sensível em Ideia” com o objetivo de “fazer existir intemporalmente o desaparecimento temporal do sensível” (BADIOU, 2002: 36). Poema e matema são os dois perfis complementares de uma filosofia que quer “admitir a coextensão do sensível e da Ideia, *mas* nada conceder à transcendência do Uno” (BADIOU, 2002: 63), e tampouco ao empirismo. Também a dança “transmite visualmente a Ideia do pensamento como intensificação imanente” (BADIOU, 2002: 81) através de um corpo superficial, sem interioridade. A dança “vem precisamente [...] manifestar que o pensamento, o verdadeiro pensamento, suspenso ao desaparecimento do acontecimento, é a indução de um sujeito *impessoal*” (BADIOU, 2002: 87-88). Desse ponto de vista, a dança é como um “poema des-inscrito” e “metáfora do pensamento precisamente porque

24. Ainda assim, o próprio autor sustenta que a obra de arte não é uma verdade em si mesma, mas “a instância local, o ponto diferencial de uma verdade” (BADIOU, 2009: 24).

indica por meio do corpo que um pensamento, na forma de sua aparição como acontecimento, é subtraído a toda preexistência do saber” (BADIOU, 2002: 90).

Da mesma forma, se todo teatro “pensa” (BADIOU, 2002: 97), o cinema, mais ainda, “trata a Ideia à maneira de uma visitação ou de uma passagem [...]. As considerações formais, de corte, plano, movimento global ou local, de cor, atuantes corporais, som, etc., só devem ser citadas na medida em que contribuem para o ‘toque’ da Ideia e para a captura de sua impureza nata” (BADIOU, 2002: 111).

Como vimos no começo deste ensaio, a estética como disciplina esteve ligada, desde suas origens modernas, a um paradigma eidético e, nesse ponto, Badiou parece se inscrever claramente dentro da herança hegeliana. Quer dizer, a Ideia é, principalmente para Badiou, o objeto de toda estética e, em consonância com isso, também a multiplicidade de verdades eternas que surgem com ela. Os conceitos de “coextensividade” e “participação” parecem ser apenas meios de deslocar a atenção, outra vez, para uma esfera inteligível do belo estético, em detrimento da existência primária sensível de todo objeto estético. Ainda que Badiou não queira produzir uma fratura entre o quantitativo e o qualitativo, a primazia ontológica da Ideia subtraída ao tempo deixa um lugar significativamente menor, ou secundário, para os substratos sensíveis dos fenômenos estéticos. No entanto, são esses sensíveis que formam a substância primeira de qualquer estética possível. E embora Badiou defenda uma postura teórica que desenha os contornos de um “sujeito impessoal”, não é completamente seguro que sua teoria estética esteja verdadeiramente construída fora do círculo antropológico.

Certamente podemos seguir os desígnios do autor quando ele assinala, com total precisão, que nos filmes conhecemos algo mais do que uma montagem de imagens, ou que um ator interpreta um “papel” que parece escapar das determinações sensíveis. Contudo, essas constatações não autorizam de modo algum um salto para a esfera das Ideias. Com efeito, podemos dizer que um fenômeno estético se faz de uma dupla articulação teoricamente pensável, embora empiricamente indistinguível, entre um sensível, um objeto e um devir temporal que o torna passível de manifestação.

Pensemos, por exemplo, na imagem de um quadro. Sem dúvidas, como mostra Warburg, toda imagem veicula emoções primordiais e sensações a-subjetivas porém capazes de produzir o humano: desse ponto de vista, são objetos sensíveis que podemos chamar – de um modo classificatório, mas não hierárquico – de *inferiora*, seguindo a terminologia de Alexius Meinong. Pois bem, no conjunto das emoções sensíveis que transparecem sobre o meio temporal existe, com certeza, um objeto cognoscível. Como se pode conhecer a *Ninfa warburgiana*? Qual é seu estatuto ontológico?

