

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

ANA CAROLINA SILVA MARTINS

UMA EXPERIÊNCIA DA LINGUAGEM
OU
INFÂNCIA:
LÍNGUA, HISTÓRIA E ARTE EM GIORGIO AGAMBEN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Sussekind Viveiros de Castro

Niterói

2015

À memória de minha mãe, Ana Maria.

AGRADECIMENTOS

“A singularidade exposta como tal é qual-quer, isto é, amável”.

(Agamben)

Devo sinceros agradecimentos ao meu orientador Pedro Sussekind pela atenção, confiança e por me ensinar os meandros dos estudos filosóficos. Ao professor Cláudio Oliveira pelos muitos semestres de aulas instigantes e pelas críticas valorosas. À professora Carla Francalanci e ao professor Davi Pessoa por aceitarem ler este trabalho. À Renata Schittino com quem tive a honra de estabelecer diálogos profícuos. Ao professor Everardo Andrade pelos valores sobre educação e docência que foram basilares na minha formação. À secretária da Pós-Graduação em Filosofia da UFF, Luciene Pacheco. Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. À interlocução de Camila Barros, Luciana Monsore e Vera Moura. Aos colegas do Colégio Pedro II por ouvirem atentos divagações sobre essa pesquisa.

Se a filosofia não servir, haverá ainda o amor (mas sabemos, ela serve e pode ter o amor como fundamento). Fomos, então, amáveis no sentido mais propriamente agambeniano, porque estivemos, durante todo o período em que esta dissertação foi escrita (e certamente, continuaremos a estar), expostos tal qual somos, isto é, na latente indeterminação e sem nenhuma propriedade, porém, encontramos, desse modo, o que nos é comum, o fato de não nos referirmos e de nos amar, sobretudo. Por todo o tempo dedicado em ser o meu devir ativo, agradeço ao Caio. Ao Renato pelo abrigo, na casa e no abraço. Pelas aulas de como se empoderar de si disfarçadas de aulas de inglês, Mariana, thank you. À Danielle, por sua existência poética. À Lari e ao Otávio pela doçura. Aos meus pais, agradeço pela gentileza de acreditarem que eu estudava demais e por se orgulharem de tão pouco. À Carla pela grande sabedoria que é viver. Ao Vinícius por ser assim, puro afeto. À Raquel, por me fazer rir e sempre perguntar como ia o mestrado. À Filó e à Marlene, agradeço por cuidarem de mim enquanto eu lia.

RESUMO

Tem a presente pesquisa o intuito de delinear o conceito de experiência forjado por Giorgio Agamben, especialmente a partir de suas publicações que antecedem ao projeto filosófico *Homo Sacer*, pelo qual ganhou notoriedade mundial. Partindo da crítica à modernidade e do diagnóstico de Walter Benjamin sobre a falência da experiência observo que inicialmente Agamben pensa esse conceito em relação ao problema da transmissibilidade da tradição. Nesse sentido, as reflexões sobre a experiência da arte realizadas em seu primeiro livro, *O homem sem conteúdo*, contribuíram para pensar um conceito de experiência produzido na tensão entre passado e presente, tradição e sua transmissibilidade. Sob esse enfoque abordo a questão do tempo e da história no pensamento do autor. No entanto, a partir de seu terceiro livro, *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, Agamben passa a conceber um conceito de experiência como uma particular relação com a linguagem e com isso, tece uma concepção de linguagem própria que ele chama de experiência da infância. Durante a década de 1980, Agamben realizou investigações sobre o problema da linguagem e formulou, a partir de uma interlocução com Benjamin, uma nova ideia de linguagem. Pretendo, desse modo, trazer à luz a potência política contida na formulação agambeniana da infância como *experimentum linguae*.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência; tempo; história; arte; linguagem; Giorgio Agamben; Walter Benjamin.

ABSTRACT

This research aims to outline the concept of experience as thought by Giorgio Agamben, especially focusing on his publications prior to the philosophical project *Homo Sacer*, for which he has won worldwide notoriety. From the starting point of the critique of modernity and the diagnosis of Walter Benjamin about the failure of experience I observe that, initially, Agamben thinks this concept in relation to the problem of transmission of tradition. In this sense, the reflections on the experience of art made in his first book, *The man without content*, contributed to bring a concept of experience produced in the tension between past and present, tradition and its transmissibility. Under this approach I address the question of time and history in the thinking of the author. However, from his third book on, *Infancy*

and history: the destruction of experience, Agamben goes on to conceive a concept of experience as a particular relationship to language and, thought, weaves a singular conception of language which he calls infancy experience. During the 1980s, Agamben carried out investigations on the problem of language and formulated, by means of his dialogue with Benjamin's thought, a new idea of language. I intend, therefore, to bring to light the political power contained in the Agamben's formulation of infancy *asexperimentum linguae*.

KEY-WORDS: Experience; time; history; art; language; Giorgio Agamben; Walter Benjamin.

SUMÁRIO

<i>Introdução</i>	01
PRIMEIRA PARTE: EXPERIÊNCIA E HISTÓRIA	
<i>Capítulo Primeiro: Destruição da experiência</i>	08
1.1 A presença da falta: sobre modernidade e experiência em Benjamin e Agamben	12
1.2 Experiência da consciência: a herança hegeliana	21
1.3 <i>Tò nyn</i> : a leitura agambeniana do instante aristotélico	27
1.4 Homem e linguagem: elementos para uma discussão sobre o conceito de experiência em Agamben	31
1.5 O fim de uma experiência da arte	37
<i>Capítulo Segundo: A arte como experiência histórica</i>	45
2.1 Crítica e arte	46
2.2 O estatuto original da obra de arte	52
2.3 O brinquedo	58
2.4 A reprodutibilidade técnica	60
2.5 Estrutura e ritmo	65
2.6 Agamben e Heidegger	69
2.7 História e transmissibilidade	72
SEGUNDA PARTE: EXPERIÊNCIA E LINGUAGEM	
<i>Capítulo Terceiro: Infância ou uma experiência da linguagem</i>	77
3.1 Uma questão de linguagem	78
3.2 O nome e o pronome	83
3.3 Infância	88
<i>Capítulo Quarto: Juízo Final</i>	97
4.1 Julgamento sobre a história	99
4.2 Julgamento sobre a linguagem	103
4.3 Julgamento sobre a arte	111
<i>Referências Bibliográficas</i>	122

INTRODUÇÃO

Quantas perguntas têm um gato?

(Pablo Neruda)

O que significa dizer “fazer uma experiência”? Qual a relação entre o dizer e a experiência? Entre linguagem e experiência? Que implicações estas relações têm com a experiência da arte? O que na experiência da arte há de político? É ainda possível tratar da experiência na contemporaneidade? O que seria uma experiência política em nosso tempo? Quem é o escopo da experiência? Tais interrogações são o ponto de partida dessa pesquisa. O que ao longo deste trabalho se desenvolve pode, no entanto, não apontar para um horizonte de respostas mas, antes, se revela como um exercício de se aproximar dessas questões para problematizá-las. Um esforço de inseri-las não no campo da filosofia, cujo objetivo seja conhecer um objeto, mas de tomá-las fora dessa relação objetual para fazê-las chegar a um estágio em que os próprios pronomes interrogativos sejam o limite extremo do conhecimento, e esse limite não é mais o *O quê?* e sim, o *Quem?*. Como afirmou Agamben no ensaio “Ideia de verdade”: “É certo que o pensamento, uma vez atingido o limite do *Quem?*, deixa de ter objeto, chega à experiência da ausência, de objeto último. Mas isso não é desconsolador, ou melhor, é apenas para um pensamento que, tomando uma pergunta por outra, continua a perguntar Quem?”.¹ É seguindo as orientações agambenianas que esse estudo se manterá no espaço entre as perguntas e as respostas, ora se aproximando mais de umas, ora das outras.

Inegável é, todavia, que o que impulsionou a reflexão neste estudo foi o problema da experiência. Partindo do diagnóstico de Walter Benjamin de que não há mais, na modernidade, experiências disponíveis, o escopo da pesquisa está na apropriação, realizada por Agamben dessa indicação benjaminiana. Há, em Benjamin, uma relação entre experiência e narrativa e, segundo ele, para que algo se torne uma experiência, precisa ser transmissível, partilhável. Por destruição da transmissibilidade, Agamben entende o afastamento, ou melhor, a quebra, entre a tradição cultural e a sua transmissão que, segundo o pensamento benjaminiano, foi produzido pela sociedade moderna.

O problema da experiência é tematizado por Agamben desde o seu primeiro livro, *O homem sem conteúdo*, de 1970, no qual ele leva até as últimas consequências o diagnóstico realizado por Benjamin de que a arte, através da sua reprodutibilidade produzida pelo

1AGAMBEN, Giorgio. “Ideia de Verdade”. In: *Ideia da prosa*. Tradução: João Barrento. Bolo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p 46.

desenvolvimento da técnica, perde sua aura. Uma vez que o artista é agora o homem sem conteúdo, que não pode mais transmitir coisa alguma porque entre verdade e transmissibilidade, entre escritura e autoridade, entre homem e experiência, entre presente e passado, há uma fratura profunda e irremediável.

O se tornar consciente da condição deste tempo, que é também o nosso, não implica um lamento e nem produz na obra de Agamben um tom nostálgico, mas anima a tentativa de afirmar um outro lugar para o homem, de modo que ele possa se relacionar com o que foi perdido, destruído, não com uma relação de ressentimento, mas afirmando sua condição de abandono, dando conta de que, assim como os personagens dos desenhos animados que despencam do abismo no exato momento em que percebem que estão a caminhar no vazio, o homem só pode habitar este espaço no qual ele está incessantemente a montar e desmontar abrigo, no qual o seu conteúdo mais próprio é a absoluta ausência de conteúdos.

Argumentando contra a possibilidade de reconstrução do vínculo com o passado, Agamben mostra como o valor das coisas na modernidade não pode mais estar relacionado à sua inserção na tradição. Uma vez dissolvido por completo o elo entre passado e presente, o único valor a que o homem moderno pode se apegar é o valor estranhamento, que não significa outra coisa senão a assunção da total intransmissibilidade da tradição. Dito de outra maneira, a destruição da tradição, que através da arte encontra sua forma mais precisa, é o único valor que se pode transmitir. Portanto, a arte deve assumir a forma do homem se relacionar com a história.

A investigação estética realizada em *O homem sem conteúdo* indica que a destruição da experiência pode fortuitamente ser articulada com a ética e com a política. Desse modo, proponho uma leitura dos desdobramentos que o filósofo realizou sobre o tema da experiência em alguns momentos de sua obra – o recorte aqui adotado assume o estudo de obras que foram publicadas até o fim da década de 1980, o que significa antes do início do projeto *Homo sacer*, que deu notoriedade ao autor. Esse recorte é deliberado e se justifica porque, para compreender o problema político contemporâneo do qual tratam os trabalhos mais recentes do filósofo, é necessário identificar os elementos que o fundamentam. A hipótese desse estudo é que a interdição da experiência, que para Agamben possui raízes mais profundas do que aquelas identificadas por Benjamin no advento da modernidade, é o solo sobre as quais se fundam as tradições políticas do ocidente. De modo que conceitos como o de experiência, infância, linguagem e arte se tornam fundamentais para a compreensão da ideia de política em Agamben.

O esforço agambeniano é o de orientar seu pensamento em direção à afirmação de uma filosofia que seja também poesia, para que “num tempo que perdeu todo seu critério”, a destruição de todo meio de transmissibilidade seja a tarefa à qual os contemporâneos não podem se furtar. O fundamento da ação política é, então, identificado pelo autor, como o mesmo princípio da arte. O que esse trabalho pretende demonstrar é como esse fundamento encontra seu cerne, na filosofia de Agamben, na ideia de linguagem como pura referencialidade que ele desenvolveu, sobretudo nas investigações realizadas durante a década de 80. Isso implica a assunção de uma tentativa de destruição da destruição e numa afirmação de que o único conteúdo possível a ser comunicado é a impossibilidade de transmissão. No texto “Programa para uma revista”, publicado em *Infância e história* o filósofo afirma:

A tarefa que a própria situação impõe à revista não pode portanto, ser definida simplesmente como uma ‘destruição’ da tradição, ainda que necessária, mas, antes, como uma ‘destruição da destruição’, na qual a destruição da transmissibilidade, que constitui o caráter original da nossa cultura, seja trazida dialeticamente à consciência.²

Ainda nesse texto, Agamben argumenta que diante da dificuldade, em nossa cultura, de tomar consciência dessa fratura entre patrimônio cultural e sua transmissão, é preciso recorrer às categorias de outras culturas, tomando emprestado o sentido talmúdico de “*Halaca* (a Lei em si, a verdade separada de toda consciência mítica) e *Agadah* (isto é, a verdade na sua consistência emocional, na sua ‘traibilidade’)”³ e os aproxima dos conceitos benjaminianos de “teor coisal” e “teor de verdade”, elaborados a propósito da relação entre essência e historicidade da obra de arte.⁴ Agamben diz: “existe uma verdade, mas não a possibilidade de transmiti-la: existem meios de transmissão, mas não transmitem nem ensinam nada”.⁵

Agamben resgata o sentido obscurecido da filologia para expressar o método de uma ciência sem nome – é necessário que fique claro, que tal método é o próprio lugar em que esta ciência se situa. O sentido original do trabalho do filólogo que Agamben conclama não é o que se ocupa de cuidar da transmissão material dos textos, mas a função de realizar enxertos nas lacunas presentes nos textos e o da correção de erros de um texto várias vezes transcrito.

2AGAMBEN, Giorgio. “Programa para uma revista”. In: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 163.

3Ibidem, p. 162.

4 BENJAMIN, Walter. “As afinidades eletivas de Goethe”. In: *Ensaio reunidos: Escritos sobre Goethe*. Tradução Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2009.

5Ibidem.

Isso significa que o que é considerado um equívoco pelos filólogos atuais é apontado por Agamben como a tarefa mais própria da filologia. “A abolição da defasagem entre coisa a transmitir e ato de transmissão, entre escritura e autoridade é, de fato, desde o início, a função da filologia. E dado que esta abolição é considerada desde sempre o caráter essencial do mito, a filologia pode ser definida, sob essa perspectiva como uma ‘mitologia crítica’”.⁶ Devolver o caráter essencial do mito e destituí-lo de sua potência sagrada é um convite a assumir o lugar de um texto que convirja com a história. Aqui, a história não é um movimento, um processo histórico, é mais uma experiência histórica, isto é, uma narrativa. A história como experiência narrada se confunde assim com a poesia, se (e é disso que estamos falando) historiadores (e também os filósofos, antropólogos e gramáticos) se aproximarem da tarefa da filologia:

Poesia e filologia: poesia como filologia e filologia como poesia. Não se trata, naturalmente, de conclamar os poetas a fazerem obras de filologia e os filólogos a escreverem poesia, mas de se colocarem ambos em um lugar em que a fratura da palavra que, na cultura ocidental, divide poesia e filosofia torne-se uma experiência consciente e problemática, e não uma canhestra remoção. Pensemos não somente em autores como Benjamin ou Poliziano, Calímaco ou Valéry, este tão difícil de classificar em uma categoria precisa, mas também naqueles poetas, como Dante e o autor de Zohar, Hölderlin e Kafka, que em situações culturais diversas, fizeram da defasagem entre verdade e transmissibilidade a sua experiência central.⁷

Na filosofia agambeniana é necessário que os meios de transmissibilidade (a filologia, a mitologia, a filosofia, a arte, as ciências humanas e a linguagem em geral) assumam seu mais íntimo caráter, de meios puros, desarticulados de fins, que comunicam uma incomunicabilidade. É da desconexão entre conteúdo fatídico e conteúdo de verdade que Agamben retira sua formulação sobre uma experiência possível, ou seja, a transmissão de uma intransmissibilidade, uma experiência da infância. Os caminhos percorridos por Agamben para tal afirmação são o objeto deste trabalho.

A pesquisa pretende mostrar como, no pensamento de Agamben, de uma afirmação da experiência da arte como pura transmissibilidade, o filósofo chega à proposição de uma experiência política como mera gestualidade, como um meio sem fim. Para isso, foi necessário se deter no movimento realizado pelo autor do deslocamento da experiência como

⁶*Ibidem* p. 165 A função da mitologia crítica se afasta do caráter sagrado que o mito assume quando articulado com o rito. Segundo Benveniste, a potência do ato sagrado consiste na conjunção de mito e rito, este reproduz a história que aquele enuncia. A aproximação entre filologia e mitologia pressupõe, necessariamente, a abolição dessa distinção entre mito e rito. O que a filologia realiza é uma *Aufhebung* da mitologia, ou seja, uma supressão que conserva. Sendo assim, uma tal ciência que tenha como paradigma a filologia não é outra coisa se não uma identificação entre todas as “Ciências Humanas” e a poesia.

⁷*Ibidem* p. 166

transmissão para ancorá-la numa experiência da linguagem. Uma experiência que não se confunde com um acontecimento linguístico, mas algo que acontece na própria linguagem, numa concepção de linguagem na qual o que está em jogo não é a relação entre semiótico e semântico, significante e significado, mas o fato de que exista linguagem.

Assim iniciamos esta incursão no tratamento que Giorgio Agamben dedica ao problema da experiência, mostrando como de uma crítica à modernidade tecida não apenas a partir, mas também com Benjamin, o filósofo italiano pôde chegar a afirmação da experiência como experiência da linguagem e, assim, à reivindicação dessa experiência como o paradigma de uma nova política, ou seja, da dimensão política como aquela de uma pura medialidade.

O capítulo primeiro desta dissertação, “Destruição da experiência”, expõe a maneira pela qual a radical modificação nos modos de vida, implicados com o advento da modernidade, significaram uma destruição da possibilidade de experiência para o homem. Partindo do diagnóstico benjaminiano sobre a pobreza de experiência dos homens modernos, apresento os argumentos utilizados por Agamben, especialmente aqueles realizados em *Infância e história*, para reafirmar essa quebra entre o vivido e aquilo que pode se tornar experiência. Procuro estabelecer também uma relação entre a falência da experiência no mundo moderno e uma radical modificação no estatuto da arte, articulando as reflexões de *Infância e história* com aquelas produzidas oito anos antes pelo autor, em *O homem sem conteúdo*. Justamente num tempo em que as possibilidades de se experimentar o mundo parecem ter se tornado infinitas, Agamben insiste que não há mais experiência possível.

A seguir, esta investigação sobre a abordagem agambeniana da questão da experiência se detém nas reflexões agambenianas sobre a arte porque, em diferentes trabalhos, Agamben pensa o problema da arte não como um problema da estética, mas como possibilidade de recolocar o próprio fundamento da história e, com isso, repensar a questão da experiência no contemporâneo. Assim, no Capítulo segundo, “A arte como experiência histórica”, procuro, a partir de outras obras do autor, compreender a afirmação que Agamben realiza ao final de seu primeiro livro, em que indica a obra de arte como a estrutura original do homem no tempo e na história. Duas referências fundamentais para que o filósofo italiano possa realizar estas afirmações são Heidegger e Benjamin, e ambos são imprescindíveis para que possamos nos aproximar de uma tal estrutura original do homem. Dessa maneira, a questão central que este capítulo procura responder é: qual é a dimensão da arte que Agamben identifica como medida para a ação humana e que pode vir a assumir um estatuto ético e político?

No terceiro capítulo me dedico ao estudo do conceito agambeniano de infância, considerando-o não estritamente em sua relação com a linguagem, mas pretendendo trazer à tona o conteúdo político que lhe é implícito, articulando-o com a figura do Qualquer. Apresentado por Agamben em *A comunidade que vem*, o Qualquer é o ser que vem, que não se define por nenhuma propriedade específica (o ser muçulmano, comunista, americano), mas também não se confunde com uma generalidade abstrata, é a simples afirmação de que o vivente exista e tenha lugar, não mais que isto. A infância do homem – uma particular relação com a linguagem, que não se identifica nem coincide com esta, mas que está no limiar da dimensão do homem como ser que possui a faculdade da linguagem. Isto quer dizer, que pode tanto falar, como não falar – é precisamente o que Agamben reivindica como experiência possível.

Se, nos três primeiros capítulos, pretendo indicar quais as condições de possibilidade que permitem a Agamben propor uma política da pura referencialidade, ou seja, uma afirmação do puro ter lugar da linguagem, no capítulo último, “Juízo final”, me ocupo em demonstrar como que essa formulação assumiu um lugar central no pensamento do autor. Para isso, o modo como o filósofo se debruçou sobre o tema do juízo final foi muito elucidativo. Partindo de três textos em que Agamben tece reflexões sobre a imagem do último dos dias procuro problematizar as diferentes estratégias argumentativas utilizadas por Agamben para afirmar um conceito fundamental para a compreensão de suas investigações sobre política, o de pura medialidade e como este deriva e mantém-se intimamente articulado com o conceito de infância apresentado no livro de 1978.

Esse estudo se aproxima da obra agambeniana a partir do pequeno livro *A comunidade que vem*, composto de ensaios curtos e densos, cujas proposições se configuram aqui como estratégias de leitura de outros livros de Agamben. O que não significa dizer que a obra de Agamben apresenta-se como um percurso, guiando a estruturação de um sistema. Ao contrário, a incursão feita sobre Agamben aqui se justifica como um “abraço no inapreensível”⁸ em que o que se pretende com essa proposta é uma tentativa de lançar luz sobre certos aspectos da obra de Agamben que podem, se lidos de determinado modo, formar um arranjo para uma comunidade que vem. Na condição de se pensar o que vem não como

8A expressão é referência ao livro organizado por Alberto Pucheu, *Nove abraços do inapreensível*, que antes de pretender estabelecer uma leitura rígida e sistemática de Giorgio Agamben, ao convidar nove estudiosos da obra do filósofo, propõem estabelecer uma diagonal em sua obra cujos pontos são aqueles muitas vezes esquecidos nos comentários sobre o autor famoso por *Homo sacer*: literatura, poesia, arte, estética, crítica, poética, linguagem, mas também, à luz desses, política. PUCHEU, Alberto. *Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: FAPERJ, 2008.

alguma coisa que está no futuro, mas como algo, já desde sempre presente. Benjamin reconta, assim, a parábola sobre o reino messiânico que ouviu de Scholem:

'Entre os chassidim se conta uma estória sobre o mundo que vem, que diz: lá, tudo será precisamente como é aqui. Como agora é o nosso quarto, assim será no mundo que vem; onde agora dorme o nosso filho, lá dormirá também no outro mundo. E aquilo que trazemos vestido neste mundo, o vestiremos também lá. Tudo será como é agora, só um pouco diferente'.⁹

A pequena diferença a que se refere Benjamin é um mínimo deslocamento que no judaísmo só pode ser realizado pelo Messias, mas que, segundo Agamben, instala uma aporia no próprio sentido da vinda redentora, uma vez que não é preciso que se destrua e se reconstrua nada, mas que apenas se desloque ligeiramente o mundo de seu lugar. Logo, diz Agamben, esse “pequeno deslocamento não diz respeito ao estado de coisas, mas ao seu sentido e ao seu limite. Não tem lugar nas coisas mas na sua periferia, no espaço entre as coisas e elas próprias”.¹⁰ Não se trata dos centímetros movidos para a direita ou para a esquerda no espaço em que as coisas ocupam, mas do lugar entre a representação e a coisa, a verdade e a transmissão, a voz e a linguagem, o instante e o contínuo. O *que vem* deverá então ocupar o espaço do entre, do mínimo deslocamento, do não mensurável. Este lugar onde o que se perde não é a existência do que quer que seja, mas acata a separação irremediável entre estas dimensões, evidencia a cartografia do afastamento radical entre as coisas e elas mesmas. Este *entre* é a fratura revolucionária na qual devemos nos instalar.

Ocupando o espaço das interdições é que um estudo sobre o tema da experiência em Agamben pode assumir seu sentido fundamental, que não é outra coisa senão o exercício de se manter inconcluso. Irrealizado mas não irrealizável. Mantendo-se como potência que por um lado pulsa em direção ao seu próprio fim, que é a passagem ao ato, e que, no entanto, conserva-se também como pura possibilidade, como paixão que o mantém como potência. No limite entre a realização de uma investigação que se esgote num acompanhamento do movimento do pensamento realizado por um autor e a manutenção de sua obra na esfera sagrada dos cânones filosóficos, escolho assumir o papel do estudante que “encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefato diante daquilo que o tocou, incapaz tanto de levar as coisas até o fim como de se libertar delas”.¹¹

9AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 51-53.

10Ibidem. p. 45.

11AGAMBEN, Giorgio. “Ideia do estudo”. In: *Ideia da prosa. op. cit.* p. 53.

CAPÍTULO PRIMEIRO

DESTRUIÇÃO DA EXPERIÊNCIA

No Aforismo 66, escrito entre o outono de 1917 e a primavera de 1918 em Zürau, Kafka diz:

Ele é um cidadão livre e seguro da Terra, pois está atado a uma corrente suficientemente longa para dar-lhe livre acesso a todos os espaços terrenos e, no entanto, longa apenas para que nada seja capaz de arrancá-lo dos limites da Terra. Mas é, ao mesmo tempo, também um cidadão livre e seguro do céu, uma vez que está igualmente atado a uma corrente celeste calculada de maneira semelhante. Assim, se quer descer à Terra, a coleira do céu o enforca; se quer subir ao céu, enforca-o a coleira da Terra. A despeito de tudo, tem todas as possibilidades e as sente, recusando-se mesmo a atribuir o que acontece a um erro cometido no primeiro ato de acorrentar.¹²

O personagem kafkiano, duplamente livre e seguro, está também sob um duplo aprisionamento. Mas aqui ele não se vê diante de uma impossibilidade, como é costume nos textos do jovem de Praga, ao invés disso, sente que tem todas as possibilidades, ou mais precisamente, ele “*tem* todas as possibilidades e as sente” [grifo meu]. A segunda sentença explicita mais propriamente o projeto da modernidade que por ora se investiga, porque aquilo que o mundo moderno disponibiliza para a experiência humana é, sem dúvida alguma, algo em torno de alternativas infinitas. E nisso, exatamente, se encontra a sua aporia. A liberdade da qual este homem dispõe é aquela que estrangula todas as possibilidades. Mas o homem não pode simplesmente abandonar uma de suas correntes porque recusa-se em ver erro no primeiro aprisionamento, o da Terra. A Sugestão de Kafka de que a falha está no primeiro e não no segundo aprisionamento, está ligada à tradição judaica fortemente presente em sua obra. Nesse sentido, essa promessa de liberdade e proteção oferecida pela coleira celeste é a sua própria salvação, na condição em que os limites terrenos não sejam tão rígidos. Salva-o do paradoxo da corrente terrestre cujo comprimento lhe deixa acessível todos os espaços da Terra, ao mesmo passo que nada além desses limites pode alcançá-lo. Tal delimitação, que se configura, na verdade, como uma aguda impossibilidade, pode ser chamada também de perda da experiência.

12 KAFKA, Franz. “Aforismos”. IN: *Essencial Franz Kafka*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Penguin – Companhia das letras, 2011.

A latente interdição da experiência que o fragmento de Kafka deixa ver é a premissa da qual parte esta investigação. Uma, já não tão restrita, gama de pensadores afirma e dá indicações precisas sobre este diagnóstico. Para o filósofo alemão Walter Benjamin “é uma questão de honra confessar hoje a nossa pobreza” de experiência, que não se manifesta apenas no âmbito privado, mas na totalidade da humanidade.¹³ Giorgio Agamben parte da confissão de Benjamin (cujo projeto de tradução para o italiano e edição das Obras completas ele iniciou) para pensar, não apenas a partir, mas também com o filósofo alemão, as consequências da perda da experiência.

A referência ao pensamento benjaminiano é uma constante na obra de Agamben, ora explícita, ora veladamente. Dentre a significativa gama de autores citados e estudados por Agamben, Benjamin parece ser o mais fundamental. Um exercício filosófico frequente nos ensaios de Agamben é o de realizar apropriações do pensamento de outros autores através de uma leitura muito particular que dá menos atenção ao um rigor hermenêutico e se ocupa mais da sua própria construção argumentativa. O caso da contribuição do pensamento de Benjamin para a filosofia agambeniana, em especial para os temas em questão nesse estudo, história, linguagem e arte, é singular porque os conceitos centrais que Agamben utilizada são, em sua origem, formulações propriamente benjaminianas.

Antes, no entanto, um apontamento sobre a relação que o pensamento de Agamben estabelece com o de Benjamin se impõe, me refiro à inserção do filósofo italiano dentro da tradição de leitores de Benjamin. Para Agamben, o ineditismo do pensamento benjaminiano está no fato de sua filosofia percorrer a teologia sob uma ótica materialista sem se reduzir nem a uma nem a outra. É esta herança benjaminiana para o pensamento de Agamben que destaco como basilar. Desse modo, o caminho da reflexão que por ora apresento se valeu em muitos momentos do pensamento de Benjamin como norte, diante da impossibilidade prática de se recorrer à inumerável quantidade de autores citados por Agamben, Benjamin adquiriu nesse estudo uma presença significativa.

O trajeto percorrido pelas obras dos autores neste trabalho evidencia que, mais que uma referência para Agamben, as citações tomadas de Benjamin funcionam como um instrumento de efetivação daquilo que foi o esforço maior de seus escritos, a saber, o estabelecimento de uma filosofia cujas preocupações estão à margem daquela que, para Benjamin, pertence à consciência histórica burguesa e sobre a qual Agamben se refere como a tradição metafísica do pensamento ocidental. Agamben se instala nas cesuras da obra de

¹³BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Walter Benjamin: O anjo da História*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p. 86

Benjamin. Certamente, sem o intento de resgatá-la tal como ela foi, de fielmente lhe dar continuidade – pois sabe que, para Benjamin, a salvação de algo só é possível se parte do reconhecimento de sua perda e, com isso, assume o fato de que o objeto salvo jamais coincidirá com o que ele foi. Solidária com o conceito de origem, a noção de salvação em Benjamin não prevê uma perfeita coincidência com o passado (e também com as obras que foram escritas) porque ele não poderá ser, nunca, idêntico a si mesmo, mas somente citado.¹⁴

Partilhando da concepção benjaminiana de que somente o que foi destruído pode ser restaurado – salvo –, reitero o reconhecimento da perda da experiência por Agamben como um modo de indicar alguma possibilidade de experiência no mundo contemporâneo. Ou dito de outro modo, se no atual contexto histórico o homem perdeu por completo seu elo com a tradição, segundo a afirmação que Agamben retira de Benjamin, qual o horizonte para a tradição perdida? A que serve a história nos dias atuais? É ainda a arte a possibilidade de afirmar experiências comunicáveis? Certamente, as respostas para essas perguntas não são evidentes e falar em experiência no mundo contemporâneo, para estes autores, não passa pela ideia de um retorno a um tempo em que a experiência ainda estava em voga.

Kafka, no pequeno conto *Mensagem Imperial*, narra a impossibilidade de um mensageiro, que carrega consigo as palavras do imperador sussurradas ao seu ouvido, de concluir sua tarefa, chegar ao seu destino e transmitir a mensagem do imperador. Com teor semelhante, as páginas de *As flores do mal*, do poeta francês Charles Baudelaire, traduzem o inexperienciável que se tornou a Paris do século XIX. Ambos grandes interlocutores de Benjamin, em Kafka ou na poesia de Baudelaire é esta pobreza de experiência que fica evidente. A narrativa é, para Benjamin, uma atividade fundamental que prescinde de uma relação que envolva tanto o narrador quanto o ouvinte naquilo que é narrado, de modo que o que está em jogo na atividade da narração é a transmissão de um sentimento partilhável, Benjamin vai dizer, de uma “experiência comunicável”.¹⁵ Nas obras acima citadas o que se vê é não a transmissão de um significado comum mas, ao contrário, a colocação da impossibilidade de transmissão de qualquer conteúdo que seja. Um profundo esgotamento dos códigos de transmissibilidade foi uma das decorrências da incalculável ampliação das possibilidades sensoriais no mundo moderno, este é o diagnóstico que Benjamin realiza, por

¹⁴Sobre o conceito de origem em Benjamin ver: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011. A autora também nos esclarece sobre a potência salvadora da citação: “Em oposição à narração que enumera a sequência dos acontecimentos como as contas de um rosário, este procedimento [a citação] que faz emergir momentos privilegiados para fora do *continuum* cronológico, é definido, no fim das *Teses*, como a apreensão de uma *constelação* salvadora”. p. 15.

¹⁵BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas v.1). p. 198.

exemplo, nos ensaios “O narrador” e “Experiência e pobreza”, escritos na década de 1930 e que Agamben reitera no ensaio “Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência” de 1978.

O pensamento de Agamben situa a destruição da experiência como resultado da intrincada relação entre vivente e linguagem – e aqui, a própria definição do homem como animal que possui linguagem é posta em xeque. A colocação do problema da experiência a partir da relação do homem com a linguagem é resultado de uma dupla compreensão do fenômeno que o filósofo entende por destruição da experiência. Por um lado, Agamben concorda com a indicação benjaminiana de que a principal novidade da modernidade foi o próprio esgotamento do conceito de novidade e, conseqüentemente, o abarrotamento do mundo com eventos, mercadorias e instantes que produzem tão somente uma inevitável pobreza de experiência. Ou seja, situa historicamente o fim da experiência na passagem para a modernidade no século XVIII; por outro, traça a trajetória do pensamento ocidental, desde sua fundação, na antiguidade clássica grega, como o percurso do incessante afastamento entre homem e experiência e desse modo, insere o problema dentro do que ele compreende como tradição metafísica do ocidente. O primeiro interesse desta dissertação é mostrar como, para Agamben, a questão da experiência não se coloca apenas como destruição da possibilidade de comunicar uma percepção comum de mundo, como em Benjamin, mas é algo mais radical e está fundamentada na afirmação aristotélica do homem como o ser dotado de *lógos*.

O terceiro livro de Giorgio Agamben, *Infância e História*, data de 1978 e possui significativamente o subtítulo: *destruição da experiência e origem da história*. Uma década depois do lançamento de *Infância e História* na Itália, ele escreveu, em prefácio para a edição francesa do livro, que ao olhar retroativamente para seus escritos, os compreende como o preâmbulo de uma obra jamais escrita, em que os textos que efetivamente se produziram “não representam mais do que estilhas ou máscaras mortuárias”.¹⁶ Esse caráter fragmentário que Agamben atribui à sua obra retoma uma indicação de seu primeiro livro, *O homem sem conteúdo*, de 1974, e se constitui como uma das marcas desse autor: a crucial importância da interrupção, do fragmento, da citação. A propósito da ênfase na citação, que Agamben retoma de Benjamin, o italiano afirma: “Extraíndo à força um fragmento do passado do seu contexto histórico, a citação lhe faz perder, de imediato, o seu caráter de testemunho autêntico para investi-lo de um potencial de estranhamento que constitui a sua inconfundível força agressiva”.¹⁷

16AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. op. cit. p. 09.

17AGAMBEN, Giorgio, *O homem sem conteúdo*. op. cit. p. 169-170.

A referência à citação como método filosófico, indicada por Agamben, em *O homem sem conteúdo* (o que mais tarde em sua obra vai dar lugar ao método arqueológico, mantendo, no entanto certa intimidade com o princípio que o filósofo verifica na citação), faz com que, no estudo que ora apresento, as obras tanto de Agamben quanto de Benjamin, não sejam compreendidas como um contínuo do pensamento, mas como um emaranhado de citações. É nesse sentido que compreendo a manutenção de determinados temas na obra de Agamben, especificamente aqueles sobre os quais esse estudo se detém, história, linguagem e arte. Nesse sentido, o que liga as obras sobre as quais a presente dissertação debruça não é tanto sua proximidade temporal, ainda que seja indubitável a importância da contextualização histórica nas investigações sobre o pensamento filosófico, mas destaco especialmente a retomada de temas que Agamben realiza ao longo de sua obra. A questão da experiência aparece já, em seu primeiro livro, *O homem sem conteúdo* (1974), por exemplo e retorna em outras obras como *Infância e história* (1978). Marcar as singularidades e os desenvolvimentos que o filósofo realiza sobre a questão da experiência articulando-as com a forte herança benjaminiana para o pensamento de Agamben é o objetivo do primeiro capítulo deste estudo.

Em *O homem sem conteúdo*, sobretudo no capítulo décimo que encerra o livro, “O anjo melancólico” Agamben trata do problema da relação entre passado e presente afirmando que houve um esgotamento da transmissão de conteúdos, o que ao longo da obra foi demonstrado através da relação do homem com a arte e da mediação dessa relação pela estética. Esta é a primeira vez que a questão da história e da experiência é colocada por Agamben, mas já nesse texto é possível ver elementos que incessantemente retornam na obra do filósofo. A identificação da falência da transmissibilidade apontada por Agamben orienta a reflexão sobre a ideia de linguagem que o autor começa a desenvolver em *Infância e história* e sobre o qual o seu pensamento se detém, sobretudo nos trabalhos realizados durante a década de 1980. Nesse sentido, a teia que liga história, linguagem e arte começou a ser tecida já na primeira obra do filósofo, no entanto, essa relação não chegou a ser evidente em nenhum dos trabalhos que aqui tomo como referência, especialmente os estudos que colocam o problema da linguagem desenvolvido nos anos 80 e é, precisamente, elucidar a constituição dessa teia o objetivo dessa pesquisa, na medida em que compreendo que, a partir do tripé história-linguagem-arte, é possível vislumbrar uma ética na filosofia agambeniana.

1.1 A presença da falta: Sobre modernidade e experiência em Benjamin e Agamben

“Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer”.¹⁸ Desse modo Agamben inicia o “Ensaio sobre a destruição da experiência”, primeiro capítulo do livro *Infância e História*. Reconhecer que não há, desde a modernidade – período que tem início no século XIX com a consolidação do capitalismo e da sociedade burguesa do qual a contemporaneidade é um expoente radicalizado, segundo a indicação agambeniana – experiências disponíveis, é uma tarefa que Agamben retoma de Benjamin. Para o filósofo alemão, coincide com a modernidade uma modificação profunda na relação do homem com o passado e, como resultado, uma inegável impossibilidade de narrar, ou seja, de transmitir experiências, se ergue.

O contraponto de uma situação histórica cujo exercício da narração não encontra lugar é aquela em que os feitos e experiências dos homens sobreviviam à ruína do tempo. As narrativas clássicas, que tiveram seu início com Heródoto, visavam precisamente a transmissibilidade da tradição, estabeleciam um elo e atribuíam sentido aos feitos dos antepassados. As *histórias* visavam à preservação diante do caráter furtivo do tempo. Contra a voracidade do tempo, por muitos séculos foi possível assegurar que os feitos dos homens eternizassem-se. O historiador dos conceitos Reinhart Koselleck, objetivando descrever as transformações semânticas da palavra história, desde o seu surgimento na Grécia antiga, observa a dissolução do topos *historia magistra vitae*. O pensador alemão afirma: “O uso do topos remete a uma possibilidade ininterrupta de compreensão prévia das possibilidades humanas em contínuo histórico de validade geral”.¹⁹ Neste conceito clássico de história, do qual o topos *historia magistra vitae*, definido por Cícero, é um representante, o homem conhecia o seu presente e era capaz de iluminar o seu futuro a partir das leis sagradas da história, em que a ininterruptibilidade do tempo marcava a possibilidade de continuidade histórica. Portanto, a história, segundo essa acepção clássica, possuía um sentido pedagógico, as narrativas históricas eram, pois, como uma coleção de exemplos.

