

Katja Plotz Fróis

UM MANTO PARA A VIDA NUA

Uma relação entre biopolítica e arte a partir do pensamento de Giorgio Agamben

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas do Centro de Filosofia e Ciências Humanas como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Ciências Humanas.

Área de concentração: Representações da Modernidade.

Orientador: prof. Dr. Selvino José Assmann.

Co-orientadora: prof^a. Dra. Júlia Sílvia Guivant.

Florianópolis
2010

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

F929m

Fróis, Katja Plotz

Um manto para a vida nua [tese] : uma relação entre biopolítica e arte a partir do pensamento de Giorgio Agamben / Katja Plotz Fróis ; Orientador, Selvino José Assmann. - Florianópolis, SC, 2010.

320 f.: il., +; CD

Tese (doutorado) Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas.

Inclui referências

1. Ciências humanas. 2. Biopolítica. 3. Arte.
4. Linguagem 5. Messianismo. I. Assmann, Selvino José. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. III. Título.

CDU 168.522

A meus pais, em especial a meu pai.

Minhas pernas, meus braços, minha voz,
quando tudo era grande, novo e surpreendente;
meus olhos,
quando tudo era sombra e assombro;
minha fé,
quando mais nada esperava;
meu amor,
sempre.

Agradecimentos

A César e Grace, pelo carinho sempre presente e pelas meninas, Amanda e Isabela.
Ao Carlos, pelo amor e pelo compartilhamento.

A Helena, pelo abraço na hora incerta.
A Renata, pelo apoio na hora certa.
A Isaura, pelos muitos sorrisos.

A meus colegas de caminhada, a turma de 2004, em especial à Samantha, ao Santiago, ao Ivan.
Aos meninos do DICH – Ângelo e Jerônimo – e à saudosa Liana.

Aos amigos e colaboradores dos Institutos de Cegos Louis Braille, São Rafael e São Vicente, de Belo Horizonte.

Ao Héctor, pela amizade .
À minha co-orientadora, Júlia, por acreditar.
Ao meu orientador e amigo, Selvino, entre muitas coisas, pelo exemplo.

À CAPES, que tornou possível esta pesquisa.

*Em vão traças corações na janela:
o conde do silêncio
conclama soldados no pátio do castelo.
Arvora seu lábaro – folha que o azula quando outona;
reparte na tropa os cálamos da tristeza e as flores do tempo;
com pássaros no cabelo vai enterrar espadas.*

*Em vão traças corações nas janelas: um deus está entre as
turbas,
oculto no manto que na escada, outrora, caiu-te dos ombros,
à noite;
outrora, quando o castelo flamejava, quando falavas como os
homens: Amada...
Não conhece o manto e não clamava à estrela e segue aquela
folha drapejante.
“Ó cálamos”, supõe ouvir, “ó flor do tempo”.*

Paul Celan, 1947.

UM MANTO PARA A VIDA NUA
Uma relação entre biopolítica e arte a partir do pensamento de Giorgio Agamben

SUMÁRIO

Resumo	7
Abstract	8
Introdução	9
A título de explicação	9
Delimitação	11
Hipótese	15
Parte 1 – Biopolítica	16
1.1. Michel Foucault e o (re)nascimento da biopolítica	16
1.2. Biopolíticas	35
1.3. Agamben e o outro nascimento da biopolítica	44
Parte 2 – Arte	52
2.1. O desafio da arte	52
2.2. Conceito(s) de arte	58
2.3. A morte da arte	99
2.4. A necessidade da arte	112
Intercurso	122
A. Sobre o que corre em silêncio	122
B. Arte e política, uma vida: Gilles Deleuze	128
C. Sobre um outro silêncio	147
Parte 3 – Arte e Biopolítica – uma relação possível	152
3.1. Uma Carta	152
3.2. A linguagem e o <i>homo sacer</i>	178
3.3. O messianismo, a inoperatividade e a arte	197
3.4. O manto da arte	213
Considerações finais	232
Referências Bibliográficas	235
Anexo 1 (Obras de Agamben)	245
Anexo 2 (Imagens)	248
Anexo 3 (Entrevistas com voluntários cegos)	249

RESUMO

O resgate do conceito de biopolítica, por Michel Foucault, na década de 70, trouxe, à discussão política contemporânea, o problema dos biopoderes. A transformação da vida humana, reduzida à sua condição de pura vida biológica, em objeto do poder, levou o filósofo francês a questionar seus dispositivos. Giorgio Agamben traz, a essa discussão, o conceito de vida nua, designando a pura vida biológica. Sua contribuição original consiste em mostrar como a vida nua, ora designada *homo sacer*, vai progressivamente coincidindo com a integralidade do espaço político, na situação em que a exceção torna-se regra. Frente a tal situação, a arte, uma das formas de linguagem do homem, aparece, na teoria do filósofo italiano, como ponto de apoio para uma nova reflexão sobre a política. A presente tese tem por objetivo mostrar em que sentido arte e vida nua estão intimamente relacionados e em que medida a arte representa uma possibilidade de resgate da vida nua.

A tese desenvolve-se em quatro partes: as duas primeiras são dedicadas aos conceitos de biopolítica e de arte. A terceira trata de uma noção paralela da relação entre arte e biopolítica: o pensamento de Gilles Deleuze. A quarta e última parte faz a conjunção das duas primeiras.

ABSTRACT

The rescue of the concept of biopolitics by Michel Foucault, in the seventies, brought to the discussion of contemporary politics, the problem of biopower. The transformation of human life, reduced to its status of pure biological life, in an object of power, led the French philosopher to question its apparatus. Giorgio Agamben brings, to this discussion, the concept of bare life as designating the pure biological life. His original contribution is to show how bare life, sometimes referred to as *homo sacer*, will progressively coincide with the full political arena in a situation where the exception becomes the rule. Faced with this situation, the art, a form of language of man, appears in the theory of the Italian philosopher as a support for a new thinking on politics. This thesis aims to show how art and bare life are closely related and to what extent art represents a chance to rescue the bare life.

The thesis is developed in four parts: the first two are devoted to the concepts of biopolitics and art. The third presents a parallel notion of the relationship between art and biopolitics: the thought of Gilles Deleuze. The fourth and last part is the conjunction of the first two.

Introdução

A título de explicação

Ao longo dos anos de 1989 e 1990, fui cega. Não em sentido metafórico, mas no sentido médico: havia perdido a visão de ambos os olhos em decorrência de uma complicação da doença da qual padeço, o *Diabetes Melito*. Na época, os recursos oftalmológicos disponíveis não podiam garantir a recuperação da visão. Vivi, portanto, durante boa parte desse tempo, sem saber se voltaria ou não a enxergar.

Minha vida era toda pautada pela visão e, nos primeiros meses, me senti uma vida destituída de sua condição humana. Nunca tinha ouvido falar de Giorgio Agamben. O sentimento mais lancinante, este que me abatia, era a sensação de solidão, mesmo em presença de outras pessoas. O fechamento do acesso ao mundo pela visão tem este poder de jogar-nos de volta a nosso âmago, tornando superdimensionadas todas as vozes internas. Os demais sentidos, ou pelo menos um ou outro deles, embora passem, em boa parte dos casos, a funcionar melhor, como modo de compensação, em geral tornam-se também mais arredios: recolhem-se como animais marinhos ao menor sinal de estímulo não desejado.

Tanto em meu como em outros casos semelhantes, depois de superada a pior fase, a de adaptação e de aceitação do problema, o contato com o mundo, aos poucos, se restabelece. Quando a notícia de que a probabilidade maior é a de recuperação, uma curiosa relação com o problema se revela: ele deixa de ser um problema, mesmo persistindo, para se tornar uma forma outra de conhecimento: conhecimento de si, do outro e da hostilidade ou da generosidade do mundo que cerca aqueles que são diferentes: o nosso mundo. Este conhecimento é impagável.

Quando recuperei a visão, no fim do ano de 1991, resolvi abandonar a carreira promissora porém estafante que seguia, para me dedicar ao que realmente me importava: a arte. Fiz os cursos de Belas Artes e de Arquitetura e Urbanismo e, nesta última área, fiz também mestrado.

No mestrado, procurei resgatar parte da experiência pela qual passara: trabalhei com a percepção da arquitetura por cegos. Esse trabalho reaparece aqui, na presente tese, mas como fonte para outro tipo de reflexão.

Quando iniciei o doutorado, o tema, o autor central e toda linha de pensamento eram outros. Quando li, pela primeira vez, em 2005, um texto de Agamben, *O aberto: o homem e o animal*¹, não pude deixar de perceber, ali, palavras que tinham relação mais próxima com o que gostaria de escrever. Ao ter acesso a *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*², não tive dúvidas em mudar o curso de todo meu projeto. A leitura de *Homo sacer* resgatou o sentimento de vida destituída pelo qual passara, em virtude da perda da visão, porém, agora, com afastamento em relação àquela condição. Aprendi o nome, ou os nomes, dessa vida destituída e passei a enxergá-la como um possível objeto de investigação: não tanto a condição de cegueira, mas aquele banimento do mundo que permanecia, para mim, até ali, inexplicado e inexplicável. A leitura das demais obras de Agamben suscitou ainda mais o interesse em sua forma de pensamento e em seus temas.

Foi a partir da empatia surgida entre uma experiência de vida e uma teoria da vida que a presente tese surgiu.

¹ AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: Pre-textos, 2005.

² AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Delimitação do problema

O resgate do conceito de biopolítica, por Michel Foucault, na década de 70, trouxe de volta, à discussão política contemporânea, o problema dos biopoderes, problema que se constituía como parte das investigações políticas do filósofo francês. A transformação da vida humana, reduzida à sua condição de pura vida biológica, em objeto do poder, levou Foucault a questionar seus dispositivos e formas de vigilância. A partir dessa sua retomada, surgiram vários âmbitos de pensamento sobre a biopolítica, sobretudo na França e na Itália, onde encontrou solo fértil.

Giorgio Agamben traz, a essa discussão, o conceito de vida nua, designador da pura vida biológica, que é *zoe*, entre os gregos. Sua contribuição original consiste em mostrar como a vida nua vai progressivamente coincidindo com a integralidade do espaço político, na situação em que a exceção torna-se regra. Essa contribuição surge em meio ao projeto a que Agamben dá o nome de *Homo sacer*.

Partindo da coincidência, no termo latino *sacer*, de duas diferentes e praticamente opostas acepções da palavra ‘sagrado’, isto é, aquela em que se apresenta como o que é separado para os deuses e aquela em que aparece como o que é abjeto, o que é puramente matável, Agamben busca pelo verdadeiro sentido da sacralidade da vida como princípio inviolável e como elemento político originário. A dupla caracterização de *sacer* resgata a fórmula do antigo direito romano, segundo a qual aquele que lhe é sujeito, está, ao mesmo tempo, fora tanto do direito humano, por ser sagrado, quanto do direito divino, por ser matável fora dos ritos do sacrifício. Isto é, qualquer um pode matá-lo sem que, com isso, incorra em crime. Habitante excedente da zona de indiscernimento entre a vida humana e a morte consagrada, o conceito do *homo sacer*, trazido à contemporaneidade, demonstra como a sacralidade é apenas a imagem perfeita da vida nua que se torna cada vez mais presente naquilo que resta da vida qualificada. Agamben denuncia, então, as práticas políticas nas quais os sujeitos têm sido, hoje e desde a assunção dos poderes totalitários, jogados em zonas de anomia.

Frente a tal situação, a arte, uma das formas de linguagem do homem, aparece, na teoria do filósofo italiano, como ponto de apoio para uma nova reflexão

sobre a política. Sua reflexão parte do ponto originário da constituição do homem como *bios*, como ser capaz de política, segundo a concepção de Aristóteles, que encontra na linguagem esse ponto basilar. Política e arte encontram-se, portanto, na comunhão da linguagem, pois a arte é, também, linguagem.

Agamben aponta ainda que, para Aristóteles, potência significa possibilidade e é definida, essencialmente, pela possibilidade da não-execução, de sua capacidade de não chegar a ato. Potência é, portanto, a potência de uma privação. Da mesma forma,

o homem é o senhor da privação, porque, mais do que qualquer outro ser vivo, em seu ser, ele é entregue à potência. Mas isso significa que ele é, também, entregue e abandonado a ela, no sentido de que cada poder agir seu é constitutivamente um poder não-agir, e cada conhecer seu, um poder não-conhecer.³

Essa interpretação está em relação direta com os conceitos de vida nua e de soberania, no texto que será a concepção mesma da idéia de biopoder, poder sobre a vida, do filósofo italiano.

A relação entre biopolítica, potência, privação e arte constituem o cerne da presente pesquisa. A biopolítica não pode deixar de ser considerada, hoje, dentro do quadro sócio-cultural que se nos apresenta. Os termos parecem distantes, mas é justamente a presença da incompletude, da potência, do não chegar ao ato, aquilo que os reúne; à incompletude do *homo sacer*, do homem que vive a vida nua, do homem retirado ao mesmo tempo da *pólis* e da ordem do sagrado, do homem que não pode ser sacrificado, mas que qualquer um pode matar, apõe-se a incompletude da arte; a incompletude que não cessa de ser, mesmo quando quase se dá; a incompletude que é potência.

É neste âmbito, daquilo que, por ser incompleto, ainda espera seu termo, que o conceito de messianismo aparece como elo entre biopolítica e arte, assim como o termo inoperatividade, que aparece em Agamben como característica da arte e como necessidade da política.

³ AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensiero*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 360. Tradução de Selvino Assmann.

O pequeno texto que desenvolveu para as Conferências Serralves de 2007, ‘Arte, inoperatividade, política’⁴ é o lugar onde Agamben ensaia a aproximação entre política e arte. Ele é também o grande ponto de otimismo na teoria agambeniana: um otimismo que deixa antever sua fé nas capacidades humanas, especialmente nas duas tratadas ali. A presente tese não deixou de se permitir contagiar por esse otimismo: uma conjunção entre biopolítica e arte nunca poderia resultar em derrotismo, mesmo que a força de resistência da arte, para usar uma idéia deleuziana, seja mínima frente ao estado das coisas. Importa que exista.

O texto foi desenvolvido segundo quatro partes, ou melhor, segundo três partes e um intercurso:

- a primeira parte trata da contextualização do termo biopolítica: seu ressurgimento, suas significações, seus desdobramentos;
- a segunda parte trata da arte: a que vem, sua conceitualização fundamental, a teorização de sua morte, sua necessidade;
- o intercurso trata de uma primeira aproximação entre a idéia de política da vida e a arte, especificamente no pensamento de Gilles Deleuze, que aparece, aqui e ali, no substrato das teorias de Foucault e de Agamben, da mesma forma como Foucault também emerge nas teorias de Deleuze;
- a quarta e última parte traz a conjunção das duas primeiras, a partir das categorias e conceitos de Giorgio Agamben, especificamente aqueles da biopolítica, da linguagem, do *homo sacer*, do messianismo, da inoperatividade e da arte.

A abordagem do problema se fez através de pesquisa teórica e de pesquisa de campo desenvolvida durante a elaboração de mestrado sobre a percepção da arquitetura por cegos.

Ao longo do desenvolvimento da tese, três conversas surgiram sob a superfície do texto: primeiro, a que aparece, na forma de epígrafe, em cada início de capítulo. São o modo como coloco, diretamente, a teoria em contato com a arte. Em sua maioria são textos literários. Os autores escolhidos são, sempre, autores que de uma

⁴ AGAMBEN, Giorgio. Arte, inoperatividade, política. p. 39-49. In: Conferências Internacionais SERRALVES – Crítica do Contemporâneo. *Política*. Porto: Fundação Serralves, 2007.

forma ou de outra têm relação com o tema tratado em seguida. Contêm uma antecipação ou um enigma em relação ao texto. Além desse critério de escolha, há um outro que também a norteou: o fato de serem, todos, autores que prezo especialmente.

A segunda conversa é aquela contida nas notas de rodapé. Elas são importantíssimas, aqui, mas não precisam, necessariamente, ser tomadas como parte do texto: são uma maneira pessoal de registrar diálogos paralelos surgidos ao longo da tão fértil teoria agambeniana. O texto, sem elas, seria mais árido: um texto que poderia ter se deixado seduzir um pouco mais pelo pensamento de Agamben.

A terceira conversa não consta no corpo da tese: surgiu um pouco a cada dia, depois de encerrado o trabalho de pesquisa e de escrita da mesma. O contato com o pensamento de Agamben, de Foucault, de Benjamin, de Kafka, de Scholem, de Blanchot... especialmente desses, mas de tantos outros, suscitou uma outra forma de escrita que nasceu, muito, da necessidade de tentar narrar o indizível. Ao longo da escrita da tese foram escritos, também, contos. Seu número ainda não foi concluído: sua lógica pede que sejam trinta e dois. Quando estiverem concluídos, atenderei ao convite feito pela Editora Companhia das Letras, para publicá-los. Talvez só então considere terminada a etapa que se iniciou com a leitura de *O aberto*.

Hipótese e objetivos

A presente tese tem por hipótese a idéia de que a arte pode, e deve, representar uma possibilidade de resgate da vida nua, ou seja, de que existe relação possível entre biopolítica e arte, onde a segunda se apresenta, metaforicamente, como um manto para revestir a vida nua.

Além da hipótese, a tese tem por objetivos:

- investigar os conceitos de biopolítica;
- investigar os conceitos fundantes da arte e da estética e seu relacionamento com as idéias de morte e de necessidade da arte;
- investigar em que medida os pensamentos de Agamben, de Foucault e de Deleuze são devedores uns dos outros;
- investigar os conceitos concernentes à idéia de potência no pensamento de Agamben;
- propor um conceito de arte que esteja em relação com esses conceitos e com a hipótese apresentada.

1. Biopolítica

1.1. Michel Foucault e o (re)nascimento da biopolítica

O homem, durante milênios, permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivo e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal, em cuja política, sua vida de ser vivo está em questão.

Michel Foucault, 1976.⁵

Em *Bíos: biopolítica e filosofia*, Roberto Espósito (Itália, 1950) postula “o enigma da biopolítica”: o termo, resultado da relação entre o biológico e o político, seria de tal forma complexo que admitiria diferentes definições, abordagens e contextualizações. Na verdade,

no curso de alguns anos, a noção de ‘biopolítica’ não só se instalou no centro do debate internacional, como marcou o início de uma etapa completamente nova da reflexão contemporânea. Desde que Michel Foucault, embora não tendo cunhado o termo, repropôs e requalificou o conceito, todo o espectro da filosofia política sofreu profunda modificação.⁶

Foucault (França, 1926-1984) não foi o primeiro autor a utilizar o termo; em relação aos autores e escritos a ele relativos, Espósito aponta a pré-existência de “três blocos distintos e sucessivos no tempo, caracterizados respectivamente por enfoque do tipo organicista, antropológico e naturalista.”⁷ O primeiro pensador a utilizá-lo – inaugurando a corrente organicista – foi, provavelmente, o cientista político Johan Rudolph Kjellen (Suécia, 1864-1922). É dentro de sua teoria do Estado⁸ que se

⁵ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2006. p. 156.

⁶ ESPOSITO, Roberto. *Bíos: biopolítica e filosofia*. Roma: Einaudi, 2004. p. 3. Na tradução para o espanhol, ESPOSITO, Roberto. *Bíos: biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. p. 23. Tradução da autora.

⁷ *Ibidem*. p. 6. No espanhol, p. 27.

⁸ Explicitada no livro *Estado como forma de vida*: KJELLEN, Rudolph. *Staten som livsform*. Estocolmo, 1916 apud ESPOSITO, Roberto. *Bíos: biopolítica e filosofia*. Roma: Einaudi, 2004. p. 6. Na tradução

configura o “núcleo originário da semântica biopolítica”⁹: diferentemente das teorias contratualistas, que consideram o Estado como sujeito de direito formado a partir do acordo contratual voluntário, Kjellen entende o Estado como “forma vivente” dotada de instintos e pulsões naturais; “um conjunto integrado de homens que se comportam como um único indivíduo espiritual e corpóreo.”¹⁰ Kjellen explica:

esta tensão característica da vida mesma [...] impulsionou-me a dar a essa disciplina, por analogia com a ciência da vida, a biologia, o nome de biopolítica; isso se compreende melhor considerando que a palavra grega ‘bios’ designa não apenas a vida natural, física, mas talvez e em medida igualmente significativa, a vida cultural. Essa denominação visa também expressar a dependência às leis da vida que a sociedade manifesta e que promove o Estado mesmo, mais do que qualquer outra coisa, ao papel de árbitro, ou ao menos ao de mediador.¹¹

O organicismo de Kjellen será impulsionado, embora de forma diversa, pelo etólogo barão Jacob Von Uexküll (Alemanha, 1864-1944): sua teoria se aplicava especificamente ao Estado alemão, visto sob a ótica de um corpo atacado por patologias relacionadas aos traumas revolucionários, que cabia ao Estado, metaforicamente dotado de competência médica, sanar. Um terceiro autor da mesma corrente, o escritor Morley Roberts (Inglaterra, 1857-1942), propõe, em *Bio-politics*, de 1938, idéia semelhante à de Uexküll, salientando, contudo, aquele que seria a missão fundamental da biopolítica, conforme sua teoria: reconhecer e preparar os mecanismos de defesa contra as ameaças ao corpo político.

Se o bloco organicista se desenvolveu mais amplamente na Alemanha, o bloco antropológico encontrará terra fértil na França, na década de 1960. Ele contrastará com o primeiro, em termos de uma guinada neo-humanista, sobretudo em decorrência da mudança de cenário histórico-político, advinda da derrota da “biocracia nazista”¹². O livro de 1960 de Aaron Starobinski, *La biopolitique. Essai d'interprétation de l'histoire de l'humanité ET des civilisations*, publicado em Genebra, marca o início da abordagem onde “a biopolítica é uma tentativa de explicar a história da civilização sobre a base das

para o espanhol, ESPOSITO, Roberto. *Bíos: biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. p. 28. Tradução da autora.

⁹ Ibidem. p. 7. No espanhol, p. 28.

¹⁰ Ibidem. p. 7. No espanhol, p. 28.

¹¹ KJELLEN, Rudolph. *Grundriss zu einem System der Politik*. Leipzig, 1920. p. 93-94, apud ESPOSITO, Roberto. *Bíos: biopolítica e filosofia*. Roma: Einaudi, 2004. p. 7. Na tradução para o espanhol, ESPOSITO, Roberto. *Bíos: biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. p. 28. Tradução da autora.

¹² Ibidem. p. 10. No espanhol, p. 33.

leis da vida celular e da biológica mais elementar”¹³ considerando, entretanto, fundamental o poder emancipador das forças espirituais que se manifestam na justiça, na caridade e na verdade. Na mesma linha, o sociólogo e filósofo Edgar Morin (França, 1921) propõe uma ontopolítica, já que sua percepção da biopolítica passa, necessariamente, pela consideração do ser do homem, uma vez que os campos

biopolíticos da vida e da sobrevivência, quer dizer, os da ‘vida e da morte da humanidade (ameaça atômica, guerra mundial), a fome, a saúde, a mortalidade’, se incluem em um conjunto mais amplo de tipo ‘antropolítico’, que por sua vez remete ao projeto de uma ‘política multidimensional do homem’.¹⁴

O terceiro bloco, naturalista e marcadamente anglo-saxão, apesar de formalmente iniciado em 1973, com a inauguração de um espaço de investigação sobre biologia e política pela *Internacional Political Science Association*, seguida por diversos congressos internacionais, surgiu efetivamente com a publicação do livro *Human nature in politics*, de James C. Davies¹⁵ e, a seguir, do artigo de Lynton K. Caldwell, “Biopolitics”¹⁶. A abordagem naturalista encontrará solo fértil especialmente nos Estados Unidos; de fato, “a biopolítica norte-americana vê na natureza sua própria condição de existência: não só a origem genética e a matéria-prima, mas também a única referência regulativa”¹⁷. Tal pensamento se deve a duas influências: o evolucionismo darwinista, especificamente o darwinismo social, e a pesquisa etológica. De tal visão conclui-se que

se o comportamento político está inextricavelmente incrustado na dimensão do *bios*, e se o *bios* é aquilo que conecta o homem à esfera da natureza, segue-se que a única política possível será aquela já inscrita em nosso código natural.¹⁸

¹³ STAROBINSKI, Aaron. *La biopolitique. Essai d'interprétation de l'histoire de l'humanité et des civilisations*. Genebra: Imprimerie des Arts, 1960. p. 7. Tradução da autora.