Nesse ponto é importante notar algo que Badiou parece ignorar, o fato de que, embora muitos objetos estéticos tenham apenas estatuto sensível, outros, por sua vez, têm somente uma existência que não é nem propriamente sensível nem propriamente eidética. Tomemos o caso de um ator: que existência tem o *Coriolano* representado no palco? O que o ator representa não é, de modo algum, o que se chama de “ficção”. A prova disso é que o personagem se impõe ao ator independentemente de toda consciência intencional e, assim, toda a atuação cênica é uma forma de conhecimento: um processo de ensaio não é mais do que uma detalhada gnosiologia do personagem. Se um personagem fosse mera “invenção” do ator – ou mesmo do autor – não haveria possibilidade de se avaliar *objetivamente* quão próximo ou distante ele está de alcançar seu objeto. Mas, ao mesmo tempo, o personagem tem uma forma de existência independente do real sem deixar, com isso, de ser um *superius* do sensível. Pensemos também no próprio poema que, antes mesmo de se construir sobre o inominável que seria sua impossibilidade de acessar o devir linguagem da linguagem, se aproxima de uma dimensão completamente alheia ao mundo eidético. Pois é correto chamar de Ideia ao *Empédocles* versificado por Hölderlin? Em todos esses casos, estamos diante do que Meinong chamava de “objeto” e, como tal, todos eles possuem a característica da “objetidade”.²⁵ Quer dizer, se impõem a um sujeito como existências que se encontram além de qualquer consciência intencional e, ao mesmo tempo, não possuem existência verdadeira, mas subsistem (sobrevivem, estaríamos tentados a dizer com um vocabulário warburgiano).

Porém, como observa Meinong, seria mais correto qualificar sua existência como *aussersein*, “além do ser” (MEINONG, 1988: 54-58). Quer dizer, são objetos que estão – de um ponto de vista *a priori* – além de qualquer determinação metafísica própria do

25. É importante sublinhar que a noção de “objeto” que propomos aqui, na esteira de Alexius Meinong, é muito distinta da badiouniana. De fato, a noção de objeto é um conceito fundamental da “lógica atômica” de Badiou: “chamamos de objeto do mundo ao par formado por um múltiplo e uma indexação transcendental desse múltiplo, com a condição de que todos os átomos do aparecimento cujo referencial é o múltiplo considerado sejam átomos reais do múltiplo referencial” (BADIOU, 2006: 233-234). Sem ser substancial nem ficcional, o objeto badiouniano está ligado, por fim, com um real que prescreve o efeito do aparecimento. Aqui se trata, pelo contrário, de pensar um objeto totalmente independente do real, mas absolutamente existente.

ser ou do não-ser e, em consequência, da verdade ou da falsidade, cujos valores só são determináveis, por assim dizer, a posteriori e de acordo com as variações dos diferentes mundos históricos que possam atravessar, embora nenhum juízo de valor possa transcender as ditas esferas mundanas particulares para se tornar eterno. São existências que Meinong qualificou como “fantasmais” (MEINONG, 1988: 130-132) (*schattenhaft*). A natureza fantasmal (*schattenhafte Natur*) dos objetos estéticos é sua segunda característica ontológica. Em certa medida, todo objeto estético poderia ser qualificado, paradoxalmente, como um “sensível espectral”, pois embora sejam claramente captados pelos sentidos, parte de sua existência se encontra fora da metafísica do ser, o que não impede de maneira alguma a sua percepção. Assim como todo instante tem uma multiplicidade de passados e futuros que o habitam, todo objeto estético é um componente indistinguível de espectralidades e sensíveis.

Badiou tem muita razão em pensar que, nos objetos estéticos, não apenas existe um sensível empírico, mas talvez a solução do problema não consista em propor uma sobredeterminação do sensível por um Inteligível eterno. O que propomos aqui, em diálogo com Badiou, é pensar a possibilidade de tornar ainda mais complexo o estatuto ontológico dos sensíveis dos mundos estéticos. Nesse sentido, a noção de Ideia resulta, talvez, inapropriada, pois se liga a uma metafísica do matema e a uma certa ruptura do ser em duas dimensões irredutíveis.