Na Alemanha, o abandono do termo *Historie*, que significa no uso geral a narrativa, o relato do evento acontecido, pelo emprego do vocábulo *Geschichte*, que alude ao acontecimento em si, marcam, para Koselleck, uma mudança no conceito de história. A partir de fins do século XVIII, tanto um evento passado como o relato sobre o passado, convergiram no termo *Geschichte*. Esse deslocamento lexical esvaziou o sentido de exemplaridade dos

18AGAMBEN, Giorgio. “Infância e história: Ensaio sobre a destruição da experiência” In: *Infância e história*. *op. cit.* p. 21.

19KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 43.

feitos dos homens contido na “história como mestra da vida”, a história como uma coleção de exemplos perde sentido com uma ruptura fundamental na concepção de verdade. O historiador alemão mostra que, se tínhamos uma noção de verdade identificada com a ética (e, portanto a concepção pedagógica da história), temos, com a modernidade, uma noção de verdade muito mais identificada com o fato em si, estabelecendo um afastamento da imaginação e da fantasia. Koselleck observa a perda da exemplaridade dos eventos: “A história [*Geschichte*] como acontecimento [*Begebenheit*] único ou como complexo de acontecimentos [*Ereigniszusammenhang*] não seria capaz de instruir da mesma forma que uma história [*Historie*] compreendida como relato exemplar”.²⁰

A moderna consciência de tempo e história atrela-se a um coletivo singular, História. A história [*Geschichte*] adquire uma dimensão que escapa a narrativa, ao passo que se torna impossível capturá-la. A história nessa concepção só pode expressar a si mesma, é compreendida como um sistema racional dotado de sentido em si e para si, torna-se um sujeito. Em sua história do conceito de história, Koselleck observa como essa mudança na concepção do conceito corresponde também a uma mudança na orientação do tempo, pensa essa mudança partindo da relação estabelecida entre “espaço de experiência” e “horizonte de expectativas”. Se na época clássica a experimentação do tempo ancorava-se no espaço de experiência, este lançando luz sobre o horizonte de expectativas, na modernidade há uma ampliação do horizonte de expectativas, uma orientação para o futuro. Não é desprezível o fato de que a modernidade entende-se a si mesma como uma época absolutamente nova, o “nosso tempo” passa a ser entendido como “novos tempos”. Tempos que rompem com o passado, instauram uma novidade e orientam-se para o futuro. Não é desprezível que o fato que marca essa ruptura, no contexto europeu, seja uma revolução, a Revolução Francesa de 1789.

A análise de *O discurso filosófico da modernidade* realizada por Jürgen Habermas sublinha o autoentendimento da modernidade enquanto época enfaticamente nova, “o conceito profano de ‘tempos modernos’ expressa a convicção de que o futuro já começou: indica a época orientada para o futuro, que está aberta ao novo que há de vir”.²¹ A percepção da história enquanto coletivo singular e a consciência histórica de um tempo novo estão, na perspectiva de Koselleck, estritamente atreladas as filosofias da história, surgidas também ali no ocaso do século XVIII. A ideia mesma de uma filosofia da história, tal qual em Hegel,

²⁰*Ibidem*. p. 48-49.

²¹HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.9.

observa a singularidade dos processos históricos. Vislumbrando esses processos em sua totalidade que se orienta por leis subjacentes a própria História, a ‘luta de classes’ para Marx, o ‘ardil da natureza’ em Kant ou a ‘astúcia da Razão’ em Hegel. É o moderno regime de historicidade que concebe o conjunto do passado como a História universal.

Hannah Arendt se dedica ao estudo da quebra do elo que ligava os homens ao passado na obra *Entre o passado e o futuro*. A autora observa que, para os antigos gregos, a grandeza era algo da ordem do permanente e o aspecto peregrino da dimensão natural do mundo se opunha à fragilidade da ação humana que não perdura mais que o instante em que se realiza. Arendt diz: “Esse paradoxo, ser a grandeza compreendida em termos de permanência enquanto a grandeza humana era vista precisamente nas mais fúteis e menos duradouras atividades dos homens, assediou a Poesia e a Historiografia gregas e inquietou o sossego dos filósofos”.²² Nesse sentido, segundo a autora, da necessidade de preservar os feitos humanos da ruína do esquecimento, surge a história. Com o objetivo de elucidar o surgimento de um conceito de história enquanto narrativa distanciada do passado, a autora resgata a imagem na qual Ulisses escuta sua epopeia, na corte do rei dos Feácios. Pois foi em função da fragilidade dos feitos humanos que historiadores e poetas passaram a narrá-las. Devido ao poder destrutivo do tempo vivido, surge a história como meio de assegurar a grandeza da ação, salvar do esquecimento, escapar da implacável ruína que este impõe aos feitos humanos.

Esse sentido da história como mecanismo de preservação do passado se associa ao que historiadores da História dos conceitos, como o alemão Reinhart Koselleck, definem como o conceito antigo de história, partindo da definição de Cícero de *historia magistra vitae*. Conceito no qual as narrativas históricas possuíam um caráter pedagógico de orientação das ações do homem no presente. Um tal conceito de história pressupõe, no entanto, certa proximidade conjuntural entre o presente e o passado. O que Benjamin expressa nos ensaios “O narrador” e “Experiência e pobreza”, em que reflete sobre a transmissão de experiências, como o conjunto de sentidos comuns partilhados por determinada comunidade de pessoas. É, precisamente, este sentido compartilhado que o filósofo afirma ter se esgotado com a modernidade.

A rememoração possuía, tradicionalmente, um papel central na constituição do sujeito, como ensina Jeanne Marie Gagnebin: “Defini a questão que nos ocupa como a da importância da narração para a constituição do sujeito. Essa importância sempre foi reconhecida como a da rememoração, da retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso,

²²ARENDR, Hannah. “Sobre o conceito de história antigo e moderno”. In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 75.

desapareceria no silêncio e no esquecimento”.²³ Para Benjamin, perde-se não apenas a atividade narrativa exercida por poetas e historiadores, mas também aquela praticada pelos homens comuns, que passavam suas tradições para seus filhos. Do mesmo modo que as histórias perdem seu sentido, esgota-se o significado dos provérbios e da biografia.

A modernidade aponta para o futuro e tenta alcançá-lo na velocidade do progresso. Esse tempo é incompatível com o da possibilidade de transmissão de experiências. Benjamin afirma, então, que a tradicional função da narrativa como meio de se transmitir experiências chegou ao seu completo esgotamento na modernidade. O que se encerrou foi o sentido compartilhado das experiências. Ao passo que, com o advento do mundo moderno, uma gama infinita de possibilidades se abria para o homem, ele se desconstruía de si mesmo. Enquanto a demografia dos países europeus apontava para números populacionais na casa dos milhões, o homem via-se, radicalmente, só.

A maneira como a cidade (a Paris do XIX) e a modernidade aparecem na obra de Baudelaire são, segundo Benjamin, referências determinantes para compreender o que, para o filósofo, está em jogo quando se fala em pobreza de experiência. A (in)experiência moderna aparece em Baudelaire através de figuras como a do poeta que perde sua auréola.

Interlocutor: Ora, ora, meu caro! O senhor! Aqui! Em um local mal afamado – um homem que sorve essências, que se alimenta de ambrosia! De causar assombro, em verdade.

Poeta: Meu caro, sabe do medo que me causam cavalos e veículos. Há pouco estava eu atravessando o *boulevard* com grande pressa, e eis que, ao saltar sobre a lama, em meio a este caos em movimento, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um movimento brusco, desliza de minha cabeça e cai no lodo do asfalto. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me deixar quebrar os ossos. E agora, então, disse a mim mesmo, o infortúnio sempre serve para alguma coisa. Posso agora passear incógnito, cometer baixezas e entregar-me às infâmias como um simples mortal. Eis-me, pois, aqui, idêntico ao senhor, como vê!²⁴

23GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. op. cit. p. 3.

24BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 47. Utilizamos essa tradução que, segundo Jeanne Marie Gagnebin, apresenta algumas deficiências. No original, em francês, lê-se: " Eh ! quoi ! vous ici, mon cher ? Vous, dans un mauvais lieu ! vous, le buveur de quintessences ! vous, le mangeur d'ambrosie ! En vérité, il y a là de quoi me surprendre. – Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez !" BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris* (Petits poèmes en prose) 1869.

A referência ao poeta como um homem que está imerso na cidade tal como qualquer outro que a habite sugere a radical transformação impressa pela modernidade em todos os âmbitos da vida humana. O poeta, cuja auréola caiu “no lodo do asfalto”, já não possui mais o lugar privilegiado que ocupava outrora. O artista perde a auréola e, a arte, a aura. Uma obra de arte moderna é profundamente vazia do caráter de unicidade que até então era constituinte da obra.²⁵ Nota-se ainda a descrição que o poeta faz da cidade como um conglomerado de cavalos, veículos e gente, uma multidão descrita como “o caos em movimento” que amedronta especialmente pela iminência e onipresença da morte que chega a galope, de todos os lados e a todo instante. E é o mesmo medo que o impede de abaixar-se e recuperar sua auréola. No lodo da cidade ele a deixa, definitivamente perdida. Para Benjamin, não se trata, em Baudelaire, de uma concepção burguesa do artista, que deseja no fim reivindicar privilégios perdidos ou, numa visão estetizante, de um elogio da arte pela arte. Como ensina Gagnebin, segundo Benjamin, “o que liga a poesia da cidade e a teoria da modernidade, em Baudelaire, é o tema do transitório, da caducidade e da morte”.²⁶

Na teoria da modernidade que Benjamin desenvolve, tanto a tragédia quanto o esplendor moderno carregam consigo o fardo de terem se tornado banais. A massificação de todas as esferas da vida humana tem como consequência um progressivo afastamento do homem de sua própria vida, no sentido de que, por mais que infindáveis possibilidades de experimentações estejam ao dispor, de nenhuma delas é possível fazer experiência. Benjamin utiliza a imagem dos homens que haviam ido à escola em carros puxados a cavalos e que subitamente foram enviados a uma guerra em que máquinas de matar tinham se tornado tão eficientes em evidenciar a insignificância humana que puderam não somente dizimar-nos, mas também, e talvez mais gravemente, silenciar-nos. Nos ensaios “Experiência e pobreza” e “O narrador”, a modificação da relação do homem com a morte aparece claramente associada à primeira grande guerra. O autor diz, numa passagem que pode ser lida, quase sem alterações, nos dois ensaios:

Uma coisa é clara: a cotação da experiência baixou, e isso aconteceu com uma geração que fez, em 1914-1918, uma das experiências mais monstruosas da história universal. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Não se tinha, naquela época, a experiência de que os homens voltavam mudos do campo de batalhas? Não voltaram mais ricos, mas mais pobres de experiências partilháveis. Aquilo que, dez anos mais tarde, fomos encontrar na grande vaga dos livros de guerra, era tudo menos experiência contada e ouvida. Não, o fenômeno não é assim tão estranho porque nunca a

25A perda da aura na obra de arte será desenvolvida no segundo capítulo.

26GAGNEBIN. *op. cit.* p.47.

experiência foi mais desmentida: a da estratégia pela guerra de trincheiras, as econômicas pela inflação, as do corpo pela fome, as morais pelos detentores do poder. Uma geração que ainda foi à escola nos carros puxados a cavalos, viu-se de repente num descampado, numa paisagem em que nada se manteve inalterado a não ser as nuvens, e no meio dela, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil.²⁷

Benjamin, em suas investigações sobre a modernidade, estabelece interlocuções com Baudelaire, Proust, Poe, Kafka, entre outros autores em cujas obras se depararam com as profundas e radicais transformações ocorridas na experiência humana com a modernidade. Muitas facetas dessa drástica metamorfose nos modos de vida foram tematizadas por Benjamin a partir desses interlocutores. A impossibilidade de se fazer experiências não pode ser verificada apenas nos corpos dilacerados pela guerra, mas também nas cidades, em meio à multidão, como parte da literatura e da poesia de fins do XIX e início do XX deixam ver. Outra alegoria elucidativa é o homem perseguido no conto de Edgar Allan Poe, “O homem da multidão” descrito como: “o tipo e o gênio do crime profundo. Ele se nega a ficar sozinho. Ele é o homem da multidão”.²⁸ A recusa em ficar sozinho evidencia o mais profundo sentimento de desenraizamento; é o peso da solidão em suas costas que lhe impele à rua, a preencher sua vida com a quantidade de instantes suficiente para lhe convencer de que ainda há um sentimento comum, algo a compartilhar. O narrador do conto, que observa a trajetória inquietante do homem em meio à multidão, se dá conta, por fim, que é vão continuar a segui-lo, pois compreende que “*er lasst sich nicht lesen*” - “ele não se deixa ler”.²⁹

É o sentimento de uma época em que uma infinitude de sensações é possível, mas nenhuma pode se tornar efetiva, que Poe descreve. A obra de Poe, como também a de Kafka, Proust e Baudelaire, demonstram, para Benjamin, que na Europa do final do XIX a ruína da tradição era um fato concluído. O sentimento de pertencimento a uma comunidade foi inviabilizado pela superpopulação das grandes cidades, a centralidade do homem como fabricante do mundo passou a ser ocupada pela técnica, até mesmo os mecanismos de morte não puderam suportar ao ímpeto civilizador do progresso. E novamente o tema da morte, pode elucidar a transformação da relação com a vida. No início do XX, já não se morria mais em praça pública, sob gritos sórdidos e xingamentos, no entanto, com identidade; morria-se anonimamente, nos campos de batalhas, dizimados pela fome, as centenas, aos milhares. A

27BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. *Walter Benjamin: O anjo da História. op. cit.* p.86.

28POE, Edgar Allan. O Homem da multidão. In: BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da Vida moderna.* Concepção e organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 102.

29Ibidem.

condenação individual, que dilacerava corpos e os exibia num misto de prazer e violência, foi substituída por cálculos de poder que poderiam elevar exponencialmente o número de mortos.

Um fictício diálogo entre Sade e Jean-Paul Marat, numa peça de Peter Weiss, é elucidativo das catastróficas consequências da modernidade no que se refere à banalização da morte, fazendo emergir através do personagem de Sade indícios do insucesso da iniciativa moderna: “Condenamos sem paixão/ não há mais uma linda morte individual/ diante de nós/ somente uma morte anônima sem valor/ para a qual podemos enviar povos inteiros/ após frio cálculo/ até o instante/ de cessar/ toda a vida”.³⁰ Deve-se sublinhar que esta é, precisamente, a aporia do projeto da modernidade. A valorização da vida, do bem-estar, da higiene, coexiste com a avassaladora evidência da insignificância da vida humana, sua redução ao seu mais elementar caráter. O projeto civilizador moderno, que investiu em larga escala na superação da barbárie – com sua precisão médica, seu aparato técnico, a iluminação pública, o telefone, as vitrines e *boulevards* – estabeleceu também pactos profundos justamente com aquilo de que julgava se afastar: o estado de violência e necessidade.

A fragilidade das relações instantâneas que o homem moderno inaugura é uma das facetas que Benjamin observa acerca da transformação da vida na modernidade. Um aspecto caro para o filósofo é o estabelecimento de uma distância intransponível entre o homem e o seu passado, aquele passado em que um sentido comum podia ser compartilhado, em que através de uma narrativa, de um provérbio ou de uma biografia era possível *ler* uma experiência. O que as cidades, a moda, os automóveis e edifícios contam é que, desde que eles se tornaram um experimento completo e massivo, não há mais nada a contar. É desse aspecto de intransmissibilidade, que Agamben parte para realizar suas próprias reflexões acerca da falência da experiência na modernidade.

Em *O homem sem conteúdo*, mais precisamente no último capítulo, “O anjo melancólico”, Agamben afirma, fazendo referência a Benjamin, que na modernidade se verifica um radical afastamento entre o homem e o seu passado. Com isso, o filósofo observa a completa desvinculação dos sentidos estabelecidos na modernidade – e para Agamben, está claro que esta também é a condição do mundo contemporâneo – com aqueles mantidos pela tradição com as narrativas clássicas. Esse diagnóstico que Agamben reitera se inscreve num contexto da produção teórica que desde meados do século XX, mas com Benjamin, já bem antes, de reflexão sobre o desencantamento do mundo. Vejamos o que Agamben afirma na seguinte passagem:

30WEISS, Jean-Paul. *Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat*. São Paulo: Ed. Peixoto Neto, 2004. p. 71.

Em um sistema tradicional, a cultura existe somente no ato de sua transmissão, isto é, no ato vivo da sua tradição. Entre passado e presente, entre velho e novo não há solução de continuidade, porque todo objeto transmite sem resíduo, o sistema de crenças e de noções que nele encontrou expressão.³¹

A compreensão que Agamben expressa sobre as sociedades tradicionais se aproxima da ideia de Benjamin de que, antes da modernidade, o homem estava ligado a uma comunidade e cultura por compartilhar sentimentos e valores. A ideia deste tipo de compartilhamento rui na modernidade, segundo os autores, e pode ser observada em diversos âmbitos, como na arte, por exemplo, questão da qual me ocuparei mais adiante. Sobre a perda da força da tradição, o que parece ser o mais fundamental para Agamben é que a modernidade instaura uma profunda modificação nos códigos de transmissibilidade afirmando uma absoluta impossibilidade de comunicar. O filósofo afirma que perda da tradição significa: “que o passado perdeu a sua transmissibilidade e, até que não se tenha encontrado um novo modo de entrar em relação com ele, o passado pode, doravante, ser apenas objeto de acumulação”.³² É como objeto de acumulação que o filósofo entende a relação que atualmente se estabelece com a história, ou mais precisamente, com a historiografia, que tão somente compila e arquiva documentos, fontes e comentários sobre o passado, se distanciando dele através da figura do pesquisador. Assim, é possível compreender que, se aproximando de Benjamin, para Agamben, na modernidade se esgotou a possibilidade de experiências narráveis e que apenas a afirmação dessa perda pode se configurar como possibilidade para o homem contemporâneo.

A radicalidade da anulação da experiência expõe suas vísceras na modificação dos modos de fazer morrer, na relação do homem com o seu passado e numa radical intransmissibilidade que se afirma. A vida cotidiana, e não apenas as situações limites em que o contar se torna impossível, para Agamben, representa também a ruína da tradição e a falência da experiência. O cotidiano moderno está repleto de eventos que provam a incapacidade dos homens modernos (e, inegavelmente, dos contemporâneos) de fazer experiências, como observa. Em “Infância e História: ensaio sobre a destruição da experiência” o filósofo descreve os mais banais e corriqueiros eventos da vida cotidiana também como indícios da perda da experiência:

31AGAMBEN. “O anjo melancólico”. In: *O homem sem conteúdo. op. cit.* p. 173-174.

32**Ibidem.** p. 174.

Porém, nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para a casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes – entretanto nenhum deles se tornou experiência.³⁴

Em modos de vida como os descritos acima não são os dispositivos de morte que expropriam a experiência humana, mas a própria estrutura da temporalidade histórica moderna que interdita qualquer efetivação das experiências uma vez que seu escopo jamais pertence ao homem, mas sempre ao devir. Segundo Agamben, “toda concepção de história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto trazer à luz”.³³ A concepção de tempo contida no conceito de história consolidado na modernidade efetiva o afastamento entre o homem e a experiência – uma temporalidade fundada na ideia de *continuum*, cuja experiência está no próprio desenrolar histórico.

1.2 Experiência da consciência: A herança hegeliana

A filosofia hegeliana da história, baseada na experiência da consciência que a *Fenomenologia do Espírito* narra, é um exemplo preciso de um tipo de experiência que é sempre subtraída ao homem e depositada na imagem de um processo. É fundamental compreender a herança hegeliana para a afirmação dos modernos conceitos de tempo, história e experiência, se pretende-se pensar o diagnóstico agambeniano da falência da experiência na tradição do pensamento ocidental, diagnóstico este, em muitos aspectos solidário com aquele realizado por Benjamin. No ensaio “Tempo e história: crítica do instante e do contínuo”,

³³AGAMBEN. “Infância e história: Ensaio sobre a destruição da experiência”. In: *Infância e História. op. cit.* p. 21-22.

publicado em *Infância e história*, Agamben investiga a orientação do tempo na modernidade e atribui um papel importante ao conceito de agora hegeliano para esta orientação.

Na *Fenomenologia do Espírito* cujo título, primeiramente, seria “*Ciência da experiência da consciência*”, Hegel descreve o movimento realizado pela consciência natural em direção ao absoluto. A *Fenomenologia* expõe justamente a trajetória do aparecer da ciência em seus distintos momentos ou configurações, até chegar à constituição final de si mesma – o *Saber Absoluto, a Razão, o Espírito*. Esta trajetória que as figuras da consciência percorrem é, segundo o filósofo, o caminho do desespero, posto que em cada configuração da consciência há uma descoberta de que o seu saber é um saber não-verdadeiro. Ou seja, o saber que a consciência natural tem como verdadeiro, por exemplo, em relação a determinado objeto, através da experiência da consciência, se torna um saber não verdadeiro; em função disso, uma nova figura da consciência aparece – ao passo que caminha rumo à realização da Ciência.

Hegel define experiência do seguinte modo: “Esse movimento dialético que a consciência exercita em si mesma, tanto em seu saber como em seu objeto, enquanto dele surge o novo objeto verdadeiro para a consciência, é justamente o que se chama experiência”.³⁴ Com isso, é possível depreender que a experiência hegeliana é o processo de realização e desenvolvimento da própria Ciência; não é algo, portanto, que o homem possa fazer visto que ela pertence ao movimento dialético da consciência. Para Agamben, a concepção hegeliana de experiência tem fundamento numa negatividade essencial na medida em que ela se realiza incessantemente sem jamais coincidir consigo mesma. Sobre o fundamento negativo da experiência em Hegel, Agamben afirma: “Experiência é aqui simplesmente o nome do traço fundamental da consciência: a sua essencial negatividade, o seu já ser sempre o que não é ainda”.³⁵

Agamben mostra como o pensamento de Hegel sobre o agora coroa esta interdição da experiência.³⁶ O filósofo italiano identifica, na categoria hegeliana de agora, um incessante afastar-se de si e jamais deixar-se apreender. O agora, em tempo algum, pode coincidir com ele mesmo, uma vez que o agora que é indicado, já sempre deixou de ser indicado. Esta instância nunca corresponde a si mesma porque só se mantém negando a si própria. O agora

34HEGEL, Georg Wihelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses; Petrópolis: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. p. 80.

35AGAMBEN. “Tempo e história: crítica do instante e do contínuo”. In: *Infância e História. op. cit.* p. 43.

36Ibidem. No ensaio “Tempo e História, crítica do instante e do contínuo”, Agamben evidencia como concepções de tempo calcadas nas categorias de instante e *continuum* contribuem para o apartamento entre homem e experiência e defende ainda que estas instâncias possuem uma supremacia na formulação dos diferentes conceitos de tempo presentes na tradição do pensamento ocidental. Voltarei a isso adiante.

imediatamente só poderá ser agora amanhã se negar o que é hoje. Ele, portanto, só pode se manter negando totalmente o que é, somente tornando-se outro que pode ser ele mesmo. Nas palavras de Hegel: “o agora que é noite foi *conservado*, isto é, tratado tal como se *ofereceu*, como um essente; mas se mostra, antes, como um não-essente”.³⁷ O agora quando é, já não é mais; é, portanto, sempre outro.

A questão fundamental que, para Agamben, é preciso compreender é sobre como a concepção negativa do agora, em Hegel, está intimamente vinculada à perspectiva da temporalidade moderna. O agora pensado por Hegel – que representa a transição entre o que é e o que não é mais, e também a transição entre o que é e o que não é ainda – afirma-se como a instância que conjuga passado e futuro, isto é, um presente transitório. Para o filósofo alemão, o presente é assumido como unidade negativa: “O presente só é por isso que o passado não é, inversamente o ser do agora tem a determinação de não ser, e o não ser de seu ser é o futuro; o presente é esta unidade negativa.”³⁸ Agamben retoma essa definição hegeliana do agora, sublinhando sua negatividade e sua função extremamente propícia à concepção moderna de tempo em que presente, passado e futuro relacionam-se apenas como uma sucessão contínua de agoras pontuais. Desse modo, o foco da questão agambeniana sobre a figura da negatividade em Hegel pretende sublinhar que ao conceber o passado como uma etapa anterior no desenvolvimento da história e o futuro como horizonte de realização plena, o presente se torna sempre nulo, uma vez que, não se vincula ao passado que lhe inferior e só existe como condição de possibilidade do futuro. A partir da crítica de Agamben a concepção do presente negativo em Hegel, é possível compreender como a experiência na modernidade passa a se confundir com a expectativa e todo o vivido só é restituído de sentido em vista do futuro.

A leitura agambeniana de Hegel sugere ainda a compreensão da negatividade do agora não apenas como um simples negativo, mas como uma dupla negação. Agamben demonstra como há uma forte implicação entre representações espaciais (o círculo, o ponto e a linha) e experiências temporais. Hegel, ao conceber o tempo como superação dialética do espaço, mantém uma concepção de tempo derivada da espacialidade. O instante aristotélico, representado por um ponto, mantém-se enquanto negação do ponto anterior, por isso Agamben pode chamá-lo de negação indiferenciada. Contudo, o agora hegeliano é uma negação dessa negação indiferenciada. Como superação dialética do espaço, o tempo não é mais que um espaço que vem a ser tempo. Agamben demonstra como que o agora, enquanto

37HEGEL. *Op.cit.* p. 87.

38*Ibidem.*

ponto temporal, nega o ponto espacial negativo, isto é, uma negação da negação, porém por se tratar de uma superação dialética mantém a ideia de ponto e, logo, uma relação com o espaço.

A noção de *Aufhebung* hegeliana, como princípio dialético, pode ser elucidativa do que Agamben chama de negação indiferenciada. O conceito de *Aufhebung* determina e explica como uma superação deve implicar também uma manutenção daquilo que foi superado. Agamben entende que ao suprimir e conservar a negatividade do agora, Hegel garante para a experiência um caráter puramente negativo. O italiano diz: “Definindo deste modo o tempo como negação da negação, Hegel não fez mais do que levar às extremas consequências a experiência nulificada implícita em sua determinação como sucessão contínua de instantes pontuais”.³⁹ A desmedida potência do negativo para a compreensão moderna do tempo produz consequências profundas na experiência temporal humana, segundo Agamben. Se a aceleração extrema, a fé no progresso e o impulso pela novidade estão na ordem do dia, não poderia haver outra dimensão temporal que representasse mais perfeitamente a experiência da temporalidade moderna do que o agora hegeliano – fugaz, inapreensível, inexperienciável.⁴⁰

Tal compreensão da estrutura temporal em que ser e nada transitam ininterrupta e indiferentemente no *continuum*, demonstra a forma como a modernidade pulveriza o seu presente consumindo-o sempre em vista do novo. Esta reflexão sobre a ênfase moderna na ideia de processo não é uma ideia original de Agamben, pois Benjamin, Hannah Arendt, Adorno e outros e, antes destes já, Nietzsche afirmam o esvaziamento da ideia de tempo na modernidade em favor de uma lógica processual e da fé no progresso.⁴¹ Na famosa nona tese *Sobre o conceito de história*, Benjamin faz uma leitura da obra *Angelus Novus* de Paul Klee. O anjo fixa seu olhar no passado, do qual ele se distancia e, em vez de uma cadeia de acontecimentos, o que vê são ruínas que se acumulam incessantemente. Ele quer deter-se para

39AGAMBEN. “Tempo e história”. *op. cit.* p. 119.

40É de suma importância atentar para o abismo existente entre o conceito de tempo de agora (*Jetztzeit*) benjaminiano e o expresso pela filosofia hegeliana com sua concepção de agora (*Jetzt*), como absoluta transitoriedade negativa. O Agora, em Benjamin, guarda/é/oferece a possibilidade de instauração de novos sentidos. É, desse modo, o átimo de tempo em que pode/deve se realizar a redenção de um passado oprimido. “O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada”, Benjamin diz e continua: “Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido”. Esta imobilização, como instante pleno e redentor, é o significado do Agora benjaminiano. Por pensar a história como algo indivisível, como mônada, é que Benjamin pôde atribuir ao tempo de agora, como cristal de tempo (unidade mínima do tempo), a capacidade de abreviar a história de toda a humanidade. Absolutamente distinto do agora duplamente negativo de Hegel como vimos. BENJAMIN. “Sobre o conceito da História”. In: *Walter Benjamin: O anjo da História. op. cit.* p. 230-231.

41Reflexões sobre a ruptura radical que a modernidade instaurou nos modos de vida desde o XIX ocuparam muitos pensadores ao longo do século XX, entre cientistas políticos, historiadores e filósofos que foram importantes para elaboração deste estudo, ainda que, alguns, não estabeleçam um diálogo estrito com os autores mais fundamentais para essa pesquisa, devo citar: Reinhart Koselleck, Michael Foucault, Jurgen Habermas e François Hartog.

recompor os destroços, mas uma tempestade o impele para o futuro. Para Benjamin, essa tempestade é progresso e esta deve ser a imagem do anjo da história. Assim, o *continuum* da história, reificado na ideia de progresso, é a própria catástrofe. O progresso, na acepção benjaminiana, não significa nada além de um modo de postergar toda atualidade do presente ao futuro, – que nunca se concretiza –, em um total descompromisso com o passado. É contra essa avassaladora fé no progresso que Benjamin propõe uma concepção de história contrária àquela que se apresenta como marcha, “a ideia de um progresso da humanidade é inseparável da ideia de marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha”.⁴²

É, sobretudo, a compreensão de Benjamin sobre a estrutura temporal da modernidade que orienta a crítica agambeniana. É possível verificar, em Agamben, expressões tipicamente benjaminianas como é o caso da ideia de tempo vazio e homogêneo que a nona tese apresenta. A moderna ideia de tempo tem seu fundamento também, para Agamben, na experiência de trabalho instaurada pela Revolução industrial do século XVIII. Segundo o autor, a estrutura do tempo na produção fabril ajudou a configurar a experiência temporal na modernidade ocidental. O referente moderno para o tempo é a simples estruturação de um processo a partir do antes e do depois desvirtuados de qualquer sentido que não seja o processo em si. Nesse sentido, a concepção hegeliana da experiência como movimento encontra um expoente prático, a organização capitalista do trabalho nas fábricas. Agamben diz:

A concepção do tempo da idade moderna é uma laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível, dissociado, porém, de toda ideia de um fim e esvaziado de qualquer sentido que não seja o de um processo estruturado conforme o antes e o depois. Esta representação do tempo como homogêneo, retilíneo e vazio nasce da experiência do trabalho nas manufaturas.⁴³

À imagem do tempo como vazio e homogêneo presente em Benjamin, Agamben acrescenta a ideia de linearidade que, segundo o filósofo, o caminho percorrido pela consciência na filosofia de Hegel consolida. Agamben desenvolve seu próprio diagnóstico da estrutura temporal moderna a partir da crítica da modernidade realizada por Benjamin, observando, no entanto, elementos tanto da história do pensamento, como a afirmação do agora hegeliano como a própria conjuntura histórica que a modernidade produziu. Desse modo, o autor afirma em sua investigação sobre a experiência do tempo no ensaio “Tempo e história: crítica do instante e do contínuo” que o tempo é compreendido, na modernidade, como a instauração de um novo que, ao fim, atualiza o mesmo. Observação da qual pode

⁴²*Ibidem*.

⁴³AGAMBEN. “Tempo e história”. *op. cit.* p. 117.

depreender que os sentidos fundamentais que a ideia de progresso reiteram – liberdade, comércio, igualdade, Estado – adquirem uma dimensão transcendental que afasta incessantemente a participação efetiva, diferencial e surpreendente do homem.

Deve-se observar, entretanto, que a modernidade, por investir todos os seus esforços e fé no progresso ancora-se no movimento da história – em que o próximo instante é sempre uma superação do imediato anterior, a modernidade está sempre a superar a si mesma num fluxo infinito. Portanto, não existe em função de um fim previsto, mas apenas em razão da ideia de progresso. O futuro, como momento específico da realização perfeita de um *têlos* determinado, mantém-se permanentemente inalcançado. Nas palavras de Agamben:

O sentido pertence apenas ao processo em seu conjunto e jamais ao *agora* pontual e inapreensível; porém, visto que este processo não é, na realidade, mais do que uma simples sucessão de *agoras* conforme o antes e o depois, e a história da salvação tendo-se tornado nesse íterim uma pura cronologia, um resquício de sentido pode ser salvo apenas com a introdução da ideia, em si desprovida de qualquer fundamento racional de um processo contínuo e infinito.⁴⁴

A análise de Agamben, realizada no ensaio “Tempo e história”, sobre o sentido da estrutura temporal moderna e, por conseguinte, do moderno conceito de história, se dá a partir de dois movimentos simultâneos, no entanto, distintos: diagnóstico e crítica. Por um lado procura definir a experiência de tempo na modernidade considerando os seguintes aspectos como fundamentais: A herança hegeliana para a fundação do pensamento moderno sobre o tempo a partir da ideia de agora e a laicização da noção cristã de linearidade do tempo em oposição à circularidade temporal no imaginário da antiguidade clássica. E por outro lado, a emergência de uma crítica radical das noções de ponto e linha, ou seja, de instante e de contínuo como horizonte para uma outra experiência do tempo. Para o filósofo, a relação aporética entre estrutura temporal como ponto e história como percurso é o que fundamenta a crescente subtração do elemento humano e impossibilita a experiência do tempo na modernidade. Posto que, a partir desta concepção, a história é o próprio lugar da não experiência (já que o seu curso é a própria experiência). Compreendida como história dos homens *no* tempo, ela reafirma a impossibilidade de se fazer efetivamente uma experiência, já que estamos sempre *nele*.

1.3 *Tò Nyn*:

A leitura agambeniana do instante aristotélico

⁴⁴*Ibidem*. p. 117.

No ensaio “Tempo e história”, Agamben procura demonstrar que o caráter absolutamente negativo existente no conceito hegeliano de agora não é uma novidade moderna, mas se insinua ao longo de toda tradição metafísica através da irrevogável presença de duas categorias fundamentais (contidas nas principais concepções de tempo do ocidente), *instante* e *continuum*. A reflexão filosófica de Agamben sobre este aspecto assume, então, um viés distinto daquele que orienta as investigações de Benjamin. Para o filósofo alemão, a modernidade afirma uma concepção de tempo absolutamente nova que destitui as possibilidades de experiência do homem. No entanto, Agamben indica que a radical falência da experiência a que o homem moderno está sujeito, é algo que já se insinua na tradição do pensamento ocidental através da categoria aristotélica de instante, que segundo o filósofo italiano impediu o materialismo histórico de formular sua própria concepção de tempo: “Até hoje o próprio materialismo histórico furtou-se assim a elaborar uma concepção do tempo à altura de sua concepção de história”.⁴⁵ Agamben se refere à concepção de tempo do materialismo histórico presente em Marx, que mantém, por exemplo, a ideia de revolução atrelada ao conceito de processo histórico e de desenvolvimento. Esta concepção de tempo contrasta com aquela do verdadeiro materialista histórico que Agamben identifica no pensamento de Benjamin e em favor da qual orienta sua própria filosofia.

Formuladas pela metafísica clássica as categorias de instante e de contínuo, segundo Agamben, dominaram “por dois mil anos a representação ocidental do tempo” e são responsáveis por fazer dele “um *continuum* pontual, infinito e quantificado”.⁴⁶ A arqueologia agambeniana evidencia que o cenário da modernidade (e da contemporaneidade) provocou a manutenção e a radicalização destas categorias. O texto de Agamben indica que a íntima relação que *continuum* e instante estabelecem com as noções de temporalidade formuladas pela tradição do nosso pensamento fundamentaram (e continuam a fundamentar) a expropriação da experiência do âmbito das possibilidades humanas. Tonar evidente esses vínculos é um dos modos de atualizar (restaurar, resgatar, redimir, salvar, acrescentaria Benjamin) as condições de um mundo experienciável.

⁴⁵*Ibidem*. p. 111. O objetivo que leva esse estudo a se aproximar da leitura que Agamben realiza da concepção de instante em Aristóteles não visa a uma compreensão ou comentário sobre o conceito de tempo do filósofo grego, mas se ocupa de traçar o caminho percorrido na investigação de Agamben ao afirmar a emergência de uma nova concepção de tempo e de história. Uma concepção de tempo compatível com a concepção materialista da história.

⁴⁶*Ibidem*. p. 113.

A interpretação que vê em Benjamin – devido a marcante presença do messianismo judaico em seus escritos, em especial nas *Teses* – um sentimento nostálgico, a partir do qual uma reorganização harmônica do mundo se faria possível, talvez possa ser, apressadamente, também endereçada a Agamben. Tal apontamento não se justifica se observado o sentido que termos como, salvação, redenção e restauração, assumem nas filosofias desses autores. O que está em questão quando se reivindica uma atualização não é uma retomada de um passado mítico ou de determinada conjuntura histórica de modo idêntico ao que foi, mas a habilitação do potencial transformador destas condições. Assim, como ensina Jeanne Marie Gagnebin, “a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido for aí reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja ele também, retomado e transformado”.⁴⁷ Nesse sentido, a ideia de atualização (restauração, redenção, salvação) implica, necessariamente, uma rearticulação do presente e uma liberação do passado, dos sentidos hegemônicos historicamente construídos – e isso significa liberar a história do mito moderno da eterna possibilidade de transformações significativas que jamais se efetivam. O que está em questão para o filósofo é um conceito de tempo que instaura uma fratura na coluna vertebral da concepção ocidental de tempo, e também na estrutura moderna revolucionária – que faz casar revolução com o contínuo temporal, ao vislumbrar sempre a ideia de um mundo pós-revolução.

Giorgio Agamben parte das categorias de contínuo (*continuum*) e instante (*tò nyn*), expostas na *Física* de Aristóteles, para pensar como elas se tornaram capitais para nossa representação temporal. Agamben faz uma remissão à famosa definição aristotélica do tempo como a equação do movimento conforme o antes e do depois e encontra nessa sentença o caráter fundamental do *nyn*, o instante aristotélico, pois enquanto função que garante uma compreensão do tempo como movimento, afirma-se como condição de possibilidade do *continuum*; por outro lado, o instante puro, isolado de qualquer relação com outro instante imediato, é absoluta imobilidade, que pode ser representado por um ponto geométrico (*stigmé*). Agamben destaca que Aristóteles atribui ao instante a centralidade na garantia da continuidade do tempo. Portanto, para o filósofo italiano, a dimensão do instante como a instância imediata que visa separar o antes e o depois é a maior dívida que as concepções de tempo vindouras possuem com a metafísica aristotélica. Sobre o conceito de instante em Aristóteles, Agamben diz: “O instante, em si, nada mais é que a continuidade do tempo

47GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*. op. cit. p. 16.