¹⁴ Ibidem. p. 11. No espanhol, p. 34. Os trechos entre aspas são citação de MORIN, Edgar. *Introduction à une politique de l'homme*. Paris, 1969. p. 11. O livro de Morin foi publicado pela primeira vez em 1965.

¹⁵ DAVIES, James C. *Human nature in politics*. New York: John Wiley Publishing, 1963. Tradução da autora.

¹⁶ CALDWELL, Lynton K. Biopolitics: science, ethics and public policy. In: *The Yale review*. N. 54, 1964. p. 1-16. Tradução da autora.

¹⁷ ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Roma: Einaudi, 2004. p. 13. Na tradução para o espanhol, ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. p. 37. Tradução da autora.

¹⁸ Ibidem. p. 15-16. No espanhol, p. 40.

Espósito ressalta que o fato de Foucault nunca ter mencionado essas visões se justifica: “o extraordinário relevo dessa [de sua análise] nasce precisamente da distância relativa àquelas.”¹⁹

O termo biopolítica foi apresentado pela primeira vez, por Michel Foucault, em 1974, na conferência *O nascimento da medicina social*, realizada pelo Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Então Foucault defende que não se deve ao surgimento do capitalismo a passagem da medicina coletiva para a privada, mas, ao contrário, deve-se ao capitalismo justamente a conformação da medicina moderna, fundamentada nas tecnologias do corpo social, ou seja, uma medicina social²⁰. Afirma: “o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política, a medicina é uma estratégia bio-política.”²¹ O termo, contudo, ganha vida própria em textos subsequentes do pensador e, depois, em outros teóricos do sujeito e do poder.

Filósofo, professor da cátedra de História dos Sistemas de Pensamento no *Collège de France* (de 1970 até 1984, ano de sua morte), ao longo do desenvolvimento de sua obra²² – desde *A história da Loucura* (1961), mas sobretudo depois de *As palavras e as coisas* (1966) –, Foucault deixa claro que a ordem que enxerga na história é a própria escritura da história; não o suceder e o encadear causal de fatos basilares, mas a narrativa e as relações por ela desocultadas, já que “a grande obra da história do

¹⁹ Ibidem. p. 16. No espanhol, p. 41.

²⁰ Cf. FOUCAULT, Michel. La naissance de la médecine sociale. In: *Dits et écrits III*. Paris: Gallimard, 1994. p. 207-228.

²¹ Ibidem. p. 210. Tradução de Roberto Machado em FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2006. p. 80.

²² Além dos livros, Foucault produziu inúmeras obras, sob diversas formas, inclusive artigos, entrevistas, leituras e cursos (reunidos na coletânea póstuma *Dits et écrits*, de quatro volumes e na publicação dos textos de seus cursos bianuais no *Collège de France*). Compõem sua bibliografia: *Histoire de la folie à l'âge classique* (História da loucura na idade clássica. 1961); *Maladie mentale et psychologie* (Doença mental e psicologia. 1962, anteriormente publicado como *Maladie mentale et personnalité*, em 1954, depois revisto e corrigido segundo sua tese de doutoramento, publicada em 1961) *Raymond Roussel* (1963); *Naissance de la clinique* (O nascimento da clínica. 1963); *Les mots et les choses* (As palavras e as coisas. 1966); *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo. 1968); *L'Archéologie du savoir* (A Arqueologia do saber. 1969); *L'Ordre du discours* (A ordem do discurso. 1970. Aula inaugural do *College de France*); *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...* (Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão... 1974. Obra coletiva); *Surveiller et punir* (Vigiar e Punir. 1975); *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir* (História da sexualidade I: A vontade de saber. 1976); *Histoire de la sexualité II: L'Usage des Plaisirs* (História da sexualidade II: O uso dos prazeres. 1984); *Histoire de la sexualité III: Le souci de soi* (História da sexualidade III: O cuidado de si. 1984).

mundo é indelevelmente acompanhada de uma ausência de obra.”²³ Seus trabalhos posteriores deixam claro, ainda, que não há um significado essencial das coisas ou um sujeito essencial da ação, mas apenas este homem que “se desvaneceria como, na orla do mar, um rosto de areia”²⁴, “o sujeito: uma coisa complexa, frágil, de quem é tão difícil falar, e sem a qual não podemos falar.”²⁵ O autor busca, ao contrário de verdades essenciais, novos caminhos, trilhas e atalhos fora do mapa da história; palavras inauditas que desvelem o homem, salvo das amarras unidirecionais da causalidade prescritiva. Coerentemente com essa escritura, a leitura de Foucault pode e tem sido feita de diversas formas. Não por acaso, constata-se a existência de fases distintas em sua obra, bem como o pertencimento a diferentes correntes de pensamento. Ao trabalhar com conceitos da modernidade, deu-lhes nova configuração²⁶, sendo, por isso e a contragosto seu, chamado de pós-moderno. Em relação ao estruturalismo, primeiro, se no prefácio da primeira edição de *História da loucura* (1961) declara que “fazer a história da loucura quererá então dizer: fazer um estudo estrutural do conjunto histórico [...]”²⁷ e em *O nascimento da clínica* (1963) utiliza o termo estrutura, já em *Arqueologia do saber* (1969) admite que, nesse texto, a metodologia estruturalista mostrou-se antes um empecilho ao pleno evidenciamento da questão tratada. Assume-se, então, em relação a Foucault, tratá-lo, sobretudo depois de *Arqueologia do saber*, como representante do pós-estruturalismo²⁸. Mas essa classificação diz pouco de seu percurso, já que sua convicção é a de que o método é determinado pelo objeto, não o contrário. Em Foucault observa-se o nascimento de métodos – ou antes, de posicionamentos

²³ FOUCAULT, Michel. Lacan, o “liberatore” da psicanálise (1981). In: *Ditos e escritos I*. p. 329-330. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 330.

²⁴ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 536.

²⁵ FOUCAULT, Michel. Prefácio (*Folie et déraison*) [à primeira edição de *história da loucura*] (1961). In: *Ditos e escritos I*. p. 152-161. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 158.

²⁶ No campo artístico, um dos exemplos paradigmáticos dessa forma de “profanação” é a interpretação dada por Foucault à uma série de desenhos (iniciados em 1926) e pintura de René Magritte intitulada *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo): o texto, que leva o mesmo nome, desdobra a idéia original de Magritte – de perverter a lógica comum da interpretação da obra como “apresentação” de objetos – levando-a ao extremo, que ultrapassa a obra em direção de uma análise estrutural do texto e do contexto da obra. Cf. FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Comparativamente, Cf. o prefácio de Magritte para a exposição “René Magritte”, em Dallas/USA, 1961, nas orelhas da mesma publicação.

²⁷ FOUCAULT, Michel. Prefácio (*Folie et déraison*) [à primeira edição de *história da loucura*] (1961). In: *Ditos e escritos I*. p. 152-161. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 158.

²⁸ A esse respeito, é interessante observar o subtítulo do livro de DREYFUS, Herbert, RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. No prefácio, os autores explicam que achavam que “Foucault não foi um estruturalista; apenas considerava o estruturalismo a posição mais avançada no campo das ciências humanas. Entretanto, ele não estava praticando as ciências humanas: estava analisando, na qualidade de observador externo, o discurso como um domíni autônomo.” Cf. p. IX.

teóricos – conforme as áreas de interesse abrangidas pela prática historiográfica. As ditas fases – a arqueológica, a genealógica e a ética, ou arqueo-genealógica – lhe são atribuídas, na verdade, em função dos três diferentes posicionamentos que adota²⁹. O arqueológico lida com os saberes que visam ao homem, às práticas discursivas e às relações de conceitos atinentes a esses saberes, independentemente de sua possível configuração nos diversos campos científicos. Nessa fase, em *A história da loucura* (1961)³⁰, é elaborada, a partir do tratamento do “grau zero da história da loucura”³¹, a arqueologia da alienação onde, segundo o autor, “interrogar uma cultura sobre suas experiências-limite é questioná-la, nos confins da história, sobre um dilaceramento que é como o nascimento mesmo de sua história.”³² Em *As palavras e as coisas* (1966), que tem por subtítulo *uma arqueologia das ciências humanas*, Foucault modifica o posicionamento arqueológico: mantém da postura anterior o recurso à idéia de descontinuidade, mas modificado pelo estabelecimento da noção de ruptura:

o descontínuo – o fato de que em alguns anos, por vezes, uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe a pensar outra coisa e de outro modo – dá acesso, sem dúvida, a uma erosão que vem de fora, a esse espaço que, para o pensamento, está do outro lado, mas onde, contudo, ele não cessou de pensar desde a origem.³³

Trata-se, ali, do evidenciamento de duas descontinuidades: a da inauguração da *epistémê* clássica, da representação, e a da que, no início do século XIX, abre a *epistémê* moderna, a nossa, a da história, uma vez que “a ordem, sobre cujo fundamento pensamos, não tem o mesmo modo de ser que a dos clássicos.”³⁴ Esse pensamento difere daquele porque, desde a modernidade,

o distanciamento da origem é mais fundamental do que toda experiência, porquanto é nela que a experiência cintila e manifesta sua positividade; é porque o homem não é contemporâneo de seu ser que a coisas vêm se dar com um tempo que lhes é próprio. E reencontra-se

²⁹ O pensamento de Foucault aceita subdivisões e interpenetrações ou outras formas de sistematização e de abordagem. Gilles Deleuze, por exemplo, defende que não há dois Foucault, o da análise do poder e o da problemática do sujeito, mas apenas aquele que busca apreender as formas infinitesimais, difusas e heterogêneas das relações de poder (Cf. DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Editions de Minuit, 1986). Por outro lado, a fase arqueo-genealógica é também considerada uma genealogia do sujeito moderno, segundo uma história das problematizações anunciada nas *Howison Lectures* de Foucault, na Berkeley University, em 1980 e 1983. A adoção de tal classificação se explica pela coerência entre essa nomeação e a temática abrangida pela teoria de Giorgio Agamben, analisada mais à frente.

³⁰ Primeiro livro notório de Foucault, desenvolvido como tese de doutoramento defendida em 1961.

³¹ FOUCAULT, Michel. Prefácio (*Folie et déraison*) [à primeira edição de *história da loucura*] (1961). In: *Ditos e escritos I*. p. 152-161. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 152.

³² *Ibidem*. p. 154.

³³ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 69.

³⁴ *Ibidem*. p. XIX.

aqui o tema inicial da finitude, que era primeiramente anunciada pelo jugo das coisas sobre o homem – pelo fato de que ele era dominado pela vida, pela história, pela linguagem – aparece agora num nível mais fundamental: ela é a relação insuperável do ser do homem com o tempo.³⁵

A arqueologia do saber (1969), na mesma linha, surge do convite feito a Foucault, pelo Círculo de Epistemologia³⁶, em 1968, para falar sobre sua teoria – como desenvolvida em *As palavras e as coisas*, dois anos antes – e sobre o método arqueológico. A resposta dada será a base do primeiro capítulo do livro que é, essencialmente, refutação às críticas feitas à obra de 1966 e exposição e discussão do posicionamento arqueológico. Trata, ainda, de seu suporte na descontinuidade, sobretudo dos estatutos dos discursos, apontando a possibilidade do jogo de discurso, jogo que considera aberto o discurso, no sentido em que esse, como abordado por Foucault, permite a inserção ou o contato com outros discursos, a partir de seus interstícios. Foucault considera o discurso, ou antes, as formações discursivas, como documento/monumento de histórias e considera que

embora fôssemos fatalmente reconduzidos, através da ingenuidade das cronologias, a um ponto infinitamente recuado, jamais presente em nenhuma história; ele mesmo seria apenas seu próprio vazio; e, a partir dele, todos os começos apenas poderiam ser recomeços ou ocultações (para dizer a verdade, em um só e mesmo gesto, isso *e* aquilo). Ligado a esse tema está o de que todo discurso manifesto reside secretamente em um já dito; mas esse já dito não simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um ‘jamais dito’, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não passa do vazio de seu próprio traço. Supõe-se assim que tudo que ocorre ao discurso formular já se acha articulado nesse meio-silêncio que o precede, que continua a correr obstinadamente por baixo dele, mas que ele recobre e faz calar. O discurso manifesto seria, afinal de contas, apenas a presença depressiva do que ele não diz; e esse não dito seria um vazio que anima do interior tudo o que se diz.³⁷

Na exposição do que é a arqueologia, Foucault finalmente propõe o livramento do saber, como campo de conhecimento e de historicidade, das atividades

³⁵ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 463.

³⁶ Grupo organizado na *École Normale Supérieure* de Paris, em 1966, sob os auspícios de Louis Althusser (1918-1990), Jacques Lacan (1901-1980) e Georges Canguilhem (1904-1995), tendo por mentor Jacques-Alain Miller (1944-) e, no conselho de redação, François Regnault (1938-), Alain Grosrichard (1941-), Alain Badiou (1937-) e Jean Claude Milner (1941-). A partir desse mesmo ano, passou a publicar os *Cahiers pour l'analyse*, em cujo número 9, do verão de 1968, foi publicado o texto de Foucault que daria origem a *L'Archéologie du savoir*.

³⁷ FOUCAULT, Michel. Sobre a arqueologia das ciências. Resposta ao Círculo de Epistemologia (1968). In: *Ditos e escritos II*. p. 82-118. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2005. p. 91.

constituintes, da “referência a uma origem ou a uma teleologia histórico-transcendental”, bem como de uma “subjetividade fundadora”³⁸ para, dessa forma, encontrar a história do sujeito foucaultiano que, na verdade, é a posição ocupada por aquele que, no discurso, anuncia algo.

A genealogia trata a história sob a perspectiva do presente, sob a perspectiva de questões atuais, opondo-se à pesquisa de origem e causal e apoiando-se no estudo de multiplicidades, o que permite, ou antes, suscita nascimentos sempre renovados da história; não sua releitura, mas seu aparecimento. Segundo Foucault, “a genealogia é cinzenta; ela é meticulosa e pacientemente documentária. Trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, muitas vezes reescritos.”³⁹ A publicação da documentação e da análise hodierna dos autos do caso de Pierre Rivière⁴⁰ é demonstração do método, um método de “pesquisas genealógicas múltiplas, a um só tempo redescoberta exata das lutas e memória bruta dos combates; [...] acoplamento desse saber erudito e desse saber das pessoas”⁴¹. Os autos do processo são publicados como constitutivos de um conjunto, a despeito e justamente por sua dispersão e pelo fato de sua unidade ser dada apenas pelo olhar externo, o olhar da justiça e do leitor.

O poder, tema por excelência da genealogia, “o que está em jogo”⁴² nela, é tratado como uma rede de relações entre sujeitos. O mais conhecido exemplo da abordagem é *Vigiar e punir* (1975), onde tais relações são investigadas, como o são também as condições de seu surgimento, de acordo com a idéia de que a genealogia busca não a origem, mas os começos: “A investigação da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que antes se percebia como imóvel, fragmenta o que se pensava unificado; mostra a heterogeneidade do que se imaginava conforme a si

³⁸ Ibidem. p. 118.

³⁹ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia, a história (1971). In: *Ditos e escritos II*. p. 260-281. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 260. Esse texto pode ser considerado a base fundante da genealogia: nele, Foucault a expõe inteiramente e definitivamente.

⁴⁰ Em 1835, o jovem camponês Rivière mata a golpes de foice a mãe grávida, a irmã adolescente e um irmão de sete anos. Preso, escreve o depoimento sobre suas razões, mas é condenado à morte. A polêmica entre psiquiatras e juristas acaba por suspender a pena, devido ao diagnóstico de loucura dado ao réu, condenado então à prisão perpétua. Preso, enforca-se pouco tempo depois em sua cela. O caso é exposto em *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...* (Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão... 1974.), obra coletiva que resulta do trabalho da equipe do *Collège de France*, dirigida por Foucault.

⁴¹ FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 13.

⁴² Ibidem. p. 19.

mesmo.”⁴³ Nessa rede, o homem aparece tanto como o sujeito quanto como objeto das práticas do poder. No texto retrospectivo *O sujeito e o poder*⁴⁴, Foucault salienta que “[o objetivo de seu trabalho nos últimos vinte anos] não foi analisar o fenômeno do poder nem elaborar os fundamentos de tal análise.” Afirma em seguida: “meu objetivo, ao contrário, foi criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos.”⁴⁵ É a partir dessa perspectiva que desenvolve sua genealogia. Considerando que o homem, “colocado em relações de produção e de significação, é igualmente colocado em relações de poder muito complexas”⁴⁶ e que essas relações constituíam bases fundamentais para estudar a objetivação do sujeito, Foucault propõe-se buscar instrumentos para o entendimento destas últimas; as demais instâncias, relativas à produção e à significação, já eram suficientemente providas de meios de estudo. Sua busca se funda na investigação das relações entre a racionalização – considerada sob referências e experiências específicas, relacionadas a diferentes campos – e o poder. As referências de Foucault foram principalmente a loucura, a doença, a morte, o crime e a sexualidade⁴⁷ e o ponto de partida de sua teoria foi justamente a utilização das “formas de resistência contra as diferentes formas de poder”⁴⁸, não consideradas como lutas anti-autoritárias, mas como lutas que colocam em questão a própria condição de sujeito. O poder é analisado não por meio de sua racionalidade interna, mas das estratégias antagônicas inerentes às técnicas e às formas de poder; a insanidade em face à sanidade, a ilegalidade em face à legalidade, por exemplo. Foucault aponta, então, três tipos de luta:

contra as forma de dominação (ética, social e religiosa); contra as formas de exploração que separam os indivíduos daquilo que eles produzem; ou contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete, desse modo, aos outros (lutas contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão).

⁴³ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia, a história (1971). In: *Ditos e escritos II*. p. 260-281. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 266.

⁴⁴ FOUCAULT, Michel. *O sujeito e o poder*. In: DREYFUS, Hubert L. RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Brasília: Forense Universitária, 1995. p. 231-239. O texto, junto com *Como se exerce o poder?* (p. 239-249), é tradução de *Deux essais sur le sujet et le pouvoir*, texto inédito publicado vez por Dreyfus e Rabinow em *Michel Foucault: un parcours philosophique* em 1983.

⁴⁵ *Ibidem*. p. 231.

⁴⁶ *Ibidem*. p. 232.

⁴⁷ Na primeira aula do curso de 1975/1976, no *Collège de France*, Foucault exemplifica as genealogias que procede como aquelas “a propósito da história do direito penal, do poder psiquiátrico, do controle da sexualidade infantil, etc.” Cf. FOUCAULT, Michel. In: *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 25.

⁴⁸ *Ibidem*. p. 234.

As três formas aparecem, isoladas ou não e apontadas como estando sempre em relação complexa e circular entre si, em detrimento de uma derivação direta e simplória, ao longo da história, mas sempre há prevalência de uma forma em cada tempo. As lutas contra as formas de sujeição têm se tornado característica evidente da atualidade, a despeito da importância das lutas contra a dominação e a exploração. Foucault, no entanto, aponta que aquele tipo de luta não é exclusividade da modernidade; atestam-no todo o processo – do século XV ao XVI – que culminou na Reforma e que tem nela a síntese da crise ocidental da subjetividade forjada pelo poder religioso e moral da Idade Média. Neste sentido se revela o continuum histórico: as atuais lutas contra a sujeição encontram sua genealogia justamente na formação, desde o século XVI, de uma nova forma política de poder, de uma nova estrutura de poder que é, ao mesmo tempo, individualizante e totalizadora, o Estado. Tal é o poder do Estado, que Foucault afirma pensar que “nunca, na história das sociedades humanas – mesmo na antiga sociedade chinesa –, houve, no interior das mesmas estruturas políticas, uma combinação tão astuciosa das técnicas de individualização e dos procedimentos de totalização”⁴⁹. Essa configuração se deve ao fato de o poder do Estado moderno ocidental ter tomado por base uma antiga tecnologia de poder, transposta na nova forma política. Trata-se do que Foucault chama de poder pastoral.

O poder pastoral teve origem nas instituições cristãs: seu catalisador foi o advento da religião, pela primeira vez, como estrutura organizada na forma de Igreja. A Igreja, a despeito do código de ética a que deu origem, funcionou como potencializadora de novas relações de poder. É nesse contexto que “postula o princípio de que certos indivíduos podem, por sua qualidade religiosa, servir a outros não como príncipes, magistrados, profetas, adivinhos, benfeitores e educadores, mas como pastores.”⁵⁰ O caráter desse poder oblativo, voltado para a salvação, se diferencia do poder soberano em três instâncias: primeiro, ele não é apenas poder de comando, mas também promessa de sacrifício daquele que lidera, para salvação do rebanho – o contrário do poder real, onde a prerrogativa da escolha cabe ao rei: os súditos é que são

⁴⁹ FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L. RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Brasília: Forense Universitária, 1995. p. 236. Na mesma página, Foucault explicita que entende procedimentos de totalização por aqueles relativos às formas de poder político que “ignora os indivíduos, ocupando-se apenas com os interesses da totalidade ou [...] de uma classe ou um grupo entre os cidadãos.”

⁵⁰ *Ibidem*. p. 237.

sacrificados para salvar o trono⁵¹. Depois, “é uma forma de poder que não cuida apenas da comunidade como um todo, mas de cada indivíduo em particular, durante toda a sua vida.”⁵² Finalmente, o poder pastoral implica o saber da consciência das pessoas e a capacidade de dirigí-la.

Apesar de ter perdido sua força e eficácia, o poder pastoral deitou raízes no século XVIII, sob uma nova forma de poder individualizante. Foucault não acredita

que devêssemos considerar o “Estado moderno” como uma entidade que se desenvolveu acima dos indivíduos, ignorando o que eles são e até mesmo sua própria existência, mas, ao contrário, como uma estrutura muito sofisticada, na qual os indivíduos podem ser integrados sob uma condição: que a esta individualidade se atribuisse uma nova forma, submetendo-a a um conjunto de modelos muito específicos.⁵³

No Estado moderno, a salvação prometida para a vida eterna passa a ser aquela desfrutável no mundo atual: saúde, bem-estar, segurança. O poder pastoral é nele reforçado pelo braço da polícia e também por empreendimentos privados, juntamente com a mobilização da família e da medicina.

O conceito de poder pastoral é abandonado por Foucault em seus últimos escritos. Isso, porém, não impede que ele seja uma das bases sobre a qual se ergue a idéia de biopolítica, desenvolvida posteriormente. Permanece igualmente a idéia de que

o exercício do poder não é simplesmente uma relação entre “parceiros” individuais ou coletivos; é um modo de ação de alguns sobre outros. O que quer dizer, certamente, que não há algo como o “poder” ou “do poder” que existiria globalmente, maciçamente ou em estado difuso, concentrado ou distribuído: só há poder exercido por “uns” sobre os “outros”; o poder só existe em ato, mesmo que, é claro, se inscreva num campo de possibilidade esparsa que se apóia sobre estruturas permanentes.⁵⁴

⁵¹ Esse tema é desenvolvido especialmente, por FOUCAULT, na última aula do curso de 1975/1976, no *Collège de France*, onde trata do processo de transformação do poder desde a forma soberana até a biopolítica. Cf. FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 285-315.