Portanto, propomos aqui considerar, no lugar de uma Ideia eterna que “participa” dos sensíveis mundanos, a noção de “transobjetualidade”, entendida como a concepção segundo a qual todo objeto estético é imanente e indistinguívelmente delimitado por uma multiplicidade sensível e uma multiplicidade espectral que se desenvolvem, em conjunto, ao longo de um rastro temporal indefinido. Nesse sentido, a própria noção de matéria deixa de ser empiricamente unitária e sólida, passando a ser habitada por componentes fantasmáticos, e a espectralidade também adquire uma forma de impureza sensível que a afasta da inteligibilidade pura.

Pensemos no exemplo do cinema. Se pegamos ao acaso um quadro de qualquer filme e nos detemos sobre ele, podemos apreciar imediatamente essa combinação objetual característica

do fenômeno estético. Com efeito, o quadro nunca esgota o que o espectador percebe, é mais, na maioria dos casos, o sentido de um quadro que se constrói inteiramente a partir do que está fora dele, mas que o espectador, sem ter diante de si no próprio quadro, percebe sensivelmente como objetualidade que se encontra fora do mesmo. Desse ponto de vista, a única coisa que distingue ontologicamente o sensível imaginário do quadro e o sensível espectral (mas não eidético) é a intensidade e a forma de sua existência, seu pertencimento à esfera do ser ou sua indiferença em relação à mesma.

A estética, nesse ponto, seria uma verdadeira espectrologia sensível de objetos meinongianos, cuja cartografia ainda está por construir. Portanto, devemos compreender o objeto estético de um modo anti-parmenidiano, mas certamente não como uma mistura de ser e de não-ser, e sim de ser e de espectro (entendendo este como indiferente ao ser). Em todo caso, isso só quer dizer que a espectralidade própria a todo objeto estético é *aprioristicamente* indiferente ao ser, mas enquanto participante de um mundo histórico concreto adquire uma forma de presença *a posteriori* que condiciona, por assim dizer, toda a significação de uma obra de arte. Nossa diferença em relação a Badiou consiste, então, em considerar que não há eternidade para os espectros, mas somente temporalidade de manifestação e que, mesmo assim, nenhum espectro é uma Forma do sensível, e sim um elemento imanente integrante do mesmo.

Desse modo, cada uma das *Ninfas* das tábuas do *Atlas* de Warburg é verdadeiramente uma entidade transobjetual, pois cada uma das formas sensíveis que a representam está permanentemente habitada pelos espectros milenares de suas fugas históricas. No caso do teatro, a espectralidade do personagem existe junto ao sensível corporal do ator que o representa, ao ponto deles se tornarem indiscerníveis. Isso não quer dizer que não existam espectralidades puras, por assim dizer, e o poema seria um bom exemplo dessa possibilidade. Nesse sentido, algumas teorias estéticas contemporâneas tentaram diminuir a potência do legado meinongiano, do mesmo modo que os iconólogos tentaram apaziguar a força indomável dos textos warburgianos. Isso foi possível com a redução dos objetos meinongianos a simples “mundos

ficcionais” ou “*games of make-believe*” que interagem com a psicologia das pseudo-vivências que seriam as emoções estéticas dos sujeitos.²⁶

26. O maior representante dessa corrente ontológica e estética que reduz o meinonguianismo a um mero jogo psicológico de mundos ficcionais é Kendall Walton (1990). Conferir também outro importante artigo desse autor que expressa uma concepção apaziguadora sobre os objetos puros, aplicando uma espécie de “navalha de Ockham” sobre os mundos estéticos da ficção (WALTON, 1999).

Todas essas estéticas contemporâneas aspiram a muito menos do que ambiciona a filosofia do matema defendida por Badiou, ou a transobjetualidade aqui proposta em diálogo com o filósofo francês.