(*synécheia chrónou*) um puro limite que conjugue e, simultaneamente, divide passado e futuro”.⁴⁸ Desse modo, segundo a orientação agambeniana, a articulação entre estas duas noções, *continuum* e instante, foi o que permitiu do tempo um *continuum* pontual infinito e quantificado.

O aspecto nulificado do agora moderno, como definido nas investigações de Hegel, para Agamben, já se expressa no apontamento aristotélico sobre o instante, que o identificou como um incessante outro que é, simultaneamente, o mesmo. A intimidade que Agamben vê entre o *nyn* pensado por Aristóteles e o agora em Hegel, procura estabelecer uma continuidade no pensamento ocidental e, portanto, foca nas semelhanças entre esses conceitos. A perspectiva agambeniana de evidenciar certa continuidade entre essas categorias se inscreve dentro de um projeto de crítica à tradição do pensamento filosófico. Nesse aspecto, Agamben se afirma como mais um filósofo empenhado no programa de desmontagem da metafísica ao lado de Nietzsche e Heidegger, por exemplo.

A leitura agambeniana aponta para o fato de que, na estrutura temporal tradicional, da qual a modernidade herda seu princípio fundamental, a existência do instante não pode jamais coincidir com ela mesma, o que lhe confere um especial sentido de alteridade. Para Agamben, a concepção aristotélica de instante determina todas as concepções de tempo que a história do ocidente conheceu. O filósofo italiano diz que, para Aristóteles, o instante é sempre o mesmo, mas incessantemente se torna outro. No livro IV da *Física*, Aristóteles afirma:

Admitir a continuidade dos agoras entre si, assim como os dos pontos, é impossível; pois se o agora não for destruído no agora consecutivo, mas após um outro, ele deveria coexistir em um agora intermediário, que deveria ser um agora infinito, o que é impossível. Assim sendo ele não pode permanecer sempre o mesmo; pois para nenhuma coisa que é divisível e limitada, há tão-somente um único limite, que seja contínua de acordo com uma só direção ou de acordo com várias; ora, o agora é um limite e por ele é possível apreender um tempo finito.⁴⁹

A cadeia composta por instantes na sua infinita repetição faz dele sempre o mesmo na medida em que o instante atual, na sua pontualidade, é completamente indistinto do anterior. No entanto, dividindo o tempo ao infinito, o instante é sempre outro, daí deriva o seu caráter de alteridade e é o que garante a continuidade e a existência do tempo, na medida em que, somente percebendo o movimento é possível perceber o tempo. E concomitantemente é o instante também que conjuga o devir e o vivido, função de existência da continuidade, é

48AGAMBEN. “Tempo e história”. *op. cit.* p. 113.

49ARISTÓTELES. *Física IV*. 10, 218 a 17-25.

também o mesmo. Agamben observa que, em Aristóteles, repartindo e conjugando o tempo, o instante é, sinergicamente, começo e fim do tempo, estabelece o fim do antes e garante o início do depois. Contribui para a compreensão da leitura que Agamben realiza de Aristóteles a observação de que a noção aristotélica do instante remete ao par substância e acidente – ou seja: tudo o que muda não passa da vigência do mesmo, das possibilidades sempre já inscritas no mesmo, na substância, naquilo que algo sempre já é fundamentalmente. Daí Agamben pôde afirmar que o movimento garantido pela sucessão contínua de instantes pontuais é o paradoxo sobre o qual se estabelecem as concepções de tempo hegemônicas no ocidente.

É necessário notar que a leitura agambeniana da tradição do pensamento ocidental sobre o tempo contribui com a reflexão realizada anteriormente sobre a perda da experiência, uma vez que essa instância nulificada, identificada por Agamben na categoria de instante, é também o que nega à dimensão humana uma experiência temporal. É fundamental para esta pesquisa elucidar os nexos, nem sempre explícitos no pensamento de Agamben, entre experiência como possibilidade de transmissão e experiência temporal. Da reflexão sobre a compreensão metafísica do instante e sua radicalização na figura do agora hegeliano é possível depreender que Agamben lê, não apenas no moderno conceito de tempo, mas em toda compreensão do tempo que se vincule à ideia de instante uma expropriação das possibilidades de experiência. Nesse sentido, o diagnóstico agambeniano sobre a falência da experiência é ainda mais radical que àquele presente no pensamento de Benjamin, uma vez que não é um fenômeno exclusivamente moderno, mas do qual a modernidade representa uma radicalização.

Na compreensão do tempo “como um *continuum* quantificado e infinito de instantes pontuais em fuga”⁵⁰, Agamben identifica o seu caráter destrutivo e sua fugacidade, reconhecendo nesse modelo o fundamento primeiro de uma experiência temporal que se realiza fora do homem e que por ele jamais pode ser aferrada. Uma tal interdição da experiência, segundo Agamben, se verifica através do caráter central assumido pela pontualidade. Na medida em que, para o autor, é a compreensão do instante como ponto inextenso e inapreensível que domina a concepção ocidental e foi, durante toda a tradição do pensamento ocidental, o significante de uma experiência do tempo. Signo este que não passa de uma negação infinita, já que o *continuum* determinado pela repetição ininterrupta da nulidade do instante é um incessante negar-se.

50AGAMBEN. “Tempo e história”. *op. cit.* p. 114.

A experiência de uma negatividade é assumida pela tradição ao adotar o par *continuum* e instante como dimensões temporais genuínas, como no ensaio “Tempo e história” Agamben afirma. Esta experiência negativa é o que Benjamin identifica na experiência moderna do tempo como homogêneo e vazio e que Agamben reconhece na intenção de afirmar um conceito metafísico geométrico – o ponto-instante inextenso – pela experiência humana vivida, o modo pelo qual “a eternidade da metafísica se insinua na experiência humana do tempo e a dissocia irreparavelmente”.⁵¹ Compreendendo a forma como, para Agamben, as noções de instante e *continuum* se expressaram através de diversas concepções ocidentais do tempo, conjecturo que a manutenção dessas categorias representa a impossibilidade de uma transformação efetiva da relação entre homem e experiência. Interromper a continuidade do instante como fundamento temporal é, segundo uma orientação que Agamben retoma de Benjamin, tarefa do verdadeiro materialista histórico: “a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente mudar o mundo, mas também e antes de mais nada mudar o tempo”.⁵²

1.4 Homem e linguagem:

Elementos para uma discussão sobre o conceito de experiência em Agamben

A estrutura binária da metafísica que incessantemente desabilita a humanidade, presente na tradicional concepção do tempo, está contida, segundo Agamben, na articulação ente *phoné* e *lógos* que permitiu a Aristóteles definir o homem como o vivente que possui linguagem. Assim como Agamben recorre à definição do instante em Aristóteles para definir a gênese de uma interdição da experiência no pensamento ocidental, também o faz para pensar a articulação entre o vivente e a linguagem. Agamben se detém numa passagem inicial da *Política* em que o filósofo estagirita, com a intenção de definir quem seriam os qualificados para a vida cidadã, distingue os homens dos demais animais pela capacidade de falar. Aristóteles diz:

⁵¹*ibidem.* p. 113.

⁵²*ibidem.* p. 111. O tempo pensado por Agamben se aproxima da formulação benjaminiana de *Jetztzeit* e elimina a hipótese, hegemônica no pensamento ocidental, do tempo como um fluxo contínuo de instantes e o compreende fora dos limites da física, como fez Aristóteles. Um tempo que não é quantificável e limitado à dimensão de uma cronologia, mas é o resíduo diferencial entre diacronia e sincronia em que toda a experiência se faz possível. Esse resto, resíduo, do qual fala Agamben “solapa a linearidade infinita do *chronos* e institui a plenitude evanescente do tempo-de-agora como *kairos* messiânico”.

O homem é o único entre os animais que tem o dom da fala. Na verdade, a simples voz pode indicar a dor e o prazer, e outros animais a possuem (sua natureza foi desenvolvida somente até o ponto de ter sensações do que é doloroso ou agradável e externá-las entre si), mas a fala tem a finalidade de indicar o conveniente e o nocivo e portanto também o justo e o injusto; a característica específica do homem em comparação com os outros animais é que somente ele tem o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto e de outras qualidades morais, e é a comunidade de seres com tal sentimento que constitui a família e a cidade.⁵³

A leitura de Agamben destaca que a simples voz (*phoné*) é, como se vê no texto de Aristóteles, um predicativo dos seres vivos em geral. Mas o que marca no homem a sua diferença é a linguagem (*lógos*). A articulação da voz na linguagem é a condição de possibilidade de algo como a *pólis* grega, conforme afirma o filósofo estagirita. Ao determinar a qualificação para a vida política através da capacidade de expressão do bem e do mal, do justo e do injusto, ou seja, de predicados que só podem ser expressos através da linguagem, Aristóteles filia a concepção de homem à existência de *lógos*. O interesse de Agamben é sublinhar que tal filiação é o que orienta toda a tradição política do ocidente e uma nova concepção de política precisa, necessariamente para ele, se voltar contra tal proposição.

Na filosofia de Agamben, a política não pode se desvencilhar da ética e, por conseguinte, a ideia de ética prescinde de uma definição essencial do humano. O que significa dizer que uma experiência ética não pode coincidir com uma definição ontológica tal e qual a deviniente do fracionamento entre *phoné* e *lógos*. Que o homem não seja definido por determinados predicados, que seja, antes, uma indeterminação, que não possua um destino, nem uma essência a realizar são os pontos dos quais deve partir uma formulação sobre a ética. Como Agamben afirma em *A comunidade que vem*:

O fato do qual deve partir todo discurso sobre a ética é que o homem não é nem há de ser ou realizar nenhuma essência, nenhuma vocação histórica ou espiritual, nenhum destino biológico. Somente por isso algo como uma ética pode existir: pois é claro que se o homem fosse ou tivesse que ser esta ou aquela substância, este ou aquele destino, não haveria nenhuma experiência ética possível – haveria apenas deveres a realizar.⁵⁴

53 ARISTÓTELES. *Política*. Tradução: Mario da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985. 1253 a. Na edição brasileira de *Homo Sacer*, obra em que Agamben se refere a esta passagem é possível ler o seguinte: “Só o homem entre os viventes possui a linguagem. A voz, de fato, é sinal da dor e do prazer e, por isso, ela pertence também aos outros viventes (a natureza deles, de fato, chegou até a sensação da dor e do prazer e a representá-los entre si), mas a linguagem serve para manifestar o conveniente e o inconveniente, assim como também o justo e o injusto; isto é próprio do homem com relação aos outros viventes, somente ele tem o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto e das outras coisas do mesmo gênero, e a comunidade destas coisas faz a habitação e a cidade”. AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: poder soberano e vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 15.

54 AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 45.

Para compreender esta proposição de que há uma imbricada relação entre linguagem e política e imprescindível considerar que, para Agamben, qualquer definição que pretenda essencializar o homem impossibilita uma ética e que, na leitura que esse estudo defende, cria desde já uma impossibilidade radical de se realizar experiências justamente porque vincula experiência a uma ideia de linguagem como instrumento de comunicação de algo que lhe é, necessariamente, exterior – concepção esta, presente na divisão da estrutura linguística em semiótica e semântica. É por isso, que o apontamento sobre a colocação aristotélica do homem a partir da capacidade da linguagem não deve ser vista apenas como problema político, mas que dentro da filosofia agambeniana possui sérias implicações éticas, na medida que a ideia de linguagem em Aristóteles coincide com a concepção de *lógos*, isto é da linguagem como mecanismo de comunicar valores e sentimentos, isto é, uma acepção instrumental da linguagem.

Há um poema do poeta brasileiro Manoel de Barros que se volta contra esta acepção instrumental da linguagem presente, por exemplo, na concepção aristotélica que diferencia o homem dos demais animais pela capacidade de articular o pensamento através da fala, onde se lê:

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,
Ovídio mostra seres humanos transformados em
pedras, vegetais, bichos, coisas.
Um novo estágio seria que os entes já transformados falassem um
dialeto coisal, larval, pedral etc. Nasceria uma linguagem
madrugenta, adâmica, edênica, inaugural –
Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às crianças que
foram
Às rãs que foram
Às pedras que foram.
Para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender
a errar a língua.⁵⁵

A referência a Manoel de Barros nos incentiva a voltarmos atenção para a relação que no poema se estabelece entre linguagem e humanidade. A linguagem que o poeta reivindica e que associa à infância é uma linguagem que se distancia fundamentalmente da ideia de linguagem presente no fragmento aristotélico anteriormente citado, exatamente porque desacerta a língua, e é possível conjecturar que se trata de um tipo de linguagem que não se ocupa em expressar conteúdos lógicos. De imediato, nota-se que o poema, em si mesmo,

⁵⁵BARROS, Manoel. “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada VIII” In: *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013. p. 243

provoca um desconcerto na linguagem, possuindo uma capacidade de, a cada vez e a cada verso, errar a língua. Os predicativos da linguagem que o poeta apresenta são, por exemplo, predral, coisal, larval, que antes de pretender significar, procurar associar a ideia de língua não a uma variação de línguas ou a um mecanismo de comunicação humano, mas que se solidariza com uma concepção mais elementar na qual é subtraída da linguagem sua função mediadora ente o homem e o mundo.

O poema expõe também um singular conceito de infância, que apresenta a infância menos como um estágio da existência humana ou uma fase em que o homem – que se distinguiria, segundo Aristóteles, dos demais animais por ser o ser dotado de *lógos* – ainda não tenha efetivamente entrado na linguagem e mais uma particular relação com esta. O poeta diz que o homem que volta a ser criança, volta à rã que foi, à pedra que foi e sua linguagem assume, com isso, uma função inaugural, um dialeto coisal, larval. Com a emergência desse dialeto, a linguagem já não se estabelecerá mais numa relação de função significativa, porém ostentaria o seu teor edênico, justamente por sua capacidade de destituir o princípio do qual, segundo Agamben, parte toda a metafísica e do qual deriva a tradição filosófica do ocidente, a separação entre *phoné* e *lógos*.

A perspectiva da qual Manoel de Barros vê a nova função da linguagem, associada a sua função inaugural a um dialeto larval, acaba por se aproximar de mitos fundacionais não ocidentais. Um mito polinésio citado por Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* sobre a origem do homem diz:

Fogo e água uniram-se e de seu casamento nasceram a terra, os rochedos, as árvores e todo o resto. A siba lutou com o fogo e perdeu. O fogo lutou com os rochedos, que venceram. As pedras grandes combateram as pequenas, estas foram vitoriosas. As pedras pequenas lutaram com a relva, e a relva obteve a vitória. A relva lutou com as árvores, perdeu, e as árvores ganharam. As árvores lutaram com as lianas, e as lianas obtiveram a vitória. As lianas apodreceram, os vermes nelas se multiplicaram e, de vermes, transformaram-se em homens.⁵⁶

A noção darwiniana de evolução que nos é tão familiar é absolutamente estranha a esse mito de origem polinésio. Não há um encadeamento claro na relação de lutas que se estabelece até a transformação de vermes em homens, o que sugere ainda que não se pressupõe uma relação de superioridade humana sobre a natureza. A origem larval do homem estabelece, ao invés de um afastamento entre os homens e os outros seres do mundo, uma horizontalidade que a metafísica jamais pretendeu assumir. Devolver a potência de rã e de

56TURNER *Apud* LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1989. p. 272-273.

pedra ou de liana e verme é devolver ao homem a sua própria humanidade que, segundo a compreensão heideggeriana da qual Agamben é herdeiro, é ser um ser em relação com a totalidade de suas possibilidades.⁵⁷ Os problemas metafísicos que, segundo Agamben, a tradição do pensamento ocidental instaura através de binarismos são observáveis também na distinção grega entre *bíos* e *zoé*, ou seja, uma vida qualificada para a política e, por isso mesmo, exclusiva daqueles que possuem *lógos* e uma mera vida, semelhante à vida animal, mas que não está restrita a esse seres.

No primeiro livro do projeto *Homo sacer* intitulado *Homo sacer: poder soberano e vida nua*, de 1995, Agamben aproxima a cisão entre *phoné* e *lógos*, realizada pelos gregos, de uma outra, também determinante para a existência da *pólis*, aquela entre *zoé* e *bíos*. Observando que; o que por ocasião entendemos por vida, os antigos gregos possuíam dois termos para designar: *zoé* e *bíos*. *Zoé* se referia à vida natural, a dimensão do homem enquanto ser vivente e que o assemelhava a qualquer outra espécie viva, se relacionava por isso com o âmbito das necessidades e dizia respeito ao mundo da casa (*oikos*). E *bíos* era a maneira própria de viver de um grupo ou indivíduo, suas condutas (estabelecia, portanto, uma necessária relação com *lógos*, uma vez que é pela linguagem que o homem é capaz de manifestar o conveniente e o inconveniente, o justo e o injusto etc.). Isto é, a dimensão que distingue o homem dos outros seres vivos, uma vida qualificada pela política, própria dos habitantes da *pólis*.⁵⁸

...político não é um atributo do vivente como tal, mas é uma diferença específica que determina o gênero *zôon* (logo depois, de resto a política humana é distinguida daquela dos outros viventes porque fundada, através de um suplemento de politização ligado à linguagem, sobre uma comunidade de bem e de mal, de justo e de injusto, e não simplesmente de prazeroso e doloroso).⁵⁹

Enquanto mero vivente (*zoé*) o homem é como todo e qualquer ser, mas enquanto ser que possui *lógos* distingue-se e marca sua diferença. Esta cisão em relação a um conceito geral de vida é o que permite ao vivente torna-se um ser dotado de *bíos*, um tipo de vida que indica sua qualificação para a política. A *bíos* é própria do ser que possui *lógos*. O simples fato de possuir voz não faz com que o vivente passe a linguagem, assim como estar vivo não

57A herança heideggeriana para o pensamento de Agamben será desenvolvida no segundo capítulo desta dissertação. Por ora, gostaria de pontuar a identificação, na leitura agambeniana, do problema fundamental da tradição do pensamento no ocidente com a afirmação da humanidade do homem pela linguagem.

58AGAMBEN. *Homo sacer. op.cit.* p.15.

59*Ibidem.* p. 10

equivale a um ser politicamente apto, visto que a maneira de se qualificar para a *bíos* é possuindo domínio sobre a *zoé*. É esta liberdade das necessidades mais elementares própria de todos os seres vivos que é excluída da *pólis*. O papel social assumido pelas mulheres na Grécia antiga, que não controlavam devidamente suas necessidades naturais e, portanto não alcançavam a temperança da vida qualificada, indica a importância política da exclusão da *zoe* da *pólis*. “A simples vida natural é, porém, excluída, no mundo clássico, da *pólis* propriamente dita e resta firmemente confinada, como mera vida reprodutiva, ao âmbito do *oikos*”.⁶⁰

Agamben mostra como essa exclusão da *zoe* aparece claramente na *Política* de Aristóteles que determina uma diferença de qualidade entre as preocupações de ordem política e as relacionadas à continuidade da vida, distinguindo o simples viver (*to zên*) do bem viver (*to eu zên*). Político não é o vivente enquanto simples ser vivo, mas justamente o que o separa deste tipo de vida, de modo que o viver só passa ao bem viver por meio da politização da *zoé*. A superioridade do político fez do esforço de separar e excluir a *zoe* da *pólis* a tarefa política por excelência de nossa tradição. Contudo, Agamben observa que é impossível passar a linguagem (*lógos*) sem a voz (*phoné*) assim como também não se pode ser politicamente apto (*bíos*) sem a dimensão pura do viver (*zoe*), de modo que a exclusão da *zoe* não é mais que uma exclusão inclusiva visto que, a *pólis* politicamente se constitui enquanto exclui de seu âmbito a *zoé*, mas no íntimo a exclusão é também uma implicação pelo fato simples de que os homens politicamente qualificados são também seres viventes. “A vida nua tem na política ocidental, este singular privilégio de ser aquilo cuja exclusão se funda a cidade dos homens”.⁶¹

Para Agamben, nesse sentido, a tradição metafísica do ocidente estabelece já em seus fundamentos uma interdição da experiência (ao negar o espaço da *pólis* à *zoé*). A modernidade a propósito da Declaração Universal dos Direitos do Homem, produz uma inversão desse fundamento ao atribuir uma dimensão política ao homem desde seu nascimento, em contraponto ao esforço da política clássica de exclusão da *zoé*. O autor diz:

A “politização” da vida nua é a tarefa metafísica por excelência, na qual se decide da humanidade do vivente homem, e, assumindo esta tarefa, a modernidade não faz mais do que declarar a própria fidelidade à estrutura essencial da tradição metafísica. A dupla categoria fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, *zoé-bíos*, exclusão-inclusão. O homem é o vivente que, na linguagem, separa e

⁶⁰*Ibidem*.

⁶¹*Ibidem*. p. 15.

opõe a si a própria vida nua e, ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela numa exclusão inclusiva.⁶²

Agamben desloca a fundação da biopolítica (conceito foucaultiano do qual o filósofo italiano parte) do contexto moderno para inscrevê-la no cerne da metafísica clássica, indicando que o legado política ocidental se afirmou enquanto continuação de princípios fundamentais formulados por essa tradição do pensamento. Paralelamente esse apontamento agambeniano auxilia na compreensão de que também a leitura que o filósofo faz da falência da experiência, identifica por Benjamin, possui origens mais profundas na história do pensamento ocidental. As distinções aristotélicas que visaram determinar a humanidade e qualificação política dos viventes foram responsáveis, segundo Agamben, pela estruturação de cenários políticos que entre vida e linguagem, vida e direito, vida e política há distâncias tão profundas que produziram não uma política, mas uma biopolítica em que ao mesmo tempo em que a vida é o foco da política está também absolutamente excluída de seu âmbito. A separação, na linguagem, de voz e *lógos*, na política de *zoé* e *bíos*, determinou, segundo Agamben, os paradigmas de exclusão inclusiva dos viventes da política e é contra essa distinção que qualquer proposição nova sobre a política deve se voltar.

1.5 O fim de uma experiência da arte

As modernas coleções de arte que nos são tão familiares reúnem majoritariamente obras de pintura e escultura. No entanto, o hábito de colecioná-las nem sempre teve esse aspecto e nem mesmo as obras de arte sempre se constituíram como objeto de coleção. No capítulo quarto de *O homem sem conteúdo*, “A câmara das maravilhas”, Agamben faz uma pequena incursão na história dos objetos que se constituem enquanto obra de arte, da relação entre o homem e estes objetos e do hábito de colecioná-los. Até a época medieval, o gosto pela arte e o exercício de fruição estética simplesmente não existiam. Tanto o ato de criação quanto o momento em que os homens se deparavam com aqueles objetos possuíam um sentido único que ligava diretamente a consciência subjetiva, tanto daqueles que davam materialidade as obras como daqueles que as recebiam, à consciência coletiva partilhada por determinado grupo em determinado contexto. Consciência esta que compartia de referências

⁶²*ibidem*.

comuns intimamente ligadas ao sagrado e às suas tradições. Não era possível falar da arte em si, fora dessa relação, como objeto autônomo.

Os afrescos das catedrais, as imagens sacras, a música, a dança, a poesia, as representações de regiões longínquas ou qualquer outra forma de manifestação que o homem moderno imediatamente identifica como arte, no homem medieval (assim também como nos antigos) não provocava qualquer impressão estética ou sensação de distanciamento que lhes permitisse um julgamento meramente subjetivo. Ao contrário, afinava a sua ligação com o mundo, ainda que um mundo maravilhoso ou divino, ainda que uma ligação transcendental. Ou melhor, era justamente a dimensão de testemunho de uma experiência transcendental que o objeto artístico em sua forma tradicional comportava. Sobre a relação com a arte como uma experiência do transcendente, Agamben afirma:

O maravilhoso não era ainda uma autônoma tonalidade sentimental e o efeito próprio da obra de arte, mas uma indistinta presença da graça que afinava, na obra, a atividade do homem com o mundo divino da criação e mantinha assim, ainda vivo, um eco daquilo que a arte tinha sido no seu surgimento grego: o poder milagroso e inquietante de fazer aparecer, de produzir o ser e o mundo na obra.⁶³

Antes da ideia de obra de arte tal qual somos familiarizados, não havia outro sentido na obra que não fosse aproximar o humano do divino. Essa leitura realizada por Agamben, dentre as muitas que existem na história da arte, parece ter uma particular importância para o filósofo e se articula intimamente com a ideia benjaminiana de perda da aura na obra de arte – que, de algum modo, está presente também em Hegel, ao identificar a cisão entre o artista e a sua produção⁶⁴. O evento fulcral que determina a possibilidade de se colocar o problema da arte em termos estéticos é, para Agamben, precisamente a quebra da unidade que existia tanto entre o artista e a obra, como também entre esta e os não artistas. Isso acontecia porque a matéria que constituía a obra não era determinada pelo homem de gosto, mas sim pelo seu

63AGAMBEN, Giorgio. “A câmara das maravilhas”. In: *O homem sem conteúdo. op. cit.* p 66.

64A respeito da unidade entre o artista e sua matéria, Agamben cita uma longa e elucidativa passagem das lições de estética de Hegel: “Enquanto o artista – ele escreve – está intimamente ligado, em identidade imediata e fé sólida, com a determinação de uma concepção geral e religião, ele toma verdadeiramente a sério tal conteúdo e a sua representação; isto é, esse conteúdo resulta, para ele, ser o infinito e o verdadeiro da sua consciência; ele vive, com isso, em originária unidade segundo a sua mais íntima subjetividade, enquanto a forma na qual ele o põe à mostra é para ele, como artista, o modo extremo, necessário e supremo de trazer a si na intuição o abandono e a alma dos objetos em geral. Ele é ligado ao modo determinado de exposição da substância, nele mesmo imanente da sua matéria. De fato, o artista traz imediatamente em si a matéria e, portanto, a forma a ela apropriada, como a essência verdadeira e própria da sua existência, não a que ele se imagina, mas a que é ele mesmo, pela qual ele apenas tem a tarefa de tornar para si objetivo esse verdadeiro essencial, de representá-lo e trazê-lo para fora de si de modo vivo”. HEGEL. *apud* AGAMBEN. *Ibidem.* p. 68.

poder enquanto instrumento de revelação do verdadeiro e do absoluto. A essa dimensão transcendental todos os homens estavam ligados através da arte.

Benjamin percebe este aspecto da arte em sua forma tradicional observando que ela estava sempre ligada a uma função ritual, mesmo que o mito contido no rito possuísse significados diferentes. Em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, ele exemplifica isso através da relação que homens de diferentes épocas estabeleciam com uma estátua de Vênus. Enquanto para os antigos era objeto de culto, para os cristãos medievais representava a idolatria dos pagãos. O filósofo aponta, no entanto, o que a estátua possui em comum nos dois casos: o fato de estar inserida numa tradição cujos valores são partilhados por uma comunidade. “O valor único da obra de arte 'autêntica’”, diz Benjamin, “tem seu fundamento no ritual, no qual ela teve o seu valor de uso original e primeiro”.⁶⁵

Agamben reafirma assim a compreensão de que, com a modernidade, a arte deixa de ser “o espaço comum em que todos os homens, artistas e não artistas se encontram em viva unidade”.⁶⁶ Com isso, a arte não mais é um lugar em que humano e divino possam se encontrar, ela se torna antes de mais nada um exercício da subjetividade do artista e, nesse sentido, para o espectador, o homem de gosto, não pode ser outra coisa se não um mero objeto de fruição estética.

A tese central de *O homem sem conteúdo* é de que a dilaceração da experiência criativa do artista representa o terror na arte. Com isso, como observa Cláudio Oliveira no posfácio escrito para este livro (por ele também traduzido), Agamben se aproxima não só de Nietzsche, e de sua argumentação que indica o *lócus* da experiência no artista e não no espectador (como propõe Kant em sua *Crítica do Juízo*), como de Heidegger, ao afirmar que tal deslocamento da experiência da arte não significa mais uma estética, mas sua própria destruição.⁶⁷ No entanto, ao final do livro o italiano sugere, partindo de Benjamin, que a arte do nosso tempo requer não mais uma compreensão estética, mas deve assumir um caráter ético e político afirmando-se como a estrutura original da relação do homem com a história.

Ainda que, em nove dos dez capítulos de *O homem sem conteúdo* um diálogo com Benjamin não seja explícito, Agamben anuncia no capítulo décimo “O anjo melancólico” o que aqui se constitui como o centro do meu interesse, o problema da transmissibilidade da cultura e a arte como horizonte para a resolução deste problema. O problema da

65BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 15.

66AGAMBEN. “A câmara das maravilhas”. *op. cit.* p. 69-70.

67OLIVEIRA, Cláudio. “Da estética ao terrorismo: Agamben entre Nietzsche e Heidegger”. In: AGAMBEN. *O homem sem conteúdo. op. cit.*

transmissibilidade está, para Benjamin, intimamente vinculado à questão da experiência. Não se trata de dizer, para esses pensadores, que com uma tal proposição a relação com a arte assumiria a mesma função testemunhal que possuía em épocas precedentes, mas que a arte, na atualidade se tornou o próprio signo de uma intransmissibilidade. Nela está contido a própria afirmação de sua separação da tradição e isto é, precisamente, o ponto fulcral sobre o qual se funda a experiência histórica na modernidade. Para acompanhar o modo como Agamben pôde chegar a compreender a estrutura da obra de arte como uma pura intransmissibilidade, é preciso, antes, perceber de que modo ele vê a modificação do estatuto mesmo da arte ao longo da história.

O artista moderno deixa de estar ligado a determinadas formas de representação do mundo, a uma concepção geral cuja obra constituía a materialidade, para assumir o sentido oposto do homem desprovido de qualquer conteúdo. Agamben afirma:

O artista faz, então, a experiência de uma dilaceração radical pela qual, por um lado, se coloca o mundo inerte dos conteúdos na sua indiferente objetividade prosaica e, de outro, a livre subjetividade do princípio artístico, que paira sobre eles como sobre um imenso depósito de materiais que ele pode evocar ou rejeitar segundo o seu arbítrio. A arte é, agora, a absoluta liberdade que busca em si mesma o próprio fim e o próprio fundamento, e não tem necessidade – em sentido substancial – de nenhum conteúdo, porque se pode medir apenas com a vertigem do próprio abismo. Nenhum outro conteúdo – fora da própria arte – é mais, agora, para o artista, imediatamente o substancial da sua consciência, nem lhe inspira a necessidade de representá-lo.⁶⁸

No trecho acima, Agamben aponta como que, apartada de seu sentido testemunhal do transcendente, a arte deixa de assumir o espaço em que se busca resposta para as inquietações da vida cotidiana, de um mundo socialmente partilhado, para se tornar – simultaneamente à falência da experiência na modernidade – o lugar em que se pergunta sobre a própria arte. Assim, o único conteúdo de uma obra de arte, a despeito do que se identifique de imediato, é a completa ausência de conteúdo e de finalidade. A arte faz referência a si enquanto o artista torna-se a subjetividade vazia e, exatamente por isso indistinta de qualquer outra, como no poeta descrito por Baudelaire, que vê sua aureola caída na lama.⁶⁹ Há, segundo Agamben, como resultado dessa experiência de dilaceração, duas consequências fundamentais para a arte: a afirmação do juízo estético e a subjetividade artística sem conteúdo.

⁶⁸*Ibidem* p. 68.

⁶⁹BAUDELAIRE, Charles. O Spleen de Paris. Pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

Na medida em que é nula toda e qualquer experiência disponível na modernidade, o que está em jogo na relação do espectador enquanto homem de gosto é um princípio de identificação com uma subjetividade que incessantemente se dessubjetiva. Um Eu estranhado que é um outro precisamente porque há uma multiplicidade infinita de possibilidades ao mesmo tempo em que não é possível aferrar nenhuma delas. Voltarei a tratar da relação entre experiência e processos de subjetivação no capítulo “Infância ou uma experiência da linguagem” deste trabalho.

Esta modificação radical da relação do homem com a arte é observada por Agamben através da diferença existente entre as antigas coleções de objetos raros e maravilhosos e as galerias de arte com as quais os homens modernos estão habituados. O filósofo lembra que, durante a época medieval, nobres e eruditos montavam suas próprias coleções de uma maneira, aos olhos do homem contemporâneo, um tanto disparatada. As chamadas *Wunderkammer*, “câmara das maravilhas”, no que concerne à variedade de objetos que reuniam, pouco se assemelham às atuais coleções de arte. Numa mesma sala, dispostos lado a lado, era possível encontrar animais embalsamados e réplicas de criaturas mitológicas, desde espécies fantásticas como unicórnios, basiliscos e fênix até as mais comuns ao homem medieval europeu, como ursos, tartarugas, grandes felinos, e também peles, cascos, esqueletos, chifres, manuscritos, ovos, armas, objetos de culturas distantes e primitivas, conchas, metais, dentre uma série inumerável de coisas como as que se pode ver na gravura da *Wunderkammer* do alemão Hans Worms a que Agamben faz referência. A compreensão de que tais câmaras não possuíam qualquer sentido em sua ordenação se mostra falsa, segundo o autor, visto que para os medievais elas eram uma representação, numa esfera microscópica, da natureza e da cultura humana.

Voltando às Galerias de arte modernas, que têm como seu vizinho mais próximo não as Câmaras das maravilhas, mas as coleções de arte que tiveram início no século XVII como a descrita no *Theatrum pittoricum* de David Teniers⁷⁰, Agamben pôde encontrar qual a fundamental diferença entre elas: se as câmaras estavam a serviço dos sábios como instrumento de compreensão do mundo natural, cultural e divino, as galerias pretendem ser o único espaço no qual as obras de arte poderiam ter lugar. Agamben lembra da galeria imaginária de Boschini, que devia se constituir como:

⁷⁰ *Theatrum pittoricum*, citado por Agamben, é um compêndio que reproduz as gravuras da coleção de quadros do arqueduoque Leopoldo Guilherme. A organização desse tipo de galeria, comum nos seiscentos, é análoga àquela das câmaras das maravilhas, abarrotando os espaços de grandes salas, do teto ao chão de quadros e esculturas. No entanto, o sentido contido nas Câmaras, de ser uma representação da unidade do universo, não pode ser atribuído às Galerias, porque estas são antes de mais nada um mundo autossuficiente que pretendia se constituir como o espaço ideal para a arte.

o espaço mais concreto da pintura, uma espécie de tecido conjuntivo ideal que consegue assegurar um fundamento unitário às criações díspares do gênio dos artistas, como se, uma vez abandonadas ao mar tempestuoso da pintura, elas tocassem a terra firme apenas na cena perfeitamente preparada desse teatro virtual.⁷¹

O filósofo italiano mostra que, para Boschini, quanto mais a pintura repousa sobre esse solo ideal, mais intenso se torna o seu poder para o intelecto do homem. Com isso, Agamben vê o nexos profundo que os atuais museus de arte possuem com as galerias seiscentistas. A ideia presente na argumentação de Boschini, observa Agamben, é de que a arte, repousando cuidadosamente no terreno do *Theatrum pittoricum*, é capaz de gerar cada vez mais substratos que alimentam a mente e o espírito humano. Se isto já não é compatível com a atual organização das galerias contemporâneas, parece correto, seguindo a indicação agambeniana, que o principal fundamento daquelas galerias, o de retirar a arte de seu contexto sócio-cultural para fazê-la habitar o espaço ascético dos museus, permanece o mesmo.

O que torna radicalmente diferente os objetos que as *Wunderkammer* guardam das obras de arte dos museus e galerias é o fato de estas requererem para si um mundo específico, delimitando rigidamente duas esferas que outrora eram indistintas, a vida e a arte. Realizando uma analogia entre as Câmaras das maravilhas e os museus de arte contemporânea, Agamben pretende deixar clara a profunda transformação no fundamento mesmo da arte:

O que é certo, de qualquer maneira, é que a obra de arte não é mais, então, a medida essencial da habitação do homem sobre a terra, que justamente na medida em que edifica e torna possível o ato de habitar, não tem nem uma esfera autônoma, nem uma identidade particular, e resume e reflete em si todo o mundo do homem; ao contrário, a arte constrói agora para si seu próprio mundo, e, entregue à atemporal dimensão estética do *Museum Theatrum*, começa a sua segunda e interminável vida, que levará o seu valor metafísico e venal a crescer incessantemente ao mesmo tempo em que acabará por dissolver o espaço concreto da obra até fazê-la se assemelhar ao espelho convexo que Boschini recomendava colocar em uma parede da sua galeria imaginária, (...) Isto é, acreditamos ter finalmente assegurado à obra de arte a sua mais autêntica realidade, mas quando tentamos prendê-la, ela recusa e nos deixa com as mãos vazias.⁷²

71AGAMBEN. "A câmara das maravilhas". *op. cit.* p. 64.

72Ibidem. p. 65.

Agamben identifica que, na modernidade, a arte não atinge mais o sentimento de satisfação espiritual, dimensão que, em tempos precedentes, era intrínseca à obra. O que está colocado pelo filósofo italiano no trecho acima deixa ver seu diagnóstico sobre a radical modificação ocorrida no fundamento mesmo da arte. Ainda que a referência às reflexões benjaminianas sobre a arte apareçam apenas ao final do livro e com elas Agamben estabeleça um contraponto, parece claro que, assim como Benjamin, o filósofo italiano não acredita ser possível compreender a modificação na estrutura tradicional da arte de forma desarticulada das modificações sociais, culturais, políticas, técnicas e tecnológicas que a modernidade instaurou. Essas modificações se inscrevem como sintomas de uma latente impossibilidade de realizar experiências.

À radical transformação da percepção do homem frente ao mundo como um todo associa-se a transformação de sua relação com a arte. O artista não moderno estava intimamente ligado à sua criação, possuía, por assim dizer uma identidade imediata com o conteúdo da sua obra. E ao receptor da obra, por sua vez, era destinado esse conteúdo, de modo que a obra funcionava como uma espécie de ponte entre o humano e o transcendente, porque este era o seu significado comum. Justamente esse caráter é o que a ligava ao que tanto Benjamin quanto Agamben chamam tradição. Esta dimensão única da obra de arte, segundo a designação benjaminiana, é a sua aura e é exatamente a dimensão aurática da arte que a modernidade esfacela.

Partindo da frase de Lautréamont “*Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie*”⁷³, que dá nome ao quinto capítulo de *O homem sem conteúdo*, Agamben propõe uma reflexão sobre algo que as próprias *Lições de estética* de Hegel, já anunciavam: uma vez que o conteúdo da arte se perde, ou dito de outro modo, a relação artista-obra e obra-espectador não se submete mais a uma dimensão transcendental, o que se torna o centro do problema da arte é uma meditação crítica a seu respeito. E, segundo Agamben, essa meditação crítica não se dá de outro modo senão através do juízo de gosto. O que se torna crucial para pensar a arte no nosso tempo é então compreender o que fundamenta um tal juízo.