⁵² FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L. RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Brasília: Forense Universitária, 1995. p. 237.

⁵³ *Ibidem*. p. 237.

⁵⁴ FOUCAULT, Michel. Como se exerce o poder? In: DREYFUS, Hubert L. RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Brasília: Forense Universitária, 1995. p. 242.

Permanece ainda a noção de que “o poder só se exerce sobre ‘sujeitos livres’ enquanto ‘livres’”⁵⁵ e é como tal, como estado de oposição, mas também de incitação e provocação permanente em relação à liberdade, que o poder aparece naquela que seria a fase seguinte à genealogia.

A ética é a linha mestra dos últimos escritos de Foucault, *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres* e *História da sexualidade 3: o cuidado de si*, ambos de 1984, bem como dos vários artigos escritos em seus últimos anos de vida. Ali, a ética é a instância que permite, como “prática refletida da liberdade”⁵⁶, apontar o sujeito que se constitui a si mesmo como sujeito das práticas e das relações sociais. A partir da análise da sexualidade e retomando a antiguidade greco-romana – apartada da modernidade pela descontinuidade epistemológica – como base reflexiva, Foucault irá analisar, na verdade, o exercício da temperança, as relações de poder no domínio de si e do outro, a relação com a verdade e, finalmente, a emergência da subjetividade – a despeito da fragilidade humana. Seu método busca

levar em conta tudo o que parece indicar, nessas morais [da antiguidade pagã e do cristianismo], o privilégio das práticas de si, o interesse que elas podiam ter, o esforço que era feito para desenvolvê-las, aperfeiçoá-las e ensiná-las, o debate que tinha lugar a seu respeito.⁵⁷

O projeto de desenvolvimento da história da sexualidade foi interrompido pela morte de Foucault: o último livro da tetralogia, *As confissões da carne*, ficou inacabado. Apesar disso, ao longo do desenvolvimento do mesmo, vários temas de discussão secundários foram levantados, como convite ao pensamento da modernidade. O mais fecundo deles foi, certamente, o conceito de biopolítica.

Apesar de, em Foucault, o conceito ter surgido, formalmente, em 1974, sua história insere-se dentro da sucessão de estudos – que constituem a genealogia e que se estendem na arqueo-genealogia – sobre o poder, considerado como relação. O texto preparado para a conferência de 1974 apresenta a biopolítica como um conceito que concretiza o liame de três fatos históricos concernentes ao surgimento da medicina social. Primeiro, na região da Alemanha, no século XVIII, o surgimento de uma espécie

⁵⁵ Ibidem. p. 244.

⁵⁶ FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade (1984). In: *Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política*. p. 264-287. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 267.

⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. São Paulo: Graal, 2006. p. 30.

de medicina de Estado caracterizada como uma rede de vigilância médica e sanitária dispersa pelo território por meio de centrais regionais, controladas pelo poder centralizador de um ministério. Segundo, o nascimento, na França de fins do século XVIII, de uma medicina do meio ambiente e das condições de salubridade do meio urbano e, finalmente, o surgimento de uma medicina da força de trabalho, em meados do século XIX, na Inglaterra. Essas três primeiras formas de medicina social respondem à necessidade política de poder sobre os homens como espécie. O fato de ser humano, aqui, resulta das relações de poder, isto é, ao homem só é dado *status* de sujeito na medida em que se encontra em relação com o poder, no caso, o poder médico.

Às idéias contidas nesse primeiro texto serão dados corpo e forma no ulterior *História da sexualidade 1: a vontade de saber* (1976), no curso *Em defesa da sociedade*, de 1975-1976, especialmente na aula que encerra o curso, em 17 de março de 1976⁵⁸ e no curso *Segurança, território, população*, de 1977-1978⁵⁹. Em 1979, Foucault ministrará, também no *Collège de France*, o curso *O nascimento da biopolítica*⁶⁰ que, no entanto, se aterá à discussão do liberalismo – especificamente do liberalismo alemão – e do neoliberalismo, contexto necessário da biopolítica⁶¹, não chegando, contudo, a desenvolver ali o tema específico da biopolítica.

Em *A vontade de saber*, como nos dois demais volumes da *História da sexualidade*, a seqüência de discursos velados sobre o sexo, que vai da confissão cristã do século XVI à psicanálise contemporânea, é o liame que permite a genealogia do poder⁶². É dentro dessa genealogia que se verifica o surgimento do poder disciplinar apresentado em *Vigiar e Punir* – poder verificável nos séculos XVII e XVIII e baseado

⁵⁸ Cf. FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 285-315.

⁵⁹ Cf. FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população: curso no Collège de France (1977-1978)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

⁶⁰ Cf. FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France (1978-1979)*. Seuil: Gallimard, 2004.

⁶¹ Já que “tanto a noção de biopolítica como os problemas que lhe são concernentes, segundo Foucault, só ganham inteligibilidade à luz do quadro de racionalidade política no âmbito do qual ambos tiveram condições de possibilidade e adquiriram acuidade. Esse quadro, para ele, é o do liberalismo, entendido não como teoria ou ideologia, mas como uma reflexão crítica sobre a realidade da prática governamental”. Cf. COSTA, Sylvio de S. G. Elementos para se pensar uma virtual relação entre educação e biopolítica. In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Simpósio internacional de filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 306).

⁶² De acordo com as respostas dadas por Foucault a Jacques-Alain Miller, em discussão proposta pelo boletim periódico *Ornicar?* entre o autor do recém-lançado *História da sexualidade I* e nove psicanalistas freudianos e depois publicado em FOUCAULT, M. *Le jeu de Michel Foucault*. In: *Dits et écrits III*. Paris: Gallimard, 1994. p. 318-320.

em “técnicas de poder que eram essencialmente centradas no corpo, no corpo individual”⁶³ –, mas sobretudo de outra tecnologia de poder, dita não disciplinar. Durante a segunda metade do século XVIII, assiste-se, em Foucault, ao nascimento da biopolítica, forma que guarda o caráter dual, ao mesmo tempo individualizante e totalizante, do poder pastoral realizado no Estado moderno.

Biopolítica é “a assunção da vida pelo poder: [...] uma tomada de poder sobre o homem enquanto ser vivo, uma espécie de estatização do biológico”⁶⁴. Para explicar essa tecnologia de poder, Foucault retrocede ao direito de gládio, o direito do soberano que “só exerce seu poder sobre a vida, exercendo seu direito de matar ou contendo-o”, “o direito de *causar* a morte ou de *deixar* viver”⁶⁵ seja direta ou indiretamente, por meio da conclamação às guerras. O direito era, então, de confisco, de apreensão: tratava-se do poder de morte. A essa forma segue-se outra, decorrente dos questionamentos jurídicos dos séculos XVII e sobretudo XVIII, a respeito do direito de vida e de morte e da concessão do mesmo a um soberano, considerando ser uma relação contratual aquela estabelecida entre súditos e soberano. Aqueles submetiam-se a esse por necessidade, para que suas vidas fossem protegidas: “é para viver que constituem um soberano.”⁶⁶ É no contexto dessa problematização que surgem as técnicas de poder disciplinares,

procedimentos pelos quais se assegurava a distribuição espacial dos corpos individuais (sua separação, seu alinhamento, sua colocação em série, e em vigilância) e a organização, em torno desses corpos individuais, de todo um campo de visibilidade. Eram também as técnicas pela quais se incumbiam desses corpos, tentavam aumentá-lhes a força útil através do exercício, do treinamento, etc. Eram igualmente técnicas de racionalização e de economia estrita de um poder que devia se exercer, da maneira menos onerosa possível, mediante todo um sistema de vigilância, de hierarquias, de inspeções, de escriturações, de relatórios: toda essa tecnologia, que podemos chamar de tecnologia disciplinar do trabalho.⁶⁷

O direito de “*causar* a vida ou *devolver* à morte” substitui aquele de “*causar* a morte ou *deixar* viver”⁶⁸: trata-se do poder sobre a vida. O disciplinar é a primeira de

⁶³ FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 288.

⁶⁴ *Ibidem*. p. 285-286.

⁶⁵ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2006. p. 148.

⁶⁶ FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 287.

⁶⁷ *Ibidem*. p. 288.

⁶⁸ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2006. p. 150.

suas duas formas. A segunda forma – não disciplinar – aplica-se não sobre o corpo individual, como no caso anterior, mas sobre o “homem-espécie”, sobre o homem como ser vivo, massificável: a biopolítica. Essa não exclui a tecnologia disciplinar; antes, torna-a subliminar ao mesmo tempo “que a integra, que a modifica parcialmente e que, sobretudo, vai utilizá-la implantando-se de certo modo nela”.⁶⁹

Nas palavras de Foucault,

trata-se de um conjunto de processos como a proporção dos nascimentos e dos óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade de uma população, etc. São esses processos de natalidade, de mortalidade, de longevidade que, justamente na segunda metade do século XVIII, juntamente com uma porção de problemas econômicos e políticos [...], constituíram, acho eu, os primeiros objetos de saber e os primeiros alvos de controle dessa biopolítica.⁷⁰

O autor aponta que, ao contrário da preocupação com as epidemias que assombraram a Idade Média, são as endemias aquilo que ocupa o foco da nova política: a morbidade que causam, a incapacidade de sanar doenças que se instala indefinidamente no seio de uma população e que a enfraquece, que rouba sua energia e sua capacidade de produção, gerando custos econômicos e sociais. Então, importa sanear, medicar, avaliar mas, sobretudo, criar estatísticas, controlar, regular: “investir sobre a vida, de cima para baixo.”⁷¹

Ao longo de praticamente todo o volume dedicado ao curso de 1977-1978 do *Collège de France – Segurança, território, população* –, e sobretudo ao discutir, na aula de 1º de fevereiro de 1978, a governamentalidade⁷², Foucault mostra que ao longo da passagem do poder soberano à biopolítica, verifica-se, na verdade, entre uma e outra forma de poder, a mudança do objeto do poder.

⁶⁹ FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 289.

⁷⁰ Ibidem. p. 290.

⁷¹ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2006. p. 152.

⁷² FOUCAULT, Michel. A governamentalidade: curso no *Collège de France*, 1 de fevereiro de 1978. In: FOUCAULT, Michel, *Microfísica do poder*. p. 277-293. Rio de Janeiro: Graal, 2006. O mesmo texto encontra-se no volume dedicado ao curso do *Collège de France* de 1977-1978, *Segurança, território, população*, já citado, mas aqui foi adotada a tradução feita por Roberto Machado para *Microfísica do poder*.

Um dos textos paradigmáticos da soberania foi *O príncipe*, de Niccolò Machiavelli (Florença, 1469 – 1527)⁷³, no qual o príncipe, o soberano por excelência, deveria estar “em relação de singularidade, de exterioridade, de transcendência em relação ao seu principado”⁷⁴, estando a ele unido por violência, por tradição ou por aliança com outros príncipes. Foucault aponta, contudo, o surgimento de tratados, a partir do século XVI até fins do século XVIII, diferentes daquele de Machiavelli: não são mais aconselhamento ao príncipe no sentido de que

o objetivo do exercício do poder será manter, reforçar e proteger este principado, entendido não como o conjunto constituído pelos súditos e pelo território, o principado objetivo, mas como relação do príncipe com o que possui, com o território que herdou ou adquiriu e com os súditos.⁷⁵

Os novos tratados, ditos por Foucault “literatura anti-Maquiavel”⁷⁶, dedicam-se ao principado objetivo, a seu governo; à “arte de governar”⁷⁷. Surgem primeiro como continuidade da idéia de governo como economia, como maneira de gerir os indivíduos e os bens no seio de uma família, de acordo com a etimologia da palavra grega *oikonomía*, normas da casa:

governar um Estado significará portanto estabelecer a economia ao nível geral do Estado, isto é, ter em relação aos habitantes, às riquezas, aos comportamentos individuais e coletivos, uma forma de vigilância, de controle tão atenta quanto a do pai de família.⁷⁸

Nesse contexto, verifica-se uma cadeia descendente que vai do Estado passando pelo pai de família, por seus bens, seu patrimônio e sua família, chegando finalmente aos indivíduos que a compõem. O reflexo do bom governo de Estado na família e em seus componentes se faz cumprir pelo que “nessa época, se começa a chamar de polícia”⁷⁹ Os novos tratados são, portanto, uma pedagogia no percurso dessa cadeia pelo príncipe. Por meio de intervenções, o soberano passa a governar

⁷³ Tendo terminado o livro em 1513, em contexto renascentista, Machiavelli pretendia dedicá-lo a Giuliano de Medici (1479 - 1516), então possível unificador da Itália, mas acabou por fazê-lo a Lorenzo de Medici, duque de Urbino (1492 – 1519), com a intenção de incitá-lo a proceder à unificação e provavelmente com vistas a receber favores. A publicação aconteceu apenas postumamente, em 1532. Cf. MAQUIAVEL. *O príncipe*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

⁷⁴ FOUCAULT, Michel. A governamentalidade: curso no *Collège de France*, 1 de fevereiro de 1978. In: FOUCAULT, Michel, *Microfísica do poder*. p. 277-293. Rio de Janeiro: Graal, 2006. p. 279.

⁷⁵ Ibidem. p. 279.

⁷⁶ Ibidem. p. 280.

⁷⁷ Ibidem. p. 277.

⁷⁸ Ibidem. p. 281.

⁷⁹ Ibidem. p. 281.

os homens, mas relações com coisas que são as riquezas, os recursos, os meios de subsistência, o território em suas fronteiras, com suas qualidades, clima, seca, fertilidade, etc.; os homens em relação com outras coisas que são os costumes, os hábitos, as formas de agir ou de pensar, etc.; finalmente, os homens em suas relações com outras coisas ainda que podem ser os acidentes ou as desgraças como a fome, a epidemia, a morte, etc.⁸⁰

O governo do Estado passa a significar uma gestão geral, em que o vale não é mais a relação de posse do soberano e tampouco a relação de submissão à sua lei, mas o conjunto de homens em relação com as coisas inseridas ou constituintes do Estado. Muda a finalidade do poder

enquanto a finalidade da soberania é ela mesma, e seus instrumentos têm a forma de lei, a finalidade do governo está nas coisas que ele dirige, deve ser procurada na perfeição, na intensificação dos processos que ele dirige e os instrumentos do governo, em vez de serem constituídos por leis, são táticas diversas.⁸¹

Em lugar do direito de matar, passa a valer a sabedoria, o conhecimento das coisas, e a diligência, o colocar-se a serviço dos governados.

No entanto, a partir da metade do século XVIII, a família vai passar de modelo a instrumento do governo. Isso se dá quando surge em cena, como objetivo final do governo, a população. O conceito ganha corpo em razão dos problemas decorrentes da expansão demográfica do século XVII, associados ao aumento da produção agrícola e à abundância monetária. Suas características e efeitos não são redutíveis à idéia de família, que passa a instrumento; não mais um fim, mas um meio de se atingir o fim que agora é a população. É à população que passará a se dedicar o governo. Vai-se, portanto, da arte de governar à ciência política; “de um regime dominado pela estrutura da soberania para um regime dominado pelas técnicas de governo”⁸²

O conceito de população é fundamental no entendimento da biopolítica. Trata-se não da “multiplicidade de indivíduos”⁸³, mas de um novo sujeito político,

⁸⁰ Ibidem. p. 282.

⁸¹ Ibidem. p. 284.

⁸² Ibidem. p. 290.

⁸³ FOUCAULT, Michel. *Seguridad, territorio, población*: curso en el Collège de France (1977-1978). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 63. Tradução da autora.

coletivo, “criado pelo contrato social”⁸⁴; é sobre ela, sobre a população, que se exerce a biopolítica, não mais sobre os corpos individuais. Tanto que

este bio-poder⁸⁵, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pode ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. Mas o capitalismo exigiu mais do que isso; foi-lhe necessário o crescimento tanto de seu reforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade; foram-lhe necessários métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões, a vida em geral, sem por isso torná-las mais difíceis de sujeitar.⁸⁶

Assiste-se à “entrada da vida na história”. No entanto, por integrada que esteja – a vida nas técnicas, nos cálculos, no poder – ela lhes escapa: “a biopolítica vai se dirigir, em suma, aos acontecimentos aleatórios que ocorrem numa população considerada em sua duração”⁸⁷, mas a intervenção se dá de maneira geral; está-se diante de estratégias políticas que parecem colocar em jogo a espécie⁸⁸.

A despeito do que se tem assistido no mundo em relação às políticas de vida – cujos âmbitos abarcam, por exemplo, desde algumas formas questionáveis de controle dos planos assistenciais de saúde e de previdência no terceiro mundo até o relativismo ético que permeia as pesquisas de manipulação genética relativas às células-tronco ou outros projetos de teor eugênico e, mais comuns, aqueles sobre os transgênicos⁸⁹, ou ainda o tratamento a que são submetidos prisioneiros – políticos ou não –, tendo por

⁸⁴ Ibidem. p. 65.

⁸⁵ Aqui, bio-poder aparece como sinônimo de biopolítica, mas isso não é válido para toda a obra de Foucault, onde a própria noção de biopolítica muda, conforme suas relações. Tratando de suas diferentes configurações, que são cinco, de acordo com diferentes formas de assujeitamento e de poder – em relação com a medicina, com a guerra, com o dispositivo de sexualidade, com a segurança e com a racionalidade econômica – Fahri Neto aponta: “Em cada uma de suas cinco configurações, a biopolítica, isto é, os mecanismos de poder que concernem ao governo da população, está mais ou menos conjugada à anátomo-política, aos mecanismos de poder que apreendem os corpos humanos individuais. A conjunção dos dispositivos propriamente biopolíticos com os anátomo-políticos é o que Foucault chamou de biopoder. A anátomo-política é uma tecnologia de poder individualizante, cujo efeito é o indivíduo, enquanto a biopolítica é uma tecnologia de poder totalizante, cujo efeito é a população.” Nesse sentido, biopolítica e biopoder se diferenciarão sobretudo nas duas últimas formas – na relação com a segurança e com a economia –, onde há maior independência dos mecanismos de poder biopolítico em relação àqueles da anátomo-política. Cf. FAHRI NETO, Leon. *Biopolítica em Foucault*. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Florianópolis: CFH-UFSC, 2007. p. 130.

⁸⁶ Ibidem. p. 155.

⁸⁷ FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 293.

⁸⁸ Cf. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2006. p. 154-156.

⁸⁹ Sobre essa última questão, Jürgen Habermas propõe um incisivo debate sobre o alcance moral e o ético – relativizados entre si – das tecnologias de eugenia e das pesquisas a elas relacionadas. Cf. HABERMAS, Jürgen. *O futuro da natureza humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

exemplo Guantánamo⁹⁰, as guerras étnicas que proliferam pelo mundo e falta de base para decisões sobre quem deve ou pode viver e quem deve ou pode morrer em casos de guerras, seqüestros ou decisões judiciais⁹¹ – a biopolítica, como forjada por Michel Foucault, apesar de desvelar a redução da governabilidade a mecanismos de controle de processos globais, contém em si o vislumbre de um futuro positivo, derivado da vontade. Apontando a sexualidade como dispositivo de poder onde “está nossa ‘liberação’”, segundo o autor, a entrada da vida na história teve como consequência tanto a ruptura epistemológica de nossa era, segundo sua lógica de descontinuidade da história, quanto a crescente validade e importância da norma, da configuração de uma sociedade normalizadora, a expensas da lei que, segundo ele, “sempre se refere ao gládio” e “funciona cada vez mais como norma.”⁹² Não se trata de um paradoxo focar essa biopolítica com certa esperança: ao sujeito de Foucault cabe dar ordem ao caos, por meio da resistência ao poder de gládio e também aos biopoderes: “foi a vida, muito mais do que o direito, que se tornou o objeto das lutas políticas.”⁹³ Para o autor, pouco importa que se trate ou não de utopia⁹⁴ e, mesmo que se dêem através das afirmações de direito,

o ‘direito’ à vida, ao corpo, à saúde, à felicidade, à satisfação das necessidades, o ‘direito’, acima de todas as opressões ou ‘alienações’, de encontrar o que se é e tudo o que se pode ser, esse ‘direito’ tão incompreensível para o sistema jurídico clássico, foi a réplica política a todos esses novos procedimentos de poder que, por sua vez, também não fazem parte do direito tradicional da soberania.⁹⁵

Para Foucault, trata-se de resistência; a vida é o objeto das lutas políticas, mas sobretudo, por isso, o lugar da resistência, o lugar da “plenitude do possível”.⁹⁶

⁹⁰ Sobretudo a partir de 2004, foram feitas diversas denúncias, inclusive oficiais, pela Cruz Vermelha, sobre as condições – incluindo tortura – a que eram submetidos os prisioneiros da base militar americana de Guantánamo, Cuba. Desde 2002, após o ataque de 11 de setembro às torres gêmeas, Guantánamo passou a se destinar ao encarceramento de integrantes dos grupos Al-Qaeda e Taleban. Cf. <<http://www.cubaminrex.cu/CDH/60cdh/Guantanamo/English/International%20Denounces.htm>

⁹¹ A esse respeito, Roberto Espósito apresenta cinco emblemáticos exemplos na introdução de ESPOSITO, Roberto. *Bíos: biopolítica e filosofia*. Roma: Einaudi, 2004. p. VII-XI. Na tradução para o espanhol, ESPOSITO, Roberto. *Bíos: biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. p. 9-15. São exemplos sobre casos onde a vida está em jogo na França, no Afeganistão, na Rússia, na China e em Ruanda.

⁹² FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2006. p. 157.

⁹³ Ibidem. p. 158.

⁹⁴ Importa salientar que a possibilidade de a biopolítica propiciar o lugar de resistência, uma utopia, não é de todo indiferente para Foucault, mesmo e apesar de pouco lhe importar. O fato do autor fazer referência a essa possibilidade (Cf. Ibidem. 158), por si só o prova. A menção feita neste ponto de *História da sexualidade I* será retomada no Intercurso da presente tese.

⁹⁵ Ibidem. p. 158.

⁹⁶ Idem. Ibidem.

1.2. Biopolíticas

O ser humano, em sua essência instável, da natureza da poeira que sobe, não suporta grilhões: se ele mesmo se acorrenta, começa logo a sacudir loucamente os grilhões e a atirar aos pedaços para todos os pontos cardeais muralha, cadeia e a si próprio.

Franz Kafka, 1931.⁹⁷

O pensamento biopolítico de Foucault apresenta perpetuadores que vêm no seio da biopolítica uma alternativa válida – ou antes, uma possibilidade em vista – para o descaminho do poder que inclui tanto aquele relativo à política e à economia contemporâneas quanto às formas da lei. Maurizio Lazzarato (Itália) aponta que “se o poder toma a vida como objeto de seu exercício, Foucault está interessado em determinar o quê, na vida, lhe resiste e, ao resistir-lhe, cria formas de subjetivação e formas de vida que escapam aos biopoderes.”⁹⁸, propondo a idéia de introdução da liberdade e da resistência – sendo essa última a mais importante – no próprio dispositivo de poder e vendo “o desenvolvimento da biopolítica não como organização de uma relação de poder unilateral, mas sim como a necessidade de assegurar uma coordenação imanente e estratégica das forças”⁹⁹. Lazzarato então propõe, com base na idéia de resistência, de Foucault, a necessidade de dar continuidade a seu trabalho a partir da relação entre resistência e criação – não muito diferente do que propõe Gilles Deleuze (França, 1925-1995) e tendo por fundamento o próprio pensamento desse pensador –, já contida naquela idéia. Ele o faz por meio da introdução do conceito de público – a partir da definição segundo a sociologia de Gabriel Tarde (França, 1843-1904)¹⁰⁰ –, que abarca tanto a vida orgânica das populações, quanto a vida que chama de “a-orgânica”,

⁹⁷ A data é da primeira edição, póstuma, sob responsabilidade de Max Brod. O trecho pode ser encontrado em KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1922. p. 79.