Seja como for, quer pensemos nela, junto a Badiou, como “inestética da eternidade”, quer como “espectrologia temporal da objetividade sensível”, a estética é convocada talvez a se tornar o novo território privilegiado para toda reflexão ontológica. O precioso legado badiouniano à reflexão estética consiste em afirmar, por um lado, que não existe algo como um “território autônomo” da ciência do belo: toda estética deve ser reconduzida ao seu âmbito ontológico mais próprio caso se pretenda refletir verdadeiramente sobre o que pode ser a arte. Por outro lado, e como corolário do anterior, a expulsão dos poetas da cidade ideal pregada por Platão, e a repatriação proposta por Badiou num gesto simetricamente oposto, mostra que na ontologia estética do porvir se joga com o destino político daquilo que, talvez por costume, chamamos de homem.

Tradução de Luís Felipe Flores

REFERÊNCIAS

ABEL, K. Das Propatheia-theorem: ein Beitrage zur stoischen Affektenlehre. *Hermes*, n. 111, p. 78-97, 1983.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Revista Arte & Ensaios*, ano XVI, n. 19, p. 132-141, 2009.

ARISTÓTELES. *Física*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

- AVENARIUS, Richard. *Kritik der reinen Erfahrung*. 2 vols. Leipzig: O. R. Reisland, 1888-1890.
- BADIOU, Alain. *Logique des mondes - L'Être et l'événement*, 2. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- _____. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BODEI, Remo. *Geometría de las pasiones - Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro: Cultura e Barbárie: 2010.
- DAHAN-GAIDA, Laurence. *Musil - Savoir et fiction*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante - Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- DUHEM, Pierre. *Le système du monde*, T. 1. Paris: Hermann, 1913.
- DÜRING, Ingemar. *Aristóteles - Exposición e interpretación de su pensamiento*. México: UNAM, 2005.
- GINZBURG, Carlo. Da A. Warburg a E. H. Gombrich - Note su un problema di metodo. *Studi medievali*, série III, VII, p. 1015-1065, 1966.
- GOLDSCHMIDT, Victor. *Temps physique et temps tragique chez Aristote*. Paris: Vrin, 1982.
- GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg - An Intellectual Biography with a memoir on the history of the library by F. Saxl*. Oxford: Phaidon, 1986 / London: The Warburg Institute, 1970.
- HEGEL, G. W. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. BONSIEPEN, W.; LUCAS H.-C. (eds.) *Gesammelte Werke*, vol. 19. Hamburg: Felix Meiner, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Tubinga: Niemeyer, 1927.
- HUSSERL, Edmund. *Investigaciones lógicas*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- IOPPOLO, L. M. La dottrina delle passioni in Crisippo. *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, n. 27, p. 251-268, 1972.

- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- KLEIN, Robert. La forme et l'intelligible. *Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Paris: Gallimard, 1970.
- MACH, Ernst. *Análisis de las sensaciones*. Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- MANFRED, Frank. L'absence de qualités à la lumière de l'épistémologie, de l'esthétique et de la mythologie. *Revue d'esthétique*, n. 9, p. 105-119, 1985.
- MEINONG, Alexius. *Teoría del objeto y Presentación personal*. Buenos Aires, Madrid: Mino y Davila, 2008.
- MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. Gertrud Bing (1892-1964). *Rivista storica italiana*, LXXVI, p. 856-858, 1964.
- NUSSBAUM, Martha. *Upheaval Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- USENER, Hermann. Templum. In: FLECKEISEN, Alfred (ed.). *Jahrbücher für Philologie*, vol. 117, p. 59-62, 1878.
- WALTON, Kendall. Projectivism, Empathy and Musical Tension. *Philosophical Topics*, vol. 26, n. 1-2, p. 407-440, 1999.
- _____. *Mimesis as Make-Believe - On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1990.
- WARBURG, Aby. Mnemosyne. *Revista Arte & Ensaios*, ano XVI, número 19, p. 125-131, 2009.
- _____. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag, 2003.
- _____. Ialienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara, 1912. In: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden: V. Koerner, p. 173-198, 1980.
- WIELAND, W. *Die aristotelische Physik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.
- WIND, Edgard. Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its

Meaning for Aesthetics. In: *The Eloquence of Symbols - Studies in Humanist Art*. Oxford: Clarendon Press, 1983.

_____. Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik. *Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXV, p. 163-179, 1931.