O juízo estético do homem moderno, mesmo diante de uma obra de arte, só é capaz de produzir uma significação crítica sobre ela. Segundo Hegel, o que a obra de arte suscita, então, é menos o gozo imediato do espectador e mais um julgamento sobre seu conteúdo e meios de manifestação. Agamben cita uma passagem da *Estética* de Hegel que diz da

73O julgamento sobre a poesia tem mais valor que a poesia.

emergência, para o alemão, de uma meditação científica que permita conhecer que coisa seja a arte.

Desse modo, Agamben observa que, mesmo parecendo hiperbólica a afirmação de que o julgamento sobre a arte tem mais valor que a própria arte, não é falsa a afirmação de que num tempo onde a arte não é mais um meio de se relacionar com o sagrado, um juízo sobre a arte assume uma posição se não mais importante, ao menos de igualdade em relação a ela.

CAPÍTULO SEGUNDO

A EXPERIÊNCIA DA ARTE COMO EXPERIÊNCIA HISTÓRICA

Em *O homem sem conteúdo* Agamben faz uma reflexão sobre o problema da arte em que é possível identificar, pelo menos, dois direcionamentos. O primeiro aponta para a afirmação da necessária destruição da estética, questionando-se sobre a experiência negativa que constitui o ato de julgar a obra de arte pelo homem de gosto como exercício do Juízo estético. O segundo (e aquele que interessa mais propriamente a este estudo) diz respeito ao apontamento que o filósofo realiza a partir do oitavo capítulo desse livro, compreendendo a obra de arte como *a estrutura original do homem no tempo e na história*. A inquietação que tal afirmação nos coloca não se esgota ao fim da leitura de *O homem sem conteúdo* e, portanto, os trabalhos imediatamente posteriores, especialmente as reflexões de *Infância e história* são imprescindíveis para compreendermos o modo como Agamben investiga essa dimensão da obra de arte. Em busca de elementos que permitam uma compreensão do conceito de experiência que o filósofo tece em diferentes textos, uma retomada do que ele desenvolve em seu primeiro livro sobre o problema da arte pode ser elucidativa.

Agamben, em *O homem sem conteúdo*, recoloca o problema da compreensão da arte do nosso tempo a partir de um questionamento radical da esteticidade que lhe é atribuída através noção kantiana de Juízo estético. O que anima as reflexões de Agamben nesse trabalho, e o acompanha em vários outros momentos em que se propõe uma compreensão sobre a arte, é a interrogação, presente também em Heidegger, sobre de que modo poderia ser direcionada a compreensão da arte que não acabe por se configurar novamente como uma estética.

Agamben considera que, quando se pensa em termos estéticos, referindo-se à estética enquanto a disciplina, há uma bipartição fundamental que é preciso ter em mente: o artista e o espectador. O que essa distinção produz é uma oposição entre aquele que está lançado na experiência da criação artística, o artista enquanto subjetividade criativa, e o homem de gosto, aquele que, operando através dos critérios do juízo estético, só é capaz de observar a obra de arte e formular a seu respeito um julgamento crítico. Na contemporaneidade, segundo Agamben, a arte tem perdido este estatuto estético e, por isso, a estética tem produzido a sua própria destruição.

Uma das principais consequências da bipartição produzida pela estética é a cisão dessa experiência comum. Agamben defende que, nos limites da estética, tanto o artista, agora entendido como gênio criativo, quanto o receptor da obra, como homem de gosto, são lançados em suas próprias subjetividades, e a arte perde a dimensão transcendental que mantinha em sua forma tradicional. A partir das reflexões de Hegel, Agamben mostra como a afirmação da subjetividade abole todo e qualquer conteúdo que possa ser partilhado através de uma experiência da arte⁷⁴, fazendo com que eles só se sustentem enquanto um puro nada. O que está em questão na experiência do artista dentro dessa perspectiva estética é justamente essa ausência de conteúdo, esse puro nada que produz, no artista, uma dilaceração irreversível. Segundo Agamben, a partir dessa experiência puramente negativa, o artista tenta, em vão, reagir à passividade do espectador. Essa reação, no entanto, consiste na perversão da própria experiência artística, e ambos permanecem abandonados na *terra aethetica*, em que as atividades humanas se encontram cindidas de um modo tão radical que é a própria dimensão de uma compreensão do humano que se dilacera.

2.1 Crítica e arte

As considerações agambenianas sobre a arte em *O homem sem conteúdo* apontam o que, para o autor, é o problema fundamental nas reflexões modernas sobre a arte e o ponto fulcral para a dilaceração de uma experiência que seja restritamente artística: a reflexão de Kant a propósito do juízo estético apresentada na sua terceira crítica, a *Crítica do juízo*, de 1790. Nesta obra, Kant procura superar o binarismo que ele mesmo cria em suas obras precedentes, especialmente entre a teoria do conhecimento apresentada na *Crítica da Razão Pura*, cuja primeira edição é de 1781, e a sua filosofia prática, desenvolvida sobretudo nas obras *Fundamentação da Metafísica dos costumes* (1785), *A religião nos limites da razão pura* e *Crítica da razão prática* (1788). Enquanto, no âmbito teórico, Kant delimita e restringe as possibilidades do pensamento humano, sistematizando a estrutura cognitiva pela qual apreendemos e nos relacionamos com o real, na dimensão prática o homem é livre para o uso da razão, da qual advêm os princípios morais de sua ação.

⁷⁴E nesse ponto, as reflexões benjaminianas realizadas em *A obra de arte na era na sua reprodutibilidade técnica* também lhe são caras, ainda que este texto seja pouco citado por Agamben em *O homem sem conteúdo*. Nos deteremos adiante na importância do pensamento de Walter Benjamin para a compreensão agambeniana da arte na contemporaneidade.

Mesmo considerando a *Crítica do juízo* de Kant como a “meditação mais coerente que o ocidente possui sobre o juízo estético”, Agamben aponta que o surpreendente não é que o problema do belo seja apresentado do ponto de vista exclusivo do juízo estético, o que o italiano julga perfeitamente natural, mas o fato de todos os momentos da analítica transcendental para a definição do belo fundarem-se sobre princípios puramente negativos: prazer sem interesse, universalidade sem conceito, finalidade sem fim e normalidade sem norma. São esses quatro caracteres do juízo estético para a definição da beleza que o afastam da obra de arte, uma vez que o que se apreende não é a arte, mas a sua própria negação.

Agamben retoma o que Nietzsche diz em *Crepúsculo dos ídolos* ao apontar que o equívoco da metafísica está precisamente no fato de que os signos utilizados para determinar a verdadeira essência das coisas são os signos de uma negatividade, do nada e do não ser. Do mesmo modo, quando o juízo estético utiliza de prerrogativas puramente negativas para definir o belo ele apreende não a beleza, mas apenas o seu espectro. Sobre a radicalidade da negatividade na obra de arte, Agamben diz: “parece que a cada vez que o juízo estético tenta determinar o que é o belo, ele tem nas mãos não o belo, mas a sua sombra, como se o seu verdadeiro objeto fosse não tanto aquilo que a arte é, mas aquilo que ela não é, não a arte, mas a não arte”.⁷⁵

O juízo estético nos coloca, desse modo, em uma situação paradoxal em que ele é ao mesmo tempo o instrumento necessário para ter acesso à obra de arte, e também o que nos apresenta o seu oposto, a não realidade da obra, um puro nada. O julgamento da arte que, seguindo o movimento do juízo crítico kantiano, deveria estabelecer um novo elo entre espectador e obra produz justamente a operação inversa, uma vez que se erige apenas sobre a sombra da arte. Segundo Agamben:

Se quiséssemos exprimir com uma fórmula esse seu caráter, poderíamos escrever que o juízo crítico pensa a arte como ~~arte~~, entendendo assim que, em toda parte e constantemente, ele imerge a arte na sua sombra, pensa a arte como não arte. E é esta ~~arte~~; isto é, uma pura sombra, que reina como valor supremo sobre o horizonte da terra *aesthetica*; e é provável que não possamos sair desse horizonte até que tenhamos nos interrogado sobre o fundamento do juízo estético.⁷⁶

Na sua definição do juízo estético, Kant se vê diante de uma antinomia sobre o juízo de gosto ser ou não um conceito. Sendo um conceito, este juízo está suscetível a disputas, não

⁷⁵AGAMBEN. “*Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie*”. In: *O homem sem conteúdo*. op. cit. p. 78.

⁷⁶*Ibidem* p. 80.

sendo um conceito, não é possível discutir sobre ele. A saída que Kant encontra é pensar como fundamento do juízo estético não um conceito, mas algo com o caráter de um conceito, que não pode, no entanto, servir a constituição de provas a respeito do conhecimento do objeto. Agamben observa que o fundamento do juízo de gosto é, para Kant, um conceito que não permite conhecer.

O argumento tecido por Agamben para produzir o que o próprio autor chama de “destruição da estética” parte da crítica que Nietzsche faz, na *Genealogia da Moral*, da compreensão da arte e do belo centrada no ponto de vista do espectador. O filósofo alemão aponta que Kant, ao considerar o problema estético a partir da experiência do espectador, e não fundada no gesto do artista, acabou por definir os conceitos de belo e de arte simplesmente através do exercício do Juízo e, com isso, inseriu o espectador no conceito de beleza.⁷⁷ A famosa proposição nietzschiana claramente pretende deslocar esse ponto de vista para o produtor da obra de arte – para o artista. Essa crítica de Nietzsche a Kant será fundamental para Agamben realizar sua própria crítica e pensar, a partir do horizonte de uma experiência da arte como experiência do tempo, uma resposta ao problema:

Talvez nada seja mais urgente – se quisermos colocar de verdade o problema da arte no nosso tempo – que uma destruição da estética que, desobstruindo o campo da evidência habitual, permita colocar em questão o sentido mesmo da estética enquanto ciência da obra de arte. O problema, porém, é se o tempo é maduro para uma semelhante destruição, e se ela não teria, ao contrário, como consequência simplesmente a perda de todo horizonte possível para a compreensão da obra de arte e o abrir-se, frente a esta, de um abismo que somente um salto radical poderia permitir superar. Mas talvez seja exatamente de uma tal perda e de um tal abismo que nós tenhamos necessidade, se quisermos que a obra de arte recupere a sua estrutura original. E, se é verdade que é somente na casa em chamas que se torna visível pela primeira vez o problema arquitetônico fundamental, nós estamos talvez hoje em uma posição privilegiada para compreender o sentido autêntico do projeto estético ocidental.⁷⁸

Desse modo, Agamben se pergunta sobre o estatuto da estética como ciência da obra de arte, propondo uma radical destruição da estética. O problema arquitetônico fundamental a que o filósofo se refere no trecho citado é a cisão entre filosofia e arte. Uma interrogação sobre essa unidade perdida e o esgotamento do arcabouço que a sustenta são fundamentais para que estas duas instâncias – filosofia e arte – reencontrem um limiar de indiscernibilidade.

⁷⁷NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁷⁸AGAMBEN. “A coisa mais inquietante”. In: *O homem sem conteúdo*. op.cit. p. 25-26.

No ensaio “Criação e Salvação”, publicado no conjunto de ensaios intitulado *Nudez*, de 2009, Agamben expõe o modo pelo qual as grandes religiões monoteístas, o Judaísmo, o Cristianismo e o Islamismo, compreendem os dois pólos da ação divina, o gesto criador e o redentor.

Os profetas possuíam, para estas religiões, uma função fundamental como portadores diretos das mensagens celestes, no entanto, especialmente nas tradições cristãs e judaicas, a profecia deu lugar a uma hermenêutica das escrituras e passou a ser possível apenas através da interpretação. No Islã o papel do profeta é ainda mais fundamental e – Agamben observa – nessa tradição, os profetas estão associados a um dos pólos da práxis de Deus: à obra da salvação. No outro pólo, o da criação, são os anjos que representam o papel de mediadores. Para o teórico do Islã, Shahrastani, há uma hierarquia entre anjos e profetas na qual os últimos estão no topo, porque o Imperativo (a salvação) é mais nobre que a criação.⁷⁹

As obras da salvação e da criação, nas religiões monoteístas, opõem um Deus criador a um Deus redentor. No entanto, ainda que distintas, elas estão intimamente ligadas, uma vez que o mesmo Deus que cria e produz é o responsável por salvar sua obra. Agamben diz que conforme a gestão divina do mundo – que, na nossa cultura é um espelho para a humana – não é necessário apenas criar, é imprescindível também que se saiba redimir e salvar o que se cria. No limite, o que legitima a criação deve ser a capacidade de redenção da obra.

A prioridade da salvação se evidencia no fato de que ela não é posterior à criação, mas ao contrário, a precede. Em todas as três tradições é possível encontrar indícios dessa precedência: no Cristianismo, Deus e seu filho, isto é, criador e redentor, estão unidos na trindade e são consubstanciais, no Islamismo, a luz do profeta é o primeiro dos seres, e segundo a tradição judaica o nome do Messias foi criado antes mesmo da criação do mundo. Agamben nos diz que: “A redenção não é um remédio para a queda das criaturas, mas a única coisa que torna a criação compreensível e que lhe dá o seu sentido”. Ele continua “E nada exprime melhor a prioridade da obra da salvação sobre a da criação que o fato de ela se apresentar como uma exigência de reparação que precede, no criado, o aparecimento da injustiça”.⁸⁰

O apontamento mais fundamental do filósofo italiano diz respeito ao fato de que os dois pólos da ação (tanto divina, quanto humana) seguem intimamente interligadas, mas separados. O poder do anjo, “com o qual não cessamos de produzir e olhar adiante”, Agamben

79AGAMBEN, Giorgio. “Criação e Salvação”. In: *Nudez*. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.

80Ibidem. p. 11-12.

observa, segue apartado do poder do profeta, “que igualmente incansável retoma, desfaz e detém o progresso da criação e, desse modo, consuma-o e o redime”.⁸¹ O singular e delicado limite que une e separa criação e salvação se mostra na inversão da estrutura temporal. A criação, pensada a princípio como anterior a salvação é, na verdade, posterior, na medida em que o sentido primeiro da gênese de toda obra é a sua própria redenção.

A função redentora é delegada não aos mediadores da criação, não aos anjos, mas às próprias criaturas, ou seja, aos profetas no caso do Islamismo e ao messias no Judaísmo e no Cristianismo. Segundo Agamben: “Isso significa que aquilo que salvará o mundo não será o poder angélico espiritual (e, em última análise, demoníaco) com o qual os homens produzem as suas obras (sejam estas obras da arte ou da técnica, da guerra ou da paz), mas aquilo, mais humilde e corpóreo, que lhes compete enquanto criaturas”.⁸²

Assim, o que dá origem e sentido à criação é precisamente o que resulta dela. Somente as criaturas podem e devem salvar a obra da criação, diz Agamben. No entanto, a secularização dessa tradição associou o poder profético ao papel dos críticos e filósofos e o angélico da criação à poesia, à técnica e à arte, fazendo com que aquilo que antes as aproximava, o fato de a criação ter sentido apenas em vista da redenção, fosse relegado ao esquecimento. Se antes o poeta poderia ser crítico e o crítico, poeta, na cultura da época moderna, que ainda nos acompanha, as figuras do profeta e do anjo, encarnadas pelo crítico e pelo poeta respectivamente, estão profundamente separadas, segundo afirma Agamben:

Uma obra crítica ou filosófica, que não se mantém de alguma maneira numa relação essencial com a criação, está condenada a girar no vazio, assim como uma obra de arte ou de poesia, que não contém em si uma exigência crítica, está destinada ao esquecimento. Mas hoje separadas em dois sujeitos diferentes, as duas *sunan* divinas procuram desesperadamente um ponto de encontro, um limiar de indiferença no qual possam reencontrar a sua unidade perdida.⁸³

Esta explicitação do exercício arqueológico realizado por Agamben sobre o papel do anjo e do profeta contribui para trazer a luz o método de investigação agambeniano e que carece de ser observado para compreender os deslocamentos que sua filosofia realiza em relação à tradição e ao próprio pensamento de Benjamin, do qual ele se autodeclara um continuador. Certamente, Benjamin já havia observado para a distância que separa a crítica filosófica das artes, não é desprezível o fato de que os grandes interlocutores de Benjamin se

81 *Ibidem*. p.13.

82 *Ibidem*. p. 13-14.

83 *Ibidem*. p. 15.

mantinham num limiar indiscernível entre poesia e filosofia, Kafka e Baudelaire por exemplo. Mas a novidade do pensamento agambeniano está no fato de investigar profundamente as bases sobre as quais o pensamento ocidental se funda para elucidar as questões que interdita as possibilidades de uma experiência plena, sejam elas políticas, linguísticas, filosóficas ou artísticas.

No prefácio de *Estâncias*, segundo livro do autor, de 1979, Agamben já havia apontado para a naturalização da cisão entre filosofia e arte, quando na verdade este é justamente o ponto sobre o qual toda interrogação sobre arte – mas também sobre a ação humana em geral – deveria se debruçar. Indicando um horizonte de abolição da distinção entre poesia e disciplinas crítico-filológicas, Agamben retoma o sentido que a palavra crítica assumia quando inicialmente foi utilizada pelos filósofos ocidentais, o de ser uma investigação sobre os limites do conhecimento. Assim, um trabalho crítico só pode ser aquele que inclui em si aquilo que lhe escapa e, desse modo, expõe suas próprias limitações. Segundo o autor, é possível que apenas uma obra no ocidente seja verdadeiramente crítica nesse sentido, trata-se da tese de livre docência de Walter Benjamin (não aceita pela universidade), *Origem do drama trágico alemão (Ursprung des deutschen Trauerspiel)*.

Não obstante, uma obra crítica prescinde necessariamente do seguinte pressuposto: pretender ser uma via de acesso ou reencontro com seu próprio objeto, tal qual uma *quête*, naquele seu sentido medieval – que é uma busca do conhecimento por ciência e não por experiência, o que significa dizer, o oposto do método científico que pretende conhecer através da experimentação, conforme pretendia Francis Bacon. Compreendendo a crítica como busca, Agamben sublinha que seu caráter mais próprio é precisamente a aporia, isto é, a ausência de via. Não como garantia de conhecimento do seu objeto, mas como possibilidade de assegurar que este permaneça inacessível. Em outras palavras, um exercício de autorreferencialidade. “A iluminação profana, a que ela [a crítica] dirige a sua intenção mais profunda, não possui o seu objeto. Assim como toda autêntica *quête* [busca], a *quête* da crítica não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições da sua inacessibilidade”⁸⁴

Consolidada a separação entre poesia e filosofia, Agamben identifica o resultado de tal divisão numa distinção entre a palavra pensante e a palavra poética, sendo que a última já havia sido excluída por Platão de sua *República*. Esta cisão divide a palavra: “entre uma palavra inconsciente e como que caída do céu, que goza do objeto do conhecimento

84AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 11.

representando-o na forma bela, e uma palavra que tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar”.⁸⁵ Com isso, a discussão sobre a arte – que em *O homem sem conteúdo* aparece muito atrelada à dimensão do ato criador, este entendido como um ato de destruição – em *Estâncias* se coloca de forma ainda mais radical, tornando-se antes, e sobretudo um problema da linguagem: “A cisão entre poesia e filosofia testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento (pois todo o problema do conhecimento é um problema de posse, e todo problema de posse é um problema de gozo, ou seja, de linguagem)”.⁸⁶ A partir dessa virada que em *Estâncias* o filósofo deixa explícito, o problema da experiência ganha uma nova proporção na obra de Agamben. Se o movimento inicial do pensamento do autor considerou o problema da experiência do ponto de vista do testemunho, ou seja, da língua enquanto instrumento de transmissibilidade, ao voltá-lo para a linguagem em si, Agamben inicia um exercício investigativo sobre o qual se deterá ao longo de toda a década de 1980, interpor a experiência do político a uma experiência da linguagem.

A pergunta sobre a arte como uma pergunta sobre a linguagem não está formulada desse modo no primeiro livro de Agamben, mas se coloca inexplicitamente no capítulo “O anjo melancólico”, que encerra *O homem sem conteúdo* – capítulo no qual as reflexões se deslocam das desenvolvidas no restante da obra no que concerne ao problema que apresenta: a relação entre cultura e arte, linguagem e transmissibilidade.⁸⁷ E é este precisamente o ponto que orienta este estudo e sobre o qual o terceiro capítulo deste trabalho irá se deter. Esse ponto de vista está presente claramente nas publicações que se seguem à primeira publicação do autor, *Estâncias e Infância e história*, e eventualmente retornou como objeto de interesse do filósofo ao longo de suas pesquisas.

2.2 O estatuto original da obra de arte

A fim de pensar o estatuto que a obra de arte assume em nosso tempo, Agamben, em *O homem sem conteúdo*, retoma o modo como os gregos compreendiam a passagem das

⁸⁵*Ibidem.* p. 12.

⁸⁶*Ibidem.*

⁸⁷Em *O homem sem conteúdo* essa polaridade aparece nos termos da divisão entre poiésis e práxis, isto é, pensada a partir da separação na esfera da ação humana. Enquanto que nas duas obras subsequentes, *Estâncias e Infância e história*, esta dicotomia se mostra também na linguagem. Crucial para a compreensão do pensamento de Agamben, no entanto, não é pensar esse deslocamento como algo fundamentalmente distinto, tomando como norte que a experiência é algo que se faz com a linguagem, *práxis* e *lógos* estão lançadas numa zona de indiscernibilidade.

coisas para a presença, isto é, o modo como elas vêm a ser. Agamben recorda que, segundo a definição platônica, é poesia tudo aquilo que é capaz de fazer alguma coisa passar do não ser ao ser, e conclui que, para os gregos, não só toda arte é poesia, como também a atividade do artesão e a própria natureza são também poesia.⁸⁸ Estas causas que fazem o não ser passar ao ser dividem-se, no entanto, em dois tipos de coisas, conforme nos diz Aristóteles na *Física*: aquelas que são por natureza (e por isso contêm em si mesmas o princípio que as fazem vir a ser na presença) e as demais, que não contêm em si o princípio do seu vir a ser e o fazem através da técnica. Entre aquilo que entra na presença através da técnica, encontram-se tanto as coisas que são produzidas pelos artesãos, como aquelas que são fruto da atividade do artista. Acompanhando o pensamento aristotélico, Agamben diz que essas coisas passam do não ser ao ser ao ganharem uma forma.

O modo através do qual as coisas ganham uma figura, isto é, uma forma, se modificou radicalmente em nosso tempo. A transformação dos meios de produção, a divisão alienante do trabalho e o afastamento entre o artista e sua matéria resultaram numa segunda divisão entre as coisas que vêm a ser na presença pela técnica: as que entram na presença pela estética e as que são produtos no sentido estrito daquilo que é produzido através da técnica e da indústria – com esta segunda divisão, no entanto, é responsável por afastar, ainda mais, a arte de seu estatuto original e produzir uma classificação que hierarquiza as atividades humanas. É em oposição a essa dúplici segregação que Agamben aproxima a estrutura original da obra de arte com a dimensão da ação humana, enquanto *práxis*, e de seu modo mais próprio de vir-a-ser no mundo, a sua historicidade. Na concepção tradicional, quando já se pode falar de arte como objeto distinto dos demais, Agamben lembra, o que determina a diferença entre arte e um mero produto é o caráter de autenticidade e originalidade, que lhe é atribuído.⁸⁹

Segundo Agamben, a originalidade da obra de arte não significa estritamente que esta possui um caráter de unicidade, mas que se mantém sempre em relação com a sua origem, isto é, a obra de arte mantém sua dimensão poética, naquele sentido atribuído pelos gregos, de ser resultado de um agir humano que pro-duz (diferentemente da dimensão da produção em escala industrial que resulta apenas na feitura de produtos). Esta é a origem que na obra de

88AGAMBEN. “A privação é como um rosto”. In: *O homem sem conteúdo. op. cit.* p. 104. Em suas pesquisas mais recentes, Agamben introduziu o conceito de gesto a fim de pensar a possibilidade de um caráter ético e político para a dimensão do agir humano. As reflexões sobre o gesto divergem em muitos aspectos das apresentadas em *O homem sem conteúdo* a propósito da relação entre *práxis* e *poiesis*. No entanto, o aspecto que é caro para o presente estudo é a dimensão temporal, estabelecida através do conceito de origem e identificada na obra de arte, que o filósofo italiano desenvolveu na sua primeira obra. Voltarei ao problema do gesto como dimensão mais autêntica da ação humana no último capítulo deste estudo.

89Ibidem. p. 105.

arte lhe atribui o singular predicado de ser original. Agamben explica a dimensão de originalidade da obra de arte do seguinte modo:

(...) na medida em que tem o caráter da ποιησις, é pro-duzida na presença em uma forma e a partir de uma forma – mantém com o seu princípio formal uma relação de proximidade tal que exclui a possibilidade de que o seu ingresso na presença seja de algum modo reproduzível, quase como se a forma se pro-duzisse a partir de si mesma na presença, no ato não passível de ser repetido da criação estética.⁹⁰

No estatuto estético que a obra de arte assumiu em nossos dias, essa dimensão da arte como algo que se mantém em relação com a sua origem não encontra lugar, uma vez que a obra de arte não tem mais qualquer relação com o princípio formal que rege o seu vir a ser na presença e se dá como qualquer outro produto da técnica, como molde, que possibilita a sua reprodutibilidade. Agamben diz: “A reprodutibilidade (entendida, nesse sentido, como relação paradigmática, de não proximidade com a origem) é, portanto, o estatuto essencial do produto da técnica, assim como a originalidade (ou autenticidade) é o estatuto essencial da obra de arte”.⁹¹

A dimensão estética, na medida em que busca ainda manter o princípio da originalidade para pensar a obra de arte, deixa sorrateiramente de lado o fato de que a condição do artista sofreu uma cisão radical que acabou por afastá-lo irremediavelmente da unidade que constituía tanto com a obra como com os outros homens. É exatamente a exibição da cisão na unidade do estatuto *poiético* que os atos que marcam a arte contemporânea, como os de Duchamp e Andy Warhol, permitem. Para Agamben, o ato de retirar um objeto de seu estatuto utilitário inserindo-o à força no espaço da arte “fez passar o objeto de um estatuto de reprodutibilidade e substituibilidade técnica para aquele de autenticidade e unicidade estética.”⁹² É evidente que Agamben está, nesse ponto, estabelecendo um diálogo com Benjamin em relação ao que constitui a estrutura original da obra de arte em sua forma tradicional – autenticidade e originalidade – e, por outro lado, ao esgotamento dessas dimensões devido aos aparatos técnicos que permitem a reprodutibilidade da obra de arte.

O *ready-made* e a *pop-art* realizam a mesma exibição do dúplice estatuto da atividade produtiva, contudo no *ready-made* o que ocorre é o efeito de estranhamento com o fato de um

90AGAMBEN, Giorgio. “A privação é como um rosto”. *op. cit.* p 106.

91Ibidem.

92Agamben sublinha que tal feito dura o fugaz instante em que o estranhamento operado pelo *ready made* e pela *pop-art* é produzido.

objeto, antes pertencente à esfera do uso, ter se tornado obra de arte por ter sido deslocado para o lugar de sua sacralização que são os museus. Enquanto que na *pop-art* ocorre o contrário, um objeto de arte torna-se cada vez mais semelhante a qualquer outro produto industrial e assume o fato de se tornar disponível à reprodutibilidade.

Essa inversão no estatuto dos objetos configura-se, no entanto, como uma ficção, diz Agamben. E dessa forma, os objetos são lançados numa sombra em que não são nem mais pertencentes à esfera utilitária, como produto da técnica, nem assumem uma dimensão original de produto como atividade *poiética*. Esse ato aponta, precisamente, para além da estética – esta entendida como o lugar que procura manter a dúlice compreensão do exercício do fazer humano – com vista a uma zona em que a atividade da ação produtiva do homem possa se conciliar com ela mesma, tornando-se indiscernível. O que vem à presença no *ready-made* e na *pop-art* não é o ser, mas antes o não ser, de modo que a fórmula platônica que define a poesia encontra-se completamente invertida:

Em ambos os casos – exceto pelo instante em que dura o efeito de estranhamento – a passagem de um estatuto ao outro é impossível: o que é reprodutível não pode se tornar original, e o que é irreprodutível não pode ser reproduzido. O objeto não é capaz de chegar à presença, permanece imerso na sombra, suspenso em uma espécie de limbo inquietante entre ser e não ser; e é precisamente essa impossibilidade que confere tanto ao *ready made* quanto à *pop-art* todo o seu enigmático sentido.⁹³

Agamben lembra o especial caráter que Benjamin atribui às citações ao afirmar o potencial de estranhamento que elas operam, ao serem retiradas de um determinado contexto e com isso perderem por completo o seu papel na transmissibilidade de algo. Podemos compreender, como sugere Agamben, que a estranheza que tanto o *ready-made* como a *pop-art* causam é análoga à função de estranhamento contida na citação, porque também neste caso alguma coisa é descolada de seu lugar habitual e com isso perde a sua inteligibilidade garantida pelo seu uso comum. A autoridade da citação é atribuída pelo fato de sua aparição se dar de modo abrupto num contexto absolutamente distinto do seu lugar original, e aqui a sua originalidade é devida justamente a esse episódio de aparição único e estranho. Chegando a esse ponto é possível dizer, segundo os argumentos de Benjamin e Agamben, que é factível a completa inversão do caráter de originalidade da obra de arte na contemporaneidade.

Pode-se depreender a partir do pensamento desses filósofos que o que essa perda provoca é a assunção de uma estrutura mais radical e autêntica, que não compreende mais a

⁹³*Ibidem.* p. 109.

origem como princípio, como a gênese que faz passar do não ser ao ser, mas como uma particular relação em que cada aparição se constitui enquanto origem.

Partindo da leitura que Benjamin faz da obra *Angelus Novus*, de Klee, em sua nona tese sobre o conceito de história, em *O homem sem conteúdo*, Agamben interpreta a gravura *Melenconia I*, de Dürer.⁹⁴ Benjamin faz uma analogia da imagem do anjo no quadro de Klee com o aspecto que deve ter o anjo da história. O rosto do anjo está voltado para trás e fixa seu olhar no passado, mas dele se distancia, porque suas asas estão sendo forçadas para frente. Ele está sendo puxado pela tempestade do progresso, a mesma tempestade que produz as ruínas que se acumulam às suas costas e que ele mira ao mesmo tempo em que delas se afasta. A questão crucial, para Benjamin, é que, por mais que esta tempestade do progresso afaste o anjo desse passado em ruínas, ela nunca cessa e, portanto, continua a produzi-las. De modo que, desde a perspectiva do progresso, não importa o quão distante do passado o anjo esteja, sempre que voltar-se para ele verá um gigantesco acúmulo de destroços.

Já no quadro desenhado por Dürer, que para Agamben pode ser compreendido como a imagem do anjo da arte, esse aparece sentado com uma das mãos a apoiar o rosto, ao seu redor há uma série de objetos dispostos displicentemente pelo chão. São objetos pertencentes à esfera do uso, como um serrote, pregos e martelo. Agamben descreve *Melencolia I*:

O belo rosto do anjo está imerso na sombra: somente as suas longas vestes e uma esfera imóvel diante dos seus pés refletem a luz. Às suas costas, distinguimos uma ampulheta cuja areia está escorrendo, um sino, uma balança e um quadrado mágico e, no

94A melancolia também é tematizada por Agamben em *Estâncias*, onde ele desenvolve uma investigação arqueológica da melancolia associando-a à acídia. Agamben demonstra que na doutrina moral da idade média a *acedia* estava associada a outro pecado capital (estes eram oito ao invés de sete), à *tristitia*, e combinados esses pecados não possuíam o sentido de preguiça que mais tarde lhe foi atribuído. A *tristitia-acedia* se aproximava mais da angústia e do desespero, porque assolados pelo demônio meridiano, que a provocava, os homens caíam num cansaço da vida e numa tristeza profunda que os clérigos medievais associavam à morte da alma. O desespero era devido ao afastamento das possibilidades do bem divino: “acídia é o vertiginoso e assustado retrair-se (*recessus*) frente ao compromisso da estação do homem diante de Deus”. Agamben mostra que o ato de retrair-se diante de um bem divino não implica um abandono do desejo de alcançar a salvação, mas em termos psicanalíticos tornar o objeto de desejo inatingível. Enquanto sintoma médico o comportamento atrabiliário foi associado à doutrina moral do demônio meridiano e a melancolia tornou-se laicização da tristeza medieval. Panofsky e Saxl realizam uma interpretação do *Melencolia I* de Dürer em que compreendem o aspecto do anjo alado que deixa cair sobre as mãos a cabeça como o sono culpado da preguiça. Agamben observa, contudo, que este gesto sinaliza antes o desespero – um dos sintomas do melancólico é, por exemplo, um zumbido no ouvido esquerdo. Agamben mantendo a relação entre melancolia e *tristitia-acedia* observa como estas possuem uma polaridade que indica que não são apenas um mal, mas também uma virtude, posto que mantinham intenso o desejo pelo sumo bem. O filósofo observa como tanto melancolia como acídia mantém a “dupla polaridade na ideia de um risco mortal inscrito na mais nobre das intenções humanas ou de uma possibilidade de salvação escondida no perigo mais extremo”. Nesse sentido, mais um elemento pode ser acrescentado à interpretação realizada em *O homem sem conteúdo* do *Melencolia I* de Dürer, o fato da tristeza do anjo está associada ao desejo e ao desespero por manter sua possibilidade de salvação no inacessível. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. *op.cit.* p.28; 38.

mar que aparece no fundo, um cometa que brilha sem esplendor. Sobre toda a cena se difunde uma atmosfera crepuscular, que parece extrair de cada particularidade a sua materialidade.⁹⁵

Agamben vê na gravura de Dürer a representação do anjo da arte. Enquanto o anjo da história é arrastado para o futuro pela tempestade do progresso, “o anjo da arte parece imerso em uma dimensão atemporal, como se algo, interrompendo o continuum da história, tivesse fixado a realidade circundante em um tipo de suspensão messiânica”.⁹⁶ Para o anjo da arte, os objetos espalhados ao seu redor perderam o sentido utilitário que possuíam, perderam o valor de uso atribuído pelo costume e passam a possuir um novo valor, o valor estranhamento “que faz deles a cifra de algo inapreensível”.⁹⁷ O anjo da arte estabelece com o tempo e com os objetos uma outra relação, ele não pode ser arrastado pelo progresso, tampouco preocupar-se com destroços do passado, porque para o anjo da arte não há espaço de experiência, ele está ligado ao passado puramente através da incompreensibilidade deste. Agamben diz:

O passado, que o anjo da história perdeu a capacidade de entender, reconstitui a sua figura diante do anjo da arte; mas essa figura é a imagem estranhada na qual o passado reencontra a sua verdade apenas sob a condição de negá-la e o conhecimento do novo é possível apenas na não verdade do velho. A redenção que o anjo da arte oferece ao passado, convocando-o a comparecer fora do seu contexto real no último dia do Juízo estético, não é, portanto, nada além da sua morte (ou melhor, a sua impossibilidade de morrer) no museu da esteticidade. E a melancolia do anjo é a consciência de uma realidade que ele não pode possuir de outro modo a não ser tornando-a irreal.⁹⁸

O anjo melancólico, de Dürer, permite compreender que é a apropriação desta impossibilidade o meio pelo qual o homem pode se reconciliar com o passado. Uma arte que faça coincidir o ato de transmissão e a coisa a ser transmitida apresenta-se como possibilidade para a história de afastar a ilusão de tempestade do progresso e retomar aquilo que Agamben chama de seu estatuto original, ou seja, a sua dimensão de uma outra temporalidade. Uma compreensão do tempo distinta daquela presente no tempo metafísico em que instante e *continuum* se articulam, esta mesma que a concepção moderna do tempo apresenta como única possibilidade.

95AGAMBEN. “O anjo melancólico”. In: *O Homem sem conteúdo*. Op. cit. p. 176.

96Ibidem. p. 177.

97Ibidem.

98Ibidem.

2.3 O brinquedo

Em *Infância e história*, Agamben se debruça sobre o singular estatuto dos brinquedos e encontra nesses objetos uma estrutura muito semelhante àquela identificada na citação e na obra de arte. Da mesma maneira que o estatuto original da arte remete ao modo mais próprio do homem se relacionar com o tempo e com a história, Agamben fala que o brinquedo é a “cifra da história”.⁹⁹ Esses objetos com que brincam as crianças podem ser qualquer sorte de coisa, incorporam elementos antes pertencentes à esfera do sagrado, como também elementos da esfera prático econômica. E assim, desde contratos e aparelhos telefônicos às panelas e batons com que disciplinamos as brincadeiras femininas, passam por um processo de miniaturização, que as transformam de súbito, em brinquedo. Agamben sublinha que a miniaturização “não se apresenta tanto como aquilo que permite conhecer o todo antes das partes e, abarcando-o num golpe de vista, vencer o que há de temível no objeto”. mas, ele continua, “como aquilo que permite colher e gozar a pura temporalidade contida no objeto”.¹⁰⁰

O brinquedo é aquilo que outrora possuiu um estatuto distinto daquele que lhe é atribuído pelo jogo (espaço em que se efetiva enquanto brinquedo). A bola, que na esfera do sagrado representava o sol disputado pelos deuses, sofreu uma miniaturização para se transformar na bola com que jogam cotidianamente as crianças, assim também é para as panelas, carrinhos, telefones e toda diversidade de brinquedos que a atual sociedade produz em abundância. Agamben é enfático em ratificar que a ideia de que algo seja “uma vez, agora não mais pertencente à esfera prático-econômica” não deve ser entendida apenas como acontecimento diacrônico, mas também em sentido sincrônico. Sapatos, batons e roupas ainda pertencentes à esfera do uso podem, submetidos à miniaturização, transformar-se em brinquedos, e é justamente a dimensão temporal deste “uma vez agora não mais” que expressa o singular caráter desses objetos.

O caráter essencial do brinquedo – o único, se refletirmos bem, que o pode distinguir dos outros objetos – é algo de singular que pode ser captado apenas na dimensão temporal de um “uma vez” e de um “agora não mais (com a condição, porém como mostra o exemplo da miniatura, de compreender este “uma vez” e este

99AGAMBEN. “O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo”. In: *Infância e história. op.cit.* p. 88.

100Ibidem

“agora não mais” não apenas em sentido diacrônico, mas também em sentido sincrônico)”.¹⁰¹

A dimensão temporal atribuída aos brinquedos assume, segundo Agamben, o caráter de materialização do histórico. E nesse ponto, pensando a estrutura que a obra de arte comporta enquanto objeto que pode fluir entre diferentes esferas e, por isso mesmo, ostentar o seu valor estranhamento, é elucidativa a compreensão desse estatuto histórico do brinquedo (na medida, em que o sentido de histórico não seja solidário com a ideia que identifica história e *continuum*). O objeto miniaturizado exalta a sua não coincidência com o seu estatuto anterior e desse modo se mantém em relação com o passado apenas enquanto algo que lhe é estranho, como a ideia de uma vez, agora não mais permite compreender. Esses objetos são especiais porque permitem captar o histórico, que na perspectiva agambeniana não é diacrônico nem sincrônico, mas que é a própria fenda entre essas categorias. É a fratura na cronologia habitual operada pela citação, pela obra de arte e pelo brinquedo, o lugar mesmo da história.