⁹⁸ LAZZARATO, Maurizio. Del Biopoder a la biopolítica. In: *Theatrum Mundi*, 09 de maio, 2004. p. 2. Tradução da autora.

⁹⁹ Ibidem. p. 5.

¹⁰⁰ Lazzarato cita Tarde – “Le public est une foule dispersée, où l’influence des esprits les uns sur les autres est devenue une action à distance” (O público é uma multidão dispersa, onde a influência dos espíritos, uns sobre os outros, se tornou uma ação à distância) –, cujo conceito surge em meio à ameaça que o movimento operário, tomado como multidão, representava para a burguesia. Cf. LAZZARATO, Maurizio. Para definição do conceito de “biopolítica”. In: *Centro de mídia independente*. Disponível online <www.midiaindependente.org/pt/blue/2003/09/262958.shtml> 10 de set, 2003. p. 2.

aquela que se traduz pelo “tempo e suas virtualidades”, no sentido de tempo como potência, “o tempo como ‘fonte de criação contínua de imprevisíveis novidades’, ‘aquilo que faz com que tudo se faça’”¹⁰¹. Lazzarato define o modelo biopolítico regulador sobre o público como mais dinâmico em relação aos modelos foucaultianos anteriores, de disciplina sobre corpo e de poder sobre a população, já que diz respeito não mais e somente aos processos do corpo, mas sim ao tempo de vida que participa da produção da subjetividade e do mundo.

Dentro da tradição marxista e em derivação de sua teoria da multidão, Toni Negri (Itália, 1933) e Michael Hardt (Estados Unidos, 1960) propõem um conceito de biopolítica próximo ao de Lazzarato, mas sob outro ponto de vista.

No ano de 2000, Negri e Hardt lançaram *Empire*¹⁰², “um poderoso antídoto contra a obscuridade, a suspeita e a hostilidade que caracterizaram a reação predominante da esquerda radical ao advento da chamada globalização.”¹⁰³ O Império, segundo os autores, teria surgido em função do poder que a informatização e o computador colocaram nas mãos do capital, favorecendo o enfraquecimento da capacidade de resistência a ele – a resistência do trabalho, do *labor* – e por meio da flexibilização do tempo e do espaço, naquilo que os autores chamam de “smooth space”¹⁰⁴. Esse Império supranacional não tem fronteiras e é descentralizado; seria a contrapartida da contemporaneidade – Negri e Hardt dirão “dos tempos pós-modernos” – ao imperialismo das nações-estado que tão fortemente caracterizou a primeira metade do século XX. Mais do que uma forma de estado, é uma forma de estrutura que teria emergido com a globalização econômica e cultural. Depois de *Empire* e a partir dele, os autores escrevem *Multitude*¹⁰⁵, a análise do sujeito social que já aparece na obra anterior e que representa a instância capaz de instaurar a democracia global, responsável por fazer frente às forças catastróficas do Império. *Multitude* vem ao encontro das

¹⁰¹ Lazzarato cita expressões de Bérson para definir seus termos. Cf. LAZZARATO, Maurizio. Para definição do conceito de “biopolítica”. In: *Centro de mídia independente*. Available online <www.midiaindependente.org/pt/blue/2003/09/262958.shtml> 10 de setembro, 2003. p. 1.

¹⁰² Apesar de Negri ser italiano, os autores lançaram *Empire* pela primeira vez em inglês. Mais tarde, em 2002, lançaram *Impero*, em italiano.

¹⁰³ ARRIGHI, Giovanni. Lineages of empire. In: *Multitudes*. Available online <multitudes.samizdat.net/spip.php?article1454&var_recherche=Michael%20Hardt%20Toni%20Negri> 18 de maio, 2004. p. 1. Tradução da autora.

¹⁰⁴ Esse é o tema geral e central do livro. Cf. HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

¹⁰⁵ *Multitude*, em inglês, e *Moltitudine*, em italiano, foram lançados simultaneamente, em 2004. Em português: HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

catástrofes que se fazem sentir: o atentado às torres do World Trade Center, a conseqüente postura anti-terrorista americana, os permanentes conflitos no Oriente Médio, o desrespeito à humanidade na figura dos prisioneiros de guerra, as guerrilhas urbanas, o colapso ecológico mundial. Nesse contexto, a multidão aparece como uma matriz de resistência flexível e dinâmica que faz frente ao “controle que se estende pelas profundezas da consciência e dos corpos da população – e ao mesmo tempo através da totalidade das relações sociais.”¹⁰⁶ Os autores apõem o conceito de multidão àqueles de massa e de povo, pois “a multidão é uma multiplicidade irreduzível; as diferenças sociais singulares que constituem a multidão devem ser expressas, não podendo ser aplainadas na uniformidade, na unidade, na identidade ou na diferença.”¹⁰⁷ A multidão se equipararia a uma rede aberta, onde as diferenças entre os componentes individuais são resguardadas e livremente expressas, de forma igualitária, e também onde a convergência é possível, de modo a permitir a ação conjunta. Difere do conceito de povo justamente por esse implicar uma concepção unitária; as diferenças individuais são simplificadas em favor de uma identidade única. A massa, por outro lado, não pode ser tomada como unidade ou como possuidora de identidade única ou específica; a massa abriga a diversidade. No entanto, nela, não se pode apontar quais dentre os diferentes sujeitos sociais a constituem, pois a essência das massas é a indiferença: “todas as diferenças são submersas e afogadas nas massas. Todas as cores da população reduzem-se ao cinza. Essas massas só são capazes de mover-se em uníssono porque constituem um conglomerado indistinto e uniforme.”¹⁰⁸

Cabe salientar que os termos multidão e massa admitem e admitiram diferentes sentidos, de acordo com autores e áreas de pensamento diferentes, sendo considerados indistintamente, em alguns casos. Theodor W. Adorno (Alemanha, 1903-1969) e Max Horkheimer (Alemanha, 1895-1973), filósofos e cientistas sociais, por exemplo, assumem que massa representa o vínculo entre indivíduos mais imediato e primário, dentro de uma sociedade. Entretanto afirmam que a massa é “um fenômeno moderno, relacionado de modo específico com as grandes cidades e com a

¹⁰⁶ HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. Produção biopolítica. Cap. 1.2. p. 41-60. In: *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 43-44. Ou *La producción biopolítica*. In: *Nodo 50*. Disponível online <www.nodo50.org/pretextos/negri11.htm> p. 2.

¹⁰⁷ HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 145.

¹⁰⁸ *Ibidem*. p. 13.

atomização”¹⁰⁹ Scípio Sighele (Itália, 1868-1913), jurista, toma o termo multidão, também traduzido por massa, sob o signo de patologia social. Estabelece o conceito de “crime de multidão” ou “crime de massa”, como se difundiu, para explicar as formas de violência coletiva que, a seu ver, se dariam por sugestão de condutores sobre indivíduos componentes de um grupo¹¹⁰. Gustave Le Bon (França, 1841-1931), psicólogo social e sociólogo, adota sentido semelhante ao de Sighele:

hoje as reivindicações das multidões se apresentam cada vez com maior força, pretendendo destruir por completo a sociedade atual para levá-la ao comunismo primitivo, que foi o estado normal de todos os grupos humanos de outrora [...]. Pouco aptas para a reflexão, as multidões são, pelo contrário, muito aptas para a ação.¹¹¹

Para além do pensamento de Sighele e de Le Bon, Gabriel Tarde (França, 1843-1904), sociólogo, filósofo, psicólogo e criminologista, propõe que o conceito de multidão – ou de massa –, conjunto sugestionável produzido pelo encontro, pelo contato físico, está ultrapassado; adéqua-se mais, à sua contemporaneidade, o conceito de público – produto da extensa história dos transportes e dos meios de difusão – que progride com a sociabilização, na qual se desenvolvem os processos de imitação e de contra-imitação¹¹². Sigmund Freud (Áustria, 1856-1939), neurologista, fundador da psicanálise, defende a idéia de que todo indivíduo é constituído a partir de sua relação com outros indivíduos, idéia que torna relativos tanto o conteúdo patológico das massas ou multidões, quanto a concepção de imitação defendida por Tarde em sua concepção de público. Para Freud, a sugestão não é suficientemente forte para explicar a transformação ou a adesão de indivíduos em um grupo. Essa adesão seria resultado, por outro lado, de uma identificação: o grupo é “um certo número de indivíduos que colocaram um só e mesmo objeto no lugar de seu ideal de ego e, conseqüentemente, se identificaram uns com os outros em seu ego.”¹¹³ Para Paolo Virno (Itália, 1952), filósofo e semiólogo, multidão e povo são termos antagônicos: o povo pode ser expresso pela unidade política enquanto a multidão “não firma pactos com o soberano, não porque lhe relegue direitos, mas porque é reativa à obediência, porque tem

¹⁰⁹ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Temas básicos de sociologia*. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 78.

¹¹⁰ Cf. SIGHELE, Scípio. *A multidão criminosa: ensaio de psicologia coletiva*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1954. Também em <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/multicrim.html>>.

¹¹¹ LE BON, Gustave. *Psicologia de las multitudes*. Buenos Aires: Editorial Albatroz, 1947. p. 17-18. Tradução da autora.

¹¹² Cf. TARDE, Gabriel. *As leis da imitação*. Porto: Res, 1983.

¹¹³ FREUD, Sigmund. *Psicologia de grupos e análise do ego*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 147.

inclinação para certas formas de democracia não-representativa.”¹¹⁴ O percurso de Negri e de Hardt pelo pensamento desses autores é evidente; a despeito de uma ou outra discordância, seu conceito de multidão é construído interdisciplinarmente para, finalmente, tornar-se cerne da biopolítica.

Em Negri e Hardt, o biopolítico é assumido como a forma de poder que, ao mesmo tempo que faz com que a sociedade civil seja absorvida no e pelo Estado, por meio do controle, é também o que “nesse exato momento revela um novo contexto, um novo *milieu* de máxima pluralidade e incortonaável singularização – um *milieu* do evento”¹¹⁵, de acordo com a relação que os autores percebem entre a tomada biopolítica segundo Foucault e o acontecimento dos tempos modernos – e pós-modernos – segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari (França, 1930-1992). Negri e Hardt mostram que

através dos ilimitados espaços globais, até as profundezas do mundo biopolítico, e confrontando-se com uma imprevisível temporalidade – tais são as determinações pelas quais o novo direito supranacional deve ser definido. É aqui que o conceito de Império deve lutar para se estabelecer, que ele precisa provar sua eficácia, e, portanto, que a máquina deve ser posta em movimento.¹¹⁶

É nesse contexto que o biopolítico “apresenta o poder como alternativa, não apenas entre obediência e desobediência, ou entre participação política formal ou recusa, mas também em toda a esfera da vida e da morte, da fartura e da pobreza, da produção e da reprodução social”¹¹⁷.

A abordagem da biopolítica de Negri e Hardt, diferentemente daquela de Foucault, se faz por meio da consideração da *produção* da e na sociedade biopolítica. Tendo por base os pensamentos de Baruch Spinoza (Holanda, 1632-1677), de Deleuze e de Guattari e diferentemente de Lazzarato, que postula a força de trabalho imaterial – o trabalho intelectual fundado na comunicação – como o centro de sua teoria, Negri e Hardt colocam a multiplicidade de seres, que chamam de corpo biopolítico coletivo, a multidão, como a base de seu pensamento: “torna-se linguagem (tanto científica quanto

¹¹⁴ VIRNO, Paolo. Multidão e princípio de individuação. In: *Revista Reichiana*. Ano XI. n. 11. São Paulo: Sedes Sapientiae, 2002. p. 76.

¹¹⁵ HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. Produção biopolítica. Cap. 1.2. p. 41-60. In: *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 44. Ou em *La producción biopolítica*. In: *Nodo 50*. Available online <www.nodo50.org/pretextos/negri11.htm>. p.3.

¹¹⁶ Ibidem. p. 45. Em *Nodo 50*. p. 3.

¹¹⁷ Ibidem. p. 45. Em *Nodo 50*. p. 3.

social) porque é uma multidão de corpos singulares e determinados em busca de uma relação.”¹¹⁸ Já em *Empire* os dois autores

dão a entender que Foucault ainda veria essa relação [entre poder e vida] sob uma perspectiva inversa (primazia ontológica do poder sobre a vida), e que, por isso mesmo, talvez fosse mais produtivo, aos olhos desses autores, sob inspiração de Deleuze e Guattari, conceber a biopolítica em outros termos, isto é, tomando-a como uma potência instituinte imanente à vida da multidão (*multitude*) – exercida por todos e qualquer um –, e funcionando em favor de sua afirmação. Sob essa perspectiva, tomado em um sentido inverso ao que lhe havia dado Foucault, o termo biopolítica, como diz Peter Pelbart¹¹⁹, assume maior abrangência e positividade, constituindo-se como signo [de] resistência, de vitalidade social da multidão; ela se institui como potência política liberadora em face dos mecanismos de dominação dos biopoderes.¹²⁰

Cabe à multidão resistir ao “complexo aparelho que seleciona investimentos e dirige manobras financeiras e monetárias” e que “determina uma nova geografia do mercado mundial, ou com efeito a nova estruturação biopolítica do mundo.”¹²¹ É neste sentido que o dinheiro produz subjetividades: por meio da resistência e/ou do arraigamento.

Cabe às hegemônicas indústrias da comunicação legitimar a “máquina imperial” e fazer a integração do imaginário e do simbólico na estrutura biopolítica – sobre a qual influem totalmente e da qual são campo co-existente e co-extensivo –, hierarquizando e relativizando as subjetividades. Os autores encontram nessa relação o dilema do Império biopolítico: “a máquina imperial vive da produção de um contexto de equilíbrios e/ou redução de complexidades”¹²², tendo por pretensão

apresentar um projeto de cidadania universal e, para isso, intensificando a eficácia de sua intervenção em cada elemento de relação de comunicação, ao mesmo tempo em que dissolve identidade e história de forma completamente pós-modernista. Ao contrário do que muitos relatos pós-modernistas gostariam que acontecesse, entretanto, a máquina imperial, longe de eliminar narrativas principais, na realidade as produz e reproduz realmente (em particular,

¹¹⁸ Ibidem. p. 49. Em *Nodo 50*. p. 6.

¹¹⁹ PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 13-14.

¹²⁰ COSTA, Sylvio de S. G. Elementos para se pensar uma virtual relação entre educação e biopolítica. In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Simpósio internacional de filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 312-313.

¹²¹ Ibidem. p. 51. Em *Nodo 50*. p. 7.

¹²² Ibidem. p.53. Em *Nodo 50*. p. 8.

as narrativas principais ideológicas) para validar e de celebrar o próprio poder.”¹²³

É a essa alegoria¹²⁴ da democracia que Negri e Hardt fazem opor-se a multidão, uma possível instância de êxodo do império.

Peter Pål Pelbart (Hungria, 1956) aponta um grupo de teóricos italianos¹²⁵ que, inspirados em Deleuze, invertem semântica, conceitual e politicamente o sentido original do termo foucaultiano de biopolítica como “uma das modalidades de exercício do poder sobre a vida, sobre a população enquanto massa global afetada por processos de conjunto”¹²⁶. O grupo nega a idéia do poder ter como objeto passivo o corpo da população e suas condições de vida e reprodução¹²⁷, e a noção de vida já não se basta na vida biológica, na *zoé*, mas:

inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto de produção material e imaterial contemporânea, o intelecto geral. Vida significa inteligência, afeto, cooperação, desejo. Como diz Lazzarato, a vida deixa de ser reduzida, assim, a uma definição biológica para tornar-se cada vez mais uma virtualidade molecular da multidão, energia a-orgânica, corpo-sem-órgãos. O bios é redefinido intensivamente, no interior de um caldo semiótico e maquínico, molecular e coletivo, afetivo e econômico, aquém da divisão biológico/mecânico, individual/coletivo, humano/inumano. Assim, a vida ao mesmo tempo se pulveriza e se hibridiza, se dissemina e se alastra, se moleculariza e se totaliza, se descola de sua acepção biológica para ganhar uma amplitude inesperada e ser, portanto, redefinida como poder de afetar e ser afetado, na mais pura herança espinosana.¹²⁸

¹²³ Ibidem. p. 53. Em *Nodo 50*. p. 8.

¹²⁴ Para usar um termo de Walter Benjamin. Em *Ursprung des deutschen Trauerspiels* o pensador utiliza, para análise do drama barroco, uma imagem que serve de base à teoria; *Melancholia II*, de Albert Dürer. Benjamin a faz entender como indício da perda que se verifica na alegorização. A alegoria “diz o outro”, mas o diz de forma estática, uma alusão – uma alegorização – da rigidez da história denunciada por Benjamin. (Cf. BENJAMIN, Walter. *The origin of german tragic drama*. London: Verso, 1998. p. 140-158).

¹²⁵ Que inclui Negri e Hardt e o grupo reunido em torno da revista *Multitudes*, com Lazzarato, Alliez, Karsenti, Napoli e outros (Cf. o número especial 1/2000, dedicado especialmente à biopolítica, *Biopolitique et biopouvoir*. In: <www.multitudes.samizdat.net>). Roberto ESPOSITO faz referência a esse grupo em *Bios: biopolítica e filosofia*. Torino: Einaudi, 2004. p. 33.

¹²⁶ PELBART, Peter Pål. Biopolítica e biopotência no coração do império. In: *Multitudes*. Disponível online <www.multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=41> 10 de maio, 2002. p. 3.

¹²⁷ Muito embora a biopolítica de Foucault já não possa ser tomada como forma de poder sobre o corpo passivo da população em seus dois últimos trabalhos, *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres e História da sexualidade 3: o cuidado de si*, onde entra em questão a subjetividade.

¹²⁸ PELBART, Peter Pål. Biopolítica e biopotência no coração do império. In: *Multitudes*. Disponível online <www.multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=41> 10 de maio, 2002. p. 3.

Daí a inversão: “biopolítica não mais como poder *sobre* a vida, mas como a potência *da* vida.”¹²⁹

Pelbart afirma a nomadização do império – segundo o conceito de Negri e Hardt e a partir da visão do nômade como apresentado por Franz Kafka (República Tcheca, 1883-1924)¹³⁰ –, a consolidação de um capitalismo em rede perverso; uma reação política à nomadização geral, seja de capital ou de informação, seja de indivíduos. Frente a esse contexto, conclama à criação de laços, a tessitura de “um território existencial e subjetivo na contramão da serialização e das desterritorializações propostas a cada minuto pela economia material e imaterial atual.”¹³¹

Pelbart apóia-se, também, no conceito de multidão de Negri e Hardt para conceder, aos indivíduos que compõem a multidão resistente, uma dignidade outra, que advém do reconhecimento de si e de sua própria vida como valor para constituição de uma base para a luta contra o assujeitamento, contra a submissão da subjetividade:

todos e qualquer um, e não apenas os trabalhadores inseridos numa relação assalariada, detêm a força-invenção, cada cérebro-corpo é fonte de valor, cada parte da rede pode tornar-se vetor de valorização e de autovalorização. Assim, o que vem à tona com cada vez mais clareza é a biopotência do coletivo, a riqueza biopolítica da multidão. É esse corpo vital coletivo reconfigurado pela economia imaterial das últimas décadas que, nos seus poderes de afetar e de ser afetado e de constituir para si uma comunalidade expansiva, desenha as possibilidades de uma democracia biopolítica.

Na verdade, o autor aponta a dicotomia intrínseca a um poder-vida: dependendo do ponto e do contexto de observação do termo, ele assume inúmeras configurações, como bem o mostra *Vida capital*, obra onde reúne seus muitos ensaios de biopolítica e em que aborda autores tanto da literatura, como, sobretudo, Franz Kafka, Antonin Artaud (França, 1896-1948) e Samuel Beckett (Irlanda, 1906-1989), como da filosofia – e aí o leque se abre em dobradura que deixa entrever as muitas relações possíveis, como aquela entre Deleuze e Agamben. A noção biopolítica de Giorgio Agamben (Itália, 1942) é, certamente, a mais impassível e, também, a mais

¹²⁹ Ibidem. p. 3.

¹³⁰ Tendo por base Deleuze e Guattari, Pelbart aponta a semelhança do nômade de Kafka com o esquizo, com o que está simultaneamente presente e ausente, dentro e fora, o que lhe está diante e lhe escapa, à cidade, à economia e à cultura, à família, à linguagem. O texto sobre os nômades que se instalam no coração do Império é uma página complementar a *A grande muralha da China*. Cf. KAFKA, Franz. Um velho manuscrito. In: *Obras completas*. Madrid: Editorial Teorema, 1983. p. 599-601. Tradução da autora.

¹³¹ PELBART, Peter Pål. Biopolítica e biopotência no coração do império. In: *Multitudes*. Available online <http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=41>. p. 2.

próxima da realidade a que se reduz o sujeito destituído de sua condição de vida mais além da mera vida orgânica.

1.3. Agamben e o outro nascimento da biopolítica

... deixavam K. deslizar por toda parte que quisesse, se bem que apenas no interior da aldeia, minando-o e enfraquecendo-o com isso: aqui elas [as autoridades] eliminavam qualquer luta que houvesse e desse modo o deslocavam para a vida extra-administrativa, totalmente sem transparência, turva, estranha. Sendo assim, podia bem acontecer, caso ele não estivesse sempre alerta, que um dia, a despeito de toda a amabilidade das autoridades e da realização plena de todas as obrigações oficiais tão exageradamente fáceis, iludido pelo favor aparente que lhe era dispensado, conduziu sua outra vida de forma tão descuidada que, nesse ponto, ele desmoronasse e as autoridades, sempre brandas e amigáveis, tivessem de vir, como se fosse contra sua vontade, mas em nome de alguma ordem pública que desconhecia, para tirá-lo do caminho.

Franz Kafka, 1922.¹³²

A biopolítica, como apresentada por Giorgio Agamben, difere de todas as abordagens anteriores. Agamben aborda os “campos de investigação que Foucault deixou de lado, o direito e a teologia.”¹³³ Seu percurso filosófico pode, em parte, ser a explicação para a forma original e peculiar como expõe não só sua teoria política e econômica, que constituem o corpo do biopoder, como também seu pensamento estético.

Agamben formou-se pela Universidade de Roma com tese sobre Simone Weil (França, 1909-1943), filósofa militante que defendia o papel do intelectual, no mundo, como o responsável por propiciar ao homem comum a possibilidade de desenvolvimento da capacidade de observação e da capacidade crítica, devendo a ciência ser inerentemente integrada a este mundo, o mundo da vida produtiva. Coerente com seu pensamento, a filósofa conduziu sua vida como ato político: engajou-se no trabalho operário, militou contra o fascismo – ao qual igualava o stalinismo – e o nazismo, uniu-se à força republicana na Guerra Civil Espanhola e, por fim, tornou-se pacifista. A essa fase sobrevém outra, a última antes de sua morte em decorrência de

¹³² KAFKA, Franz. *O castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 92.

¹³³ COSTA, Flávia. Entrevista de Giorgio AGAMBEN. In: *Clarín*. Buenos Aires, 09 de setembro de 2004. Suplemento. Tradução da autora.

uma greve de fome contra a situação de prisioneiros de guerra na França ocupada: a fase ontológica e religiosa, onde deixa sobressair a incessante postulação da justiça social¹³⁴. Em *Être et don*, Emmanuel Gabbellieri (França)¹³⁵ procura mostrar a unidade do pensamento de Weil; mostra que a coexistência e a inter-relação da ontologia com a política se faz presente desde os primeiros até os últimos de seus escritos, não sendo os dois campos constituidores de duas fases distintas e discerníveis, como fizeram supor outros analistas de sua obra. É em *L'engracement* – publicado em 1949 – que Weil apresentará mais claramente essa relação. Ali, ao longo de um texto rico na defesa de uma mística pessoal, a pensadora traz à tona o fato de, na verdade, ser a dimensão política aquilo que realmente importa¹³⁶. Sua influência sobre Agamben se fará sentir, possivelmente, tanto na perspectiva da sociedade e da política, quanto na relação entre teologia, política e economia, que encontrará o eco do pensamento de Carl Schmitt (Alemanha, 1888-1985).

Nos anos de 1966 e 1968, Agamben assistiu aos seminários proferidos por Martin Heidegger (Alemanha, 1889-1976), em Le Thor, França, onde o filósofo alemão tratou de conceitos fundamentais em seu pensamento, como *Dasein*¹³⁷ e *Ereignis*¹³⁸, de sua interpretação de Parmênides de Eléia (cerca de 530-460 a.C.) e de Heráclito de Éfeso (cerca de 540-470 a.C.) e de suas reflexões sobre as idéias de Friedrich Hegel (Alemanha, 1770-1831) e de Edmund Husserl (Alemanha, 1859-1938), além de proceder à auto-crítica de antigos trabalhos.

Nesse momento, Martin Heidegger, que lecionara em Marburg e Freiburg¹³⁹ sob a tutela de Edmund Husserl, o sistematizador da fenomenologia, já era reconhecido

¹³⁴ Cf. GRAY, Francine du Plessix. *Simone Weil*. New York: Penguin Lives, 2001.

¹³⁵ Cf. GABELLIERI, Emmanuel. *Être et don: Simone Weil et la philosophie*. Paris: Peeters, 2003.

¹³⁶ Cf. WEIL, Simone. *L'engracement*. Paris: Gallimard, 2001.

¹³⁷ Alguns tradutores e autores tentam uma tradução aproximada do termo por “ser-aí”, “ser-autêntico”, “existência” ou “pré-sença”. *Dasein* é “esse ente que cada um de nós somos e que, entre outras, possui em seu ser a possibilidade de questionar” (HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1997. V. I. p. 33), é uma contração da expressão “*Das in der Welt sein*”, “aquele que é (ser) no mundo” (Ibidem. p. 90-102), mas a expressão implica a compreensão de mundo, de ser, de ser-no-mundo, termos da filosofia heideggeriana. A manutenção do termo no original é uma forma de manter o sentido do termo, sem reduzi-lo a aproximações nem sempre fiéis ao mesmo.

¹³⁸ *Ereignis* pode ser traduzido por acontecimento ou evento, embora essa correspondência também seja insuficiente, dado que Heidegger usa as palavras de forma excêntrica, jogando com seus significados e abrindo as possibilidades da filologia. Em *Ereignis*, *Er* tem o sentido de trazer à tona, de trazer de volta e *Eignis* pode estar relacionado etimologicamente a *eigen*, próprio, peculiar, ou a *Augen*, olhos. Daí o sentido de apropriação; da apropriação do evento, ou do evento como apropriação do que verdadeiramente acontece: a abertura do Ser desvelado.

¹³⁹ Em Freiburg, 1928, Heidegger assume a cátedra de Husserl, de quem se afasta a partir de 1933, vindo a se tornar reitor da universidade neste ano da ascensão de Hitler e do Partido Nacional Socialista, ascensão

desde a primeira publicação de seu *Sein und Zeit* (*Ser e tempo*), em 1927. Nos famosos seminários de Le Thor, Heidegger critica essa obra e expõe a si e a seu pensamento que:

procede por questionamento da linguagem tal como ela aparece em suas manifestações correntes, mas principalmente tal como aparece nos sistemas e conceitos filosóficos e na palavra poética. Esse questionamento leva implícito uma dupla tarefa de desmistificação e de fundamento ontológico. Heidegger tenta ir além da metafísica entendida como conhecimento do que é (“o sendo”), para alcançar o próprio ser.¹⁴⁰

A influência de Heidegger sobre Agamben se dá de diversas formas: o recurso à sua metodologia de questionamento da linguagem, por exemplo, é bastante evidente em *Homo sacer* – a obra de Agamben que instaura sua concepção de biopoder – no tratamento dos termos *vida, soberania, linguagem e sagrado, justiça* – por meio de *lei e norma* – e *poder*.

O recurso à Aristóteles (384-322 a.C.) também é comum aos dois pensadores. O diálogo com o estagirita se dá, sobretudo, nas primeiras obras de Heidegger, que analisa, interpreta, discute e fundamenta-se principalmente na *Metafísica*, na *Física*, na *Retórica* e na *Ética a Nicômacos*¹⁴¹. A *Metafísica* será essencial no desenvolvimento de *Sein und Zeit*, onde Heidegger clama pela re colocação da questão do ser¹⁴², trazendo à discussão toda a orientação metafísica do pensamento ocidental. Aristóteles está presente em praticamente toda obra de Agamben, e de forma fundamental em *Homo sacer*, enquanto o pensamento do próprio Heidegger aparecerá de forma dispersa nessa e em outras obras, mas principalmente em *Il linguaggio e la morte* (1982), em *L'aperto* (2002) e em *La potenza del pensiero* (2005). Em *Homo sacer*, tratando da relação de Heidegger com o nazismo, afirma: “em Heidegger, [...] o *homo sacer*, para o qual em cada ato coloca-se sempre em questão a sua própria vida, torna-se o *Dasein*, ‘pelo qual compromete-se, em seu ser, o seu próprio ser,’ unidade inseparável de ser e modos, sujeito e qualidade, vida e mundo.”^{143 144}

que Heidegger louva em seu discurso de posse. Demite-se do cargo em 1935, mantendo o cargo de professor, do qual é licenciado temporariamente pela suposição de colaboração com o nazismo.

¹⁴⁰ CHOAY, Françoise. Martin Heidegger. In: *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 345.

¹⁴¹ Cf. ESCUDERO, Jesús Adrián. El joven Heidegger: asimilación y radicalización de la filosofía práctica de Aristóteles. p. 179-221. In: *Logos: anales del seminario de metafísica*. V. 3. Barcelona: Universidad Autónoma de Bracelona, 2001.

¹⁴² Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. V. 1. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 27-41.

¹⁴³ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 160.

Carl Schmitt, junto com Walter Benjamin (Alemanha, 1892-1940), Hannah Arendt (Alemanha, 1906-1975) e Michel Foucault, são a base do que pode ser chamado de “teoria do *Homo sacer*”, sendo, o primeiro, também a principal referência de *Stato di eccezione* (2003) de Agamben.

Homo sacer é o nome do primeiro livro de uma série de quatro¹⁴⁵, na qual o filósofo visa proceder a uma arqueologia da vida nua que é também uma arqueologia da biopolítica. Nas palavras de Agamben:

quando comecei a trabalhar em *Homo sacer*, soube que estava abrindo uma pedreira que implicaria anos de escavações e de investigação; algo que não poderia jamais levar a cabo e que, em todo caso, não se poderia, certamente, esgotar em um só livro. Por isso a cifra I no frontispício de *Homo sacer* é importante. Depois da publicação do livro, frequentemente me têm acusado de oferecer, ali, conclusões pessimistas, quando na realidade deveria ter ficado claro, desde o princípio, que se tratava somente de um primeiro volume, onde expunha uma série de premissas e não de conclusões. Talvez tenha chegado o momento de explicitar o plano da obra, ao menos tal como ele se apresenta agora, em minha mente. Ao primeiro volume (*O poder soberano e a vida nua*, publicado em 1995), seguirá um segundo que terá a forma de uma série de investigações genealógicas sobre os paradigmas (teológicos, jurídicos e biopolíticos) que exerceram influência determinante sobre o desenvolvimento e a ordem política global das sociedades ocidentais. O livro *Estado de exceção* (publicado em 2003) não é senão a primeira dessas investigações; uma arqueologia do direito que, por razões de oportunidade e de urgência evidentes, me pareceu que devia antecipar em um volume à parte. Mas inclusive aí a cifra II,1 no frontispício indica que se trata unicamente da primeira parte de um livro maior, que compreenderá uma espécie de arqueologia da biopolítica sob a forma de diversos estudos sobre a guerra civil, sobre a origem teológica da *oikonomia*, sobre o juramento e sobre o conceito de vida (*zoé*) que já estavam nos fundamentos de *Homo sacer I*. O terceiro volume, que contém uma teoria do sujeito ético como testemunho, apareceu no ano de 1998 com o título *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*. Mas será somente com o quarto volume que a investigação completa aparecerá sob luz própria¹⁴⁶. Trata-se de um projeto para o qual não só é extremamente difícil individualizar um âmbito de investigação adequado, como

¹⁴⁴ Tanto Heidegger quanto Schmitt, fundamentos do pensamento de Agamben, foram afiliados ao nazismo, mas cabe citar que o próprio Agamben, na entrevista concedida a Costa (ver nota 143) justifica o fato de recorrer a eles, em atitude que sobrepõe o pensamento filosófico aos idealismos.

¹⁴⁵ A série, na verdade, já possui cinco volumes, sendo o segundo composto de três tomos. O quarto e último livro ainda está por ser escrito. Na nota 142, a seguir, eles são discriminados.

¹⁴⁶ Até o presente momento, *Homo sacer* está composto das seguintes obras: I. *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita* (1995, com tradução para o português: *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, de 2002); II, 1. *Stato di eccezione* (2003, com tradução para o português: *Estado de exceção*, de 2004); II, 2. *Il Regno e la gloria: per una genealogia teologica dell'economia e del governo* (2007); II, 3. *Il sacramento del linguaggio: archeologia del giuramento* (2008); III. *Quel Che resta di Auschwitz* (1998, com tradução para o português: *O que resta de Auschwitz*, de 2008).

tenho a impressão de que a cada passo o terreno se me escapa debaixo dos pés. Posso dizer unicamente que no centro deste quarto livro estarão os conceitos de forma-de-vida e de uso, e o que está posto em jogo, ali, é a intenção de apreender a outra face da vida nua; uma possível transformação da biopolítica em uma nova política.¹⁴⁷

Os conceitos de Foucault estão presentes, mas Agamben os transforma: sua arqueologia aproxima-se da de Foucault, mas é ligeiramente diferente:

trata-se, ante as dicotomias que estruturam nossa cultura, de sair mais além das cisões que as produziram, mas não para reencontrar um estado cronologicamente originário, mas sim, ao contrário, para poder compreender a situação na qual nos encontramos. A arqueologia é, nesse sentido, a única via de acesso ao presente. Mas superar a lógica binária significa sobretudo ser capaz de transformar, a cada vez, as dicotomias em bipolaridades, as oposições substanciais em um campo de forças percorrido por tensões polares que estão presentes em cada um dos pontos, sem que exista nenhuma possibilidade de traçar linhas claras de demarcação. Lógica do campo contra lógica da substância. Significa, entre outras coisas, que entre A e não-A se dá um terceiro elemento que não pode ser, sem dúvida, um novo elemento homogêneo e similar aos dois anteriores: ele não é outra coisa que a neutralização e a transformação dos dois primeiros. Significa, enfim, trabalhar por paradigmas, neutralizando a falsa dicotomia entre universal e particular.¹⁴⁸

Pode-se dizer que, enquanto Foucault trabalhava com disjunções, Agamben tenciona fazê-lo com conjunções. Será dessa forma que procederá à investigação do *homo sacer*. Inicia com a distinção dos termos gregos *zoé* e *bios*, ambos designadores do que chamamos de vida, a partir do latim *vita*, que reúne em si os dois conceitos gregos. Nas formas gregas, *zoé* exprime o simples fato de viver, a vida natural que é comum a todo ser vivo, incluindo animais, homens e deuses¹⁴⁹, enquanto *bios* designa a forma de viver própria de um indivíduo, de um grupo; uma vida qualificada, incluída na *pólis*. A partir do *politikòn zôon*¹⁵⁰, do animal político, de Aristóteles, Agamben esclarece que “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

¹⁴⁷ COSTA, Flávia. Entrevista de Giorgio AGAMBEN. In: *Clarín*. Buenos Aires, 09 de setembro de 2004. Suplemento. Tradução da autora.

¹⁴⁸ Idem. *Ibidem*.

¹⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 9.

¹⁵⁰ “O homem é um animal político”. Cf. ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Martin Claret, 2003. p. 14. 1253a, 4.

doloroso.”¹⁵¹ É aí que indica o conceito de biopolítica de Foucault, “a crescente implicação da vida natural do homem nos mecanismos e nos cálculos do poder”¹⁵²:

por milênios, o homem permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivente e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal em cuja política está em questão a sua vida de ser vivente.¹⁵³

A esse conceito, Agamben apõe o seu, que busca a origem da biopolítica não nos séculos XVII e XVIII, como o faz Foucault, mas no arcaico direito romano, segundo o tratado *Sobre o significado das palavras*, de Festo. A partir da ambivalência do termo *sacer* – sagrado e tabu –, gerada pela “atenta e prejudicial delimitação das respectivas esferas do político e do religioso”¹⁵⁴, Agamben aponta esta figura, uma pessoa que é “simplesmente posta para fora da jurisdição humana, sem ultrapassar para a divina”¹⁵⁵, mas que é também a figura em que, pela primeira vez, o caráter da sacralidade liga-se a uma vida humana, já que a *sacratio* é por ele interpretada como uma figura autônoma, que tem lugar em uma zona anterior à divisão entre sacro e profano, religioso e político. Uma “figura do sagrado aquém ou além do religioso, que constitui o primeiro paradigma do espaço político do Ocidente.”¹⁵⁶ É um ser ao mesmo tempo sagrado – e por isso insuscetível dentro das prescrições de rito – e por qualquer um matável; o habitante excedente de uma zona de indistinção entre a *pólis* e a morte consagrada, um ser que se encontra incluído no ordenamento unicamente através de sua exclusão; uma vida nua.

Nesse sentido, o autor nos alerta que a tese foucaultiana deverá

ser integrada, no sentido de que aquilo que caracteriza a política moderna não é tanto a inclusão da *zoé* na *pólis*, em si antigüíssima, nem simplesmente o fato de que a vida como tal venha a ser um objeto eminente dos cálculos e das previsões do poder estatal; decisivo é, sobretudo, o fato de que, lado a lado com o processo pelo qual a exceção se torna em todos os lugares a regra, o espaço da vida nua, situado originalmente à margem do ordenamento, vem progressivamente a coincidir com o espaço político, e exclusão e

¹⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 10.

¹⁵² Ibidem. p. 125.

¹⁵³ FOUCAULT, Michel apud AGAMBEN, Giorgio. Ibidem. p. 11. (Cf. também a nota 1, referente à epígrafe deste capítulo).

¹⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. Ibidem. p. 88.

¹⁵⁵ Ibidem. p. 89.

¹⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 16.

inclusão, externo e interno, *bios* e *zoé*, direito e fato entram em uma zona de irreduzível indistinção.¹⁵⁷

A essa condição de indiscernimento, Agamben chama de estado de exceção, de acordo com as influências – inclusive recíprocas – de duas teorias. Por um lado, da teologia política de Schmitt, que afirma que “soberano é quem decide sobre o estado de exceção”¹⁵⁸ e que determina a soberania como um conceito limite, pois vincula-se à normalidade e ao caso limítrofe, o caso em que o soberano decreta o estado de exceção e, ao mesmo tempo, exclui-se dele, já que é quem pode decretá-lo. Por outro, da oitava tese sobre o conceito de história de Benjamin que determina: “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral”¹⁵⁹. Benjamin refere-se especificamente ao tempo em que vive: o tempo do fascismo¹⁶⁰ e, como salientado por Agamben, um tempo que não se pode esquecer pois “Benjamin, assim como Schmitt, estavam diante de um Estado – o Reich nazista – em que o estado de exceção, proclamado em 1933, nunca foi revogado.”¹⁶¹ Entretanto, o encaminhamento político ocidental permite a Agamben a utilização da expressão, já que trata não da suspensão da lei em situações que fogem à normalidade, mas da exceção tornada regra pela própria configuração, pelo estado atual geral da política moderna, onde “o que está em questão é a vida nua do cidadão, o novo corpo biopolítico da humanidade.”¹⁶²

Por outro lado, ao soberano cabe a decisão sobre a exceção¹⁶³: o poder soberano é exercido, nessa decisão, retirando-se; seu espaço político é o da dupla exceção e

¹⁵⁷ Ibidem. p. 16.

¹⁵⁸ SCHMITT, Carl. *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Munich: Duncker und Humblot, 1934. p. 11. Em português, SCHMITT, Carl. *Teologia política*. Belo Horizonte: Del Rey, 2006. p. 7.

¹⁵⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. p. 222-232. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 226.

¹⁶⁰ Dando seguimento à essa primeira frase, a oitava tese reza: “Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção: com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX ‘ainda’ sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.” Idem. Ibidem.

¹⁶¹ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 90.

¹⁶² AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 17.

¹⁶³ Segundo o pensamento de Carl Schmitt. Cf. SCHMITT, Carl. *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Munich: Duncker und Humblot, 1934. p. 11. Na tradução para o português,

assim como, na exceção soberana, a lei se aplica de fato ao caso excepcional desaplicando-se, retirando-se desse, do mesmo modo o *homo sacer* pertence ao Deus na forma da insacriticabilidade e é incluído na comunidade na forma da matabilidade.¹⁶⁴

Ao soberano cabe este poder de abandonar, de tornar externo à ordem e, ao mesmo tempo, à mercê de quem o abandona: o *bando* soberano. Nesse sentido, “soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri* e *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos.”¹⁶⁵ Essa é a condição denunciada por Agamben, na contemporaneidade. O modelo paradigmático dessa condição será o modelo extremo do campo de concentração nazista.

Agamben chama a atenção para o encaminhamento do pensamento de Foucault e de Hannah Arendt. Segundo o mesmo, ambos avançavam em direção ao mesmo ponto: Foucault, investigando os processos de subjetivação, conduziu “a pesquisa que iniciou-se com a reconstrução do *grand enfermement* nos hospitais e nas prisões”, pesquisa que, no entanto, não chegou a seu termo, “não se conclui com uma análise do campo de concentração.”¹⁶⁶ Por outro lado, Hannah Arendt dedicou-se ao estudo das estruturas dos Estados totalitários, percebendo sua relação com a repressão, com o campo de concentração. Agamben indica que o pensamento de Arendt tem um limite que é, precisamente, a falta de perspectiva biopolítica:

o que ela deixa escapar é que o processo é, de alguma maneira, inverso, e que precisamente a radical transformação da política em espaço da vida nua (ou seja, em um campo) legitimou e tornou necessário o domínio total. Somente porque em nosso tempo a política se tornou integralmente biopolítica, ela pôde constituir-se em uma proporção antes desconhecida como política totalitária.¹⁶⁷

O estado de coisas que permite o nascimento da política totalitária: tal é, precisamente, o teor da biopolítica segundo Giorgio Agamben.

SCHMITT, Carl. *Teologia política*. Belo Horizonte: Del Rey, 2006. p. 7. O conceito de soberania é desenvolvido ao longo do primeiro capítulo dos livros.

¹⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 90.

¹⁶⁵ *Ibidem*. p. 92.

¹⁶⁶ *Ibidem*. p. 125.

¹⁶⁷ *Ibidem*. p. 126.

2. Arte

2.1. O desafio da arte

Conta uma lenda germânica que Carlos Magno (Império Carolíngio, cerca de 747-842 d.C.), sucessivamente rei dos Francos, rei dos Lombardos e finalmente coroado primeiro imperador de Sacro Império Romano em 800 d.C., quando em avançada idade, apaixonou-se por uma belíssima donzela; uma serva. Os nobres de sua corte, bem como os homens de seus exércitos, quedaram preocupados ao perceberem que a paixão descontrolada fazia o soberano negligenciar suas responsabilidades e esquecer-se de sua posição e dignidade reais. A donzela, frágil e delicada, tendo sabido do amor que lhe nutria o soberano, assim como do descontentamento de seus cortesãos, sucumbiu a uma enfermidade súbita que lhe ceifou a vida. A morte da moça provocou alívio na corte, mas esse alívio durou pouco tempo; a paixão de Carlos Magno não se extinguiu junto com a vida de sua amada. Ao contrário; agora, além do amor, o imperador se consumia em tristeza e lágrimas. À perda infringida pela morte, tentou compensar com a presença do objeto de seu amor: mandou embalsamar a moça e fez transportar seu corpo eternizado à sua câmara, onde passou a adorá-la. A devoção macabra causou horror em toda a corte. Dentre os súditos mais preocupados com a condição doentia em que se encontrava o imperador, estava Turpino, fiel arcebispo do império. Desconfiado de que deveria haver uma explicação plausível para tão inexplicável situação, resolveu investigar o cadáver. Sua desconfiança não foi vã: sob a língua do corpo encontrou um anel. Tratava-se, certamente, de um encantamento ou de um feitiço. Turpino tomou o anel e cuidou de ocultá-lo sob seu manto, com o fim de dar-lhe destinação adequada, fora do alcance do imperador. No breve tempo em que esteve com o anel, entretanto, viu o sortilégio funcionar mais uma vez: o imperador rapidamente esqueceu-se da moça, cujo corpo fez sepultar o mais brevemente possível, mas passou a dedicar seu amor ao atônito arcebispo. Perturbado com o inconveniente amor imperial, Turpino imaginou poder resolver a situação mantendo o anel afastado de qualquer ser vivo: lançou-o nas profundezas do lago Constança. O imperador, desde então, apaixonou-se pelo lago: instaurou à sua margem a sede de seu império e a destinação de seu próprio túmulo. Dali nunca mais se afastou.

A lenda nos fala de amor e de encantamento: que outra melhor forma há para falar sobre o amor, a não ser por meio de metáforas, de lendas, de poesia? E de que mais coerente forma se pode a ele aludir, senão aproximando-o do encantamento mágico?

Assim como o amor, existe um conceito, ou antes, uma idéia sobre a qual pouco se pode afirmar, pretendendo declaração de verdade, e muito se pode inquirir, tentando atingi-la. Trata-se da idéia de arte. A esse respeito, em 1953, Theodor Adorno afirma que

se se quisesse reduzir a arte a fenômenos primigênicos do comportamento artístico, como o impulso imitativo, a necessidade de expressão, as imagens mágicas, cair-se-ia no particularismo e no arbitrário. Esses momentos atuam, penetram na arte e nela sobrevivem; nenhum deles é inteiramente arte.¹⁶⁸

Afirma ainda que a arte, “extremamente mediatizada em si, precisa da mediação pensante: só ela, e não a contemplação pretensamente originária, desemboca no seu conceito concreto.”¹⁶⁹

Trata-se, é verdade, de duas afirmações feitas para um outro momento da história da arte; ainda sobre a arte moderna que, ao cabo de senda originária de conformação do homem moderno, de cerca de quinhentos anos, buscava traduzir o assombro e as delícias da descoberta do sujeito. Mas as afirmações de Adorno cabem tão bem hodiernamente quanto couberam no tempo em que o abstracionismo indicava a artistas e fruidores acesso a um mundo inteiramente novo: o mundo do outro. O que temos, hoje, em essência, é um desafio muito parecido com aquele que a arte da década de 1950 oferecia; então, a questão era “o que, como e quanto se pode ou se deve dizer, revelar ou mostrar?” Hoje a pergunta dobra-se sobre si mesma e assume a forma reflexiva: “quem diz? Quem escuta? Quem vê? E o que vê ou sente esse ser que olha?”

O recurso à lenda sobre Carlos Magno tem relação com a idéia de que a arte lança desafios.

Na lenda, um imperador, símbolo de autoridade e expressão do que, na idade média, podia ser chamado de sujeito, é sujeitado a um amor envolto em mistério:

¹⁶⁸ ADORNO, Theodor W. *Experiência e criação artística*. Lisboa: Edições 70, 2003. p. 148-149. No original: ADORNO, Theodor W. Über das gegenwärtige von Philosophie und Musik. In: *Filosofia dell'arte*. Roma: E. Castelli, 1953. p. 5-6.