Agamben retoma a compreensão de que os monumentos conservam apenas um teor coisal, conforme a sugestão de Benjamin, ou seja, sua validade histórica está no caráter prático que possuía no passado e que hoje conserva-se em função de seu caráter documental. Os objetos de antiquário possuem valor apenas em função de sua antiguidade; um documento de arquivo “extrai seu valor do fato de estar inserido em uma cronologia, em uma relação de contiguidade e de legalidade com o evento passado”¹⁰². O que confirma a singularidade do brinquedo, e também da obra de arte, é o fato desses objetos conservarem “a temporalidade humana que aí estava contida a sua pura essência histórica”¹⁰³. Esses objetos são uma representação material da temporalidade histórica, justamente por não deverem o seu valor meramente à dimensão diacrônica, ao fato de serem localizados numa perspectiva temporal (do tempo entendido como percurso). O brinquedo, desmembrando e distorcendo o passado ou miniaturizando o presente – jogando, pois, tanto com a diacronia quanto com a sincronia –, presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre *uma vez e agora não mais*.

O brinquedo é “algo de eminentemente histórico: aliás, é o histórico em estado puro”.¹⁰⁴ Essa afirmação agambeniana deve ser compreendida à luz do exposto, ou seja, tais

101 *Ibidem*. p. 86.

102 *Ibidem*.

103 *Ibidem*. p. 87.

104 *Ibidem*

objetos estabelecem com o tempo e com a história a mesma relação que o objeto artístico, porque lançam o homem para o seu estatuto mais original – a sua dimensão histórica, que não se refere ao fato do homem estar na história, algo como fazer parte da história universal, mas mais propriamente histórico, no sentido heideggeriano em que a própria historicidade é fundada no *Dasein*.

A figura do colecionador, muito cara a Benjamin, é resgatada por Agamben por compreender que, no exercício da sua atividade, ele realiza um gesto arbitrário que também transfigura o valor habitual dos objetos. O objeto de coleção perde o seu significado enquanto objeto de uso cotidiano e com isso estabelece com o passado a mesma relação que a *pop-art*, o *ready made*, a citação e o brinquedo produzem, de estranheza e afastamento. A autenticidade que o colecionador pretende garantir não é outra coisa senão a própria medida do estranhamento que garante a existência da coleção. Para Agamben isso significa dizer que, não há outro valor numa coleção que não um valor-estranhamento.

2.4 A reprodutibilidade técnica

Desse ponto é possível voltarmos novamente a atenção para aquele *Theatrum pittoricum* do século XVII e reverter o sentido que antes Agamben lhe atribui. Uma vez que ainda não se podia falar em uma organização a partir do juízo estético daquelas galerias, elas estariam muito mais próximas das coleções modernas do que a princípio poderíamos supor. Se, para Boschini, o espaço que as reunia era capaz de fazer maturar as pinturas e atribuir-lhes um sentido dispare daquele que remete à pura subjetividade do artista, por outro lado é esta reunião esquizofrênica que arbitrariamente pretende fazer emergir um novo sentido que permite àquelas pinturas, como à arte do nosso tempo, afirmarem a sua estrutura original, que não transmite nem ensina nada ou, dito de outro modo, de assumirem elas próprias a dimensão de citações, que fora de seu contexto cotidiano podem apenas exprimir o fato de não transmitirem nada, isto é, afirmam o seu radial estatuto de intransmissibilidade. Uma tal aproximação em hipótese alguma pode ser realizada entre as coleções modernas e aquelas que constituíam as Câmaras das maravilhas, visto que o que estas mantinham é justamente a pretensão de manutenção da unidade entre os saberes e sentidos do humano, que tradicionalmente eram partilhados. Como vimos, esta unidade pressupõe uma relação com o

passado que já não nos é familiar e, portanto, ainda que o objetivo fosse restaurá-la, isto não seria possível.

Uma pequena digressão se faz necessária para marcamos o modo como Agamben compreende os desdobramentos da reprodutibilidade técnica e o modo como ele lê os apontamentos de Benjamin sobre o tema. Segundo Agamben, ainda que Benjamin tenha se dado conta da profunda transformação que a modernidade instaura na obra de arte, implodindo os valores que antes determinavam a aura da obra de arte – o caráter de unicidade e de autenticidade –, ele não nota o surgimento de uma nova aura. Liberada dos valores que a ligavam a uma tradição cultural e separada de sua condição aurática, a obra de arte, segundo Benjamin, pode encontrar na modernidade uma nova estrutura afirmando a sua dimensão política. No entanto, para Agamben, essa dimensão política que a arte pode vir a assumir traz consigo uma nova aura, que surge quando a obra de arte assume a mesma função que aquela identificada na citação, no objeto de coleção e no brinquedo: a função de estranhamento.

Segundo Agamben, não é tão precisa a tese benjaminiana de que a autenticidade e a originalidade que, nas tradicionais formas, determinaram o caráter aurático da obra de arte. Para o autor italiano, esses valores não são aniquilados de modo tão radical, e isso significa dizer que, não se trata de uma completa perda da aura, mas da reconstituição de uma nova aura. O fato de a autenticidade ser o fator decisivo que produz o próprio valor estranhamento faz como que através da reprodutibilidade técnica “a autenticidade se torna a cifra mesmo do inapreensível”.¹⁰⁵

O largamente comentado “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, texto em que Benjamin reflete sobre qual o caráter estrutural da obra de arte na modernidade, passou por várias revisões que culminaram em, pelo menos, três versões conhecidas. O texto original recebeu alterações tanto por parte do próprio autor, que incluiu notas ao primeiro manuscrito concluído por volta de 1935, como por cortes que os editores da Revista *Zeitschrift für Sozialforschung* realizaram no texto. Alterações e cortes esses que foram novamente revistos por Benjamin, produzindo assim uma última redação publicada em *Gesammelte Schriften*. A tradução de Marijane Lisboa dessa última versão é a que tomo aqui como referência. As reflexões de “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” que por ora me são caras dizem respeito, sobretudo, às definições benjaminianas para o conceito de autenticidade a que Agamben se refere.

105 *Ibidem*. p. 171.

Considero aqui a importância de afirmar que, tanto nas reflexões agambenianas, quanto no pensamento de Walter Benjamin, não se podem entender as análises sobre a obra de arte separadamente das condições sociais e da profunda transformação na percepção humana que a modernidade estabelece. Uma análise da compreensão das mudanças no estatuto estético apenas em relação especificamente às obras de arte não é, portanto, possível. O pensamento desses filósofos indica que tais mudanças estão intimamente ligadas às transformações na sociedade capitalista moderna e a compreensão de um possível pensamento estético desses autores não pode ser desvinculada de sua dimensão política e ética. Essa ressalva é necessária, na medida em que em as transformações na compreensão do mundo estão intimamente ligadas à mudança na percepção humana e aos novos sentidos assumidos pela arte. Inclui-se aí, como vimos, desde a modificação sofrida pela técnica e pela tecnologia, como a compreensão do homem em quando indivíduo anônimo, o surgimento da sociedade de massas e até mesmo a dimensão da vida e da morte que são radicalmente transformadas. Mudanças tão profundas que transformam a relação mesma do homem com o mundo e do homem com a história.

Diferentes caminhos apontam para esta transformação nas tradicionais formas de arte. A institucionalização dos museus, o dilaceramento de um sentido compartilhado por uma comunidade e a possibilidade de reprodução da obra em escala industrial. Segundo Benjamin, é o caráter de autenticidade contido nas formas tradicionais de arte que se perde com a reprodutibilidade técnica. “O âmbito da autenticidade escapa inteiramente à reprodutibilidade técnica e, evidentemente, não só a esse tipo de reprodutibilidade”.¹⁰⁶ A autenticidade, para Benjamin, está intimamente relacionada com a dimensão de um aqui e um agora que somente existe no original. Uma cópia feita à mão, ainda que possa ser eventualmente considerada uma falsificação não se inclui na categoria dos objetos tecnicamente reproduzidos, porque mantém uma relação com o original (que é imprescindível para que se possa distinguir o autêntico do falso). A dimensão da autenticidade de que fala Benjamin está ligada à função testemunhal que o objeto original possui e, nesse sentido, não pode ser confundida com um caráter essencial que hierarquiza a obra de arte frente aos demais objetos, como a ideia de autenticidade parece assumir nos dias atuais.

A autenticidade de algo é a essência de tudo o que é transmissível desde a origem, da sua permanência física até seu testemunho histórico. Já que o testemunho histórico repousa na

106 BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. op. cit.* p. 12.

permanência, quando a reprodução técnica a elimina é o próprio testemunho que se esvai. Só se perde isso, mas isso é justamente a autoridade da coisa. Aquilo que desaparece nessas circunstâncias pode ser compreendido sob o conceito de aura.¹⁰⁷

Benjamin identifica pelo menos três consequências da técnica da reprodução: o esvaziamento do âmbito da autenticidade, a separação entre o objeto reproduzido e a tradição e o fim da possibilidade de uma existência única em nome de uma existência serial. Nesse ponto, muito do que Agamben aponta contribui para a compreensão destas consequências para a arte, visto que a unidade na relação entre o artista, a sua matéria e valores e sentimentos compartilhados não são mais possíveis, agora quando um espectador se coloca diante da obra ele formula um sentido para si, que não necessariamente se relaciona com àquele produzido pela singularidade do artista ou como àqueles que poderiam estar relacionados ao patrimônio cultural. Essa nova relação do espectador com a arte é àquela mediada pelo juízo estético no homem de gosto.

A aura, conforme a compreende Benjamin, não está somente relacionada à dimensão criativa do artista, mas a um caráter testemunhal mais profundo que leva em conta uma percepção comum do mundo – nesse sentido, mesmo quando não se trata de uma arte de conteúdo especificamente religioso, a arte aurática possui uma dimensão transcendental que transporta o receptor para além da obra como se os dois, de algum modo, conversassem. Jeanne Marie Gagnebin sublinha esse aspecto da compreensão benjaminiana da aura relacionando-a com a análise na mudança da percepção e na reciprocidade do olhar realizada por Simmel:

A “aura” significaria, pois, não só a auréola do poeta, agora caída no chão como no conhecido poema em prosa de Baudelaire “Perte d'auréole” [“A perda da auréola”], mas também a expectativa de um horizonte transcendente no qual o meu olhar e o do outro possam se encontrar, unindo-se na pequena eternidade da comunicação feliz, da comunhão feliz, da comunidade feliz. A arte aurática era caracterizada por um modo de aparição do objeto no qual este, mesmo que próximo, se mostrava como imagem aurática, isto é, se mostrava como uma imagem emoldurada ou aureolada pela presença do longínquo. O objeto se destaca sobre um fundo insondável e, ao mesmo tempo, transforma-se numa imagem aurática – enquanto os objetos manipuláveis se alinham uns ao lado dos outros num espaço mensurável, sem nenhuma profundidade. A aura é, sem dúvida, um tipo de auréola; mas é também uma espécie de moldura, uma abertura sobre uma outra dimensão que aquela da superfície habitual das percepções cotidianas – daí se entende melhor a

107 *Ibidem.* p. 13.

radicalidade do gesto de Maliévitch, que, ao abolir a moldura que separa a tela pintada da parede na qual é colocada, abole também o “quadro” (*Bild*).¹⁰⁸

Uma investigação das mudanças do meio de percepção compreendidas como perda da aura, isto é, do caráter de autenticidade que garantia a inserção da arte numa tradição compartilhada, compõe o diagnóstico realizado por Benjamin da singular estrutura que a obra de arte possui na modernidade e na contemporaneidade. Isto posto, podemos avançar para estabelecer uma relação entre os desdobramentos que Agamben faz ao concordar, ainda que até certo ponto, com Benjamin. Ambos os pensadores estão de acordo no que concerne à atribuição da autoridade da obra de arte, em sua forma tradicional, à sua inserção na tradição e que uma das consequências da reprodutibilidade técnica é a separação entre a arte e os valores tradicionais compartilhados. No entanto, para Agamben, a obra assume um novo valor quando sua estrutura é compreendida como veículo do intransmissível, assim como os objetos dispostos ao redor do anjo melancólico na fuga de Dürer. É desse mesmo modo que Agamben compreende o que, para ele, está em questão na experiência do *choc* em Baudelaire:

O choc é a força de colisão que as coisas adquirem quando perdem a sua transmissibilidade e a sua compreensibilidade no interior de uma dada ordem cultural. Baudelaire compreendeu que, se a arte queria sobreviver à ruína da tradição, o artista tinha que tentar reproduzir na sua obra aquela mesma destruição da transmissibilidade que estava na origem da experiência do choc: desse modo ele conseguiria fazer da obra o veículo mesmo do intransmissível.¹⁰⁹

Essa “nova aura” que a obra de arte assume, em nosso tempo, determina então a estrutura que define não apenas a arte, mas também a própria maneira como o homem pode agora se relacionar com o tempo e com a história. Para Agamben a epifania da beleza estética que o homem de gosto procura definir não está para além da afirmação de uma impossibilidade. Que a obra de arte não possa comunicar nada além de uma intransmissibilidade é a afirmação que deve orientar as reflexões sobre a arte na atualidade, e que a linguagem não comunique nada além de sua pura referencialidade é o horizonte ético possível para um tempo que perdeu definitivamente sua relação com a tradição.

A obra de arte perde, portanto, a autoridade e as garantias que derivam da sua inserção em uma tradição, para a qual ela

108GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 127.

109AGAMBEN. “O anjo melancólico”. *op. cit.* p. 173.

construía os lugares e os objetos em que incessantemente se realizava o elo entre passado e presente; mas longe de abandonar a sua autenticidade para se tornar reproduzível (realizando assim o voto de Hölderlin de que a poesia voltasse a ser algo que se pudesse calcular e ensinar), ela se torna, ao invés disso, o espaço em que se cumpre o mais inefável dos mistérios: a epifania da beleza estética.¹¹⁰

É de fundamental importância sublinhar que Agamben não se afasta tanto de Benjamin no que concerne ao problema do esgotamento da possibilidade de transmissão da tradição através da obra de arte, mas o sentido em que ambos os autores compreendem a autenticidade são distintos, na medida em que, se para Benjamin a autenticidade do objeto diz respeito ao seu sentido compartilhado, para Agamben ela ainda está em questão mesmo na obra de arte como produto da reprodução técnica. Uma vez que o que ocorre é uma reprodução deste esfacelamento da transmissibilidade da cultura, tendo como fundamento mais próprio o fato de não possuir mais qualquer conteúdo a ser transmitido, a obra de arte se constitui, desse modo, como uma nova forma em que o homem pode agora se relacionar com a história. “A reprodução do dissolver-se da transmissibilidade na experiência do *choc* se torna, portanto, a última fonte possível de sentido e valor para as coisas mesmas, e a arte, o último liame que ainda une o homem ao seu passado”.¹¹¹

2.5 Estrutura e ritmo

Somos levados, se quisermos compreender a fundo as consequências dessa “nova aura” que Agamben atribui à obra de arte, a uma reflexão sobre qual seria para o filósofo a estrutura original da obra de arte que permite ao homem uma nova chance de se relacionar com a história. No capítulo IX de *O homem sem conteúdo* intitulado “A estrutura original da obra de arte”, Agamben parte da frase proferida por Hölderlin, já no período em que era tomado como louco, em que afirma que o caráter original da obra de arte é o ritmo. Procurando retirar o sentido genérico e a obscuridade que uma tal assertiva pode sugerir, Agamben se detém na compreensão do ritmo como estrutura e fluxo.¹¹² Pensando os conceitos de estrutura e fluxo não como opostos, mas como instâncias articuladas e complementares, o filósofo pretende que a ideia de ritmo, remetida à dimensão da obra de arte, possa garantir a

110 *Ibidem.* p. 173.

111 *Ibidem.*

112 AGAMBEN. “A estrutura original da obra de arte”. In: *O homem sem conteúdo. op. cit.* p. 155.

“estrutura original da obra de arte” que o filósofo pretende trazer a luz. Desse modo, o ritmo é compreendido por Agamben enquanto estrutura, a partir da definição que Aristóteles, na *Física*, dá para a palavra estrutura. O filósofo grego não a pensa como um simples conjunto formado pela soma de partes, mas como algo que remete à intrincada relação que esses elementos estabelecem entre si e a sua compreensão só é possível se se tem em conta esta relação, para além da ideia de conjunto como reunião de elementos unitários. Agamben cita a elucidativa definição de estrutura do Vocabulário técnico e crítico da filosofia, de Lalande:

o termo 'estrutura' designa 'em contraposição a uma simples combinação de elementos, um todo formado a partir de fenômenos solidários, tais que cada um depende dos outros e pode ser aquilo que é apenas na e pela sua relação com eles'.
A estrutura, como a *Gestalt*, é, portanto, um todo que contém algo mais que a simples soma das suas partes.¹¹³

Este algo mais que está presente na estrutura, que seguindo a compreensão agambeniana é ritmo, é a dimensão mais fundamental que está em jogo na obra de arte. Agamben é cuidadoso ao sublinhar que, assim como Aristóteles, este “algo mais” presente na definição do ritmo não pode ser compreendido apenas como elemento primeiro, um *quantum* mínimo que os pitagóricos buscavam incansavelmente (e que a matematização das ciências atuais insiste em encontrar), mas deve possuir o sentido em que essas dimensões se encontrem articuladas. Dessa forma, a estrutura como ritmo não deve ser pensada tanto como aquilo que determina o que uma coisa é ou como elemento primordial de sua fundação, de modo que seja possível compreendê-la menos em sua relação numérica ou conjuntural de elementos reunidos e mais como forma. Pensar a obra de arte como ritmo significa pensá-la em sua relação com aquilo que torna possível o seu ser e como objeto independente, como “medida e *lógos* (ratio) no sentido grego de aquilo que concede a cada coisa a sua estação própria na presença”.¹¹⁴

Por outro lado, Agamben pontua que o ritmo pode ser compreendido também como fluxo. Lembrando a definição aristotélica do tempo como o número do movimento conforme o antes e o depois – movimento este garantido, como vimos, pela sucessão ininterrupta de instantes –, o conceito de ritmo enquanto estrutura produz nessa concepção temporal uma fratura significativa e fundamental que aponta na direção oposta daquele esvaziamento da experiência, que um tempo pensado como repetição infinita de instantes pontuais vazios ratifica. E se a estrutura original da obra de arte é ritmo, como afirmou Hölderlin em seus

113 LALANDE *apud* AGAMBEN. *Ibidem*. p. 157.

114 *Ibidem*. p. 161.

surto de loucura (ou de lucidez), ela é também uma outra forma de experiência do tempo, em muito afastada desta que está disponível na concepção moderna de tempo. Agamben diz que: “em uma obra musical, ainda que ela seja de algum modo no tempo, percebemos o ritmo como algo que se subtrai à fuga incessante dos instantes e aparece quase como a presença do atemporal no tempo”.¹¹⁵ E continua:

Há uma parada, quebra no fluxo incessante dos instantes que do porvir se perde no passado, e essa quebra e essa parada são precisamente o que dá e revela o estatuto particular, o modo da presença próprio da obra de arte ou da paisagem que temos diante dos olhos. Nós somos como que detidos, parados diante de algo, mas esse ser detido é também um ser-fora, um *ek-stasis* em uma dimensão mais original.¹¹⁶

O ritmo, um fluxo que é também estrutura, introduz nessa concepção de tempo uma interrupção, em favor de uma dimensão temporal que Agamben entende como mais original, e este mais original, insisto, não possui o caráter de mais essencial, como algo que defina o *quantum* mínimo do humano, mas uma origem que, como propõe Benjamin, pode ser a cada vez, atualizada.

Agamben se volta para os três sentidos que a palavra *εποχη* possui em grego, que combinados dão o valor exato que é preciso ter em mente para uma compreensão do conceito de ritmo em jogo na leitura que o filósofo faz da frase de Hölderlin. Assim, *εποχη* implica a dimensão de uma doação, mas também assume o sentido de algo que mantém. Uma doação que ao mesmo tempo detém: “Se considerarmos o que dissemos há pouco sobre o ritmo, que desvela uma dimensão mais original do tempo e simultaneamente a oculta na fuga unidimensional dos instantes, talvez nós possamos traduzir – com violência apenas aparente – *εποχη* por ritmo, e dizer: ritmo é *εποχη*, dom e reserva”¹¹⁷. Há ainda um terceiro sentido que provém da conjugação do verbo *επεχω*: “sou”. Este sentido abrange os outros dois na medida em que “sou” deve ser entendido como “estou presente, domino, mantenho”.¹¹⁸ Com isso, Agamben pôde compreender o sentido de ritmo como algo que ao mesmo tempo em que doa e mantém, é o que faz com que algo venha a ser. Interpretando uma frase do pensamento grego que diz: “conhece qual Ritmo mantém os homens” – escreve ele – “o ritmo mantém, isto é, doa e detém” e continua:

115 *Ibidem*. p. 162.

116 *Ibidem*.

117 *Ibidem*. p.162-163.

118 *Ibidem*. p. 163.

O ritmo concede aos homens tanto a demora estática em uma dimensão mais original que a queda na fuga do tempo mensurável. Ele mantém epocalmente a essência do homem, isto é, lhe doa tanto o ser quanto o nada, tanto a instância no livre espaço da obra quanto o impulso para a sombra e a ruína.¹¹⁹

Dessa forma é que Agamben compreende a enigmática frase de Hölderlin que define a obra de arte como ritmo. A estrutura original da obra de arte é ritmo na medida em que ela não pode ser compreendida como um objeto que se diferencia dos demais por possuir uma essência, um número irreduzível, que garanta a sua transcendência (como talvez fosse o que procurava Boschini, ao pretender fazer a obra de arte decantar nos salões daquelas galerias do século XVII). Não é ritmo também por ser objeto de apreciação estética naquele sentido requerido por Kant, ou por possuir uma lógica estrutural e contextual que possibilita um julgamento estilístico da obra de arte como habitualmente se pretende na história da arte.

Pensar o ritmo como estrutura original da obra de arte implica compreendê-lo também como a dimensão mais original do humano. Tal dimensão como vimos não pode ser nenhuma determinação, ou vacação histórica, nenhuma substância ou essência, nenhum *quantum* ou elemento mínimo. Ao compreender ritmo enquanto a autêntica dimensão do homem Agamben aceita como verdadeira a ideia de que a dimensão original do homem é aquela defendida por Heidegger – a respeito do caráter temporal do ser, como o ser-aí, lançado sem determinação no tempo, como uma pura possibilidade. É tendo em vista essa compreensão da ontologia heideggeriana que se compreende apropriadamente a singular estrutura que Agamben está atribuindo à obra de arte como dimensão original do homem na história: “Uma dimensão na qual está em jogo a estrutura mesma do ser-no-mundo do homem e da sua relação com a verdade e com a história. Abrindo para o homem a sua autêntica dimensão temporal, a obra de arte lhe abre também, de fato, o espaço do seu pertencimento ao mundo”.¹²⁰ A originalidade da obra de arte está, na compreensão agambeniana, no fato dela possuir um princípio fundamental que pode ser a medida para uma experiência do tempo mais autêntica do que aquela oferecida pela compreensão moderna de tempo como percurso cujo sentido está no próprio desenrolar. É a afirmação dessa experiência uma das consequências da investigação sobre a obra de arte que Agamben realiza.

119 *Ibidem.* p. 161.

120 *Ibidem.* p. 164.

2.6 Agamben e Heidegger

O fundamental na aproximação entre Agamben e Heidegger, para este estudo, é marcar que ambos os autores compreendem a história (no caso do filósofo alemão, o que ele chama de história do ser) como uma dimensão que não assume o direcionamento de uma instituição, ideia ou sentido, mas como a dimensão própria da existência. Heidegger, ao fundir existência ontológica e historicidade, propõe uma reflexão sobre a temporalidade que abandona toda a fundamentação do tempo no instante, possibilitando uma outra experiência do tempo, aquela que Agamben considera mais autêntica.

É fundamental sublinhar o sentido que a ideia de autêntico possui em Agamben. Seus textos estão cheios de proposições que remetem a uma mais autêntica experiência e à temporalidade autêntica do homem. Em formulações desse tipo, certamente, não está em jogo uma dimensão de autêntico no sentido de essencial ou verdadeiro. Compreendo que autêntico(a) em Agamben possui uma grande intimidade com o sentido heideggeriano de próprio (termo que em muitos momentos Agamben utiliza como sinônimo de autêntico), na medida em que está se referindo sempre a uma dimensão autêntica do humano como o ente que se mantém em relação com o seu ser, isto é, um ente que possui um privilégio ontológico, mas que não se confunde com a dimensão ôntica – em Heidegger há o apontamento do equívoco metafísico que interpreta o ser como ente, ontificando-o e esquecendo-o, para Heidegger, isso significa de maneira imprópria. O projeto heideggeriano visa precisamente inserir a investigação do ser em um nível ontológico, ou seja, próprio. Nesse sentido, não é possível esquecer a herança heideggeriana no pensamento de Agamben.

Em *Infância e História*, onde Agamben aprofunda uma crítica à concepção metafísica do tempo – compreendido como incessante sucessão de instantes pontuais e vazios –, a compreensão da contribuição de Heidegger, a afirmação de uma determinação recíproca entre ser e tempo, para o autor fica ainda mais evidente: “a novidade de *Sein und Zeit* é que a fundação da historicidade se realiza conjuntamente com uma análise da temporalidade que traz à luz uma diferente e mais autêntica experiência do tempo”.¹²¹

Agamben identifica que, para Heidegger, o foco da autêntica experiência humana não está no instante aristotélico como o presente inapreensível; “em fuga ao longo do tempo linear, mas no átimo da decisão autêntica em que o ser-aí experimenta a própria finitude que a

121AGAMBEN. “Tempo e história: crítica do instante e do contínuo”. In: *Infância e história. op.cit.* p.125.

cada momento se estende do nascimento a morte”.¹²² A ideia de que um átimo de decisão possa se estender, a cada momento, do nascimento à morte é o ponto fulcral que permite compreender a ênfase que Agamben dá ao pensamento de Heidegger. Uma categoria do pensamento desse último que aqui é elucidativa e que pode nos ajudar a responder a questão sobre a estrutura original da obra de arte é sua concepção de *estar presente*.

Heidegger desvincula completamente a ideia de presente da dimensão do agora moderno, o instante pontual. A ideia de presente em Heidegger possui menos uma relação com algo que está acontecendo, como fração temporal, e mais uma compreensão de uma dimensão temporal dilatada que não coincide com o presente imediato. O estar presente heideggeriano mantém-se em relação tanto com o passado quanto com o futuro, não como formas temporais que jamais coincidem, mas ao contrário, é possível no “estar presente” a presença daquilo que tradicionalmente se compreende como ausente, ou seja, a presença do que já foi ou teria sido, e a presença do que será.¹²³ Os instantes pontuais inapreensíveis, que sucedem uns aos outros permitindo a sequência temporal passado-presente-futuro, são abolidos na concepção de presente heideggeriana, em nome de uma compreensão do tempo em que as formas de temporalidade se distinguem, mas não do modo como se distinguem numa cadeia temporal. “O passado não é algo que foi consumido, nem o futuro algo que começará, na medida em que cada qual, à sua maneira, participa do que está presente”.¹²⁴

Agamben aponta que a deterioração da experiência moderna está estritamente relacionada a uma compreensão deturpada do tempo. E identifica na formulação heideggeriana de “estar presente” um modo muito mais próximo de uma autêntica experiência temporal humana. A ideia de um presente não limitado ao instante pontual, mas que se amplia a partir da dimensão de ausências que podem fazer-se presente, a presença do passado e a presença do futuro (utilizando termos mais familiares) é, para o filósofo, a maneira mais própria do homem se relacionar com o tempo. Esta compreensão afasta-se daquela que divide de forma estanque e fictícia passado, presente e futuro. A proposição agostiniana, “nem se pode dizer que os tempos são três: passado, presente e futuro. Talvez fosse melhor dizer que os tempos são: o presente do passado; o presente do presente; o presente do futuro”¹²⁵ – se apartada da ideia que a aproxima de uma concepção de eternidade divina – ilustra bem essa

122 *Ibidem*.

123 Esclarecedor para a compreensão desse aspecto do pensamento de Heidegger foi o artigo de Danrlei Azevedo: AZEVEDO, Danrlei de Freitas. Tempo e experiência: perspectivas da atualidade histórica. *Revista Contemporânea – Dossiê contemporaneidade*. Ano 1, nº 1, 2011 – inverno, p. 30.

124 *Ibidem*. p. 36.

125 AGOSTINHO DE HIPONA, Santo. *Confissões; De magistro*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 216.

ideia de “estar presente”, em que o que equivocadamente compreendemos como diferentes temporalidades, na verdade, só fazem sentido em vista do presente.

Essa pequena digressão fez-se necessária uma vez que as principais teses heideggerianas de *Ser e tempo* são fundamentais para Agamben pensar a investida contra a metafísica realizada pelo filósofo alemão e também a sua própria crítica a essa tradição. Outro ponto fulcral do pensamento heideggeriano para Agamben é o entendimento de que o Ser-aí é finito. Agamben nos diz que o foco da experiência na análise da temporalidade heideggeriana, é o átimo de decisão em que o ser-aí experimenta a sua própria finitude. O filósofo italiano, a propósito da dimensão temporal do ser-aí em Heidegger, afirma:

(‘O Ser-aí não tem um fim onde, tendo-o alcançado, simplesmente se extingue, mas existe finitamente’), e, projetando-se além de si no cuidado, assume livremente como destino a sua historicidade originária. O homem, portanto, não cai no tempo, mas ‘existe como temporalização originária’. Somente porque é, no seu ser, antecipante e ad-veniente [*av-veniente*] ele pode assumir o próprio ser lançado e ser, no átimo, ‘para o seu tempo’.¹²⁶

Na compreensão de Agamben, a morte é para Heidegger a experiência mais autêntica do ser-aí, já que o *Dasein* é em si mesmo ser-para-o-fim. Contudo, é importante compreender que essa afirmação diverge da perspectiva de que o ser fatidicamente alcançará um fim, o *Dasein* existe finitamente, e a assunção dessa possibilidade, que em verdade não é mais que a possibilidade de uma impossibilidade radical, é, portanto, o modo mais próprio de se fazer experiência, “o átimo da decisão autêntica em que o Ser-aí experimenta sua própria finitude”.¹²⁷ Assumir a condição de ser-para-a-morte é, de algum modo, uma antecipação da experiência da morte. O *Dasein* não se depara com a morte, mas esta é a possibilidade mais própria do *Dasein* que o acompanha desde o início de sua existência.

É fundamental para retomar a compreensão agambeniana da estrutura original da obra de arte como a dimensão mais original do homem, entendemos que, para Heidegger, *Dasein* não significa exatamente o mesmo que homem, na medida em que ainda que seja um ente, o *Dasein* é um ente que se mantém em relação com o seu ser. Um ser que se afirma indeterminadamente. Essa compreensão é absolutamente distinta daquela de homem no sentido ôntico em que este possui determinados predicados. No entanto, preservarei o termo utilizado por Agamben – homem – compreendendo-o a partir da apropriação que o filósofo

126AGAMBEN. “Tempo e história”. *op. cit.* p. 126.

127Ibidem.

faz da filosofia heideggeriana nesse ponto e focando na maneira que encaminha seus próprios argumentos, isto é, a ideia da temporalidade como horizonte para compreensão do humano, o tempo como dimensão originária do homem.

Quando Agamben afirma que a estrutura mesma do ser-no-mundo do homem é a sua autêntica dimensão temporal, ele está assumindo a tese heideggeriana da historicidade como princípio ontológico. E nesse ponto é necessário compreender o sentido que, em Heidegger, a noção de historicidade comporta. Conjugando dois sentidos complementares, a noção de historicidade heideggeriana assume o caráter de: conjunto de sentidos instaurados em um mundo no interior do qual o *Dasein* existe, sentidos que o orientam necessariamente; e o conjunto de sentidos, que é determinado no interior ou a partir do *Dasein*. Se o *Dasein* é um momento da organização do mundo que é o seu, ele mesmo está sempre orientado por esse mundo. Dessa forma, Agamben compreende que a arte se configura como o espaço em que o homem pode realizar a sua dimensão mais própria – se esta for compreendida fora dos fundamentos do juízo estético –, e fazer a “experiência do seu ser-no-mundo como sendo a sua condição essencial, um mundo se abre para a sua ação e a sua existência”.¹²⁸ E aqui a afirmação do estatuto *poietico* como horizonte de ação do homem encontra a sua urgência: “somente porque alcança, no ato *poietico*, uma dimensão mais original do tempo, o homem é um ser histórico, para o qual está em jogo, a cada instante, o próprio passado e o próprio futuro”.¹²⁹

2.7 História e transmissibilidade

É conhecido o fato de que Agamben frequentou os seminários proferidos por Martin Heidegger em *Le Thor* entre os anos de 1966 e 1968. E é notável a presença do pensador alemão ao longo de todo *O homem sem conteúdo*, livro de 1970, ainda que em alguns momentos, como observa Cláudio Oliveira, isso se dê de modo implícito.¹³⁰ No capítulo “A estrutura original da obra de arte”, Agamben faz uma nota esclarecedora a respeito da importância do pensamento de Heidegger para a sua reflexão sobre a estrutura original da obra de arte, dizendo: “Ao leitor atento não terá certamente escapado quanto estas páginas

128AGAMBEN. “A estrutura original da obra de arte”. In: *O homem sem conteúdo. op. cit.* p. 164.

129Ibidem.

130OLIVEIRA, Cláudio. “Da estética ao terrorismo: Agamben entre Nietzsche e Heidegger”. In: AGAMBEN. *O homem sem conteúdo. op. cit.*

sobre a dimensão do tempo devem ao pensamento de Heidegger, em particular à conferência *Zeit und Sein*". No entanto, o que Agamben não declara ainda, mas que os desdobramentos de sua obra nos permitem notar, é o quão próximas estas páginas estão também de Walter Benjamin.

Se por um lado Agamben identifica na estrutura original da obra de arte a possibilidade de abertura para o homem da realização de sua dimensão temporal, apoiando-se como vimos nas investigações heideggerianas, por outro, o filósofo afirma que "a arte é o dom do espaço original do homem".¹³¹ E nesse ponto há, ainda que implicitamente, uma forte presença da contribuição do pensamento benjaminiano, e o conceito de origem parece sugerir algo mais que um começo primitivo, uma gênese, e assume o aspecto de uma dimensão que pode sempre ser atualizada, na medida em que a própria ideia de tempo que está em questão nesse sentido de origem não é aquela vazia e homogênea que o legado metafísico nos deixou. Origem como *Ursprung*, isto é, como a radical modificação da habitual estrutura cronológica do tempo, um salto para fora da cronologia que permite uma outra ligação com o passado que, como vimos, não coincide com uma restauração e possui muito mais a força de uma atualização. É tendo em vista essa concepção de origem que a proposição da arte como produção do espaço original do homem deve ser compreendida, de modo que o problema da transmissibilidade da tradição seja recolocado. Agamben estabelece a possibilidade de redenção na experiência da arte, sem fazer menção a Benjamin mas, em clara aproximação do pensamento do filósofo alemão:

Como todo o sistema mítico-tradicional conhece rituais e festas cuja celebração visa interromper a homogeneidade do tempo profano e, ritualizando o tempo mítico original, permitir ao homem se tornar de novo o contemporâneo dos deuses e atingir novamente a dimensão primordial da criação, assim na obra de arte, se despedaça o *continuum* do tempo linear e o homem reencontra, entre passado e futuro, o próprio espaço presente. Assim, olhar uma obra de arte significa: ser lançado para fora, em um tempo mais original, êxtase na abertura epocal do ritmo, que doa e mantém. Somente a partir dessa situação da relação do homem com a obra de arte é possível compreender como essa relação – se autêntica – é também, para o homem, o compromisso mais alto, isto é, o compromisso que o mantém na verdade e concede à sua demora sobre a terra o seu estatuto original.¹³²

131 AGAMBEN. "A estrutura original da obra de arte". *op.cit.* p. 165.

132 *Ibidem*.

É precisamente desta origem que a obra de arte enquanto objeto de interesse da estética se afasta – esta como uma disciplina que distingue a experiência do artista, enquanto gênio criativo, daquela do espectador, enquanto homem de gosto. A relação com a origem, que Agamben identifica num sistema mítico-tradicional, está intimamente ligada com a transmissibilidade de suas tradições e cultura. Para Agamben, é no próprio ato de transmissão que está contida a tradição e, com isso, é necessário compreender uma identidade entre a coisa a ser transmitida e o ato mesmo de transmissão. Não há, nesse sentido outro valor que não seja o próprio ato de transmissão. Quando se estabelece entre eles uma separação é, justamente, quando a força da tradição se esvazia e nos colocamos diante de um problema de transmissibilidade. A sobrevalorização da coisa a transmitir em detrimento do ato de transmissão coincide com a perda da força da tradição que as modernas sociedades vivenciaram, nesse sentido há não mais aquela solução que as sociedades tradicionais davam à relação entre passado e futuro, atualizando-o a cada vez no exercício da sua transmissão, mas uma nova relação com o passado em que esse é apenas mais um objeto de acumulação.