¹⁶⁹ Idem. *Ibidem*. p. 149.

não se sabe sua verdadeira origem, nada se sabe sobre seu possível destino. A única certeza que existe, em relação a esse amor, é o fato de sua existência, de sua premente e irrevogável existência. Mas ele não se fixa a um objeto específico; na verdade, o amor destina-se a algo que não está neste ou naquele indivíduo; destina-se a algo mais além, que não é sequer o anel enfeitado, mas tão somente o feitiço que nesse anel se esconde. Há, dentre os seres que abrigam o feitiço por meio do anel, três diferentes grupos de empecilhos à realização plena do amor: primeiro, a diferença social e hierárquica; segundo, a posição eclesiástica, que implica castidade e repúdio à homossexualidade e, terceiro, a inviabilidade do pleno e consumado amor entre seres de diferentes categorias – no caso, um ser humano e um lago.

Fazendo um paralelo entre o que a lenda revela sobre o amor e aquilo que ela pode revelar sobre a arte, compreende-se a noção de que ambos lançam desafios.

Como o amor enfeitado da lenda, a arte contém esse “quê” que simultaneamente se revela e se oculta; o rosto que se mostra e a essência que não se deixa desvelar¹⁷⁰, aquilo que Emmanuel Levinas (Lituânia, 1906-1995) diz

o modo como o Outro se apresenta, ultrapassando a idéia do Outro em mim, chamamo-lo, de fato, rosto. Esta maneira não consiste em figurar como tema sob o meu olhar, em expor-se como um conjunto de qualidades que formam uma imagem. O rosto de Outrem destrói em cada instante e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a idéia à minha medida e à medida do seu *ideatum* – a idéia adequada. Não se manifesta por essas qualidades, mas *kath'autó*. Exprime-se.¹⁷¹

A arte: esse apelo a ir mais além da aparência ou da condição do objeto artístico, a ir em busca de algo que, velado, traduz aquilo que nos perturba e, ao mesmo tempo, fascina; prende e liberta. Segundo Giorgio Agamben,

olhar uma obra de arte, portanto, significa ser lançado em um tempo mais original: significa êxtase na abertura epocal do ritmo, o qual doa e toma de volta. Somente a partir desta situação de relacionamento do homem com a obra de arte é possível compreender como esse relacionamento – se ele é autêntico – é, para o homem, também o mais

¹⁷⁰ A idéia de arte como rosto que se mostra, escondendo, no entanto, a essência de sua verdade é devida a KONESKI: em sua tese de doutoramento, a partir da consideração das obras de Emmanuel Levinas e de Maurice Blanchot, a autora propõe esse conceito, inédito, para a arte contemporânea. Cf. KONESKI, Anita P. *Blanchot, Levinas e a arte do estranhamento*. Tese de doutoramento. Florianópolis: UDESC, 2007.

¹⁷¹ LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988. p.38.

elevado engajamento, isto é, o engajamento que o mantém na verdade e que garante, a seu habitar a terra, seu estado original.¹⁷²

O texto de Agamben discute o conceito de arte como ritmo, segundo citação do poeta romântico Friedrich Hölderlin (Alemanha, 1770-1843)¹⁷³. De acordo com o primeiro, ritmo designa *estrutura*, algo que dá forma, se se considerar a função que Aristóteles, no livro II da *Física*, incumbe a esse algo sem o qual a natureza seria disforme. Mas Agamben, acatando o termo estrutura, aponta outras definições possíveis, desde aquela da psicologia da *Gestalt*, onde estrutura é a totalidade que contém mais do que a soma de suas partes, até aquela em que estrutura é o elemento irreduzível do objeto em questão; seu próprio estado de ser. O autor, no entanto, alerta para a ambigüidade conceitual presente, não só atualmente, mas já salientada por Aristóteles, no sétimo livro da *Metafísica*. Ali, salienta que a soma de dois elementos resulta em um *algo mais* que não se encontra nos elementos originários, mas existe de alguma forma, ou seja, é um terceiro – ou infinito, se a busca continuar em termos de elementos constitutivos – elemento. Aristóteles, então, propõe que esse *algo mais*, originário, é totalmente diferente dos elementos constitutivos; ele lhe dá o nome de *forma*, em oposição ao pensamento pitagórico, no qual o elemento irreduzível é *número*. A ambigüidade passa a residir nessas duas definições de estrutura. Agamben propõe, então, o retorno ao sentido da palavra ritmo, como se apresentou para os gregos. A palavra ritmo tem origem em “fluir”: o tempo flui; é puro fluxo ou, para Aristóteles, o *número* do movimento e, o instante, um ponto definido na sucessão infinita do tempo. Essa definição de ritmo – e, concomitantemente, de estrutura – é válida para gregos e coetâneos – os nossos. A obra de arte, então, é ritmo e estrutura na medida em que contém em si seu próprio ritmo, seu desenvolvimento no tempo e representa – ou antes, apresenta – uma parada no fluxo incessante dos instantes. Essa parada, essa retomada do passado e do futuro, simultaneamente, é dita *epoké*: ao mesmo tempo o tomar de volta e o oferecer, mas também, o fazer presente.

O pensamento de Agamben, na verdade, traz em si reflexos do conceito de “noite salva”, de Walter Benjamin, de quem traduziu a obra para o italiano. Segundo Benjamin,

¹⁷²AGAMBEN, Giorgio. *The man without content*. Meridian: crossing aesthetics. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 94-103. (1ª Ed.: 1994). p. 102. Tradução da autora.

¹⁷³ *Ibidem*. p. 94-103.

as mesmas ‘pujanças’ que, no universo da revelação (quer dizer, a história), se fazem temporais de modo explosivo e extensivo, surgem, no universo do mistério (que é aquele da natureza e das obras de arte), de modo intensivo. [...] As idéias são as estrelas em oposição ao sol da revelação. Elas não brilham no grande dia da história, elas não se revelam de outra forma senão a invisível. Elas não brilham senão na noite da natureza. Desde que as obras de arte se definem como os modelos de uma natureza que não espera por dia algum, espera então ainda menos pelo dia do julgamento, como os modelos de uma natureza que não é a cena da história e nem o lugar onde reside o homem. A noite salva.¹⁷⁴

A noite salva diz respeito a um outro universo, aquele da natureza e das obras de arte, que contém toda a totalidade das idéias, que nunca se mostram plenamente no universo historicizado em que vivemos. A imagem das estrelas é uma forma de aludir à intuição que a natureza e as obras de arte nos cedem em relação à luz da revelação das idéias em si, que estaria em face oposta àquela que vemos. A luminosidade da natureza e das obras de arte, em sua totalidade, só se revelaria totalmente a partir do ponto de vista das idéias¹⁷⁵.

Essa revelação/ocultamento, esse dom inerente à arte remete, ainda, embora de forma apenas próxima, à idéia de “aura”: “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”¹⁷⁶, também instaurada por Benjamin. Ou pela inquirição feita por Martin Heidegger (Alemanha, 1889-1976), a despeito da diferença ontológica em relação aos conceitos benjaminianos: “a arte se esconde na obra de arte. Mas o que e como é uma obra de arte? O que quer que seja a arte, dever-se-á inferí-lo da obra. O que quer que seja a obra, só o podemos saber tendo por base a essência da arte.”¹⁷⁷

As quatro concepções dizem respeito a um mistério que se guarda e se oferece.

A arte, como o amor narrado, guarda seu mistério em algo que não se esgota no objeto artístico, na intenção do artista ou na interpretação de seu fruidor, apesar de se fazer mover através deles. Como tão bem colocou Adorno, nenhuma dessas instâncias é inteiramente arte. E, ainda segundo o filósofo, tampouco se pode atingir aquilo que os

¹⁷⁴ BENJAMIN, Walter. *Correspondance: 1910-1928*. Paris: Aubier Montaigne, 1992. p. 295-296. Tradução da autora.

¹⁷⁵ Sobre essa noção, Cf. PAYOT, Daniel. *Anachronies: de l’oeuvre d’art*. Paris: Galilée, 1999. p. 142-143.

¹⁷⁶ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 170. (1ª Ed.: 1955).

¹⁷⁷ HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte. In: *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960. p. 12. (1ª Ed.: 1936). Tradução da autora.

fenomenólogos pretendiam firmar: a essência da arte. Sequer a essência de um único objeto artístico se esgota ou se firma nesse objeto, mas perpassa-o, como o brilho das estrelas da noite salva. Essa essência, intraduzível, não tem conceito. Tem conceitos vários e voláteis e, por isso, deixa de ser redutível; não pode passar por uma *epoké*, no sentido que lhe dá a fenomenologia, uma redução à essa essência. Então, o desafio que a arte coloca é este: o de provocar sempre, e sempre, a busca do inatingível.

Como no caso do amor enfeitado, os empecilhos ao entendimento pleno da arte, de seu conceito, de seus objetos e do sentido que cada objeto oferece e oculta, estão no âmbito mesmo em que transita a impossibilidade: a obra é feita por um artista, mas não é esse artista, sua vida, ou seu momento histórico, embora os abarque. A obra é fruída por um sujeito. Não o é, mas, no entanto, no encontro do fruidor com a obra, o instante sorve àquele, à sua vida e a seu contexto. A obra dialoga com seu tempo, mas não é retrato dele – ou deles, já que os tempos são muitos; ela percorre a história e, nela, atualiza-se, presentifica-se, a despeito de pertencer – ou de ter pertencido – a um tempo que pode ser muitos. Por isso não espera por dia algum da história. A obra instaura história no instante único; aquele do encontro com o fruidor. Ao mesmo tempo, eterniza-se na permanência da memória e na permanência de seu silêncio, rompido, mas não por completo, a cada novo encontro, desde que haja um sujeito à sua frente ou a lembrança que a ela ressucita e que faz falar o outro. O desafio da arte, como o do amor, faz lembrar o desafio da Esfinge: “decifra-me ou devoro-te”¹⁷⁸.

¹⁷⁸ O desafio da Esfinge é narrado por Sófocles, em *Édipo Rei*. Édipo era filho de Laio, rei de Tebas. Um oráculo previu que o filho oferecia perigo ao pai e a seu reinado, pelo que Laio ordenou o banimento e a execução de Édipo. A criança pequena, no entanto e por misericórdia, foi poupada da execução e viveu sem conhecer sua história. Anos mais tarde, quando o rei Laio, em companhia de um servo, se dirigia a Delfos, viu a estrada estreita obstruída pelo veículo de um jovem. À recusa do jovem em retirar-se do caminho, Laio respondeu com a morte de um dos cavalos do moço. Enfurecido, o jovem matou ao rei e a seu servo. O jovem Édipo, sem o saber, cumpriu parte da profecia. A caminho de Tebas, lhe é proposto o enigma da Esfinge, monstro misto de mulher e de leoa, que afligia a cidade e seus habitantes, impondo-lhes enigmas que, quando não decifrados, resultavam na morte de quem passasse pela estrada por ela guardada. Os enigmas permaneciam sem resposta, resultando na morte de todos que passavam pela estrada. Cômico da catástrofe, Creonte, que então governava Tebas, promete premiar àquele que conseguisse livrar a cidade da Esfinge e de sua mortal ameaça com o trono e com a mão da rainha Jocasta, que se tornara viúva com a morte de Laio. Édipo decifrou o enigma que lhe foi proposto – “qual é o animal que pela manhã anda com quatro pés, à tarde anda com dois e à noite, com três?” –, cuja resposta é o homem, que anda de gatinhas, ereto e finalmente com ajuda de uma bengala ou bastão, em seus três estágios de vida, e, com isso, provocou a humilhação e morte da Esfinge. Aclamado rei pelos cidadãos, casa-se com a rainha Jocasta, sua própria mãe. A condição de Édipo só lhe é revelada quando, devido aos horrores de uma peste, Tebas solicita consulta ao oráculo que revela, ao aterrado rei, seu duplo crime, que seria também a causa da peste; um castigo à cidade. Em consequência, Jocasta põe fim à própria vida e Édipo, enlouquecido, vaza os próprios olhos, passando a vagar cego, em fuga, acompanhado apenas por sua filha Antígona. Cf. SÓFOCLES. *Édipo rei*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

2.2. Conceito(s) de arte

*Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso
corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou
impossível escrever poemas.*
Theodor Adorno, 1955.¹⁷⁹

*A dor perene tem tanto direito de expressão, quanto o torturado ao
grito; por isso pode ter sido errôneo afirmar que não se pode escrever
mais nenhum poema após Auschwitz.*
Theodor Adorno, 1966.¹⁸⁰

As conversas sobre arte são quase inúteis.
Paul Cézanne a Émile Bernard, 26 de maio de 1904.¹⁸¹

Considerar o conceito de arte requer certo cuidado. Pode-se afirmar que existem inúmeros conceitos; caso de teorias que podem estar relacionadas com diferentes aspectos da abordagem da arte ou das artes, seja a especificidade de cada uma delas – pintura, escultura, cinema, música, performance etc. –, como na proposição de Gotthold Ephraim Lessing (Alemanha, 1729-1781) de separação radical das artes¹⁸², seja sua relação com áreas afins como a cultura de massas ou as ideologias políticas – caso de diversas teorias estéticas desenvolvidas pelos membros da Escola de Frankfurt¹⁸³. Por outro lado, pode-se dizer que não existe um conceito universal para arte, problema que se apresenta desde o século XVIII, que data a fundação da estética como disciplina autônoma. A própria palavra arte determina tal situação: trata-se de uma palavra polissêmica, com mais de uma forma de relação com seus sujeitos –

¹⁷⁹ ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998. p. 26.

¹⁸⁰ ADORNO, Theodor. Negative Dialektik. In: *Gesammelte Schriften*. V. 6. Frankfurt: Suhrkamp, 1975. p. 355. Tradução da autora.

¹⁸¹ CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 16.

¹⁸² Em *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), Lessing critica a máxima da *Ars poetica* de Horácio (Roma, 65a.C-8a.C), *Ut pictura poesis* – a poesia é como a pintura –, propondo a delimitação estética das duas artes segundo seu desenvolvimento formal: a poesia, no tempo, e a pintura, no espaço. Cf. LESSING, G. E. *Laocoonte* ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura. São Paulo: Iluminuras, 1998.

¹⁸³ Tratados à frente.

artistas e receptores –, com seus objetos, com seu contexto, com e em sua história e através das diferentes áreas do conhecimento que a podem abordar.

Segundo Lausberg¹⁸⁴, etimologicamente, a palavra arte, comum às línguas portuguesa, espanhola e italiana, ou no francês, *art*, deve seu étimo ao latim *ars*, *artis*, cujo étimo, por sua vez, é controverso. A forma inglesa *art*, documentada desde 1225, surge de empréstimo ao francês, tendo raiz própria nas demais línguas românicas: por exemplo, *Kunst*, no alemão, *konst*, no sueco. Sua documentação nas formas latinas é precoce e os sentidos que admite são diversos: o que é feito pelo homem; o que é bem feito pelo homem; determinado ofício, saber, experiência ou conhecimento por meio do qual o homem faz algo; o conhecimento, o saber, a ocupação ou profissão; determinada destreza, habilidade, engenhosidade ou talento; o produto de tais virtudes; as Musas; as regras de determinada arte ou ofício. Relativamente àquilo a que hoje se atribui a designação arte, tratando-se das artes plásticas e visuais, o conceito passa por um processo de transformação e construção que se inicia antes mesmo do período pré-socrático, ou seja, no século VI a.C.

O problema da definição da arte, portanto, encontra raízes no pensamento clássico greco-romano. Segundo tal pensamento, um processo ordenado que tende ao aperfeiçoamento e à plena realização pode se dar por força da natureza – no grego, *phýsei*; no latim, *natura*¹⁸⁵ – ou, contrariamente, pode ocorrer por obra do acaso – *týkè*, *casus* – ou ainda como resultado da vontade ou projeto do homem, quando é *téknè*, no grego, e *ars*, *artis*, no latim. Uma obra – *érgon*, *opus* – não pode ser resultado exclusivamente do curso natural. Entretanto, não pode se realizar sem sua cooperação: a *phýsis* ou *natura* é, nesse caso, dirigida de acordo com os planos do homem. A possibilidade dita natural é condição para o desenvolvimento da *téknè* ou *ars*, que se dá em três fases sucessivas: a inexperiência – grego, *apeiría* –, o acaso, *týkè*, e a experiência, *empeiría*. A primeira obra de arte – *érgon*, *opus* – nasceu e permanece nascendo, em cada primeira obra de arte de um dado homem, amparada na possibilidade natural, que se mostra em sua aptidão natural – que é *phýsis*, *natura*. Entretanto, mesmo havendo tal aptidão, a obra, a princípio, é realizada por um homem inexperiente – *ápeiros* – e fica, por isso, sujeita ao acaso – *týkè* – que pode ou não conduzir ao sucesso

¹⁸⁴ LAUSBERG, Heinrich. *Handbook of literary rhetoric*. Boston: Brill Academic, 1997. p. 1-17. Tradução da autora.

¹⁸⁵ A partir desse ponto, todo termo fundamental virá acompanhado de seus equivalentes grego e latino, quando houver, nessa ordem e entre travessões.

na realização da obra. É pela repetição consciente da ação ainda não compreendida que o homem, antes inexperiente, torna-se experiente – *émpeiros* – e capaz de experimentação e, conseqüentemente, da experiência bem sucedida – *empeiría*. A repetição da experimentação, agora experiente, fortalece o processo cujo desenvolvimento leva à *téknè*, *ars*, consolidando-se como tal quando a experiência em si torna-se transmissível a aprendizes. Tal transmissão se dá pela imitação – *mimesis*, *imitatio*¹⁸⁶ – do modelo – *parádeigma*, *exemplum*. *Téknè* e *ars* podem ser ensinadas – latim, *docere*, de onde advém a doutrina, *doctrina*, o conjunto de regras para ensinar. Essas regras delimitam exatamente aquilo que é lícito, a licença – *licentia*¹⁸⁷.

Téknè e *ars*, então, são o conjunto de regras derivadas da experiência, porém lógica e intelectualmente abalizadas. Tais regras, passíveis de serem transmitidas, ensinam a repetir determinada ação que, na repetição, tende à perfeição pela concorrência da vontade. Essa ação não faz parte do curso da natureza e tampouco é afeita ao acaso: na verdade, o homem tende, por meio da arte, a libertar-se da natureza – da *phýsis* ou *natura* – primeiro obedecendo a ela, depois, dominando-a e, a cada nova ação, aperfeiçoando o âmbito da cultura¹⁸⁸, o âmbito de seus saberes e práticas que constituem o lugar do homem frente ao mundo dado.

Dentro dos limites potenciais da natureza, o aprendizado da *téknè*, *ars* por meio das regras proporcionadas pela doutrina leva à ciência, ao saber – do latim, *scientia*, *scire*. A ciência torna-se *facultas*, faculdade, poder, quando o aprendiz tem disposição ou aptidão natural – *phýsis*, *natura* – e atua na prática – *empeiria*, *usus* – com aquele saber que adquiriu, retornando assim à *empeiría*, porém, agora, iluminada pela razão que lhe concede a *téknè*. No ofício, na prática, há duas formas de

¹⁸⁶*Téknè* e *ars* não são exatamente equivalentes: é justamente na relação com a *mimesis* e com a *imitatio*, respectivamente, que ambos diferem: o termo grego tem significação mais ampla do que o latino *ars*, limitado à imitação dos *exempla* e carente da confluência da razão que gera a iluminação teórico-sistemática intelectual que acresce o termo *téknè*. Tal diferença explica a prevalência do termo grego em textos filosóficos.

¹⁸⁷Em arte, as rupturas das regras, nos casos em que não são condenadas pela crítica, pela história ou pela teoria, são ditas *licentiae*, licença, como em “licença poética”.

¹⁸⁸“O termo cultura deriva do verbo latino *colere*, cultivar, e estava originariamente relacionado ao cultivo da terra. A relação anímica com a natureza como parâmetro para a compreensão do mundo fez com que o termo agrícola passasse a traduzir, também, os padrões de comportamento e de relacionamento dos homens. Passou-se a designar de cultura tudo que aludisse a normas, regras e conteúdos sociais cultivados pelo homem.” Cf. FRÓIS, Katja Plotz. *Globalização e cultura: a identidade no mundo dos iguais*. In: Cadernos de pesquisa interdisciplinar. PPGICH – CFH – UFSC. n. 62. Florianópolis, 2004. Available online < www.cfh.ufsc.br/~dich/cadernos.htm >. p. 3.

compromisso: aquele do jogo – grego, *diatribè, skolè*; latim, *ludus, otium, schola* – e o da utilidade ou ocupação dita séria – grego, *askolía, spoudè*; latim, *negotium*, de *nec + otium*, não-ócio. O jogo prepara para a ocupação séria que, por sua vez, dá ensejo à ação livre, desinteressada utilitariamente. O jogo relativo à *téknè, ars* é o exercício – *melète, exercitatio* ou *meditatio*, conforme o tipo – do saber adquirido por meio da doutrina, o qual possui também suas próprias regras. A primitiva imitação empírica converte-se, então, por meio do exercício, em uma imitação dirigida pela *tékne*, pela *ars*.

A *facultas*, fortalecida pela *exercitatio* e pela *imitatio*, é *facilitas* – grego, *éksis* –, a capacidade de fazer. Com a *éksis*, o artista pode fazer com virtuosismo, uma vez que a *téknè, ars* tornou-se em uma faculdade firme, um poder firme, estabelecido. Tal *éksis*, elevada à pretensão de perfeição da *téknè, ars* é *aretè* – no latim, *virtus*, qualidade máxima do varão, *vir* – e aquele que a possui é um virtuoso, possui virtuosismo. Quando não ocorre a *aretè, virtus*, o que se dá em caso de excesso ou falta na realização da obra, tem-se a feiúra, o vício – *kakía, vitium*. A *aretè, virtus* reside no *mésos, médium*, o meio entre os extremos. A distinção entre *aretè, virtus* e *kakía, vitium* exige daquele que julga um *iuditium*, um juízo, um julgamento ou um critério especial, uma vez que certos *vitia* só o são na aparência, pois foram deliberadamente desejados pelo artista, através da *licentia*: aquilo que é *vitium*, na obra de um aprendiz, pode, no caso de um mestre, ser *virtus* justamente pela concorrência da *empeiría*, da *scientia*, da *facultas* e da *exercitatio* no resultado de sua obra, ou seja, por meio da *licentia* deliberada, pautada na experiência das regras a serem infringidas. Então, de tal forma é a arte – *téknè, ars* – que ela depende tanto daquele que a pratica – *teknítès, artifex* – quanto do resultado de sua ação, da obra – *érgon, opus* –, estando a meio caminho entre os dois.

As artes podem, enfim, ser classificadas em função do *érgon, opus* e em função do *teknítès, artifex*.

No caso da classificação pelo *érgon, opus*, as artes podem ser de três tipos:

- I. As de maior perduração são as artes *poiéticas* – *téknai poiètikaí, artes in effectum positae*: artes postas em coisa feita ou artes criadoras. Seu produto é a obra de arte

que sobrevive ao tempo e a seu criador, ficando à disposição do contemplador ou usuário.¹⁸⁹

- II. Aquelas que, tendo perduração, dependem, no entanto, de uma ação complementar são as artes representativas – *téknai praktikaí*, *artes in agendo positae* – ou artes postas em ação. As artes representativas pressupõem a *poiésis*, mas, para que alcance a plenitude, requerem sua execução ou representação momentânea. São exemplos de arte representativa a arte dramática, o canto e a dança. No caso dessas artes, ao *artifex* corresponde o *actor*, aquele que faz a ação. Sua obra é a *actio*, ação.
- III. As artes que, tendo perduração, não pedem ação complementar, mas sim uma reflexão, são as artes teóricas – *téknai theoretikaí*, *artes in inspectione positae* – ou artes postas na inspeção, no olhar dirigido para dentro da *opus*. Seu fim está na contemplação, na *inspectio* que pode ser tanto a *cognitio*, a cognição, o ato de conhecer a essência do objeto, quanto a *aestimatio*, estimativa, avaliação dessa essência. Nesse caso, ao *artifex* corresponde o *spectator*, o espectador.

Um *opus* fica às seguintes disposições do homem, segundo seu tipo:

1. O *usus*, no caso de um objeto utilitário, como um par de botas, criado pela arte da sapataria para ser utilizado e sofrer *abusus*, desgaste e desaparecimento.
2. A *actio*, ação, como nas artes representativas.
3. A *inspectio*, inspeção, como nas artes teóricas.

No caso do *teknítès*, *artifex*, a classificação das artes é social e elas serão mais ou menos nobres de acordo com a finalidade de quem a pratica. Assim, as artes que

¹⁸⁹ Importa esclarecer que o *poético* e o *poiético* constituem duas dimensões estéticas distintas, mas que se interdependem mutuamente. Ambas se relacionam com a atividade produtora, com o fazer artístico e as razões ou motivações que o orientam. O fazer artístico, ou produção artística, direcionado pela *poética* resulta na arte propriamente dita, nas ordenações ou encaminhamentos desse fazer artístico, da produção da obra, do ato de produzi-la, e em uma formalização racional conceitual. A atividade criadora, por outro lado, direcionada ou sustentada pela *poiésis* resulta no *poético*, mantido pela geração e criação propriamente ditas, por um agir orientado por uma razão não-lógica, pré-conceitual ou razão intuitiva. O *poético*, em decorrência, se traduz como instância responsável pela evidenciação do vínculo entre o sujeito e o mundo justamente pelo concurso dessa razão. A convergência entre o *poético* e o *poiético* – a partir da arte como produção artística ou fabricação de obra - redundaria na forma-formada, ou seja, na forma na qual a arte privilegia a *poiética* em detrimento da *poética*. No entanto, é em função dessa dinâmica que surge o *poético*: neste sentido se compreende que a *poética* contém os atributos que permitem a si mesma se perpetuar, subsistindo como forma. A *poiética*, por seu turno, não pode prescindir da arte para se efetivar.

servem ao lucro são inferiores àquelas que servem ao bem comum ou a um fim espiritual. Serão, portanto:

- A. *Artes vulgares et sordidae*, artes populares e baixas.
- B. *Artes ludicrae*, artes de exibição.
- C. *Artes pueriles*, artes sujeitas a regras de execução, durante a ação.
- D. *Artes liberales*, artes liberais; artes cultivadas pelo *civis liber*, pelo cidadão livre, sem finalidade de lucro.

Nos dois primeiros casos acima, as artes buscam o lucro, sendo a segunda mais nobre, pois exige maior aptidão. As duas seguintes não buscam o lucro, sendo, por isso, ainda mais nobres. A terceira busca a recreação, o passatempo; a quarta, o conhecimento, o bem comum, os fins elevados do espírito, sendo, por isso, a mais nobre.

As *artes liberales* são, em grego, *téknaí egkýklíoi*, porque encíclio, *egkýklios*, é o cargo em cujo desempenho os cidadãos alternam-se, revesam-se, por esse não requerer formação especializada, mas uma alta formação. Essas artes têm como programa educativo a *egkýklios paídea*, educação encíclica – de onde deriva o termo enciclopédia, instrução circular: encíclicia dizia respeito, então, ao fato de os instrutores serem, na Grécia, homens livres que se revezavam, alternavam-se – e podiam fazê-lo – no cargo que não exigia formação especializada, mas elevada formação geral. Entretanto, segundo Himmelmann¹⁹⁰, os gregos não estabeleceram uma real distinção entre arte e artesanato até o final do período clássico. Mesmo nesse período, essa diferenciação só se deu de forma sistematizada na arte monumentalista. No período arcaico, os gregos não tinham sequer uma definição para a atual idéia de artesão e tampouco se havia criado uma palavra específica para qualificá-lo. Arte liberal, portanto, diz respeito às atividades desempenhadas por determinada classe de indivíduos, mas não delimitava tais fazeres.

Mais à frente, contudo, as artes liberais sofreram várias classificações e foram, inclusive delimitadas. Na idade média, eram matéria de instrução e ensino ministradas sob a égide da teologia. Foram divididas por Orígenes (Egito, cerca de 185-252 d.C), segundo seu tipo, em artes das ciências do espírito ou ensino literário –

¹⁹⁰ HIMMELMANN, Nikolaus P. et al. *Reading greek art*. Princeton: Princeton University, 1998. p. 17-36.

gramática, retórica e dialética – e artes das ciências da natureza ou ensino científico – aritmética, geometria, astronomia e música. A partir do século IX, o conjunto das três primeiras passou a ser designado *trivium* – trívia, três caminhos. Com Boécio (Roma, cerca de 475/480-524), o segundo grupo recebeu o nome de *quadrivium* – quatro vias.

A noção hodierna de arte tem fundamento nessa sistematização clássico-medieval, assim também boa parte dos problemas relacionados ao conceito. O limite entre arte e técnica, entre arte e artesanato, a questão da imitação e do modelo, a da reprodução de uma obra e de sua produção em série, os fins a que se destina a arte e a obra, seu valor de cultura, suas diversas categorias, são alguns dentre os diversos temas que já se encontram, pelo menos como semente, nos vocábulos *téknè* e *ars*.

A seguir, partindo da definição terminológica, base para as teorias subseqüentes, serão apresentadas diferentes noções conceituais de arte nos principais pensadores que ajudaram a fundar ou a sistematizar a noção em seu respectivo tempo, até pouco mais de meados do século XX. Tal enumeração não visa ao aprofundamento das teorias gerais desses pensadores – considerando-se que todos se relacionam com a arte a partir de sua visão filosófica ou histórica –, mas à coleta, em determinados pontos de cada obra, de um aspecto específico do conceito, de modo a preparar o fechamento das discussões que aparecem na terceira parte da presente tese. Por isso não aparecerão, aqui, considerações contemporâneas a respeito da arte, mas apenas a fonte de onde vieram. Como nos vocábulos *téknè* e *ars*, o que se deixará à mostra é aquilo que o pensamento suscita. Tais teorias, portanto, serão aqui tratadas como ‘questões abertas’. Na terceira e última parte, tal abertura encontrará termo.

Na antiguidade pós-socrática, o que hoje consideramos as belas-artes, as artes plásticas, visuais, sonoras e literárias, fariam parte do âmbito da consideração do belo, *to kalón* – inicialmente apenas na forma da poesia –, abordada tanto por Platão (Atenas, cerca de 428-347 a.C.), através de suas próprias idéias e também nos diálogos protagonizados por Sócrates (Atenas, cerca de 470-399 a.C.), quanto por Aristóteles (Estagira, 384-322 a.C.) e, mais tarde, por Plotino (Egito, 205-270). Em *Hípias maior*, a definição do belo – *kalos* – em si, idéia universal da beleza associada ao bem e à verdade, é o cerne do diálogo entre o sofista Hípias de Élis e Sócrates. Ali o belo é

entendido socraticamente como produto do espírito¹⁹¹, não como idéia transcendente, como ocorre no pensamento platônico: trata-se da “beleza que, acrescentando-se a um objeto qualquer, o torna belo, seja pedra ou madeira, homem ou deus, ação ou ciência.”¹⁹² O diálogo ocupa-se especialmente com a beleza sensível, embora não se atenha a ela. Em *O Banquete* e em *Fedro* a beleza é tratada em relação ao amor. O amor é, em si, capaz apenas do deixar pressentir o belo, que é alcançado apenas pela via do amor em direção à filosofia:

eis, com efeito, em que consiste o proceder corretamente nos caminhos do amor ou por outro se deixar conduzir: em começar do que aqui é belo e, em vista daquele belo, subir sempre, como que servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, e dos belos corpos para os belos ofícios, e dos ofícios para as belas ciências até que das ciências acabe naquela ciência^[193], que de nada mais é senão daquele próprio belo, e conheça enfim o que em si é belo.¹⁹⁴

Ou, em *Fedro*:

mas, sobre o belo, repito novamente que nós o vimos lá, brilhando em companhia das formas celestiais. E, vindo para a Terra, nós o encontramos aqui, também, brilhando claramente através da mais clara abertura dos sentidos. Pois a visão é a mais penetrante de nossos sentidos físicos, embora a sabedoria não seja percebida por meio dela. Seu amor nos transportaria se houvera uma imagem visível dele, e as outras idéias, se elas tivessem contrapartes visíveis, seriam igualmente amáveis. Mas isso é privilégio da beleza; sendo a mais amável, é também a mais palpável à visão.¹⁹⁵

O amor é um delírio, loucura ou mania que faz pressentir, na contemplação da beleza sensível, que é cópia – *εἰκόν* – ou imitação – *homoíoma* – da Idéia, o Belo em si. Tal delírio provoca no homem a reminiscência da realidade absoluta e da beleza inteligível.

¹⁹¹ Encerrando o diálogo *Fedro*, como em um espelho do texto de *Hípias maior*, Sócrates faz uma bela prece aos deuses. Nela, o sentido da beleza em sua filosofia é resumido e condensado, através das idéias de inspiração, de beleza concernente ao espírito, de unidade, de sabedoria e de temperança: “Amado Pã, e todos vós outros deuses que visitam este lugar, dai-me beleza de alma interior e possa o homem, interior e exteriormente, estar em unidade. Que eu considere o sábio um homem próspero e que eu tenha tal quantidade de ouro quanto a que um homem comedido apenas possa carregar. PLATÃO. *Phaedrus*. Edição eletrônica em inglês. Snt. p. 57. Tradução da autora.

¹⁹² PLATÃO. *Hípias Maior*. p. 11. 292 a. Edição eletrônica em espanhol. Snt. Available on 2P2 Network. p. 11. Tradução da autora.

¹⁹³ A filosofia.

¹⁹⁴ PLATÃO. *O Banquete*. In: *Diálogos*. Coleção Os pensadores. V. III. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p. 48. 211c.

¹⁹⁵ PLATÃO. *Phaedrus*. Edição eletrônica em inglês. Snt. Available on P2P Network. p. 35. Tradução da autora.

No *Íon*, cada uma das categorias artísticas é considerada como um todo e, como exemplo, Sócrates diz a Íon que, se ele entendesse a poesia como um todo, poderia falar tanto de Homero quanto de Hesíodo com o mesmo conhecimento, o mesmo valendo para a pintura e as demais artes. Nesse diálogo, é feita a distinção entre arte, *téknè* e inspiração, influência da divindade sobre o homem:

não é, ficai sabendo, por efeito da arte, mas pela ação de um deus que neles reside e os possui, que todos os bons poetas épicos compõem todos esses belos poemas, coisa que também se pode dizer dos bons autores de cantos líricos.¹⁹⁶

Tal inspiração se dá por meio das musas. De acordo com a concepção do poeta Hesíodo (aprox. séc. VIII a.C.), as musas eram filhas do deus grego Zeus e da titã Mnemósine – a memória. Eram nove: Calíope, musa da poesia épica; Euterpe, da poesia lírica; Polínia, da poesia sacra; Érato, da poesia erótica; Melpômene, da tragédia; Tália, da comédia; Clio, da história; Urânia, da astronomia e Terpsícore, da dança e do canto. Como ser inspirado, em estado de delírio, o artista ou

o poeta é, com efeito, coisa leve, santa e alada; só é capaz de criar quando se transforma em um homem que a divindade habita e que, perdendo a cabeça, fica inteiramente fora de si mesmo. Sem que essa possessão se produza, nenhum ser humano será capaz de criar e de vaticinar.¹⁹⁷

À despeito do caráter inspirado atribuído ao artista, em *A República*, Platão procede a uma severa crítica aos poetas, especificamente à poesia imitativa, sobretudo sob a personificação de Homero (teria vivido no século VII a.C.). A crítica platônica divide-se em duas ordens: a primeira, ética, diz respeito ao fato de os poetas atribuírem aos deuses, que deveriam ser os exemplos imortais para o homem, fraquezas, vícios e paixões próprias dos últimos, próprias dos mortais. A segunda, metafísica, diz respeito ao caráter imitativo das artes. Utiliza, para isso, o exemplo do marceneiro: para construir uma mesa ou uma cama, segundo Platão, o marceneiro deve conhecer a forma ideal, a Idéia, um modelo invariável não perceptível pelos sentidos mas apreensível pela inteligência, da cama ou da mesa. Quando realiza a cama, sua obra é uma imitação da Idéia; uma cópia imperfeita do modelo ideal. Um pintor que pinta a imagem de uma cadeira, por sua vez, ao proceder à realização de sua obra, estará realizando uma cópia da cópia, uma cópia daquilo que são capazes de fazer os homens. O pintor então é dito

¹⁹⁶ PLATÃO. *Íon*. In: *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1950. p. 62. Tradução da autora.

¹⁹⁷ *Ibidem*. p. 63.

imitador, “autor de uma produção afastada três graus da natureza”¹⁹⁸. Sua obra nada mais é do que uma reprodução da aparência. Nesse sentido, a verdade e a realidade só podiam ser alcançadas através da abstração metafísica e a pintura, segundo Keuls¹⁹⁹, seria duplamente ilusória: tanto por ser, primeiramente, impressa a um suporte material que já era, em si, uma transformação, uma ilusão do real – o suporte da pintura, o mármore da estatuária ou a cerâmica utilizada para elaboração dos vasos já seriam ilusões em si – quanto pelo fato de a escultura ou a cena pintada, por exemplo, associarem sua forma a um algo fora delas mesmas.

O mesmo se estende ao poeta, que se inclina, com o fim de causar empatia e de “salientar-se no meio da multidão”²⁰⁰ e por meio dos personagens, ao “caráter irascível”. Tal caráter “presta-se a imitações numerosas e variadas, ao passo que o caráter prudente e tranqüilo sempre igual a si mesmo, não é fácil de imitar, nem fácil de compreender, uma vez expresso, sobretudo numa assembléia em festa e pelos homens de todo tipo que se encontram reunidos nos teatros”²⁰¹.

Platão, em síntese, suscitou três problematizações a respeito da arte: a questão da essência das obras comparadas à realidade; a partir daí, sua relação com a beleza e, finalmente, seu efeito moral. Dessa forma inaugura o pensamento da arte como problema filosófico. Hofstadter e Kuhns²⁰² o colocam em termos de quatro temas gerais: primeiro, a idéia geral de arte, *téknè*, cujo princípio é a medida; segundo, os objetivos e deficiências do conceito de *mimesis*; terceiro, o conceito de entusiasmo, loucura ou mania como condições necessárias à criação e, finalmente, o conceito de loucura ou mania erótica relativamente à contemplação do belo.

A crítica platônica às formas representacionais, porém, devem ser pensadas também em relação ao contexto político-social de meados do século IV. Ela surge em um momento de desagregação da *pólis* como entidade política autônoma, de crescente secularização dos mitos e de crescimento do eruditismo intelectual. O sábio vai ser considerado como tal, cada vez mais, em função de seu conhecimento de saberes específicos, e não mais por sua participação positiva para os interesses da *pólis*. A

¹⁹⁸ PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 324.

¹⁹⁹ KEULS, E. C. *Plato and greek painting*. Boston: Brill Academic, 1987. p. 25-26. Tradução da autora.

²⁰⁰ *Ibidem*. p. 334.

²⁰¹ *Ibidem*. p. 334.

²⁰² HOFSTADTER, Albert, KUHNS, Richard. *Philosophies of art and beauty: selected readings in aesthetics from Plato to Heidegger*. Chicago: UC Press, 1976. p. 3-5.

racionalização do saber chega à religião, que lentamente se hermetiza e se seculariza, com reis passando a ser cada vez mais cultuados como heróis, ocupando o lugar dos antigos cultos. A crescente descrença na capacidade dos deuses em defender a *pólis* da ameaça externa é outro fator que colabora com a disjunção entre imagem e entidade, que se desenvolverá cada vez mais a partir de então. Dominadas pelas realezas macedônias, as comunidades gregas enfraqueceram seus elos com as divindades protetoras e, por conseguinte, com suas imagens. É nesse cenário que surge o pensamento de Aristóteles.

Na *Metafísica*, Aristóteles afirma que “o bem e o belo diferem um do outro” pois o bem “reside sempre nas ações, enquanto o belo se encontra igualmente nos seres imóveis”, sendo suas formas superiores “a ordem, a simetria e o caráter definido”²⁰³ ou limite. O belo é fruto do domínio da *téknè*, da habilidade que o artista possui em manejar os meios de forma a alcançar a ordem, a simetria, o limite. A arte é o resultado dessa habilidade quando voltada ao caráter de revelação moral, psicológica. Na *Arte retórica*, a ordem corresponde à estrutura formal do discurso, de sua “ordem natural”²⁰⁴ enquanto o limite diz respeito à dimensão do mesmo. No capítulo VII da *Poética* Aristóteles aplica os mesmos princípios à poesia; à comédia, à tragédia e à epopéia: “o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza²⁰⁵ e na ordem.”²⁰⁶ Na *Poética* trata também de determinada música instrumental²⁰⁷, do canto, da dança e da pintura²⁰⁸. Apesar de tratar das *téknai poiètikaí* na *Metafísica*²⁰⁹, ali elas aparecem como arte de produzir alguma coisa como, nos exemplos dados, uma obra de marcenaria ou a saúde e, mais especificamente, a poesia e as artes propriamente ditas. Na *Poética* as artes são distinguidas através da diferenciação entre Homero e Empédocles: “aquele merece o nome de poeta, e este, o

²⁰³ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974. p. 274. 1078a31-1078b1.

²⁰⁴ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, sd. p. 203.

²⁰⁵ Aqui em termos de dimensão. A grandeza relacionada à magnanimidade e como elevação de objetivos é tratada no *Ética a Nicômacos*, onde é relacionada à beleza: “com efeito, a magnanimidade pressupõe grandeza, da mesma forma que a beleza pressupõe um corpo bem proporcionado, e poucas pessoas podem ser graciosas e bem proporcionadas sem serem belas.” Cf. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Brasília: UnB, 2001. IV, 3. p. 78. 1123b.

²⁰⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993. p. 47. 1450b35.

²⁰⁷ “parte da aulética e da citarística”, a música da flauta de Pã, assim como a dança e o canto. Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993. p. 17. 1447b15-20.

²⁰⁸ A pintura aparece depois, apesar de Aristóteles se referir ao uso das cores junto às demais artes. Cf. *Ibidem* p. 21. 1448a5-7.

²⁰⁹ Cf. ARISTÓTELES. *Metafísica*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974. Livros I, VII, IX e XII.

de fisiólogo.”²¹⁰ Relativamente ao belo, as idéias de ordem, simetria e delimitação são o fundamento teórico necessário àquilo que, mais tarde modificado, hoje entendemos por arte, uma vez que através desses conceitos Aristóteles diminui a distância que havia entre o termo *poiésis*, atividade formadora, e *to kalón*, a idéia de Belo, mudando radicalmente o sentido dado por seu mestre:

a maior diferença entre Platão e Aristóteles reside nas conseqüências que cada um deles extraiu de sua filosofia para a apreciação e avaliação da arte. Se, para Platão, a arte pode ser fonte de ilusão e levar ao engano por alimentar as paixões, para Aristóteles, a arte é valiosa porque reparadora das deficiências da natureza, especialmente as humanas, trazendo com isso uma contribuição moral inestimável.²¹¹

Aristóteles, ao contrário de Platão, não identifica a arte com a desrazão, já que para ele não existe algo como o confronto entre racionalidade e irracionalidade, mas sim o “jogo de forças complementares entre os poderes imaginativos e construtivos da arte e as faculdades intelectivas da filosofia.”²¹² É nesse sentido que sua *Poética*, onde louva o mesmo Homero a que se refere seu mestre, é o primeiro corpo teórico da arte. Uma teoria peripatética em torno do conceito de arte. Conceito acatado pelos escolásticos e com o qual concorda São Tomás de Aquino (Itália, 1225-1274).

Plotino, pensador fundamental na renovação do platonismo e influência capital nos primeiros pensadores cristãos, dentre os quais Santo Agostinho, define a beleza na *Primeira Enéada*²¹³, que trata do homem e da moral, desenvolvendo sua concepção no sexto tratado. Ali, adota a noção de beleza como alma das coisas; supra-sensível, imutável e eterna, a ela se assemelhando a alma do homem. Trata-se, aqui, de um filósofo místico, segundo o qual é na alma que a beleza se revela em sua magnitude.

Nesse sentido, a arte é um ato contemplativo, um ato espiritual alcançado pelo treinamento, condutor ao conhecimento da alma. Assim, a música percebida pelos sentidos, por exemplo, traz, acima ou além de si, harmonias inteligíveis que cabe ao

²¹⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993. p. 19. 1447a15.

²¹¹ SANTAELLA, Lúcia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994. p. 31.

²¹² *Ibidem*. p. 31.

²¹³ Trinta anos após a morte de Plotino, seu discípulo Porfírio publicou os tratados do mestre. Porfírio subdividiu os textos de forma a atingir o número de 54 tratados, reunidos em seis grupos de nove, *eneas*, daí o nome *enéada*. Porfírio agiu de modo a seguir a tradição pitagórica, onde seis é o número da perfeição e nove, o da totalidade. Cf. PLOTINO. *The Six Eneads*. Primeira Enéada, Sexto Tratado. Available online <<http://www.davemckay.co.uk/philosophy/plotinus/plotinus.php?name=enneads.06>>.

músico, aquele que aspira pela boa medida e forma musical, com sua tendência natural aos belos tons, aprender:

essa tendência natural deve ser o ponto de partida para tal homem: ele deve ser atraído pelo tom, pelo ritmo e pelo desenho das coisas dadas aos sentidos; ele deve aprender a distinguir as formas materiais da Existência Autêntica que é a fonte de todas essas correspondências e de todo o esquema racionalizado das obras de arte; ele deve ser conduzido à beleza que se manifesta através dessas formas; deve-se lhe ser mostrado que o que o inebriou não foi outra coisa senão a Harmonia do mundo Intelectual, assim como a beleza nessa esfera, não uma mera forma física da beleza, mas o Todo-Belo, a Beleza Absoluta; e as verdades da filosofia devem ser inseridas nele, para conduzi-lo à fé naquilo que, não o sabendo, ele o possui em si mesmo.²¹⁴

O ato da imitação das formas sensíveis, em Plotino, então, é pretexto para a verdadeira atividade artística, que visa à intuição das Idéias e ao conhecimento da Verdade. No caso da pintura percebida pelos sentidos:

aqueles que vêem os produtos da arte da pintura não vêem um deles em um único sentido, eles são profundamente comovidos por reconhecer, nos objetos pintados para os olhos, a presentificação do que reside na Idéia, e assim, são convocados à reminiscência da Verdade.²¹⁵

Ou, na escultura, no belo exemplo dado na *Quinta Enéada*, que trata da inteligência, em seu oitavo tratado, sobre a beleza intelectual:

vamos ao domínio da magnitude: supõe dois blocos de pedra, lado a lado: um está na forma bruta, praticamente intocado pela arte; o outro foi detalhadamente trabalhado pelas mãos do artesão na forma de uma estátua de um deus ou homem, uma Graça ou Musa, ou, se na forma de um homem, não um retrato, mas uma criação na qual a arte do escultor concentrou todo amor.