Em *O homem sem conteúdo* Agamben fala em “dissolução da autoridade da tradição”, “ruína da tradição” e também em “destruição da transmissibilidade da cultura” e não exatamente em experiência como aparece em *Infância e história*. Contudo, a relação entre tradição e experiência é íntima tanto em Agamben quanto em Benjamin, como vimos no capítulo precedente. Ambos os autores relacionam o esfacelamento da tradição com a impossibilidade de se fazer experiências justamente pelo fato da transmissão ser fundamental tanto a uma quanto a outra. É inegável que a estrutura da temporalidade histórica moderna interdita qualquer transmissibilidade das experiências uma vez que o escopo da experiência pertence sempre ao devir. O passado não passa de um acúmulo de fatos a que se recorre somente enquanto curiosidade perdendo, portanto, qualquer relação com a vida. Se em *O homem sem conteúdo* a presença de Nietzsche é decisiva para uma afirmação de uma estética da destruição, cujo foco é a atividade de produção, em *Infância e história*, suas reflexões sobre a temporalidade moderna são de fundamental importância para Agamben. Em sua “II Consideração intempestiva”, que significativamente possui o subtítulo “sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida”, a respeito da excessiva valorização da cultura histórica Nietzsche escreveu:

Além disso, essa consideração é intempestiva, porque procuro compreender como sendo um mal, um defeito, uma carência, algo que a época atual se orgulha a justo título, a saber, a sua cultura histórica (*historische Bildung*). Porque acho inclusive

que estamos sendo corroídos por uma febre historicista (*historische fieber*) e porque deveríamos, pelo menos ter consciência disso.¹³³

O homem moderno conserva a sua herança cultural e se apega à história insistentemente, mas não consegue extrair daí o critério de sua ação. O passado, nesse sentido, pode ser apenas objeto de acumulação. As ações de preservação do patrimônio histórico e o extensivo arquivamento dão prova disso. Atestam ainda o crescente afastamento entre passado e presente uma vez que a guarda não está diretamente relacionada à transmissão. O que se perde é o próprio sentido do ato mesmo da transmissão como o garantido pelas sociedades tradicionais e se afirma uma radical impossibilidade de se entrar em contato com o passado como origem, como atualidade e medida para a ação humana. Segundo Agamben:

Quando uma cultura perde os próprios meios de transmissão, o homem se encontra privado de pontos de referência e acuado entre um passado que se acumula incessantemente às suas costas e o oprime com a multiplicidade de seus conteúdos tornados indecifráveis e um futuro que ele não possui ainda e não lhe fornece nenhuma luz na sua luta com o passado. A ruptura da tradição, que é para nós hoje um fato acabado, abre, de fato, uma época na qual, entre velho e novo, não há mais nenhum liame possível, a não ser a infinita acumulação do velho em um tipo de arquivo monstruoso ou o estranhamento operado pelo meio mesmo que deveria servir a sua transmissão.¹³⁴

Insistir em falar em perda da tradição significa, para Agamben, dizer que o passado não é mais algo que possa ser transmitido, ele perdeu a sua transmissibilidade, o critério para a sua ação e para a sua salvação, no sentido em que foi exposto acima. Então, o que está em jogo, na modernidade, não é mais a transmissibilidade de algo, mas a exacerbação de uma absoluta intransmissibilidade. Esse é o ponto fulcral em que o problema desse estudo gira, uma vez que o que Agamben afirma é que, a arte tendo se tornado, em nosso tempo, a expressão mais radical de uma intransmissibilidade e sendo este o valor de sua “nova aura” só ela pode ser também a maneira através da qual o homem poderá se reconciliar com a história e assumir o seu modo de ser mais próprio, a sua estrutura temporal – que como vimos, em nada tem relação com a organização metafísica do tempo.

A maneira pela qual a arte deixará esse espaço da *terra aesthetica*, para assumir sua estrutura original que é o de ser, para o homem, a medida do seu próprio lugar no mundo, não

133NIETZSCHE, Friedrich. II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: *Escritos Sobre história*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005. p. 69
134AGAMBEN. “O anjo melancólico”. *op. cit.* p. 175

é algo que está completamente claro em *O Homem sem conteúdo*, principal referência deste capítulo, mas começa a se delinear em *Infância e história* e em outros estudos realizados pelo filósofo durante a década de 1980, a partir do deslocamento realizado por Agamben do problema da transmissibilidade da cultura para a questão mesma da linguagem como instrumento de comunicação. É da relação entre Experiência e linguagem que os dois capítulos subsequentes da presente dissertação tratarão.

CAPÍTULO TERCEIRO

INFÂNCIA OU UMA EXPERIÊNCIA DA LINGUAGEM

Linguagem

A pele.

(Víctor Afonso Soto, 7 anos)

Verbo

É um animal.

(Natalia Vergara, 9 anos)

O conceito de infância que o filósofo Giorgio Agamben desenvolve na obra *Infância e história* não se refere, necessariamente, a um estágio da vida humana. Portanto, uma experiência da infância não está disponível exclusivamente às crianças. É, antes, uma experiência que se faz com a linguagem e sua potência consiste, precisamente, no fato de não ser uma experiência linguística, mas uma experiência que se faz *da* própria língua. Uma pura referencialidade da linguagem é o que Agamben reivindica ao forjar um conceito de infância. Assim, as definições de Víctor para linguagem e de Natalia para verbo – retiradas da compilação de definições infantis realizada pelo colombiano Javier Naranjo e publicadas no livro *A casa das estrelas* – encontram o lugar que a fórmula agambeniana quer exhibir, isto é, o ter lugar da linguagem, o fato de que exista linguagem. As acepções de linguagem como “a pele” e de verbo como animal não se filiam ao desprezo ou à ignorância para com a significação corrente de tais palavras, estão, ao contrário, intimamente relacionadas com uma experiência da infância, na qual se afirma um puro referir-se da linguagem a si mesma, a sua auto-referencialidade. Agamben, com isso, está propondo não uma mera desvinculação da concepção habitual que restringe infância à criança, mas afirmando que a infância se trata antes de uma afirmação de um novo conceito de experiência, uma experiência que se faz com a linguagem.

Nos capítulos precedentes me ocupei em demonstrar como, no pensamento de Agamben, esse conceito de experiência se associa, na verdade, a uma longa trajetória de interdição da experiência na tradição filosófica do ocidente. Por outro lado, Agamben assume o diagnóstico benjaminiano de falência da experiência como transmissibilidade, que para o pensador alemão é uma produção da modernidade, mas que, para Agamben, está inscrito também na fundação da metafísica clássica com Aristóteles. Na leitura aqui proposta, há pelo menos dois apontamentos que são necessários para compreensão da articulação entre

destruição da experiência e tradição do pensamento ocidental. O primeiro é sobre a leitura que Agamben faz da história da filosofia ocidental identificando permanências profundas que dão continuidade ao projeto metafísico de definição do homem a partir do *lógos*. Nesse ponto, Agamben se afirma ao lado de filósofos como Heidegger e Nietzsche, que se inscrevem dentro de um projeto de desmontagem da metafísica. E o segundo apontamento diz respeito à evidente herança benjaminiana para a filosofia de Agamben e com isso, a defesa de um projeto revolucionário ancorado no materialismo histórico, repleto de peculiaridades, que Benjamin propôs. Desse modo, é a partir de Benjamin que a concepção de infância como experiência da linguagem que Agamben formula deve ser pensada. No entanto, há um elemento central que distingue os dois filósofos e este é a leitura que Agamben faz da tradição do pensamento ocidental.

3.1 Uma questão de linguagem

O conceito de infância desenvolvido por Agamben em *Infância e história* é o prelúdio de uma investigação sobre a existência de uma voz humana. A pergunta da qual Agamben parte é: “Existe uma voz humana, uma voz que seja voz do homem como o fretenir é a voz da cigarra ou o zurro é a voz do jumento?”¹³⁵ Tido como um problema filosófico por excelência, visto que está inegavelmente implicado no problema da linguagem, o tema da voz, segundo Agamben, manteve-se sempre à margem na história da filosofia. Com vista a encontrar o cerne da cisão entre experiência e linguagem, o filósofo retoma a definição aristotélica do homem como o vivente que possui linguagem, que como exposto anteriormente, é também o problema político fundamental da tradição do pensamento ocidental, segundo o autor.

Agamben demonstra que, segundo o filósofo grego, a voz, enquanto expressão da dor e do prazer, pertence a todos os animais, mas apenas na medida em os únicos capazes de manifestar o justo e o injusto, ter a sensação do bem e do mal, são os homens, a linguagem só pode ser um predicado estritamente humano. Desse modo, Agamben depreende da interpretação de Aristóteles que, sendo o homem, tal qual os outros animais, um portador de algo como uma voz, o que existe na voz humana que a diferencia da voz animal, isto é, o que possibilita a passagem da *phoné* ao *lógos* são as letras (*gramma*). O filósofo italiano procura

135AGAMBEN. “*Experimentum linguae*” In: *Infância e História. op. cit.* p 10.

evidenciar como os filósofos da antiguidade conceberam que o diferencia a *phoné* humana da *phoné* animal e que a primeira seria *énartharos*: “No início de seus tratados, os gramáticos antigos opunham assim a voz confusa (*phoné synkechyméne*) dos animais à voz humana, que é, ao contrário, *énartharos*, articulada”.¹³⁶ Agamben segue sua análise da herança dessa distinção entre voz humana e voz animal observando que os gramáticos antigos definiram o *gramma* (letra) como aquilo que existe na voz que permite a sua articulação.

O *gramma* integra também o quarto hermeneuta, o círculo da significação linguística, definido por Aristóteles como: voz, patemas, coisas e letras. Agamben observa que os antigos comentadores de Aristóteles já haviam identificado que para o estagirita o *gramma* não apenas cumpre a função de representação, como significante a voz, mas é o elemento mínimo que a possibilita. A particularidade do *gramma* para o pensamento aristotélico é destacada por Agamben observando que: “o estatuto particular do *gramma* no fato de que este não é, como os outros três, simplesmente *signo*, mas ao mesmo tempo, *elemento* (*stoicheion*) da voz, *quantum* de voz articulada”.¹³⁷ Com isso, ele antevê que o fundamento primeiro da linguagem é um elemento que se paradoxalmente apenas se refere a si mesmo.

Agamben coloca, desse modo, o problema fundamental da concepção de linguagem pressuposta nas mais importantes teorias do conhecimento sobre o fato dela fundar-se sobre um elemento puramente negativo. O que originalmente articula voz e linguagem não é mais que um puro pressuposto, isto é, um hiato, vazio de sentido em si. Isso mostra que a significação linguística se sustem num elemento virtual que não pressupõe nada que lhe é exterior, mas apenas a si própria, assim como também não se refere à integralidade da linguagem, ao contrário, a concebe como um conjunto de categorias completamente vazias de sentido nelas mesmas. Agamben afirma que o que garante a significação da linguística: “nada mais é do que a forma mesma da pressuposição de si e da potência”.¹³⁸

Nesse hiato, no vazio sobre o qual a afirmação da linguagem como meio de comunicar estabelece suas bases, Agamben interpõe a infância como o radical e autêntico *experimentum linguae*. Assim a in-fância não é uma condição que antecede a entrada na linguagem como a etimologia da palavra sugere. O conceito de in-fância, que a filosofia agambeniana formula, corresponde ao lugar que marca o próprio limite da linguagem, ou seja, não lhe precede (e por isso, não se identifica como uma experiência muda) e tão pouco, coincide com ela. É possível

¹³⁶*Ibidem*. p. 15

¹³⁷*Ibidem*. p. 18

¹³⁸*Ibidem*.

ler no prefácio à edição francesa de *Infância e história* que Agamben escreveu em 1989 e que a edição brasileira traduziu:

A in-fância que está em questão no livro não é simplesmente um fato do qual seria possível isolar um lugar cronológico, nem algo como uma idade ou um estado psicossomático que uma psicologia ou uma paleoantropologia poderiam jamais construir como um fato humano independente da linguagem.¹³⁹

Ao propor a questão da infância como um problema da linguagem, Agamben depara-se inevitavelmente com o problema da experiência. Se a infância é uma experiência da linguagem e esta deve ser o fundamento ético-político em oposição à separação aristotélica entre *phoné* e *lógos*, que elementos presentes na filosofia que temos que interditam uma tal experiência da infância? Agamben encaminha a resposta para essa questão reiterando a crítica que Hamann fez a Kant, em que a omissão kantiana em delimitar os limites entre transcendental e linguístico provocou uma indistinção entre estas duas dimensões. Agamben diz:

A crítica de Hamann a Kant, segundo a qual uma razão pura 'elevada a sujeito transcendental' e afirmada independentemente da linguagem é um contra-senso, pois 'não apenas a inteira faculdade do pensamento reside na linguagem, mas a linguagem é também o ponto central do mal-entendido da razão consigo mesma', encontra aqui todo o seu peso.¹⁴⁰

Agamben procura demonstrar no capítulo “Infância e História: ensaio sobre a destruição da experiência” que, para Hamann, a tentativa kantiana de afirmar a possibilidade de um sujeito do conhecimento como uma razão pura sem se deparar com o fato de que a linguagem é imanente a todo ato de pensamento não é possível nos próprios termos da *Crítica da razão pura*. Agamben aponta que em Kant há uma identificação do sujeito do conhecimento, um “eu penso”, com um texto, naturalizando o transcendente, justamente, porque não o localiza num pressuposto linguístico. Toda a investigação kantiana na *Crítica da Razão pura* está fundamentada, segundo Agamben, numa confusão entre o transcendental e o linguístico precisamente porque não coloca o problema da linguagem.

O problema que Agamben observa em Kant repousa no fato de que a formulação sobre os conceitos puros do entendimento do fundador do racionalismo crítico não coloca o

139 *Ibidem*. p. 10

140 AGAMBEN. “Infância e história: destruição da experiência e origem da história”. *op.cit.* p. 54

problema da linguagem em termos próprios o que acaba por manter a confusão entre o sujeito do conhecimento e sujeito de linguagem. Em *Infância e história* Agamben afirma:

É esta configuração 'textual' da esfera transcendental que, na falta de uma colocação específica do problema da linguagem, situa o 'eu penso' em uma zona em que transcendental e linguístico parecem confundir-se e onde, conseqüentemente, a razão de Hamann podia fazer valer o 'primado genealógico' da linguagem sobre a razão pura.¹⁴¹

Agamben observa ainda que Husserl, assim como Kant, orientou sua teoria do conhecimento pelo modelo matemático e isto, precisamente, foi o que os impediu de admitir, como sugere Hamann, que o transcendental origina-se na linguagem. Husserl, ainda que tenha se deparado com esse problema, evitou ocupar-se dele. O filósofo italiano quer com isso, evidenciar que as bases das teorias do conhecimento, que são ainda o arcabouço do saber científico, estão fundadas sobre prerrogativas matemáticas que permitem formular conceitos como objetividade e razão pura.

Assumindo um afastamento dos fenomenólogos, Agamben fica junto aos linguistas para elucidar os vínculos, ainda que inconfessos, que segundo ele, toda teoria do conhecimento possui com a linguagem, uma vez que é a linguagem a sua própria condição de possibilidade: “É na linguagem que o sujeito tem a sua origem e o seu lugar próprio, e que apenas na linguagem e através da linguagem é possível configurar a percepção transcendental como um 'eu penso'.”¹⁴² Os estudos de Benveniste sobre os pronomes e o subjetivo na linguagem dão mais indicações que permitem a Agamben se aproximar da afirmação foucaultiana de que o sujeito do conhecimento não é mais que uma instância do discurso¹⁴³, isto é, somente através da linguagem e na linguagem, que o homem pode se constituir enquanto sujeito. A linguagem é, para o filósofo italiano, um dispositivo que, na relação com o vivente, produz um sujeito. Agamben afirma:

A subjetividade nada mais é que a capacidade do locutor de pôr-se como um *ego*, que não pode ser de modo algum definida por meio de um sentimento mudo, que cada qual experimentaria da existência de si mesmo, nem mediante a alusão a qualquer experiência psíquica inefável do *ego*, mas apenas através da transcendência do eu linguístico relativamente a toda possível experiência.¹⁴⁴

141 AGAMBEN. “Infância e história: Ensaio sobre a destruição da experiência”. *op.cit.* p. 55

142 *Ibidem.* p. 56

143 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*, Trad. Luis Felipe Baeta Neves. 8ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

144 *Ibidem.*

O sujeito, para Agamben, só é possível na linguagem, no entanto essa concepção de sujeito, ainda que aparentemente derivada da proposição foucaultina, tem suas especificidades. Em “O que é um dispositivo”, Agamben trata da produção das subjetividades afirmando, a partir de Foucault, que é na tensão com os dispositivos que se produzem os sujeitos. Os dispositivos segundo a leitura agambeniana do filósofo francês compõe uma rede de elementos discursivos e não discursivos que se inscreve no cruzamento entre relações de saber e poder. Agamben, faz uma genealogia do termo dispositivo. Sua hipótese é que Foucault toma emprestado o temo da análise que Hyppolite faz sobre a questão da religião em Hegel (religião natural e religião positiva). Foucault não nega a influência que Hyppolite exerceu sobre a sua formação, já que foi seu mestre no liceu Henri IV e posteriormente na *École Normale*. Segundo Agamben, para Hyppolite, o termo *positivité* em Hegel designaria então a coerção, o elemento histórico em oposição à liberdade da razão humana. Agamben pressupõe que essa leitura de Hyppolite será fundamental para Foucault pensar o que seria o seu problema mais próprio, a relação entre os viventes e os elementos históricos e destes nas relações de poder. “Trata-se para ele, antes de investigar os modos concretos em que as positivities (ou os dispositivos) agem nas relações, nos mecanismos e nos “jogos” de poder”.¹⁴⁵

Agamben mergulha profundamente na genealogia do termo dispositivo, para encontrar também um direcionamento na adaptação teológica do termo grego *oikonomia*, que significava na cultura grega a administração das coisas relativas à casa. Os primeiros teólogos cristãos a fim de solucionar o problema da trindade, Deus pai, o Filho e o Espírito Santo, sem recair no antigo paganismo, lançam mão do termo *oikonomia* sob o argumento de que quanto ao seu Ser, Deus é certamente Uno, porém quanto a sua *oikonomia*, o governo da sua casa, do mundo e da sua vida, é tríplice. Essa separação entre Ser e ação em Deus é a herança que a teologia relegou a tradição ocidental. O Deus Uno (ser) que divide o governo das coisas do mundo (ação), é o imperativo de que a ação, segundo essa tradição, não tem nenhum fundamento no ser. Agamben finaliza a análise da história do conceito de *oikonomia* indicando qual foi sua tradução latina: *dispositio*.

É fundamental, sobre a questão da produção dos sujeitos para Agamben, que o movimento que ele inicia a partir da sua leitura de Foucault toma contornos próprios e se inscreve dentro da perspectiva mais abrangente que sua obra coloca e que procuro evidenciar, que os problemas da filosofia moderna possuem seu cerne nos primórdios do pensamento

145AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?” In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos 2009. p. 33

ocidental. A questão da distinção entre o âmbito do ser e o da ação e a circunscrição da ação aos limites de uma oikonomia deixa ver o debate em torno da formação do sujeito do conhecimento, como vimos acima, ancorado na relação com os dispositivos estes são um mecanismo de captura do vivente, evidencia que toda teoria do conhecimento que ao identificar o sujeito do conhecimento com o sujeito da linguagem não faz mais que manter o sujeitamento dos viventes aos dispositivos e uma compreensão da linguagem enquanto tal. Em “O que é um dispositivo?” Agamben diz:

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar.¹⁴⁶

Aproximando o que Agamben sugere no início de suas reflexões sobre a linguagem, na década de 1980, com a nítida articulação política presente, por exemplo, no ensaio “O que é um dispositivo?”, pretendo sugerir que Agamben identifica um problema político fundamental na manutenção de vínculos com essa ideia de linguagem a partir da qual se pretende determinar as subjetividades, o sujeito do conhecimento ou qualquer outra expressão do que, nos textos escritos a partir da década de 90, Agamben passa a chamar de viventes – e nesse sentido, o pensamento filosófico do autor extrapola os limites que categoriza o pensamento em filosofia da linguagem, filosofia política, estética, etc.

3.2 O nome e o pronome

Assumindo que o sujeito do conhecimento deve sua existência à linguagem, é necessário acompanhar a disputa em torno da apreensão do sujeito que enuncia. Atento a essa emergência analítica, Agamben desenvolve seus argumentos a partir da reflexão de Benveniste sobre a natureza dos pronomes. O filósofo italiano encaminha sua leitura na crítica da afirmação do sujeito do conhecimento como um *eu* que enuncia porque este se afirma,

146 *Ibidem.* p. 40-41.

aparentemente, acima da linguagem mas é na verdade, como o filósofo italiano procura demonstrar, completamente dependente dela.

Benveniste, segundo a leitura de Agamben, mostra o papel dos pronomes em Husserl, mas antes proponho, para auxiliar na compreensão do problema, uma breve reflexão sobre a questão dos pronomes em Hegel tal como desenvolvida na introdução de *A fenomenologia do espírito*. Hegel afirma que conforme a consciência realiza a sua experiência, tudo aquilo que, para ela, tinha um caráter singular é, na verdade, universal.¹⁴⁷ Isso ocorre porque na figura da consciência de si, a modificação na relação entre sujeito e objeto retira a determinação da verdade como algo imediato para torná-la mediatizada, ou seja, a verdade se desloca, passa a ser uma verdade do sujeito e não mais do objeto. Com isso, todas as designações dos objetos, tempos e espaços (isto, aqui, agora, aquele, amanhã etc.), os pronomes oblíquos (mas também os pessoais), só assumem uma particularidade na medida em que são enunciados pelo sujeito. Hegel pôde afirmar então, que as sentenças “Eu vejo a árvore como árvore aqui” e “Eu vejo a casa como casa aqui”, são, ambas, verdadeiras, mas anulam-se reciprocamente, já que não pode haver simultaneamente duas verdades para o mesmo aqui particular.¹⁴⁸

Hegel depreende daí que o erro está contido, então, em tomar como singular algo que possui um caráter eminentemente universal. Ora, se “*Aqui eu vejo a árvore*” e “*Aqui eu vejo a casa*” tudo o que está contido nestas sentenças são mediatizações. O primeiro *aqui* é uma negação do segundo, assim como a verdade do primeiro *eu* nega a verdade do segundo. O *aqui* e o *eu* só são determinados em função do sujeito que enuncia. Hegel conclui que, assim como a verdade do objeto (a coisa visada) não pode ser dita através de pronomes como *aqui* e *agora*, também aquele que visa, enquanto *eu*, não pode se afirmar como singular. “Quando digo: este aqui, este agora, ou um singular, estou dizendo, todo este, todo aqui, todo agora, todo singular. Igualmente quando digo: Eu, este eu singular, digo todo eu em geral”.¹⁴⁹ O *pronome* é a partícula que ocupa o lugar do nome, sendo o nome das coisas aquilo que determina sua especificidade, o pronome não é outra coisa se não um nome em geral, indeterminado, isto é, sem referência.

Por outro lado, o pronome *eu* assume, na leitura que Agamben faz de Husserl, um aspecto distinto ao atribuído por Hegel em sua *Fenomenologia*. Focando na subjetividade que enuncia, o *eu* husserliano tem sua singularidade exponencialmente aumentada. Sob essa ótica, o *eu* designaria o locutor que profere o discurso no instante da enunciação, portanto, uma

147 HEGEL. *Fenomenologia do espírito*. op. cit. p.89

148 *Ibidem*.

149 *Ibidem*.

personalidade específica. Husserl, conforme a leitura que encaminha a argumentação agambeniana, defende que o *eu* é um conceito particular porque cada locutor possui um conceito próprio de *eu*, fazendo com que ele assumam significados variados. A questão do eu como sujeito individual no momento da enunciação se distingue da proposição de Hegel na medida em que para o filósofo idealista o eu guarda sempre uma universalidade e todo emprego particular dos pronomes mantém esse caráter universal. Por outro lado, Agamben vê a tentativa de Husserl de atrelar o significado do eu ao momento específico em que o sujeito enuncia, tentando impor o pronome como representação da personalidade individual de quem fala.

Agamben recorre à crítica realizada por Benveniste e ao modo como o linguista responde a este problema afirmando a impossibilidade de pensar o pronome *eu* como um conceito que designe um sujeito específico, ao mesmo tempo que comporte todos os significados individuais de todos os locutores. Na leitura que Agamben faz de Benveniste o fato de *eu* designar especificamente a singularidade que enuncia, como pressupõe Husserl, produz na linguagem uma anarquia, posto que a mesma palavra designaria indistintamente todas as singularidades, ao mesmo tempo em que identificaria cada uma delas. Agamben mostra que, segundo Benveniste, não pode existir um conceito de *eu* tal qual existe um conceito de árvore, para o qual se remete os usos individuais do substantivo comum, árvore. Assim sendo, para o linguista, o *eu* só pode se referir ao ato de discurso específico em que é pronunciado. O pronome *eu* pertence exclusivamente a uma realidade de discurso, não tem, portanto, uma realidade imediata.

O dilema é recolocado por Agamben alguns anos mais tarde no livro *A comunidade que vem* de 1990. A anarquia identificada por Benveniste pode ser aproximada do que, para Agamben é o próprio fundamento da singularidade qualquer. O ser que vem é o ser qualquer, anuncia Agamben. Para o filósofo, a ideia de qualquer se afasta da interpretação corrente que lhe atribui um sentido indeterminado, uma generalidade. O *qualquer* é, para Agamben, o que em Benveniste o *eu* não pode ser, uma singularidade indeterminada.

O Qualquer que está aqui em questão não toma, de fato, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: o ser vermelho, francês, muçulmano), mas apenas no seu ser *tal qual é*. Com isso, a singularidade se desvincula do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre a infabilidade do indivíduo e a inteligibilidade do universal.¹⁵⁰

150AGAMBEN, Giorgio. “Qualquer” In: *A comunidade que vem*. op.cit. p. 10.

Uma singularidade qualquer, não pertence a um grupo ou conjunto, mas seu pertencimento diz respeito apenas ao fato de ter lugar, de ser uma pertença, tal qual é. Agamben identifica precisamente na linguagem a antinomia do individual e do universal. Parece correto afirmar que os princípios dos quais partem tanto Hegel quanto Husserl não são equivocados, mas incompletos. É possível extrair daquelas compreensões significados que escapem ao falso dilema entre singular e universal. A imagem do qualquer, o ser exemplar, é a figura na qual Agamben encontra uma resposta possível.

Certamente, o *eu* é o pronome que designa indiferentemente todos os *eus*, pois pressupõe um significado universal para *eu*. Em *A comunidade que vem*, especificamente no terceiro ensaio, “Exemplo”, Agamben se detém em mostrar como a suposta antinomia entre o singular e o universal é um produto da própria linguagem. O filósofo italiano argumenta que o paradoxo da moderna teoria dos conjuntos está no fato de fundar-se a partir da significação linguística – o acordo tácito que faz com que remetermos a um conceito árvore todas as vezes que cada uma das árvores é apontada na linguagem. Agamben diz: “A compreensão em um todo *M* dos distintos objetos singulares *m* não é outra coisa que o nome. Daí os paradoxos inextricáveis das classes, que nenhuma 'grosseira teoria dos tipos' pode pretender reduzir”.¹⁵¹ O conjunto pressupõe uma propriedade comum que dê a condição de pertença aos seus membros, logo o conceito mediado que dá nome ao conjunto de todas as árvores - ‘árvore’ - ao referir-se a uma árvore específica, necessariamente lança mão do artigo, *a* árvore, *uma* árvore:

Uma vez que o ser linguístico (o ser-dito) é um conjunto (a árvore) que é, ao mesmo tempo, uma singularidade (a árvore, uma árvore, esta árvore) e a mediação do sentido, expressa pelo símbolo E, não pode de nenhum modo preencher o hiato em que só o artigo consegue mover-se com desenvoltura.¹⁵²

A teoria dos conjuntos deixa ver que, segundo Agamben, o problema fundamental que nenhum artifício da linguagem consegue equalizar é todos os nomes da linguagem, toda palavra usada para comunicar terá sempre um pressuposto que lhe escapa e, portanto, não poderá jamais pertencer a ela mesma. Há sempre uma dupla pertença, com observa Agamben: “Este é uma classe que pertence e, ao mesmo tempo, não pertence a si mesma, e a classe de todas as classes que não pertencem a si mesma é a língua”.¹⁵³

151 AGAMBEN. “Exemplo”. In: *A comunidade que vem. op.cit.* p. 17

152 *Ibidem.*

153 *Ibidem.*

Ainda em *A comunidade que vem*, partir do conceito do exemplo, Agamben encontra um modo de escapar à antítese entre particular e universal. O exemplo é o caso particular que vale para todos os outros casos do mesmo gênero, mas que, no entanto, não tem força na sua particularidade. O seu potencial de generalidade é o que lhe dá a configuração de exemplo, mas deve-se sublinhar, é necessariamente de um caso específico aquilo ao qual se refere o exemplo: “Por um lado, todo exemplo é tratado, de fato, como um caso particular real, por outro, fica entendido que ele não pode valer na sua particularidade”.¹⁵⁴ Assim, um caso singular precisa subtrair o seu sentido específico para demonstrar uma regra geral e, portanto, funcionar como exemplo. É preciso que o exemplo se coloque fora do conjunto a que pertence para que dê significado a este mesmo grupo. O termo grego *para-deigma*, que exprime o exemplo, é elucidativo no sentido em que significa “o que se mostra ao lado”. Agamben afirma: “Já que o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si mesmo, no espaço vazio em que se desdobra a sua vida inqualificável e inesquecível”.¹⁵⁵

A proposta de Agamben é que o *eu* passe a este especial estatuto alcançado pelo exemplo de modo que não poderá mais ser definido nem por conceitos individuais e particulares, tão pouco lhe caberá o estigma de universal. Lançar mão do *eu* em proveito do *qualquer* é a tarefa da qual se ocupa a filosofia agambeniana. A longa trajetória do *eu*, já desde seu nascimento com o cogito cartesiano, lhe confere uma bagagem demasiado pesada. Agamben recorre à tradução latina para *quodlibet*, que designa o oposto do sentido de indiferença que lhes atribuímos, para afirmar a possibilidade de uma singularidade universal. As expressões qualquer que seja e qualquer um possuem um significado corrente de reles, que por sua ordinariedade não se difere.

Agamben evoca um sentido distinto para qualquer e retoma aquele atribuído pela escolástica que estabelece, na verdade, uma negação desta indiferença, para filiar-se ao sentido expresso por (*libet*), vontade. “*Quodlibet ens* não é 'o ser, não importa qual', mas 'o ser tal que, de todo modo, importa’”.¹⁵⁶ O ser qualquer não encontra sua inteligibilidade no fato de pertencer a um conjunto, como árvore, e também não pode ser um universal, porque escapa as generalizações. O qualquer define-se pelo fato de não designar uma especificidade ou um conceito genérico. A singularidade qualquer está remetida para a sua condição de pertença, não a pertença a um conjunto, que pressupõe predicados comuns, mas ao fato de estar livre de toda identidade, para ser *o ser tal qual é*. O que está em questão tanto na singularidade

154 *Ibidem*. p. 18.

155 *Ibidem*.

156 AGAMBEN. “Qualquer”. *op.cit.* p. 10

qualquer como no exemplo, para Agamben, não é a inteligência de algo, possuir um significado, exprimir um sentido, mas o simples fato de ser uma inteligibilidade: “Não se trata nem de apatia nem de promiscuidade ou resignação. Estas comunidades puras comunicam apenas o espaço vazio do exemplo, sem serem ligadas por nenhuma propriedade comum, por nenhuma identidade”.¹⁵⁷

A solução apresenta em *A comunidade que vem* para um problema colocado por *Infância e história* demonstra o modo como Agamben, em sua obra, procura repensar suas próprias formulações. Em 1978, a solução encontrada por Agamben se ancorava na urgência em reformular o conceito de transcendental kantiano. Aferrando o transcendental ao linguístico de modo que é impossível a identificação do sujeito transcendental com o sujeito do conhecimento, salvo se se aceitar que este sujeito não possui uma existência psicológica, mas linguística, Agamben apresenta uma radical modificação, não apenas na teoria do conhecimento, mas na própria apreensão do que seria o sujeito que deixa de ser o sujeito de conhecimento para ocupar um espaço puramente linguístico. O filósofo italiano mostra como “o sujeito transcendental não é outro senão o 'locutor', e o pensamento moderno erigiu-se sobre esta assunção não declarada do sujeito da linguagem como fundamento da experiência e do conhecimento”.¹⁵⁸ Assumindo a solução agambeniana para o problema do transcendental kantiano, ou seja, que a experiência transcendental é uma experiência que se faz da própria linguagem, proponho uma compreensão do qualquer como a medida deste conceito de transcendental agambeniano, cuja experiência é a infância.

3.3 Infância

No prefácio escrito em 1989 para a edição francesa de *Infância e história*, Agamben dá indicações de que sua formulação sobre o conceito de qualquer está intimamente vinculada ao problema do sujeito do conhecimento, que paradoxalmente em Kant não está identificado como um sujeito linguístico. A única propriedade do qualquer, para Agamben, é a sua existência na linguagem. No prefácio de *Infância e história* é possível ler uma passagem que *A comunidade que vem*, escrito um ano depois, está repleto de equivalentes: “Nem o ser

157AGAMBEN. “Exemplo”. *op.cit.* p. 18-19

158AGAMBEN. “Infância e História: ensaio sobre a destruição da experiência”. *op. cit.* p. 57 Agamben afirma ser a redefinição do conceito de transcendental uma das mais urgentes tarefas do pensamento contemporâneo.

falante e nem o ser-dito, que lhe corresponde *a parte objecti*, são predicados reais que podem ser identificados nesta ou naquela propriedade (como o ser-vermelho, francês, velho, comunista)".¹⁵⁹ Isso significa dizer que, mesmo escapando a todas as categorias (o ser vermelho, o ser francês, o ser velho, o ser comunista), o ser como qualquer está, em todas elas, implicado (o ser-dito-vermelho, o ser-dito-francês, o ser-dito-velho, o ser-dito-comunista). Para Agamben este conceito é, em última instância, um arquitranscendental:

trancendencia no sentido que este termo tem na lógica medieval, ou seja, predicados que transcendem toda categoria ainda que persistindo em cada uma delas; mais precisamente, devem ser pensados como arquitranscendentais, ou transcendentais à segunda potência, que na enumeração da sentença escolástica retomada por Kant (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*), transcendem os próprios transcendentais e são implicados em cada um deles.¹⁶⁰

Considerando verdadeiro o exposto, a experiência da razão pura (aquela que se faz dos objetos apenas na condição de conceitos) não é outra coisa senão uma experiência da própria linguagem. A tentativa kantiana de isolar a razão da sensibilidade, procurando questionar o quanto é possível conhecer *a priori*, ou seja, pensar conceitos puros, que não possuem uma referência extralinguística, mas uma significação transcendental, abre precedentes para que Agamben compreenda tal experiência como um *experimentum linguae*. Ou seja, uma experiência que se faz com a linguagem e não com objetos, mais radicalmente, não com a linguagem em relação a sua denotação significativa, mas ao fato de que exista linguagem, de que ela tenha lugar. Como uma experiência que se faz com a linguagem que Agamben pensa o conceito de infância: "Um *experimentum linguae* deste tipo é a infância, na qual os limites da linguagem não são buscados fora da linguagem, na direção de sua referência, mas em uma experiência da linguagem com tal, na sua pura auto-referencialidade."¹⁶¹

Não é possível, dito isso, que se continue a afirmar a coincidência entre a experiência e o sujeito do conhecimento. Na medida em que o *eu* é apenas uma realidade discursiva, que se produz na e pela linguagem, como se viu, o estatuto original da experiência se perde. Aquela pressuposta experiência transcendental é incessantemente interdita pelo fundamento linguístico do sujeito: "Uma experiência originária, portanto, longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que no homem, está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência muda no sentido literal do termo, uma *in-fância* do homem, da

159AGAMBEN. "*Experimentum linguae*". *op. cit.* p. 12-13 * a partir do objeto.

160Ibidem. p. 13 * Qualquer ente é uno, verdadeiro, bom ou perfeito.

161Ibidem. p. 12

qual a linguagem deveria, precisamente, assinalar o limite”.¹⁶² O significado que a palavra *antes* assume nessa sentença deve ser compreendido, no entanto, não como existência primeira, mas como a assunção de um outro conceito de linguagem que escape as delimitações da linguística clássica entre semiótico e semântico. O *antes* aqui se relaciona mais com uma condição de permanente entrada na linguagem, uma experiência da linguagem como algo sempre disponível.

Como um *experimentum linguae* a infância não pode ser compreendida em termos que não sejam linguísticos, precisamente porque não pode existir fora da linguagem. Num cenário hipotético, como se a criança, por não falar, realizasse uma experiência muda, anterior a sua entrada na linguagem; por outro lado, Agamben define a infância como uma experiência originária, como origem da linguagem. O filósofo diz: “A ideia de uma infância como uma 'substância psíquica' pré-subjetiva revela-se então um mito, como aquela de um sujeito pré-linguístico, e infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem é a origem da infância”.¹⁶³

Dois apontamentos devem ser feitos a respeito da mútua relação de origem entre infância e linguagem: primeiro, a infância não coincide com uma etapa do ser linguístico que se extingue com sua suposta entrada na linguagem e, segundo, aquilo que se busca definir é uma experiência da infância que se origina e é a origem da linguagem, e para tal empreendimento, a concepção de origem como princípio, como gênese, se faz completamente inútil. Recorro então a um conceito benjaminiano que parece está implicado na relação original que Agamben estabelece entre infância e linguagem ainda que o filósofo italiano não o explicita.

Elucidativo é o conceito de origem (*Ursprung*) expresso por Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*. A *Ursprung* em questão na tese de livre docência do filósofo, afasta-se da ideia de *Entstehung*, gênese, porque o que a origem benjaminiana pretende assegurar é também, um sentido de desenvolvimento (*Entwicklung*). Como afirma Benjamin no “Prólogo epistemológico-crítico” de *Origens do drama trágico alemão*:

Mas, apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). 'Origem' não designa o processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que

162AGAMBEN. “Infância e História: ensaio sobre a destruição da experiência”. *op. cit.* p. 58

163Ibidem. p. 59

o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico até atingir a completude na totalidade da sua história.¹⁶⁴

O conceito de origem benjaminiano assume um sentido de ritmo que incessantemente produz algo na medida em que o reinscreve na história. Essa ideia de produção como gênese precisa ser compreendida a partir da noção que a palavra restauração possui no pensamento de Benjamin. Para o filósofo alemão, o fundamento potencialmente mais revolucionário dos atos, gestos e falas dos homens é aquele capaz de ser atualizado em cada situação histórica. Nesse sentido, quando se pensa em origem nos termos benjaminianos é preciso ter em mente que a cada manifestação na história de alguma coisa como origem carrega consigo tanto o princípio fundacional como também a carga histórica ali implicada, de forma que a reconstitui como a redime.

Fundamentais para a compreensão do conceito de origem em Benjamin são os estudos de Jeanne Marie Gagnebin que contribuem sobremaneira para um afastamento das leituras simplificadoras que veem a afirmação da origem como mero sentimento nostálgico do jovem Benjamin. É imprescindível compreender o caráter revolucionário que o conceito benjaminiano de origem possui, como nos ensina a autora:

Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilhaçam a cronologia tranquila da história oficial, interrupções que querem, também parar esse tempo infinito e indefinido, como relata a anedota dos franco-atiradores (Tese XV), que destroem os relógios na noite da Revolução de Julho: parar o tempo para permitir ao passado esquecido ou recalçado surgir de novo (*ent-springen*, mesmo radical de *Ursprung*), e ser assim retomado e resgatado no atual.¹⁶⁵

Origem, nesse sentido, não se identifica com uma ideia de fundação, um início localizado numa cronologia e, portanto é fundamental para compreender a experiência da infância como origem da linguagem em Agamben, pois se assim fosse, o homem e a linguagem se identificariam perfeitamente e a sentença que define o homem como o animal que possui linguagem estaria irrevogavelmente correta. No entanto, o que essa noção de origem aponta é, justamente, para o fato de que a estrutura cronológica habitual, identificada na passagem contínua do sincrônico ao diacrônico, deixa escapar o teor atual que Agamben,

164BENJAMIN, Walter. *Origens do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p.34.

165GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. op. cit. p 10.

fazendo clara referência à Benjamin, pretende destecer: “Uma tal origem não poderá jamais resolver-se completamente em 'fatos' que se possam supor historicamente acontecidos, mas é algo que ainda não cessou de acontecer”.¹⁶⁶ A dimensão de uma origem da infância e da linguagem que está num limiar entre diacronia e sincronia, que comporta tanto a ideia de uma fundação mítica, quanto sua atualização em cada ato de linguagem se aproxima, assim, do conceito de transcendental apresentado por Agamben em oposição ao transcendente kantiano – condição de possibilidade e limite da linguagem, é isso a infância.

A imagem de um círculo originário em que linguagem e infância estão lançadas ganha, dessa maneira, um novo sentido. A compreensão da origem não meramente como um começo, mas como um incessante remeter-se ao seu estatuto original, deixa claro como que, enquanto origem da linguagem, a infância não a antecede e sendo dela originária, a linguagem não deve significar a interdição de uma tal experiência. Para Agamben, é neste vínculo original entre infância e linguagem que a experiência encontra lugar:

Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versa-se na palavra, não é um paraíso que, em determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito.¹⁶⁷

A experiência que, a cada vez, é instrumento de subjetivação do homem, jamais se realiza por completo, ou dito de outro modo, sua realização não a esgota porque ela não cessa de acontecer. Assim o conceito de infância em Agamben pôde encontrar, nesse estudo, uma proximidade com a noção de qualquer, pois reivindica precisamente que o homem não se defina por possuir linguagem, mas por se constituir através de experiências linguísticas sem o reduzir a mera função significante da linguagem, pode-se dizer, que o homem pode e não pode falar e a decisão por cada uma dessas opções não anula a outra como possibilidade. A experiência da infância se aproxima assim de uma possibilidade plena, na qual incessantemente pode se realizar e não se realizar. A experiência de uma pura potência é o que a noção de infância torna disponível.

Retomando os estudos de Aristóteles sobre a passagem ao ato, Agamben encontra a medida para a definição de algo como uma pura potência, que o filósofo reivindica como fundamento ético. Agamben se ocupa da questão da passagem da potência ao ato em

¹⁶⁶AGAMBEN. “Infância e História: ensaio sobre a destruição da experiência”. *op. cit.* p.61-62.

¹⁶⁷*Ibidem* p. 59

diferentes trabalhos e esse problema, a partir da década de 80 se torna fundamental para o seu pensamento, publicações como *A potência do pensamento, Bartleby, ou da contingência* e *A comunidade que vem* tematizam a questão da potência e, aqui, contribuem para a compreensão da leitura que apresento na qual a experiência da infância é uma pura potência conforme o pensamento agambeniano formulou.

Agamben resgata o fato de que, na Antiguidade, a utilização da tinta sobre o papiro para a realização do ato de escrever não era tão habitual quanto o uso de uma *tabula rasa*, ou ainda, uma *rasura tabulae*, isto é, uma tábua recoberta por uma finíssima camada de cera em que se cravava com um estilete as letras. Aristóteles aproximou a imagem de um *tabula rasa*, em que nada ainda foi marcado, ao pensamento, aludindo a uma forma de pura potência. Agamben encontra nessa metáfora, utilizada para elaborar uma teoria sobre a passagem do pensamento ao ato, o seguinte argumento: Se o pensamento fosse simplesmente uma potência de pensar determinado inteligível, sempre que se passasse ao ato ele seria inferior ao objeto, ou já estaria sempre representado nele. Aristóteles pretendeu sublinhar que o pensamento é uma pura possibilidade. É esta particularidade que permite pensar o próprio pensamento, segundo o filósofo italiano:

A mente é, portanto, não uma coisa, mas um ser de pura potência e a imagem da tabuleta para escrever sobre a qual nada está ainda escrito serve precisamente para representar o modo em que existe uma pura potência. Toda potência de ser ou de fazer algo é, de fato, para Aristóteles, sempre também potência de não ser ou de não fazer.¹⁶⁸

O conceito de potência em Agamben assume um caráter particular e distinto. O filósofo retoma a compreensão aristotélica da passagem da potência ao ato para afirmar a possibilidade de uma pura potência, isto é, uma potência que, para se manter como potência, necessariamente precisa compreender a potência de não. Não passar ao ato difere de uma potência que não se realiza, evidência antes a essência da potência. Uma potência que, necessariamente, passa ao ato é determinada e elimina a instância do ser possível, essa potência de ser, jamais poderia uma potência de não ser. Enquanto que, uma pura potência, que guarde tanto a potência de ser quanto a potência de não ser, mesmo na passagem ao ato, preserva a sua potência de não. Nesse sentido, a potência não se esgota quando passa ao ato. Se assim fosse, o *homo sapiens*, que possui a potência da linguagem, perderia esta potência quando tivesse apreendido a falar. É justamente o oposto dessa ideia que o conceito de

168AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Tradução: Vinicius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015 p. 14.

infância em Agamben indica e é a partir dele que é possível pensar também a ideia de linguagem do filósofo como potência.

Ter a potência da linguagem significa, nesse sentido, o poder entrar e não entrar na linguagem, indeterminadamente. Aquele que conserva no ato a potência, incluindo a potência de não (ser ou fazer) é, para Agamben, o realmente potente. Bartleby o escriturário, personagem de Herman Melville que profere incessantemente a frase: "*I would prefer not to*" como resposta às demandas de seu empregador para que escreva, é visto por Agamben como alegoria da manutenção da potência em sua integralidade. Bartleby pode escrever e não escrever, porém, no ato de não escrever, executa sua potência de não passar ao ato. Mesmo dotado dos requisitos para escrever, o copista abandona essa tarefa abraçando a potência de não, desse modo, pode também uma impotência. "Só uma potência que tanto pode a potência como a impotência é, então, a potência suprema. Se toda a potência é simultaneamente potência de ser e potência de não ser, a passagem ao ato só pode acontecer transportando (Aristóteles diz "salvando") no ato a própria potência de não ser".¹⁶⁹

O desenvolvimento que Agamben dá ao problema da potência aponta para uma nova compreensão na qual a potência não se encerra no ato, partindo da proposição aristotélica sobre o pensamento. Para Agamben, toda potência de realizar algo compreende também a potência de não realizar, e pensar a concepção de linguagem agambeniana como potência é fundamental para compreender o seu conceito de infância. Agamben desloca o foco da experiência da linguagem do ato em que a linguagem é usada para colocá-lo na potência humana da linguagem, que não se esgota quando se realiza. O filósofo define assim a experiência da infância: "Como infância do homem, a experiência é a simples diferença entre o humano e linguístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência".¹⁷⁰

A infância como limite e origem da linguagem, isto é, constituída e condicionada por ela, expõe a fragilidade das bases sobre as quais uma certa concepção de linguagem se funda. Uma vez que uma tal experiência é possível, a linguagem perde sua soberania e totalidade – não é possível, no entanto, no eu que constitui o sujeito, seja ele do conhecimento ou da psicanálise, como observa Agamben: "está liberada tanto do sujeito como de todo substrato psicológico".¹⁷¹ Não a linguagem, mas a infância torna-se o sítio em que a verdade encontra lugar. O projeto de uma filosofia da linguagem que seja também uma política iniciado por

169AGAMBEN, Giorgio. "Bartleby". In: *A comunidade que vem. op.cit.* p. 40.

170AGAMBEN. "Infância e História: ensaio sobre a destruição da experiência". *op. cit.* p. 62.

171Ibidem. p. 62

Agamben em *Infância e história* afirma que somente nos aproximando da experiência da infância, tomamos distância da verdade como objeto da linguagem. A verdade objetual – que não deixa de ser objeto por ser uma verdade da consciência, nesse caso, o que acontece é que a consciência torna-se ela mesma objeto – é o estágio último do conhecimento, no qual nada mais pode ser conhecido, porque se conhece *a verdade*. Ora, um tal conceito de verdade “é a tendência presente em todas as línguas históricas”¹⁷², diz Agamben no pequeno ensaio “Ideia de verdade”, e se sustenta numa concepção de linguagem que supõe certa adequação entre um estado de coisas, uma dita realidade, e a própria linguagem. A verdade como destino da linguagem, como meta, conserva no seu poder significante, a incessante tentativa de se ancorar num estado conclusivo e acabado na forma de um objeto. É precisamente este o ponto contra o qual o conceito de infância em Agamben se volta:

Verdadeiramente desconsolador seria o conhecimento último ter ainda a forma da objetualidade. É precisamente a ausência de um objeto último do conhecimento que nos salva da tristeza sem remédio das coisas. Toda verdade última formulável num discurso objetivante, ainda que em aparência feliz, teria necessariamente um caráter destinal de condenação, ser um ser condenado a verdade.¹⁷³

É fundamental, na filosofia de Agamben, a tentativa de deslocar o problema do ser dos paradigmas essencializantes e para isso o filósofo, ao longo de sua obra, nos dá indicações que o aproximam da ontologia heideggeriana, a compreensão do *Dasein* como sendo o ser na totalidade de suas possibilidades, mas imprime nesta compreensão noções tipicamente benjaminianas, como em *Infância e história* aparece a questão da origem. Desse modo, num atravessamento das filosofias de Heidegger, Foucault e Benjamin, Agamben produz um conceito de infância como experiência linguística que não encerra-se numa definição do homem como sujeito de linguagem, mas que ao não chegar a uma noção acabada de sujeito, lhe dá uma chance de escapar a captura dos processos de subjetivação operados pelos dispositivos. Se, como vimos, a linguagem tem um estatuto original, o homem poderá sempre atualizar sua relação com esse dispositivo, num movimento que, ao mesmo tempo que retoma e reconstrói, instaura um elemento novo no mundo. Procurando escapar à condenação imposta por um conceito de verdade como destino da linguagem, Agamben lhe empresta o mesmo sentido engendrado na ideia de origem formulada por Benjamin:

172AGAMBEN. “Ideia da verdade”. In: *Ideia da prosa*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012. p. 46.

173*Ibidem*.

A verdade não é, por isso, algo que possa ser definido no interior da linguagem, mas nem mesmo fora dela, como um estado de fato ou uma 'adequação' entre este e a linguagem: infância, verdade e linguagem limitam-se e constituem-se um ao outro em relação original e histórico-transcendental.¹⁷⁴

A experiência cujo limite é a linguagem – que não coincide com esta e nem a precede – é uma experiência cujo escopo se encontra no próprio fato de que haja linguagem. Uma experiência da infância remete, portanto, a experiência de uma existência. E aqui encontramos a potência de uma tal experiência, cujo escopo não pode ser o sujeito do conhecimento, pensados segundo os parâmetros metafísicos, mas uma singularidade qualquer. Porque um *experimentum linguae* desse tipo, é inqualificável (não diz respeito ao ser inefável ou a propriedades comuns, escapa tanto ao signo, quanto ao significado) e só pode ter lugar numa “vida puramente linguística”, Agamben escreve, “somente a vida na palavra é inqualificável e inesquecível. O ser exemplar é o ser puramente linguístico. Exemplar é aquilo que não é definido por nenhuma propriedade, excepto o ser-dito”.¹⁷⁵

174AGAMBEN. “Infância e História: ensaio sobre a destruição da experiência”. *op. cit.* p. 63.

175AGAMBEN. “Exemplo”. In: *A comunidade que vem. op. cit.* p. 18.

CAPÍTULO QUARTO

JUÍZO FINAL

*A partir de certo ponto não há mais retorno. Esse
é o ponto que deve ser alcançado.*

(Franz Kafka)

A obra de Giorgio Agamben abrange uma grande pluralidade de temas que ora estão mais sobressaltados e em voga, ora menos. No entanto, esse leque vasto de abordagens e referências que a reconhecida erudição do autor demonstra deixa ver também o quão indissociáveis algumas dessas temáticas são uma das outras. Um caso evidente e reconhecido pelo próprio filósofo é a aproximação entre história e linguagem, que já em *Infância e história*, obra de 1978, se torna explícita – ainda que, como vimos acima, alguns eixos de aproximação já tivessem sido enunciados no seu livro de estreia, *O homem sem conteúdo*. Nesta obra a relação entre história e linguagem se dá, sobretudo, a partir do confronto estabelecido entre tradição e transmissibilidade e o apontamento da arte como horizonte para a afirmação de uma pura transmissibilidade, desvinculando-a assim de todo e qualquer conteúdo transmissível.

A arte que constitui uma preocupação central do autor nos seus primeiros trabalhos, nunca deixou de estar presente, mesmo que como um elemento difuso ou como plano de fundo para o desenvolvimento de outros assuntos, como quando o autor trata do cinema e da literatura e o que está em jogo é por exemplo a política. Talvez seja possível corrigir a afirmação anterior, atentando para o fato de que a arte não figura como plano de fundo para se tematizar a política, mas estas dimensões são inextrincáveis, ou ainda, é para o horizonte em que política e arte não andam separadas que o pensamento de Giorgio Agamben aponta. É necessário, antes de tudo, compreender que o filósofo nesse ponto segue a indicação de Benjamin que refuta a estetização da política, como no fascismo, mas afirma a politização da arte.¹⁷⁶ É certo que a partir desse ponto o caminho percorrido por Agamben é distinto daquele apontado por Benjamin. Para o venezense, ao par história e língua deve-se acrescentar um terceiro elemento, a arte, que assim formariam o tripé da política no mundo contemporâneo. Neste capítulo, a partir da leitura de textos em que o filósofo reflete sobre o juízo final, destaco que é possível encontrar entre história, linguagem e arte um nexos singularmente

¹⁷⁶BENJAMIN. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. *op.cit.*

elucidativo que pode contribuir sobremaneira para a compreensão da ética e da política agambenianas, incessantemente anunciada, mas ainda pouco compreendida.

Nas páginas que encerram *O homem sem conteúdo*, no capítulo "O anjo melancólico", Agamben faz referência a algumas proposições de Kafka sobre o Juízo final:

'Há um ponto de chegada, mas nenhum caminho; o que chamamos de caminho não é senão a nossa hesitação'. E: 'É somente a nossa concepção do tempo que nos faz chamar o Juízo Universal com o nome de último juízo: em realidade trata-se de um estado de sítio (*Standrecht*)'.¹⁷⁷

Na obra de Agamben, há, pelo menos, três referências ao Juízo final: no livro de 1974, o filósofo realiza uma reflexão sobre o tema a partir da citação de Kafka evocada acima; no texto "Ideia do juízo final", publicado em *Ideia da prosa* de 1985, o tema é desenvolvido através da imagem de um julgamento em que Deus ocupa todos os lugares e se reveza entre as cadeiras de juiz, réu, promotoria e defensoria; e mais recentemente, no ensaio "O dia do juízo" que integra um conjunto de textos publicados sobre o título de *Profanações*, de 2005, Agamben estabelece uma aproximação entre a fotografia e o último dos dias. Apesar de todos estes escritos tematizarem o juízo Universal, o intervalo de mais de uma década entre o primeiro e o segundo e de duas décadas entre este e o último possibilitou certamente encaminhamentos bastante distintos.

Há, no entanto, algo de familiar entre eles, como o fato de todos indicarem que o dia do juízo final não deve ser encarado como o horizonte futuro de expectativas humanas, conforme as correntes interpretações da previsão judaico-cristã, mas como a própria condição histórica do homem. O objetivo desse capítulo é considerar as diferentes reflexões agambenianas a respeito do juízo final, marcando o ponto em que elas se complementam, se aproximam, mas também aqueles em que se afastam, mantendo em vista, no entanto, o fundamento que faz o tema retornar como objeto de interesse do filósofo: o exercício de tecer, a partir da tríade história, linguagem e arte, os conceitos que fundamentam sua compreensão de ética e de política. O presente capítulo é dividido em três partes: Julgamento sobre a história, Julgamento sobre a linguagem e Julgamento sobre a arte. No entanto, todos esses julgamentos em nada compartilham da ideia de juízo formulada por Kant e remetem apenas às três faces de um único julgamento. O juízo final, segundo o pensamento de Agamben, teve início no ponto em que a relação imediata com a linguagem e com a história cessou e que há muito está em curso.

177AGAMBEN. "O Anjo melancólico". In: *O homem sem conteúdo*. op. cit. p. 181

4.1 Julgamento sobre a história

Uma das questões que Agamben coloca em seu primeiro livro, e que se torna recorrente em sua obra, é o apontamento de que o problema histórico fundamental é a compreensão que identifica história e processo, como se a história fosse um desenrolar de fatos encadeados sobre os quais as narrativas históricas dão testemunho. A leitura que Agamben faz da passagem de Kafka indica que a história é, precisamente, o contrário disso. A compreensão que, segundo o filósofo italiano, é possível extrair das linhas escritas pelo jovem de Praga diz respeito a um estado de história em que a meta não está no futuro, em que não há nenhuma vocação histórica com a qual devemos nos reconciliar. Ao invés disso, o que está em jogo quando Kafka atribui à nossa concepção do tempo a possibilidade de chamar o último juízo de Juízo Universal, e não de estado de sítio, é a defesa de que a redenção não está num futuro virtual, isto é, não se trata de um destino, mas é alguma coisa que já está, desde sempre, presente. Segundo a interpretação agambeniana, a interrupção no curso da cronologia, que nos retira da luta entre o passado e o futuro, é o que faz emergir a condição histórica mais original do homem. Nas palavras de Agamben: “O homem se encontra já sempre no dia do Juízo, o dia do Juízo é a sua condição histórica normal, e somente o temor de enfrentá-la o impele a ter a ilusão de que ele esteja ainda por vir”.¹⁷⁸

Pensando a partir de Kafka, Agamben acredita que a incessante atualização do dia do Juízo, isto é, a afirmação de uma impossibilidade radical de postergar ao devir uma resolução para a história, convoca o homem à responsabilidade de se conciliar com seu próprio tempo, porque este é o único lugar que constitui sua morada vital. O filósofo afirma que Kafka tomou para si a tarefa de resolver o conflito entre passado e futuro que a condição histórica da modernidade imputou aos homens de seu tempo, fazendo do inefável um exercício constante em seus textos. A realização dessa tarefa, para Agamben, significa uma inversão na imagem do anjo da história descrita na tese nona das teses “Sobre o conceito de história” de Benjamin. Agamben sustenta essa afirmação do seguinte modo:

(...) em realidade o anjo já chegou ao Paraíso, aliás, ele se encontrava lá desde o princípio, e a tempestade e sua consequente fuga ao longo do tempo linear do progresso não são senão uma ilusão que ele cria na tentativa de falsificar o próprio conhecimento e de transformar aquela que é a sua condição perene em um fim ainda a ser alcançado.¹⁷⁹

¹⁷⁸*Ibidem.*

¹⁷⁹*Ibidem.* p. 180

Aquilo que Agamben indica como uma inversão do que trata a nona tese de Benjamin, ou seja, o reconhecimento de que o homem não está lançado num tempo que é apenas fluxo (imagem do tempo que Benjamin atrela a uma concepção burguesa e historicista), possui em si mesmo, um teor fortemente benjaminiano. Se é verdadeiro que o anjo da história não pode deter a tempestade do progresso, que o arrasta a sua própria revelia, por outro lado, para o pensador alemão, é tarefa da historiografia materialista deixar que o presente se fixe, identificar nos acontecimentos e pensamentos não apenas movimentos, mas também uma paragem. Benjamin diz na décima segunda tese:

Quando o pensar se suspende subitamente, numa constelação carregada de tensões, provoca nela um choque através do qual ela cristaliza e se transforma numa mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma paragem messiânica do acontecer ou, por outras palavras, o sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido.¹⁸⁰

Trata-se, para Benjamin, de uma cristalização do tempo que o transforma em mônada. A ideia de pensar o tempo como mônada aparece em outros momentos nas teses, com o que o filósofo chama de *Jetztzeit*, o tempo de agora, como propõe a tradução de Jeanne Marie Gagnebin. Isto é, uma espécie de experiência do tempo cujo foco não é de modo algum a esperança num futuro redentor. A promessa moderna que coloca sua fé no progresso ou as teologias que preveem um destino para a humanidade são o exato oposto do que a paragem messiânica, da qual trata Benjamin, indica. Assim como para Kafka não há nenhum caminho, a oportunidade revolucionária que Benjamin apresenta não necessita de desenvolvimento ou precisa ser construída, dentro de uma certa concepção de progresso, pelas classes revolucionárias. Esta oportunidade já está desde sempre presente e é papel do materialista histórico colhê-la a cada átimo da história, porque cada átimo é a própria história.

O que Agamben identifica no gesto de Kafka não é em si diferente daquilo que Benjamin atribui à tarefa do materialista histórico e também daquilo que o próprio Benjamin identificou na obra de Kafka. O capítulo *O anjo melancólico*, assim como a leitura que Agamben realiza a propósito do juízo final estão repletos de alusões às formulações benjaminianas, especialmente àquelas das teses e ao conceito de história que Benjamin pretendeu afirmar. Na décima primeira nota desse capítulo, Agamben faz uma aproximação entre as concepções de história que podem ser extraídas de Kafka e aquela presente nas reflexões benjaminianas. O filósofo italiano diz:

180BENJAMIN. “Sobre o Conceito de história”. In: *O Anjo da História / Walter Benjamin. op.cit.* p. 19.

Da imagem kafkiana de um estado da história se pode, em parte, aproximar a ideia de Benjamin de um Tempo-agora (*Jetztzeit*) entendido como interrupção do acontecer, assim como a exigência, que se encontra expressa em uma das *Teses sobre o conceito da História*, segundo a qual deveríamos chegar a um conceito da história correspondente ao fato de que o estado de emergência é, na realidade, a regra.¹⁸¹

Não apenas como interrupção do acontecer e da reivindicação de fazer do estado de emergência regra geral, mas é possível acrescentar também, a essa breve aproximação que Agamben faz, o sentido de inércia contido no tempo de agora e a potência de funcionar como uma abreviação da história que sua apresentação como monada indica. O dia do juízo final é, segundo Agamben, aquele em que o anjo da história se deteve e este é o próprio estado histórico do homem. Essa imagem está repleta da ideia de tempo que Benjamin expressa através do conceito de *Jetztzeit*, o modelo do tempo messiânico que abrevia em si toda a história da humanidade e em que cada segundo é a porta estreita pela qual o Messias pode entrar.¹⁸²

Em “O anjo melancólico”, a ênfase de Agamben recai sobre a relação evidente entre história e sua transmissão, marcando a impossibilidade instaurada pela destruição da transmissibilidade na modernidade. Desse modo, o autor coloca a questão sobre um ponto de vista historiográfico, no sentido em que localiza cronologicamente uma dada situação, que não é evidentemente apenas factual, mas que conta também com modificações discursivas e estruturais, todavia as proposições para a arte que esta obra apontam são reflexões a partir de possíveis desdobramentos para uma situação histórica (e aqui indico como história um tipo de relação que se estabelece com o passado, sobretudo a partir da historiografia).

Dois apontamentos se impõem como cruciais: o primeiro diz respeito ao novo conceito de história que os argumentos do autor pretendem delinear, uma concepção de história na qual a relação passado-presente-futuro é fictícia. Nesses termos o que seria propriamente histórico está absolutamente dissociado da cronologia nos moldes que habitualmente a compreendemos; o segundo apontamento sugere que o modo como ele faz uma leitura da tradição do pensamento ocidental, sobre a arte e sobre a destruição da transmissibilidade que as modificações modernas provocaram, está inscrito em um contexto da produção do pensamento no século XX de teorização de uma experiência de desencantamento do mundo. Com isso, observo que mesmo não estando explícito ainda em *O*

181AGAMBEN. “O anjo Melancólico”. *op. cit.* p. 181.

182BENJAMIN. “Sobre o Conceito de história”. In: *O Anjo da História / Walter Benjamin. op.cit.* A ideia de tempo contida no conceito de *Jetztzeit* está presente em muitas das imagens que Benjamin explora nas Teses e definições desse conceito aparecem especificamente nas teses quatorze e dezoito e nos apêndices A e B.

homem sem conteúdo o desenvolvimento que Agamben dará ao problema da história e a afirmação de uma outra ideia de história é imprescindível desvincular a emergência de um novo conceito de história de um contexto da história da humanidade em que se verifica uma destruição da experiência.

A ideia de história que os ensaios do livro *Infância e História* constroem compreende o tempo como 'dimensão originária' do homem, nas palavras do autor, na qual origem e destino só assumem sentido em vista do atual.¹⁸³ Um tal conceito de história implica a necessidade de se pensar o problema histórico também como um problema de linguagem. Em *O homem sem conteúdo* a relação com o passado foi pensada a partir da questão do testemunho, isto é dos discursos sobre o passado e da relação com a tradição, numa articulação em que uma problematização do conceito de linguagem ainda não estava em jogo. Em *Infância e história*, no entanto, Agamben desenvolve uma ideia de linguagem intimamente vinculada a uma nova concepção de tempo no qual o fundamental para um tal conceito de história é, precisamente, a articulação entre história e língua como procuro elucidar abaixo.

Para Agamben, a arte é o único horizonte possível para o problema da história na medida em que esta pode se tornar um instrumento de pura transmissibilidade, o que significa dizer que, como medida da temporalidade histórica do homem, a arte pode se tornar algo que transmita tão somente o ato de transmissão, independentemente de qualquer conteúdo ou objetos a serem exprimidos. Sobre esse aspecto não há discrepâncias radicais entre as obras de Agamben que tematizam a arte. Parece correto afirmar que o poder ético e político da arte na contemporaneidade está no fato dela poder assumir o seu teor de mera transmissibilidade que não transmite nem comunica nada. A isto a filosofia agambeniana aspira. É por essa razão que ao nos defrontarmos com o pensamento de Agamben não devemos desvincular a sua concepção de tempo e de história de suas reflexões sobre linguagem. Ao lado da imagem de que uma fração do tempo que carrega em si todas as possibilidades históricas, presentificando tanto a ideia de passado como a de futuro, deve-se manter aquela outra imagem na qual a linguagem não está submetida apenas à sua função comunicativa, mas assume também o papel de ser autorreferente, não como metalinguagem, mas como instrumento que não precisa comunicar coisa alguma, embora haja sempre a potência para fazê-lo. Assim, é necessário compreender como que estas duas proposições agambenianas não estão apenas articuladas, mas são interdependentes uma da outra.

183AGAMBEN. "Tempo e história: crítica do instante e do contínuo". In: *Infância e História. op.cit.* p. 127.

4.2 Julgamento sobre a linguagem

"Ideia do juízo final" é o título de um pequeno ensaio dentre os ensaios da coletânea que compõe o livro *Ideia da prosa*. O texto não se distingue em nada de um poema em prosa e os elementos que compõe sua cartografia avizinham-se daqueles presentes nas narrativas kafkianas. O cenário é um tribunal, os homens chegam de toda parte, mas se veem impossibilitados de ocupar o banco dos réus que já está ocupado pelo culpado, espalham-se, assim, entre o público e os jurados. O culpado, no entanto, senta-se na cadeira do juiz para declarar aberta a audiência e logo depois se posiciona no lugar da promotoria. E segue se revezando entre as cadeiras que compõe o tribunal assumindo os papéis de réu, defensor, juiz e promotor.

A pequena narrativa poético-filosófica de Agamben continua e, no segundo parágrafo, declara a identidade desta figura que até então foi tratada como 'o culpado': Deus. Trata-se do julgamento de Deus por ele próprio. Os homens pouco a pouco esvaziam a sala. No texto agambeniano, o julgamento de Deus segue ininterruptamente, mesmo com a sala do tribunal já decrépita, completamente tomada por teias de aranha e bolor.

O processo no qual Deus se ocupa de seu próprio julgamento é, conforme indica Agamben, o juízo final. Nesse texto a questão na qual o filósofo se atém não é tanto a dimensão histórica-temporal presente num certo conceito de juízo final, mas o que ele procura extrair é uma experiência da linguagem radicalmente diferente. O juízo final não é um juízo na linguagem – e é essa compreensão equivocada que faz com que ele seja incessantemente recolocado no futuro, no fim dos tempos. Agamben diz: "Ele é, antes, um juízo *sobre* a própria linguagem, que, na linguagem, elimina a linguagem da linguagem".¹⁸⁴

A absoluta eliminação da função do julgamento é, nesse sentido, um exemplo radical de um juízo *sobre* a linguagem. O que está em questão no julgamento de Deus não é a sentença ou a finalização do processo, não é também a sua estruturação habitual, como se falar em um julgamento sobre a linguagem fosse uma questão meramente de forma. O que Agamben coloca é ainda mais radical porque trata de um julgamento que, na linguagem, elimina a linguagem da linguagem. O que significa dizer que, não é apenas a hierarquia do Direito, a linguagem jurídica ou a sua herança teocrática que está sendo questionada, mas a

184AGAMBEN. "Ideia do juízo final". In: *Ideia da prosa*. op. cit. p. 95.

relação de todos esses sentidos na linguagem, o que está em questão na ideia de juízo final formulada por Agamben é a implosão da ideia de linguagem como instrumento de comunicar.

Se assumirmos que no texto agambeniano Deus e linguagem estão equiparados, o que se subverte com esse revezamento no tribunal de julgamento da linguagem é a própria imanência das funções de significante e significado, ou seja, sua função comunicativa. Nesse sentido, nem Deus, nem a linguagem são mais responsáveis pelo julgamento do homem, não são mais eles que determinarão a pena. Não é mais o juízo final que se adia, mas a própria sentença que permanece suspensa.

Na cena do julgamento de Deus, o que está em questão para Agamben é uma puríssima eliminação da linguagem ou, segundo a referência benjaminiana que é possível identificar nessa ideia, a afirmação de uma pura língua. No ensaio “Língua e história: categorias linguísticas e categorias históricas no pensamento de Benjamin”, publicado pela primeira vez em 1986 no livro *Walter Benjamin et Paris* organizado por Heinz Wismann e posteriormente na coletânea *A potência do Pensamento* de 2005 que reúne ensaios e conferências de Agamben, alguns com décadas de distância uns dos outros, o filósofo italiano procura responder o que significa no pensamento benjaminiano o conceito de pura língua. Para isso, Agamben recorre a diferentes textos do autor alemão, desde “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, de 1916, até as notas preparatórias das teses “Sobre o conceito de história”, escritas em 1940, também o ano de redação das teses, onde o filósofo italiano encontra a afirmação em que Benjamin diz que a ideia de uma língua universal se confunde com a ideia de uma história universal.

A vizinhança entre o “dia do juízo final” e “Língua e história” é evidente e pode ser atestada pela proximidade das datas de suas redações, o primeiro de 1985 e o segundo de 1986. Assim, o caráter enigmático que recobre a pequena narrativa sobre o julgamento de Deus talvez possa se tornar menos obscuro se visto sob a luz das reflexões que Agamben realiza acerca da problematização dos temas linguagem e história no pensamento de Walter Benjamin. O que significa dizer que o juízo final, antes de tudo, não é um julgamento dos homens diante de Deus, mas um julgamento de Deus realizado por ele próprio? E mais ainda, que esse não é um julgamento na linguagem, mas um julgamento da própria linguagem? Aqui, novamente, as teses “Sobre o conceito de história” (assim como os manuscritos que ele produziu paralelamente essa redação), o ensaio sobre linguagem de 1916 “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” de Benjamin e o ensaio de Agamben “Língua e história” ajudam a encontrar respostas.

A investigação agambeniana de categorias linguísticas e históricas em Benjamin pretende encontrar nexos na obra do filósofo alemão desde os chamados, textos de juventude, como “Sobre a linguagem do homem e sobre a linguagem em geral” e “A tarefa do tradutor” até as reflexões preparatórias das teses “Sobre o conceito de história”. Como em todo pensamento filosófico do autor não há entre essas produções de Benjamin uma linha contínua que garanta definições rígidas dos conceitos que ele introduz. Por outro lado, o interesse de Agamben não é de modo algum eliminar as nuances do pensamento benjaminiano. Ao percorrer a obra de Benjamin, Agamben encontra categorias que se tornam fundamentais para a sua própria filosofia. Não é desprezível a proximidade entre as categorias de *meio* presente no ensaio de Benjamin sobre linguagem de 1916 e o de *Meios sem fim* sobre o qual Agamben se detém a partir da década de 1990 publicando um livro com esse título. Do mesmo modo, a expressão *Ideia da prosa* foi retirada do manuscrito 441 citado acima. Também integra essa lista referências menos evidentes como entre a ideia de *língua pura* com as de *pura referencialidade* e *ter lugar*. Essas categorias, no pensamento de Agamben, formam uma teia que se complementa e que ganha novos elementos a cada obra. E nesse contexto, a noção de obra ganha um outro sentido que elimina aquele que pretende uniformizar o pensamento autoral para se tornar tão somente a porta de entrada neste, como faz Agamben ao estabelecer nexos entre as categorias linguísticas e históricas no pensamento de Benjamin em “Língua e história”.

Na descrição do mundo messiânico que figura nas teses *Sobre o conceito de história* e nas reflexões preparatórias de Benjamin aparece a seguinte afirmação, da qual Agamben parte com o objetivo de compreender o sentido da aproximação radical entre língua e história que o filósofo alemão propõe:

O mundo messiânico é o mundo da atualidade plena e integral. Só nele existe uma história universal. Aquilo que hoje assim se designa mais não pode ser do que uma espécie de esperanto. Nada lhe pode corresponder antes de ser eliminada a confusão instituída com a construção da Torre de Babel. Esse mundo pressupõe aquela língua para a qual terão de ser traduzidos, sem reduções, todos os textos das línguas vivas e mortas. Mas não como língua escrita; antes, como língua festivamente experienciada. Essa festa foi expurgada de toda a solenidade, não conhece cânticos celebratórios. A sua língua é a própria ideia da prosa que todos os homens entendem, do mesmo modo que a linguagem dos pássaros é entendida por aqueles a quem a sorte bafejou.¹⁸⁵

185BENJAMIN. Walter. Manuscrito 441. in: *Walter Benjamin: O anjo da história. op. cit.* Tradução de João Barrento. Na tradução para o português do ensaio em italiano de Agamben realizada por António Guerreiro lê-se: “O mundo messiânico é o mundo de uma total e integral atualidade. Somente nele há pela primeira vez uma história universal. Aquilo que se chama hoje com esse nome só pode ser uma espécie de esperanto. A ela não

Uma história universal necessita de uma língua universal, segundo Benjamin. Ou ainda mais radicalmente, no reino messiânico história e língua formam um todo único, como sublinha Agamben. O filósofo italiano inicia sua argumentação demonstrando que a aproximação entre história e língua não era tão estranha ao mundo medieval quanto hoje nos parece, citando Agostinho e Varrão, ele diz que essa aproximação era devida ao fato dos pensadores medievais atentarem para o caráter histórico presente no ato de transmissão da linguagem. Uma vez que o significado dos nomes, que segundo o pensamento medieval é aquele que funda a linguagem, não é dado, mas apreendido e sua origem permanece desconhecida, o acesso à linguagem é sempre mediado pela história.

Não é este tipo de aproximação entre história e língua que está em jogo no pensamento de Benjamin, segundo Agamben. Essa compreensão de história pressupõe a separação entre os falantes e a esfera dos nomes, em que o acesso só é possível através do ato de transmissão dos sentidos que historicamente foram atribuídos aos nomes. A história assim compreendida associa-se à ideia de processo histórico contra a qual o projeto revolucionário-messiânico de Benjamin se apresenta. A história, nessa acepção, denunciada por Benjamin como a do historicismo, da burguesia e da social-democracia, é o que interdita o acesso não mediatizado do homem à linguagem, é ainda o que garante a coincidência entre um conceito de linguagem e o de transmissão de significados. De modo que, da mesma maneira em que o homem é um ser falante ele é histórico, ou seja, esse conceito de história pressupõe um conceito de homem como animal que possui linguagem, que é capaz de significar.

Agamben demonstra como é precisamente essa compreensão da linguagem (e da história) que Benjamin refuta, elucidando o conceito de linguagem presente na ideia de língua pura, que aparece na obra do filósofo alemão pela primeira vez no ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. A língua pura é aquela que elimina a ideia de linguagem como meio de comunicar algo, ela não pressupõe objeto ou interlocutor e expressa, segundo Benjamin, a pura vida sentimental da palavra. Agamben enfatiza que essa pureza da língua está associada no texto benjaminiano à nomeação adâmica e à esfera dos nomes, nesse sentido, é aquela que não comunica coisa alguma a não ser o próprio nome. Agamben explica essa ideia de uma vida puramente sentimental da palavra do seguinte modo:

pode corresponder nada, até que a confusão, que provém da torre de Babel, seja eliminada. Ela pressupõe a língua, na qual todo texto de uma língua viva ou morta deve ser integralmente traduzido. Ou melhor, ela própria é essa língua. Mas não como escrita, antes como festividade celebrada. Essa festa é purificada de toda cerimônia e não conhece cantos de festa. A sua linguagem é a própria ideia da prosa, que é compreendida por todos os homens, como a língua dos pássaros é compreendida pelos nascidos aos domingos”.

O estatuto dessa língua adâmica é, portanto, o de uma palavra que não comunica nada além de si mesma, e em que, por conseguinte, essência espiritual e essência linguística coincidem. Tal língua, de fato, não tem um conteúdo, não comunica objetos através dos significados, mas é, pelo contrário, perfeitamente autotransparente.¹⁸⁶

Destituída de todo sentido historicamente atribuído, a pura dimensão da palavra ganha um novo caráter linguístico absolutamente distinto, em que o que está em voga não é a transmissão de determinado conteúdo, numa espécie de uso utilitário da linguagem, mas um ato de evidenciação da linguagem como conteúdo dela própria. E é preciso sublinhar novamente que a linguagem no ato de referir-se a si mesma – conforme Benjamin propôs e no sentido em que Agamben delimita também seu próprio conceito de linguagem – não é uma metalinguagem, uma vez que nesta a linguagem tem a linguagem como objeto, porque aí permanece intocada a intenção de um dizer comunicativo. Não se trata também, por outro lado, de um apego ao indizível e ao inefável, mas uma efetiva eliminação do indizível da linguagem ao passo que a faz passar de instrumento a meio.

Agamben encontra no pensamento de Benjamin chaves de leitura que o ajudam a pensar a intimidade entre língua e história. O filósofo italiano procura demonstrar que a língua pura, ou seja, aquela língua destituída de toda intenção de transmissibilidade, aspecto que a afasta daquele sentido histórico, na medida em que aqui histórico está associado à transmissão da tradição, passa a ter uma outra relação com a história, se torna ela mesma a língua de uma história universal na qual o que está em jogo não é a transmissão ou não de algo, mas a efetivação de uma língua de transmite a si própria. Língua de um tempo cujo cada átimo é pleno de sentido e por isso não precisa fazer referência a nada que lhe seja exterior. A língua pura não se destina a nenhum tipo de comunicação, ela é a afirmação da autorreferencialidade da linguagem, segundo Agamben, não encontra lugar em nenhuma língua histórica conhecida e nessas permanece como não dito. São, no entanto, precisamente aquilo que as línguas históricas querem dizer. Agamben retira essa indicação das reflexões preparatórias das teses e afirma:

A língua universal e sem expressão 'constitui-se' e 'expõe-se' no devir histórico das línguas. Sua constituição apaga, porém, definitivamente toda intenção linguística e elimina o indizível que a destinava à transmissão histórica e à significação. Na medida em que a pura língua é a única que não quer dizer, mas diz, ela é também a única em que se realiza a 'cristalina eliminação do indizível na linguagem', que Benjamin evoca em uma carta a

186AGAMBEN, Giorgio. “Língua e história: categorias linguísticas e categorias históricas no pensamento de Benjamin”. In: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 38.

Buher, de julho de 1916. Ela é verdadeiramente 'a língua da língua', que salva a intenção de todas as línguas e cuja transparência a língua se diz, por fim, a si mesma.¹⁸⁷

A possibilidade de uma linguagem que se diz a si mesma que Agamben encontra no pensamento de Benjamin, já aparecia anunciada no ensaio “Infância e história” publicado em livro homônimo e sobre o qual me no capítulo precedente. Nesse texto, a infância aparece como o *locus* de uma pura referencialidade da linguagem. A referência a Benjamin não estava explícita na ocasião e o filósofo alemão é esporadicamente citado sem que a aproximação entre história e linguagem presente em seu pensamento fosse explorada por Agamben. No entanto, há muitas aproximações possíveis entre “Infância e história” e “Língua e história”.

O conceito de infância definido por Agamben aponta para o horizonte em que a linguagem não se restringe à simples tarefa de comunicar, ela pode, e é isso que Agamben reivindica, ser uma experiência *com a* linguagem. Ser uma experiência *com a* linguagem é tão fundamental aqui como no texto “Ideia do juízo final” se trata de um julgamento *sobre* a linguagem e não *na* linguagem. A linguagem deixa de ser, com esse deslocamento, aquilo que define o que seja o humano e a história. A história não é mais o espaço da incessante referência à tradição, na medida em que esta se ocupa em preservar o seu caráter de acúmulo do passado e, por conseguinte, se vale da noção de desenvolvimento e cronologia. Como também o homem não é mais definido, conforme a tradição metafísica aristotélica, como o ser dotado de *lógos*.

No pensamento de Agamben, o que está em jogo quando ele decide se debruçar sobre as categorias de língua e história em Benjamin, se articulamos esse exercício ao que foi possível apreender no ensaio “Infância e história”, é que tanto a linguagem quanto a história não devem estar associadas a categorias metafísicas, mas que devem ser afirmadas como experiências delas mesmas, experiências estas que só é possível no homem. A infância como uma experiência da linguagem não se confunde com uma idade psicossomática da espécie humana, Agamben adverte, é antes uma experiência disponível a todo falante na qual ele pode a todo instante se tornar, mais uma vez, infante, isto é, escapar da coincidência entre ser humano e ser falante. Esta experiência é uma experiência muda no sentido em que o que diz não comunica nada e é, por isso também uma experiência histórica na medida em que se compreende a história como a dimensão originária do homem que não está distante num passado mitológico fundante, mas que pode/deve ser incessantemente atualizada.

¹⁸⁷*Ibidem*. p. 41

No ensaio sobre o pensamento de Benjamin, Agamben destaca que a língua pura, a língua dos nomes, ou seja, uma linguagem universal que só é possível no reino messiânico, no qual também, somente nele, é possível uma história universal não está disponível apenas numa origem inalcançável, na gênese realizada pela nomeação adâmica, por exemplo. A apropriação que Benjamin faz desses momentos de instituição não guarda o sentido de origem como começo primitivo, como reino mitológico no qual as palavras foram geradas e imediatamente depois se tornou indisponível aos homens. Agamben nota que essa origem, para Benjamin, possui um sentido em que a origem é também o fim, o objetivo a ser alcançado, mas não como retorno – não possui um sentido nostálgico de retomada de determinada situação histórica supostamente mais harmônica. Origem e fim produzem uma totalidade que é a própria história.

Como origem, a língua dos nomes não é, portanto, um ponto cronológico inicial, assim como o fim messiânico das línguas, a língua universal da humanidade redimida, não é uma simples cessação cronológica. Juntas, constituem as duas faces da única ideia da linguagem, que o ensaio de 1916 sobre a língua e o de 1921 sobre a tarefa do tradutor nos apresentavam divididas.¹⁸⁸

À língua adâmica originária que Benjamin formula já em 1916 e àquela que as reflexões preparatórias das teses concebem como uma língua universal é possível aproximar da ideia de linguagem contida no conceito de infância da língua desenvolvido por Agamben no ensaio “Infância e história” de 1978. O lugar desse encontro é precisamente a dimensão histórica que está em jogo em ambos os conceitos de linguagem. Segundo Agamben, infância não significa uma etapa da vida humana anterior à linguagem como a etimologia da palavra indica, no entanto, infância é também o que determina a origem da linguagem. O conceito de infância afirmado pelo filósofo compreende a infância como estatuto original da experiência humana com a linguagem, assim como Benjamin vê à nomeação adâmica, ou seja, uma referência a origem não em sua dimensão puramente fundadora da linguagem, mas segundo seu estatuto anterior ao estabelecimento semiótico e semântico da linguagem, conforme estudado no capítulo terceiro dessa pesquisa, “Infância ou uma experiência da linguagem”.

Por essa razão que Jeanne Marie Gagnebin defende em *História e narração em Walter Benjamin*¹⁸⁹ que um remetimento à ideia de origem em Benjamin não deve ser confundido com uma restauração do originário no sentido de um retorno a um estágio primeiro da língua,

188 *Ibidem*. p. 46 O conceito de origem em Benjamin é objeto de grande investigação entre os estudiosos do filósofo. A leitura de Agamben, neste ensaio, converge com a que Jeanne Marie Gagnebin defende e da qual o presente estudo se esforça para ajudar a consolidar.

189 GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. *op.cit.* p.18.

mas que a dimensão de origem no pensamento do filósofo alemão comporta igualmente as dimensões de uma restauração do idêntico e a emergência do diferente. As leituras de Agamben e de Gagnebin convergem (o ensaio “Língua e história” é inclusive citado elogiosamente no trabalho da autora) e se justificam em diversas passagens da obra de Walter Benjamin, como:

O saber sobre o que é bom e o que é mal não tem a ver com o nome, é um conhecimento exterior, a imitação não criativa da palavra criadora. Nesse conhecimento, o nome sai de si mesmo: o pecado original é a hora do nascimento da palavra humana, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a sua própria magia imanente para reivindicar expressamente seu caráter mágico, de certo modo a partir do exterior.¹⁹⁰

O que o pecado original instaura, para Benjamin, é a dissolução dessa experiência imediata com a linguagem que possui uma “magia imanente” para reivindicar um caráter mágico exterior, ou seja, o saber sobre o bem e o mal está fora da mágica da linguagem que tem a ver com a dimensão criativa do nome. O conhecimento não criativo é precisamente aquele que não possui nenhuma imediatividade com a linguagem e se funda sobre a intenção de conhecer, isto é, assume para si uma finalidade, num ciclo infinito que lança a linguagem para fora de si e marca a sua delimitação no reino da significação. Na leitura de Agamben, ao associar essa compreensão à história, marca a recíproca fundação entre história e linguagem, a história funda a linguagem e a linguagem funda a história.

Considero necessário destacar que essa fundação recíproca entre história e linguagem se dá em dois níveis, primeiro aquele da perspectiva que Agamben identifica como metafísica, na qual a linguagem é o que determina sobre a humanidade do vivente e para Benjamin, funda o estatuto semiótico semântico, a compreensão burguesa da linguagem. E noutro nível, onde o conceito de linguagem como pura referencialidade, em Agamben, ou de uma linguagem que comunica a si mesma, em Benjamin, remetem a um conceito de história que não se associa a ideia de desenvolvimento cronológico e de acúmulo do passado, mas que é solidária de uma noção em que todo átimo de linguagem é um fato histórico e comporta toda a história, na medida em que não transmite, mas que redime o passado.

A infância não é uma etapa da vida humana, mas uma determinada experiência da linguagem que escapa à mera relação entre significantes e significados. É isto que significa dizer que a infância é uma experiência que se faz com a linguagem, na medida em que esta

190BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011. p. 67.

assume um caráter de pura referencialidade que não se refere a algo que lhe é exterior e que não está se ocupando de seus próprios códigos, mas afirma, antes de tudo, que o gesto dessa experiência com a língua prescinde de qualquer objetivo. Pode-se dizer assim que a ideia de infância como *experimentum linguae* representa uma perda da finalidade comunicativa – finalidade que no pensamento de Benjamin, é o pecado original que estabelece uma diferença entre as ideias *originárias* tanto de linguagem, quanto de história.

4.3. Julgamento sobre a arte

“O dia do juízo” é o mais recente dos três ensaios de Agamben que tematizam o juízo universal, escrito em 2005. O primeiro foi “O anjo melancólico”, de 1974 e o segundo, “Ideia do Juízo final” de 1985. No texto que compõe a reunião de ensaios publicada sob o título *Profanações*, “O dia do juízo” reflete sobre o gesto humano que está em questão no dia do Juízo Universal. Para o filósofo Giorgio Agamben, o gesto que se julga nesse dia não é algo radical, aquele gesto em que o julgado comete a maior atrocidade ou temeridade de sua vida, mas um gesto banal. Como do homem estático que se deixava engraxar os sapatos, capturado no famoso daguerreótipo, *boulevard du Temple*. Para Agamben, é assim que todo homem, mulher e criança serão convocados no dia do juízo Universal. Para o autor, as fotografias do genovês Mario Dondero estão repletas de cenas nas quais as pessoas aparecem em seus gestos mais ordinários, exatamente estes gestos serão imortalizados no dia do juízo final. Nas palavras de Agamben, ao se referir ao que, aos seus olhos, é o melhor exemplo dessa *ordinariedade*:

E de que maneira aquela vida, aquela pessoa, foi acolhida, apreendida, imortalizada pelo anjo do Último Dia – que é também o anjo da fotografia? No gesto mais banal e ordinário, no gesto de fazer-se engraxar os sapatos! No instante supremo, o homem, cada homem, fica entregue para sempre a seu gesto mais ínfimo e cotidiano. No entanto, graças à objetiva fotográfica, o gesto agora aparece carregado com o peso de uma vida inteira; aquela atitude irrelevante, até mesmo boba compendia e resume em si o sentido de toda uma existência.¹⁹¹

Mas o que atribui a um determinado gesto a função de condensar uma vida inteira? Por que um gesto, dentre a infinitude de gestos banais que a vida humana compreende é aquele que estará em voga no dia do juízo? Uma chave para essas perguntas pode ser encontrada na hipótese de que um tal gesto banal e ordinário seja aquele, e por isso não outro,

191 AGAMBEN, Giorgio. “O dia do juízo”. In: *Profanações*. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 28

que esteja, segundo Benjamin, carregado de destino, conforme cita Agamben. O conceito de destino que o filósofo alemão define no ensaio “Destino e caráter” não se refere à delimitação de um traço do qual a vida humana não pode jamais escapar, algo que se prediz da vida futura de alguém, mas é justamente a ideia de algo que já está desde sempre à disposição. Mesmo que a ordem do seu acontecimento seja futura e, ainda mais profundamente, o destino para Benjamin, assume o sentido de se desvincular do julgamento que imprime uma sentença. Para Benjamin: “O destino se mostra portanto quando se considera a vida de um condenado, no fundo, uma vida que primeiro foi condenada e por isso tornou-se culpada”.¹⁹² O que Benjamin diz, mais adiante em seu texto é que o destino é o nexos de culpa do vivente, mas essa culpa não é aquela inerente aos seus gestos, mas uma culpa natural, tal qual àquela que nasce com todos, que o pecado original imputou. Desse modo, o nexos de culpa que o destino encarna não deve ser compreendido como uma condenação *a posteriori*, mas está associada ao julgamento tal e qual a descida dos nomes para o âmbito da significação.

O peso da vida inteira que o gesto imortalizado pela fotografia expressa, como diz Agamben, remete ao peso da palavra que comunica, se seguirmos a orientação do pensamento benjaminiano, e traçarmos um paralelo entre a ideia de gesto e a ideia de linguagem que Agamben formula a partir de Benjamin. No ensaio sobre a linguagem de 1916, Benjamin enumera três consequências para a linguagem decorrentes do pecado original: a primeira é a transformação da linguagem em meio, ou seja, instrumento de comunicação, quando a linguagem não coincide mais com ela mesmo, quando no nome há necessariamente referência a algo que lhe é exterior e por isso o nome deixa de coincidir com ele mesmo, a linguagem, segundo Benjamin, se torna um mero signo; a segunda é que ao se transformar em *meio para*, a linguagem perde a sua imediatividade e dá lugar à outra que Benjamin chama a magia do julgamento. Esta magia está associada ao conhecimento do bem e do mal que é um conhecimento nulo porque no reino da linguagem paradisíaca, Benjamin afirma, a linguagem possuía uma magia imanente. A segunda consequência do pecado original é, segundo o filósofo, transpor essa magia da imediatividade do nome para o julgamento sobre o nome, ou seja, uma imediatividade do abstrato; a terceira consequência é decorrente da segunda e, particularmente contribui para a compreensão do conceito de destino. Que é precisamente na criação da palavra que julga a origem dos elementos abstratos da linguagem. Benjamin diz:

Essa imediatividade na comunicação do abstrato instalou-se como judicante quando o homem, pela queda, abandonou a imediatividade na comunicação do

192BENJAMIN. “Destino e Caráter”. In: *Escritos sobre mito e linguagem. op. cit.* p. 94.

concreto, isto é, o nome, e caiu no abismo mediado de toda comunicação, da palavra como meio, da palavra vã, no abismo da tagarelice.¹⁹³

Benjamin contrapõe à queda no abismo da tagarelice a retomada salvadora de um conceito de linguagem como meio. A tradução de Susana Kampf Lages esclarece que no alemão há uma diferença entre *Mittel* e *Medium* que na língua portuguesa são igualmente traduzidas como *meio*.¹⁹⁴ *Mittel* possui o sentido de uma imediatidade [*Unmittelbarkeit*] e desvincula-se da ideia instrumental como contida em um *meio para*, ou seja, de um meio com vistas a fins que lhe são exteriores, esse sentido último está, por outro lado presente no conceito expresso pela palavra *Medium*. Para o conceito de linguagem em jogo nesse ensaio de Benjamin, como pura língua a ideia de meio [*Mittel*] é fundamental na medida em que se trata de uma desvinculação da ideia de linguagem do seu sentido instrumental de ser um meio para comunicar.¹⁹⁵ É fundamental para compreensão do fragmento acima, ter em mente que a imediaticidade na comunicação do abstrato se opõe, para Benjamin, à imediaticidade do nome que a pura língua guarda em si. E ainda, que a instauração do nome no âmbito da comunicação e sua conseqüente atribuição de meio, na medida em que meio (*Mittel*) possui um sentido instrumental, é um meio para, se opõe à ideia de linguagem que o ensaio do filósofo alemão que afirmar, a saber, a linguagem como um meio (*Medium*) puro, que não se refere a nada que lhe é exterior. Uma compreensão da linguagem que fala *no* nome e não através dele.

O pecado original imputa justamente uma interdição entre a linguagem e as coisas, ou mais rigorosamente entre a linguagem e ela mesma e o destino remete sempre à relação interdita em toda vida. A ideia de destino está associada à ideia da palavra judicante em Benjamin, da qual o homem não pode se desvincular. Assim é possível compreender, relacionando a ideia benjaminiana de linguagem com a de destino que o que se propõe não é um retorno a um estado paradisíaco da linguagem, uma restauração da língua pura, mas o estabelecimento de uma outra relação com a linguagem, a sua afirmação como puro meio. A referência que Agamben faz à ideia de destino para indicar a pura medialidade do gesto parece ser uma tentativa de pensar, a partir de Benjamin, a possibilidade dessa outra relação.

A temporalidade do destino, não pode ser, segundo Benjamin, a temporalidade do nexa da culpa que é absolutamente inapropriado porque faz a história e a condenação assumirem uma intimidade que não existe originalmente. A hipótese que a consideração

193BENJAMIN. "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem". *op. cit.* p. 68-69.

194*Ibidem*.

195*Ibidem*. p. 54.

agambeniana sobre o gesto a ser julgado no dia do juízo universal parte da compreensão benjaminiana de destino e, por isso, dissocia a ideia de julgamento do seu teor sentencial que a tradição cristã garante, parte da tentativa de pensar a palavra judicante apenas em relação às consequências do pecado original, porque estas, na leitura que Agamben faz de Benjamin, não podem ser eliminadas. Agamben diz:

No Hades, as sombras dos mortos repetem ao infinito o mesmo gesto: Issião faz sua roda girar, as Danaides procuram inutilmente carregar água em um tonel furado. Não se trata, porém, de uma punição; as sombras pagãs não são dos condenados. A eterna repetição é aqui a chave secreta de uma *apokatastasis*, da infinita recapitulação de uma existência.¹⁹⁶

O nexos da culpa que, para Benjamin, é inerente ao destino e está vinculada à descida dos nomes para a ordem da significação e à desordem babélica, em Agamben, se vincula à imagem dos pagãos que expiam sua culpa original no Hades. Nem redenção, nem punição mas o espaço límbico em que esse pecado não representa a aplicação de uma sentença. É a afirmação do lugar do entre. Esta alegoria produzida pelo filósofo italiano indica a filosofia de Agamben como a filosofia do limiar, ou seja, de uma formulação dos conceitos que marcam precisamente a não coincidência com algo tradicionalmente tido como verdadeiro, mas que também não assume um tom nostálgico de retorno a um passado mítico supostamente harmônico.

O julgamento, a culpa, assim como a linguagem, não são abolidos das proposições do filósofo, mas assumem um sentido ligeiramente distinto daqueles habitualmente atribuídos pela tradição do pensamento ocidental, conforme o filósofo, muitas vezes, diz para se referir à tradição metafísica. O que muda nos conceitos de história, linguagem e arte formulados por Agamben e que esse trabalho pretendeu elucidar é, conforme a indicação benjaminiana, a aceção instrumental que interdita a relação do homem com a dimensão original dessas ideias, pensando a ideia de origem não apenas como gênese, mas como atualidade.

O gesto capturado pela objetiva fotográfica e que se torna o gesto pelo qual a vida humana será convocada no dia do juízo final deve ser algo que possa ser incessantemente repetido, isto é, que pode se tornar a qualquer tempo presente, sem que isso se configure como uma punição. Parece apropriado nesse ponto uma alusão à roda de bicicleta de Marcel Duchamp que se tornou o seu primeiro *ready made*. Se lemos o destino daquele que gira a roda, através do pensamento de Benjamin, certamente poderíamos atribuir a repetição infinita de fazer a roda fixa sobre uma banqueta girar, não uma condenação mais uma redenção, é esse

196AGAMBEN. “O Dia do Juízo”. *op. cit.* O Hades é o inferno pagão, na tradição católica, o purgatório que recentemente foi abolido de sua doutrina.

caráter que o gesto banal capturado pela fotografia e incessantemente atualizado no dia do juízo guarda, segundo a compreensão agambeniana. O simples gesto que faz a roda de bicicleta girar é carregado da possibilidade de redenção justamente porque não possui nenhuma finalidade. A repetição incessante que o inferno pagão imputa às almas não pune porque a ideia de julgamento contida na formulação agambeniana sobre o Juízo final se desvinculada da ideia de condenação que o Juízo universal pensado como o último dos dias carrega. No Hades não há culpa a ser expiada, ou seja, todos os gestos ali repetidos estão absolutamente apartados de qualquer sentido exterior ao próprio gesto. No *ready made* o que está em questão não é uma meta ou um propósito para a arte, mas um simples gesto dissociado de qualquer intenção utilitária. É nesse ponto que o conceito de gesto desenvolvido por Agamben encontra a sua ideia de linguagem, porque em ambos os conceitos, o que está em jogo é o exercício de desativar o caráter utilitário, para afirmar a ideia de meio desvinculada da ideia de fim.

É a ideia de um julgamento que não pune ou sentencia que o conceito de juízo final em Agamben trata, ou seja, um julgamento que jamais chega ao seu objetivo, porque não há nenhum objetivo em jogo. A partir de uma imagem retirada do pensamento de Kafka, em que o juízo final não está inscrito na ordem cronológica, mas certamente atesta uma historicidade, Agamben diz que o gesto capturado pelas fotografias do juízo nada tem a ver com o tempo cronológico. E é na interseção entre Kafka e Benjamin que o filósofo italiano tece seus argumentos. Agamben se refere então às fotografias cujo teor histórico é facilmente identificável, como as que constituíram a correspondência de guerra de Dondero e Robert Capa e afirma: “Todas essas fotos contém um inconfundível indício histórico, uma data inesquecível e, contudo, graças ao poder especial do gesto, tal indício remete agora a outro tempo, mais atual e mais urgente do que qualquer tempo cronológico”.¹⁹⁷ Há no pensamento de Agamben a indicação de que histórico e historicidade não remetem apenas ao sentido que a inserção dos acontecimentos no curso da cronologia mas que devem guardar o significado que a ideia de atual garante.

É indubitável que a noção de atual em Agamben mantém uma íntima solidariedade com a compreensão de Benjamin sobre tempo e história. No ensaio “Destino e caráter”, Benjamin fala que a temporalidade específica do destino não pode ser identificada com o tempo da culpa, pois este tempo é radicalmente diferente do tempo da verdade, da redenção e da música. Esse tempo no qual Benjamin inscreve o destino possui a singular característica de

197 *Ibidem.*

poder a qualquer momento se tornar presente, simultaneamente, a outro tempo não presente. Essa formulação de Benjamin é de 1919, mas ela mantém um fio de ligação com o que nas teses de 1940 o filósofo é capaz de definir com maior precisão: que o passado pode implodir a cronologia tornando-se atual, não como restauração pura e simples, mas também como emergência dos sentidos obscurecidos que ele comporta. Nas palavras de Benjamin, na II tese: “na ideia que fazemos de felicidade vibra também inevitavelmente a da redenção. O mesmo se passa com a ideia de passado de que a história se apropriou. O passado traz consigo um *index* secreto que o remete para a redenção”.¹⁹⁸ É tarefa do materialista histórico tornar atual esse *index* secreto. E, me parece correto afirmar que esse é o sentido contido na concepção de gesto que o texto “O dia do Juízo”, de Agamben, evoca. É como atualização redentora dos gestos humanos que as fotografias que retratam pessoas em situações banais são atualizadas no dia do juízo. Se compreendemos o teor fortemente benjaminiano que essa alegoria sobre as fotografias de Agamben carrega, podemos afirmar que são elas o *index* secreto que o materialista histórico deve tornar atual. Em Agamben, a leitura sobre fotografia aponta para a exigência política que não pode escapar a qualquer gesto.

A categoria de gesto que Agamben desenvolve no ensaio “O dia do juízo” de 2005 aparece antes num escrito de 1990, “Notas sobre o gesto”, incluído no livro *Meios sem fim: notas sobre a política*. Gostaria de provocar uma aproximação, certamente arbitrária, mas não injustificada, entre o gesto e a relação arte e transmissibilidade evocada pelo autor em 1974 no capítulo “O anjo melancólico” de *O homem sem conteúdo*. No texto da década de 1970 a arte aparece como o espaço de resolução do conflito entre o presente e o passado, imputada aos homens modernos pela radical mudança na relação com a tradição e com um mundo de sentidos e sentimentos compartilhados. A arte resolve esse conflito porque assume a absoluta intransmissibilidade de experiências no mundo contemporâneo. O anjo da arte pode ser representado, segundo Agamben, pela imagem do anjo retratado por Durer no quadro *Melencolia I*. Uma figura que já não estabelece nenhuma relação com os objetos ao seu redor. Na leitura de Agamben, nesta imagem os objetos perderam, para o anjo alado, qualquer sentido utilitário e são os indícios da absoluta intransmissibilidade que a modernidade instaura.

A questão que, nesse texto, Agamben coloca sobre a tarefa que a arte deve assumir no nosso tempo é a de afirmar a impossibilidade de transmissão na contemporaneidade. Não uma reconciliação com os sentidos perdidos, mas a afirmação dessa perda. Nesse sentido, as

198BENJAMIN. “Sobre o conceito de história”. *op. cit.* p. 10

reflexões do filósofo sobre a linguagem assumem na leitura aqui proposta uma importância fundamental porque indicam que não se trata, justamente, de reivindicar a afirmação da arte como uma instância separada da vida, numa espécie de arte pela arte, mas ao contrário, de sublinhar a imanência do sentido político que a radical experiência de intransmissibilidade possui. Assim, o viés da leitura agambeniana sobre a arte segue os encaminhamentos da reflexão sobre a linguagem realizada durante a década de 80 a partir do pensamento de Benjamin sobre o tema. A reivindicação de uma arte que não comunique ou transmita nada, como expressão própria de um homem sem conteúdo pode ser lida como efetivação daquela relação mais original com a linguagem que o ensaio “Infância e história” indicava como *experimentum linguae*, no qual a linguagem é assumida como pura referencialidade.

Da mesma maneira que a afirmação de uma ideia de linguagem está, no pensamento de Agamben, intimamente relacionada ao diagnóstico da perda da experiência na modernidade, suas reflexões sobre o gesto também estão. Em “Notas sobre o gesto”, um ensaio formado realmente por notas curtas que investigam e elucidam questões sobre o gesto, Agamben se dedica nas duas primeiras notas, à afirmação desta perda dos gestos. Os títulos dessas notas já são bastante claros a propósito daquilo que expõem: “No fim do século XIX, a burguesia ocidental já havia definitivamente perdido seus gestos” e “No cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registra a sua perda”.¹⁹⁹ Agamben afirma que é precisamente por isso que esta sociedade se tornou obcecada pelo gesto. Um dos resultados dessa obsessão é, segundo o filósofo, o cinema. O que a categórica afirmação agambeniana sobre a perda do gesto indica diz respeito à falência da experiência conforme o primeiro capítulo dessa dissertação se deteve, isto é, a radicalidade da modificação nos modos de vida dos homens modernos, que perdem precisamente, segundo a indicação benjaminiana adotada por Agamben, sua capacidade de transmitir experiências e, em decorrência, de experienciar.

As investigações de Gilles de Tourette sobre movimentos involuntários do corpo humano, uma espécie de tiques motores ou ataxias, batizados de Síndrome de Tourette, foram interrompidas em 1885, como observa Agamben, e somente retomadas em 1971. O quase um século de intervalo nesses estudos não indica que esses fenômenos deixaram de ocorrer durante esse período, mas, na leitura de Agamben, que a perda de controle sobre os gestos

199AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. In: *Meios sem fim: notas sobre a política*. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2015. p. 53-54.

havia se tornado generalizada. O filósofo diz: “a partir de um certo momento, todos haviam perdido o controle de seus gestos e caminhavam e gesticulavam freneticamente”.²⁰⁰

O encaminhamento que Agamben dá à questão do gesto em “Notas sobre o gesto” e o desenvolvido em “O dia do juízo” são muito próximos e, de algum modo, complementares. Agamben diz: “Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por eles; para homens dos quais toda naturalidade foi subtraída, todo gesto tornou-se um destino”.²⁰¹ Possivelmente – e o encaminhamento que o autor dá ao texto, aludindo à ideia de eterno retorno nietzschiana, faz essa hipótese parecer plausível – a ideia de destino contida no conceito de gesto agambeniano se aproxima da compreensão de destino como proposta por Benjamin e se articula, na leitura agambeniana, com a doutrina do eterno retorno. Ao afirmar que “todo gesto torna-se um destino” Agamben aponta para a dimensão do destino como algo já presente e desse modo, o gesto que a objetiva captura e que é convocado no dia do juízo já é convocado no momento mesmo em que ele se realiza. Isso se justifica pelo conceito de juízo final que Agamben retoma de Kafka, onde o dia do juízo é já o dia de hoje e também pelo conceito de gesto que mantém uma íntima solidariedade com a noção de medialidade em Benjamin. Na contemporaneidade todo gesto se torna um destino na medida em que não precisa, ou mais rigorosamente, não encontra possibilidades para, chegar a um fim. O gesto, como a ideia de destino sugere, se encerra a si mesmo.

Mais adiante, na segunda nota de “Notas sobre o gesto” Agamben diz:

Nietzsche é o ponto no qual, na cultura europeia, essa tensão polar, de um lado, em direção à abolição e à perda do gesto e, por outro, rumo à sua transfiguração em um destino, alcança seu ápice. Pois somente como um gesto no qual potência e ato, naturalidade e maneira, contingência e necessidade tornam-se indiscerníveis (em última análise, portanto, unicamente como teatro) é inteligível o pensamento do eterno retorno. Assim falou Zarathustra é o balé de uma humanidade que perdeu seus gestos. E quando a época se deu conta disso, então (muito tarde!) começou a tentativa impetuosa de recuperar *in extremis* os gestos perdidos.²⁰²

Há muitas leituras possíveis sobre o pensamento do eterno retorno em Nietzsche. Em *A gaia ciência* o eterno retorno aparece de modo aproximado da ideia de perenidade contida no pensamento antigo sobre a eternidade temporal. Há nessa obra uma problematização do eterno retorno do prazer em oposição ao eterno retorno do infortúnio e do desprazer.²⁰³ No

200 *Ibidem*. p. 54.

201 *Ibidem*. p.55

202 *Ibidem*.

203 NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

entanto, Agamben cita explicitamente a compreensão do eterno retorno presente em *Assim falou Zaratustra* e, nessa obra, Zaratustra se irrita com o anão que confunde o pensamento do eterno retorno com a ideia de eternidade presente na compreensão da circularidade do tempo no pensamento clássico. Neste texto, o personagem nietzschiano deixa claro que a doutrina do eterno retorno, que, para o filósofo alemão, é o pensamento dos pensamentos, está vinculada a uma maneira absolutamente distinta da compreensão do tempo que se afasta precisamente de qualquer relação com a metafísica e sua exclusão, por exemplo, da ideia de contingência.

Na leitura de Agamben, a doutrina do eterno retorno só pode ser compreendida, numa sociedade que experimenta a dissolução dos binarismos metafísicos. Para o filósofo italiano, a verificação da perda do gesto é a condição de se afirmar um outro tipo de gesto, porque conforme o autor deixa claro não há nenhuma possibilidade de recuperar o gesto perdido. Agamben identifica, assim, essa outra concepção do gesto – esse gesto completamente desconexo, como os tiques motores provocados pela síndrome de Tourette – com o pensamento do eterno retorno. A imagem das almas pagãs no Hades e da roda de bicicleta de Duchamp podem novamente ser elucidativas dessa relação de uma pura gestualidade com a ideia de eterno retorno de todas as coisas. É evidente que Agamben propõe uma leitura muito específica do eterno retorno e, na hipótese aqui defendida, muito atravessada pela ideia benjaminiana de destino, em que o que retorna é precisamente aquilo que de alguma forma já não é mais. Não é o gesto como exercício da práxis humana, na medida em que ele faz algo, mas um gesto que já não faz referência a uma exterioridade.

O fragmento da segunda nota sobre o gesto de Agamben também deixa ver conceitos muito caros presentes nas obras recentemente publicadas do autor, como a coincidência entre potência e ato, contingência e necessidade etc. É na indistinção entre estas categorias, via de regra tidas como opostas, que Agamben baseia sua filosofia. Esta indistinção está contida na ideia de linguagem que o filósofo tece, na medida em que, a afirmação de uma pura referencialidade da linguagem pode ser compreendida como a manutenção da linguagem como potência que não precisa, necessariamente, passar ao ato. Cada ato de linguagem – o que também pode ser dito como, cada gesto – carrega em si a potência em sua completude, isto é, de comunicar e não comunicar, de falar e não falar.

Uma proposta outra para a compreensão da existência – e também para a ética, a política, a arte – se esboça com a teoria agambeniana sobre a passagem da potência ao ato como vimos no capítulo precedente. No ensaio “A potência do pensamento”, Agamben diz:

Devemos ainda medir todas as consequências dessa figura da potência que, doando-se a si mesma, se salva e cresce no ato. Ela nos obriga a repensar radicalmente não apenas a relação entre a potência e o ato, entre o possível e o real, mas também a considerar de uma nova maneira, na estética, o estatuto do ato de criação e da obra, e na política, o problema da conservação do poder constituinte no poder constituído. Mas é toda a compreensão do vivente que deve ser reequacionada, se é verdade que a vida deve ser pensada como uma potência que incessantemente excede suas formas e suas realizações.²⁰⁴

A articulação entre o conceito de potência e o de gesto parece ser esclarecedora do que Agamben aponta como novo horizonte estético-político no contemporâneo. Em *A Comunidade que vem*, livro de 1990 e que segundo Raul Antelo pode ser lido como um espécie de glossário do pensamento de Agamben, trata dos termos dessa nova política e nessa obra a ideia de potência é fundamental por estar vinculada à ética na medida em que afirma que a única coisa a que a ideia de homem pode estar vinculada é ser como possibilidade ou potência. Em *Meios sem fim*, especialmente em “Notas sobre o gesto”, é o conceito de gesto que ocupa o espaço político e, justamente por isso, ético. Estas “Notas” foram escritas em 1992 e a proximidade das datas explicita o que aqui é apontado, que embora Agamben trace um mesmo horizonte nos dois textos, os encaminhamentos de seus argumentos são distintos, no entanto eles tangem o ponto que orienta o princípio fundamental que os dois conceitos mantêm, que é a suspensão da noção de finalidade.

Por um lado, a potência não se esgota quando passa ao ato, porque tal ação implica sempre a manutenção da potência de não, que se mantém irrealizada. O contrário, segundo Agamben, também é verdadeiro. Isto significa dizer que a figura da potência, e nisso está contido o seu significado ético e político, não deve ser pensada em vista da execução ou não execução de um ato, qualquer ato (é possível dizer também de um gesto, qualquer gesto), este não é o seu objetivo, a sua finalidade. Ainda que muito paradoxalmente, seja possível dizer que a finalidade da potência é a sua manutenção enquanto pura possibilidade. Agamben procurou demonstrar que essa manutenção é garantida tanto na passagem quanto na não passagem ao ato. Por outro lado, o gesto é compreendido pelo autor como “a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal”²⁰⁵, afirmação que deve ser compreendida à luz do conceito de meio (*Medium*) benjaminiano, que está associado precisamente, a desvinculação da relação entre meios e fins. O gesto como um puro meio, em Agamben, do mesmo modo como a língua pura, em Benjamin, comunica apenas uma pura

204AGAMBEN. “A potência do pensamento” In: *A potência do pensamento: ensaios e conferências. op. cit.* p. 254.

205AGAMBEN. “Notas sobre o gesto”. *op. cit.* p. 59.

comunicabilidade. Vejamos uma passagem em que Benjamin define a linguagem a partir do conceito de meio: “Não há um conteúdo da língua, ou da linguagem; enquanto comunicação a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, uma comunicabilidade pura e simples”.²⁰⁶ E um trecho de “Notas sobre o gesto” em que Agamben propõe uma nova compreensão do conceito kantiano de finalidade sem fim (tendo como referência, certamente, a compreensão benjaminiana de meio):

Somente desse modo a obscura expressão kantiana 'finalidade sem fim' adquire um significado concreto. Ela é, em um meio, aquela potência do gesto que o interrompe no seu próprio ser-meio e apenas assim o exhibe, faz de uma *res* uma *res gesta*. Do mesmo modo, caso se entenda por palavra o meio da comunicação, mostrar uma palavra não significa dispor de um plano mais elevado (uma metalinguagem, ela mesma incomunicável no interior do primeiro nível), a partir do qual se faz dela objeto de comunicação, mas expô-la sem nenhuma transcendência em sua própria medialidade, em seu próprio ser meio. O gesto é, nesse sentido, comunicação de uma comunicabilidade.²⁰⁷

Um último apontamento sobre o conceito de potência e o de gesto se faz necessária para compreendermos o sentido político que eles possuem. Ambos os conceitos se mantêm em relação com a ideia de linguagem que o filósofo desenvolveu na década anterior às investigações sobre a potência e o gesto, especialmente a apresentada em *Infância e história* e em última instância problematizam a própria definição do homem como ser dotado de *lógos*. Nesta obra Agamben compreende o conceito de infância como uma experiência da *pura* referencialidade da linguagem; o gesto é compreendido pelo filósofo, anos depois, como a comunicação de uma comunicabilidade ou podemos dizer também como *pura* comunicabilidade; e a potência é indicada como dimensão ética da vida humana na medida em que garante ao homem ser uma *pura* possibilidade. Ao nos determos na ideia de puro presente na elucidação desses conceitos é preciso atentar para o fato de que em nada ela é solidária com a noção de genuína, legítima. Essa palavra tenta garantir que esses conceitos não sejam mais relacionados a alguma coisa que lhes seja exterior, ou seja, o apartam do binarismo sujeito e objeto e do caráter instrumental que assumem se submetidas a essa relação. O plano ético, político e estético que a filosofia de Agamben propõe precisa vincular-se, desse modo, ao seu conceito de linguagem e, exatamente, por isso, também de ao de história.

206BENJAMIN. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. *op. cit.* p.58.

207AGAMBEN. “Notas sobre o gesto”. *op. cit.* p.60.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

_____. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Profanações*. Tradução Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *O Homem sem conteúdo*. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. *Ideia da prosa*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Nudez*. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução António Guerreiro. Belo Horizonte, 2015.

_____. *Bartleby, ou da contingência escrita da potência*. Tradução Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

_____. *Meios sem fins: notas sobre a política*. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGOSTINHO DE HIPONA, Santo. *Confissões; De magistro*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *A condição Humana*. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Rosá. Col. Os pensadores. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1973.

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução Mario da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

AZEVEDO, Danrlei de Freitas. Tempo e experiência: perspectivas da atualidade histórica. *Revista Contemporânea – Dossiê contemporaneidade*. Ano 1, nº 1, 2011 – inverno, p. 30.

BARBOSA, Jonnefer. *Política e tempo em Giorgio Agamben*. São Paulo: EDUC, 2014.

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris. Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. *O pintor da Vida moderna*. Conceção e organização Jêrôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

_____. *Walter Benjamin: O anjo da História*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CASANOVA, Marco Antonio. *Eternidade Frágil: ensaio de temporalidade na arte*. Rio de Janeiro: Via Vêrita, 2013.

CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Tradução Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

FOUCAULT, Michael. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luis Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forence, 2004;

_____. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HEGEL, Georg Wihelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses; Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____ *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____ *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

_____ *Genealogia da moral*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____ *Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____ *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. D'ANGELO, Marta. (org). *Walter Benjamin: arte e experiência*. Rio de Janeiro: Nau; Niterói: EdUFF, 2009.

PUCHEU, Alberto. *Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue: FAPERJ, 2008.

SEDLMAYER, Sabrina, GUIMARÃES, César, OTTE, Georg, (org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SEDLMAYER, Sabrina, Jaime Ginzburg (org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história* – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.