Agora deve ser notado que a pedra conduzida à beleza formal pelas mãos do artista não é bela como pedra – se assim fosse, o bloco bruto seria tão agradável quanto – mas em virtude da forma ou idéia introduzida pela arte. Essa forma não está no material; ela está no criador antes de estar na pedra; e o artesão a detém não por meio dos instrumentos de seus olhos e mãos, mas por meio de sua participação em sua arte. A beleza, portanto, existe em um estado muito superior na arte; pois ela não surge integralmente no trabalho; essa beleza original não pode ser transferida; o que surge é derivado e menor; e,

²¹⁴ PLOTINO. *The Six Enneads*. Primeira Enéada, Terceiro Tratado. Available online <<http://www.davemckay.co.uk/philosophy/plotinus/plotinus.php?name=enneads.03>>. Snd. Tradução da autora.

²¹⁵ Ibidem. Segunda Enéada, Nono Tratado. Available online <<http://www.davemckay.co.uk/philosophy/plotinus/plotinus.php?name=enneads.18>>. Snd.

na estátua, nem mesmo se mostra integralmente e com completa realização da intenção, mas apenas como tendo vencido a resistência do material.²¹⁶

A arte, portanto, a verdadeira Arte não está contida nem se esgota em suas obras – nem no conjunto de todas elas – mas é justamente o princípio que a todas fecunda, unifica e supera. Ao mesmo tempo, cada obra é mero meio e, como tal, é provisório, pois

a arte tem origem mais tardia do que a alma; ela é imitadora, produzindo cópias indistintas e débeis – brinquedos, coisas de pequena importância – e é também dependente de toda sorte de mecanismos, somente por meio dos quais suas imagens podem ser produzidas.²¹⁷

Embora sejam encontradas diversas reflexões a respeito da natureza da arte e do belo entre os pensadores da antiguidade, com Alexander Gottlieb Baumgarten (Alemanha, 1714-1762) o rumo das considerações mudará, sobretudo devido ao surgimento da crítica kantiana, que a ele deve o termo que será cerne da primeira parte de sua *Crítica da faculdade do juízo*.

Mesmo pouco antes do surgimento formal da estética como disciplina, em 1750, com a publicação de *Aesthetica sive theoria liberalium artium – Estética ou teoria das artes liberais* – de Baumgarten, lidava-se com certa imprecisão terminológica que dificultava inclusive a inauguração de uma disciplina para a arte, ou, segundo seu tempo, para as belas-artes:

apenas três décadas antes que o termo estética venha designar uma disciplina autônoma, nada permite prever a emergência de um discurso específico, coerente, com uma terminologia segura. Numerosos são os equívocos que ainda planam sobre os conceitos de gosto, de sentimento, de imaginação, de intuição, de emoção, de paixão, de sensibilidade ou de gênio. Todas essas noções remetem a um ‘não sei quê’ – para retomar uma expressão de padre Bouhous – que somente deve sua relativa precisão às conveniências do momento e ao código em vigor neste ou naquele autor. A própria palavra ‘arte’ não está definida. Não é usada no singular, nem com minúscula nem com maiúscula. O uso de plural é obrigatório, acompanhado por um adjetivo: as artes mecânicas, as artes liberais. Essas últimas, catalogadas pela Academia: eloquência, poesia, música, pintura, escultura, arquitetura e gravura, são chamadas ‘belas-artes’, desde o

²¹⁶ Ibidem. Quinta Enéada, Oitavo Tratado. Available online <<http://www.davemckay.co.uk/philosophy/plotinus/plotinus.php?name=enneads.44>>. Snd.

²¹⁷ Ibidem. Quarta Enéada, Terceiro Tratado. Available online <<http://www.davemckay.co.uk/philosophy/plotinus/plotinus.php?name=enneads.30>>. Snd.

final do século XVII. La Fontaine teria sido o primeiro, dizem, a usá-la nesse sentido. Mas a Escola de Belas-Artes só é assim chamada em 1793. Quanto à Academia de Belas-Artes, deverá esperar até 1816.²¹⁸

Com Immanuel Kant (Alemanha, 1724-1804) surgirão os primeiros sinais de uma estética²¹⁹ tal como é hoje entendida; como uma disciplina autônoma. Para compreender sua concepção ou idéia de arte, faz-se necessária a compreensão de suas proposições estéticas.

Na *crítica da razão pura*, a estética transcendental trata das formas *a priori* da sensibilidade: o espaço e o tempo. As duas primeiras críticas de Kant – *Crítica da razão pura* e *Crítica da razão prática* – separam o conhecimento da ação, a natureza da liberdade e o entendimento – faculdade de conhecer os objetos da experiência – da razão. No entanto, a ordem natural e a moral não podem existir separadamente. Assim, embora a natureza seja regida pela causalidade e a ordem ética, pela finalidade, a primazia da razão prática, da liberdade, exige a unificação das duas, em uma síntese do conhecimento e da ação. Kant propõe tal unificação em forma de subordinação da causalidade à finalidade. Tal subordinação se dá por meio dos juízos, tratados agora na *Crítica da faculdade do juízo*, onde são divididos em teleológicos e estéticos. Os primeiros exprimem o acordo da natureza consigo mesma; os segundos, o da natureza com a sensibilidade, de modo que:

na acepção kantiana, a Imaginação é a faculdade intermediária, que liga as intuições da Sensibilidade aos conceitos do Entendimento. Mas essa ligação pode ser feita de duas maneiras: ou subordinando as intuições aos conceitos, e nesse caso temos o *conhecimento objetivo*, ou apenas relacionando-os funcionalmente entre si, caso em que temos o *prazer estético*.²²⁰

²¹⁸ JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Unisinos, 1999. p. 71.

²¹⁹ Considerada tanto como ciência da criação artística, como ciência do belo ou como filosofia da arte – embora grande parte dos autores faça distinção entre estética e filosofia da arte (a esse respeito, Cf. NUNES, Benedito. *Estética e filosofia arte*. In: *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991. p. 11-16) – a estética tem por origem etimológica o termo grego *aisthètikós*, aquilo que é suscetível de ser percebido pelos sentidos e é derivada de *aisthèsis*, faculdade de percepção pelos sentidos. Ao empregar o termo pela primeira vez, Alexander Baumgarten dividiu a teoria do conhecimento em inferior, voltada ao saber sensível, e superior, voltada ao saber intelectual, incluindo a estética na primeira categoria, definindo-a como *scientia pulchre cogitandi*, ciência do pensar o belo ou correto, cuja razão de ser é a *perfectio cognitionis sensitivae*, a perfeição do conhecimento sensível (Cf. BAUMGARTEN, Alexander. *Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der 'Aesthetica'* (1750/58). Hamburg: Verlag, 2001).

²²⁰ NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991. p. 51.

Os juízos estéticos podem ser examinados quanto à qualidade, quanto à quantidade, quanto à relação, e quanto à modalidade²²¹.

Em relação à qualidade, os juízos de gosto²²², estéticos, exprimem uma satisfação outra que não aquela proporcionada pelo agradável, pelo bem e pelo útil. A satisfação provocada pelo agradável é puramente subjetiva; é o prazer dos sentidos. A provocada pelo bem e pelo útil, que pressupõem valor objetivo, não é desinteressada. Por outro lado, a satisfação estética é desprovida de qualquer tipo de interesse.

Em relação à quantidade, se um juízo é desinteressado mas, devido à quantidade, não é subjetivo, só pode ser universal. Nesse sentido, se um observador julga bela uma pintura, não pretende que ela o seja apenas para si, mas, ao contrário, que seja bela em si e, portanto, para os outros, que seja bela intersubjetivamente. A universalidade do juízo não pode, entretanto, consistir na universalidade do conceito, pois o prazer estético não pode ser deduzido de um universal abstrato, uma vez que ele é singular; derivado do estado de sensibilidade. Além disso, a satisfação advinda do juízo desinteressado não pode ser considerada a partir de uma finalidade exterior, por uma finalidade objetiva, determinante; ela deve ser autônoma. Se o juízo fosse firmável pelo determinante, seu conteúdo seria da ordem do cognitivo, o que contradiz sua gratuidade. Tal juízo é também irreduzível ao determinante; exprime não o universal abstrato, mas o sentimento subjetivo. Eis a famosa contradição ou antinomia contida na teoria do juízo estético de Kant, contradição que é resolvida por meio da distinção entre o agradável e o belo²²³: o primeiro pressupõe o prazer provocado pelo objeto; o segundo é a ele anterior, determinando-o. O juízo estético atua no livre jogo entre a imaginação e o entendimento, não sendo constringido a nenhuma regra do conhecimento.

Como no caso da quantidade, quanto à relação dos fins que nele são considerados, o juízo estético também difere em relação ao agradável, uma vez que, em relação ao bem, “nenhum conceito de bom pode determinar o juízo de gosto”. Esse “não tem por fundamento senão a forma da conformidade a fins de um objeto (ou de seu modo de representação)”²²⁴, sendo isento de todo e qualquer fim tanto subjetivo quanto

²²¹ Os momentos do juízo de gosto são tratados na presente tese à frente, em relação à questão da necessidade da arte.

²²² Em Kant, o juízo estético é um juízo de gosto.

²²³ A contradição – e sua solução – são tratadas à frente.

²²⁴ KANT. Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 66.

objetivo. Em relação à perfeição, apesar dela poder se confundir com a beleza, não pode por ela ser tomada: a perfeição pressupõe um conceito intelectual, que, como já visto, não se aplica ao juízo estético, mas ao juízo de conhecimento, pois

não concerne a nenhum *conceito* da natureza e da possibilidade interna ou externa do objeto através desta ou daquela causa, mas simplesmente à relação das faculdades de representação entre si, na medida em que elas são determinadas por uma representação.^{225 226}

Quanto à “modalidade na complacência²²⁷ do objeto”²²⁸, o juízo estético, por ser universal é também necessário, o que implica tanto a intersubjetividade quanto uma relação não contingente entre o sujeito e o objeto, o que quer dizer: entre a sensibilidade e a inteligência.

O juízo estético é dito sintético: sintético – do grego *synthetikós*, o que compõe ou reúne – porque acrescenta ao conceito do objeto um atributo que não se encontra nele, nem dele pode ser deduzido. O prazer estético provocado no homem pela obra de arte não está contido na obra, mas na sensibilidade de quem a vê.

Para explicar a arte, Kant propõe que a causalidade necessária, mecanismo da natureza, satisfaz o entendimento, mas não à imaginação. A insatisfação da imaginação a impele à criação, uma forma de causalidade livre, daquilo que lhe falta, daquilo que não encontra na natureza. Dessa forma, a arte é uma forma de satisfação: é a produção da beleza não devida à necessidade natural, mas à liberdade do homem. Só ele é capaz da arte, só ele é artista porque é, ao mesmo tempo, racional e criador, porque detém o entendimento e a imaginação. Nesse sentido, Kant afirma que

diante de um produto da arte bela tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia, a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples natureza.²²⁹

²²⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 67.

²²⁶ Na *crítica da razão pura*, Kant define *representações* como determinações internas de nosso espírito em dada relação de tempo, podendo ela ser consciente ou inconsciente. As representações conscientes são as percepções, das quais fazem parte as sensações, e as percepções objetivas ou conhecimento.

²²⁷ O termo complacência é definido, ou antes, explicado, à frente.

²²⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 82.

²²⁹ *Ibidem*. p. 152.

Da mesma forma, “a natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte”²³⁰, ou seja, a natureza só é bela para o homem quando nela ele pressente uma razão ou finalidade, quando produz no homem o mesmo efeito de uma obra de arte.

A razão de ser da arte, em Kant, não está no prazer subjetivo, nas sensações que produz nem no conceito objetivo; consiste antes naquela síntese da imaginação e do entendimento. Aí reside a necessidade de a finalidade da arte, apesar de conhecida sua existência, dever permanecer oculta, como também ocorre na natureza: possuindo regras e normas, a arte deve dissimulá-las, de tal forma que suas obras pareçam tão espontâneas como aquelas da natureza.

Kant rejeita o pensamento platônico quando trata a disposição ao prazer devido ao belo e ao sublime²³¹ e, portanto, naquilo que se refere à arte, já que acreditava que as capacidades humanas requerem “não a subordinação de todo sentimento ao entendimento – ou o reverso – mas a interação entre essas capacidades.”²³² Essa será sua grande revolução estética; ela dará à arte um papel ainda não considerado, já que a aproxima da filosofia, em pleno Iluminismo. Por outro lado, Kant investigou justamente o efeito do arrebatamento pelo belo; belo que poderia se manifestar em uma obra de arte, em uma pintura, em um poema. O fato de que a apreciação sem interesses senão o da vivência da obra conduzia para além do conhecimento, para além da razão, indica em Kant as raízes do romantismo:

esse fecundo período, que Goethe e Schiller preenchem com sua vida, [quando] se destacam Hölderlin, Wackenroder, os irmãos Schlegel, Tieck e Novalis, em estreita vinculação com Fichte e Schelling e o teólogo Schleiermacher. As obras e as doutrinas surgem nos novos horizontes abertos por Winckelman, na apreciação trêmula de entusiasmo da plástica grega, por Herder, em seu juízo perspicaz sobre a poesia dos povos e na conquista do sentido histórico, e por Kant, iniciador de uma inovação filosófica que, não sem importantes

²³⁰ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p.152.

²³¹ Nas *Investigações sobre a clareza dos princípios da teologia natural e da moral* (Cf. KANT, Immanuel. Inquiry concerning the distinctness of the principles of natural theology and morality. In: WALFORD, David (org.). *Theoretical philosophy: 1755-1770*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 243-286). Kant oferece uma conceituação do sublime a partir da comparação com o belo já que os dois aprazem, mas deforma diferente: o belo encanta, o sublime comove; o sublime é simples, o belo, ornamentado (p. 47). Na *Crítica da faculdade de julgar*, acima citada, p. 91, Kant afirma: “pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a idéias da razão que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente.”

²³² COHEN, Ted, GUYER, Paul. *Essays in Kant's aesthetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982. p. 7. Tradução da autora.

correções, estava destinada a culminar no imponente sistema de Hegel.²³³

O tempo é de reação contra o racionalismo do Século das Luzes; louvam-se “os direitos da vida espontânea, do sentimento, da intuição”²³⁴, a essência da personalidade romântica é o gênio do artista, segundo a concepção de gênio lançada por Kant.

O feito de Kant não foi desconhecido de Johann Christoph Friedrich von Schiller (Alemanha, 1759-1805) que reivindica que, antes da filosofia, o pensamento deve alcançar conciliação na arte. Mais conhecido como Friedrich Schiller, não era filósofo. Talvez seja mais conhecido hoje pela utilização, modificada, de sua *Ode an die Freude, Ode à alegria*, de 1785, por Ludwig Van Beethoven (Alemanha, 1770-1827), na *Nona Sinfonia*, 1824, a primeira sinfonia da história da música a utilizar a voz humana²³⁵. Schiller foi poeta, dramaturgo²³⁶ e historiador dotado da capacidade inquisitiva que o levou às proposições filosóficas que compõem seu *Briefe über die aesthetische Erziehung*, as cartas sobre a educação estética, de 1801. Criticando Kant por não ter conduzido sua teoria estética até o fim, considerando-a, antes uma “propedêutica”²³⁷, Schiller, contudo, apóia-se na concepção kantiana segundo a qual a beleza era símbolo de moralidade, uma vez que, por meio da arte, os artistas eram capazes de transformar as idéias da razão, abstratas, e dentre as quais encontra-se a idéia do bem, em formas dadas aos sentidos, dadas à experimentação. Nas cartas, conduz ao ápice tal proposição, alegando ser a arte a única expressão da verdade²³⁸, uma vez que é por meio da educação estética – momento em que o homem encontra-se em estado de jogo –, por meio da contemplação do belo, que ele pode desenvolver plenamente suas capacidades intelectuais e sensíveis. A educação estética, segundo Schiller, “suportará o edifício inteiro da arte estética e da bem mais dificultosa arte de viver.”²³⁹ Em Schiller,

²³³ PUCCIARELLI, Eugenio. El arte en la filosofia de Schelling. In: SCHELLING, F. W. J. *Filosofia del arte*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949. p. X. Tradução da autora.

²³⁴ Ibidem. p. X.

²³⁵ No quarto movimento, com quatro solistas e um coro. Este movimento, assim como uma versão modificada do poema de Schiller, foi escolhido como hino da União Européia, pela síntese que faz de ideais clássicos do humanismo, da fraternidade, da liberdade e da igualdade.

²³⁶ É sua a adaptação da obra de Carlo Gozzi, *Turandot*, para a ópera homônima de Giacomo Puccini (Itália, 1858 – 1924). *Turandot* foi a última obra de Puccini; não foi por ele acabada.

²³⁷ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1989. p. 12.

²³⁸ Especialmente na Carta XXV: SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1989. p. 129-132.

²³⁹ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1989. p. 81.

a arte lida não somente com a vida sensível, mas com as paixões e pulsões, raízes da vontade e do desejo. É essa a direção da educação estética, já que a arte é “filha da liberdade e quer ser legislada pela necessidade do espírito.”²⁴⁰ Tal arte, dita uma arte mais elevada, funciona também como resistência em relação à servidão à formação da natureza humana, que pressupõe sacrifícios e certo desordenamento que impede o culme da humanidade na perfeição e na verdade. Condena a condição do homem moderno frente ao homem grego que “recebia suas forças da natureza, que tudo une, enquanto este [o moderno] as recebe do entendimento, que tudo separa”²⁴¹ e é em função desse “estado das coisas”, da fragmentação de uma “cultura que abriu essa ferida na humanidade moderna”²⁴² que Schiller coloca a questão:

pode o homem ser destinado a negligenciar a si mesmo em vista de outro fim qualquer? Deveria a natureza, através de seus fins, roubar-nos uma perfeição que a razão, através dos seus, nos prescreve? É falso, portanto, afirmar que a formação da formas isoladas torna necessário o sacrifício de sua totalidade; e mesmo que a lei da natureza se empenhe por isso, tem de depender de nós restabelecer em nossa natureza, através de uma arte mais elevada, essa totalidade que foi destruída pelo artifício.²⁴³

Schiller considerava o jogo estético puro como um ideal inatingível: “o homem estético (que é também o virtuoso) tem como imperativo aproximar dignidade e felicidade, dever e prazer no belo ou, sendo um gênio, na obra de arte”²⁴⁴. Mas a única coisa que está nas mãos do homem, é aproximar; nunca atingir.

Pressupondo a luta entre a natureza e a razão, a educação estética propõe-se a uma formação da natureza, que tem por finalidade torná-la participante na razão. Nesse sentido, o belo seria a síntese da liberdade e da necessidade. O princípio e a essência da arte, para Schiller, residia nessa síntese, que era capaz de conduzir à realidade e, conseqüentemente, à verdade.

²⁴⁰ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1989. p. 25.

²⁴¹ *Ibidem*. p. 40.

²⁴² *Ibidem*. p. 40.

²⁴³ *Ibidem*. p. 45.

²⁴⁴ SUZUKI, Márcio. O belo como imperativo. In: SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1989. p. 19.

Dentro dos mesmos princípios do romantismo universal²⁴⁵ e engajado na luta de superação do racionalismo kantiano por meio de sua associação às idéias de Baruch Spinoza, o idealista Friedrich Wilhelm Joseph Von Schelling (Alemanha, 1775-1854) buscou o domínio da realidade e do conhecimento por meio dos quais pudesse ser efetivada a reconciliação da necessidade e da liberdade, da natureza e do espírito, tentando suprimir a divisão entre esses domínios, especificamente entre espírito e matéria. Schelling afirmava a natureza – incluindo a alma humana e toda realidade física – como expressão do Deus único ou do que chamou *Weltgeist*, espírito do mundo, termo caro aos românticos.

A preocupação fundamental de Schelling residia na elaboração da síntese da arte com a filosofia, já que ambas se irmanavam no oferecimento da verdade. Essa síntese é reflexo daquela outra, do espírito e da matéria, já que ambos são fundamento das duas formas superiores de entendimento. A síntese se dá nos organismos, nos quais a natureza é finalista sem ter sido produzida pela finalidade, e nas obras de arte, produtos da liberdade, uma vez que são conscientemente elaboradas pela mente humana, e da natureza, naquilo que têm de inconscientes.

Schelling propõe-se responder à mesma questão colocada por Kant, aquela sobre a possibilidade de se atingir a harmonia entre a natureza e a liberdade. Sua resposta vem como postulação de um conceito: para Schelling a arte representa essa síntese, já que ela é, ao mesmo tempo, fruto do consciente e do inconsciente; é a unidade dessas duas instâncias, estando uma implicada na outra:

a arte se funda na identidade da atividade consciente e da inconsciente. A perfeição da obra de arte como tal aumenta na proporção em que expressa essa identidade ou em que intenção e necessidade se compenetraram nela.²⁴⁶

Em relação ao consciente, a arte é “uma ação completamente impregnada de saber ou, inversamente, um saber que se fez totalmente ação, quer dizer, é a indiferença de ambos.”²⁴⁷ Por outro lado, a obra de arte implica um infinito inconsciente, que diz de sua origem em Deus, somado ao conteúdo consciente, nela introduzido pelo artista.

²⁴⁵ O romantismo universal, primeira forma do romantismo alemão, teve por sede a Universidade de Jena, na qual Schelling lecionava desde 1798, e tinha por fundamento a idéia de um princípio absoluto, uma matriz única da qual se diversificam todos os seres.

²⁴⁶ Ibidem. p. 35.

²⁴⁷ SCHELLING, F. W. J. *Filosofia del arte*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949. p. 32. Tradução da autora.

É resultado de uma contradição entre o finito e o infinito, entre matéria e espírito, entre pertinência e liberdade, e da alegria que surge da solução da contradição. Esse sentimento se faz presente na obra e se apresenta a quem a admira. A arte decorre dessa cisão entre entendimento e imaginação, mas resulta na harmonização das faculdades na forma do “infinito no finito”²⁴⁸, forma que representa a própria noção de belo na teoria de Schelling. Essa noção apresenta a beleza como idêntica à verdade; à verdade perfeita e eterna, infinita, divina e que dá ao homem acesso às coisas tal como são conformadas no espírito criador e do qual só percebemos as cópias:

beleza e verdade são em si, ou segundo a idéia, a mesma coisa. Pois a verdade segundo a idéia é, como a beleza, identidade do subjetivo e do objetivo, a primeira considerada subjetivamente, ou como modelo, e a beleza, objetivamente, ou como imitação.

O idealismo expresso por tais concepções difere radicalmente do pensamento platônico, já que a solução para ele encontra-se justamente naquilo que Platão condenava como engodo, na busca pela verdade: na arte.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Alemanha, 1770-1831) estudou, no seminário de Tübingen, com o poeta Hölderlin e com Schelling. Na introdução de seu *Curso de estética*, reconhece que a *Crítica da faculdade do juízo* de Kant é o “ponto de vista que parece o único adequado para apreender o conceito da arte tal qual é na sua necessidade interna.”²⁴⁹. Afirma-o por reconhecer que Kant percebe e dá a conhecer que o entendimento intuitivo era a faculdade capaz de promover a necessária unidade entre o entendimento e a sensibilidade, resolvendo a contradição que se apresentava em sua teoria como aporia. No entanto, critica Kant pelo fato dele ter considerado a conciliação dos dois conceitos como uma questão subjetiva, não a elevando ao grau de realidade, nem a concebendo conforme a verdade²⁵⁰. A partir dessa constatação, Hegel desenvolve sua própria estética, inclusive fazendo a consideração de não poder ser ela uma filosofia ou ainda uma ciência da arte, acatando o termo estética “não porque o nome nos importe pouco, mas porque esse termo adquiriu direito de cidadania na linguagem

²⁴⁸ Ibidem. p. 122, §72.

²⁴⁹ HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. V1. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (1 ed., póstuma 1832) p. 75.

²⁵⁰ Segundo Hofstadter e Kuhns, verdade, em Hegel, não é simplesmente substância, mas sujeito; uma identidade viva que se autodesenvolve e, nesse desenvolvimento, completa a essência daquilo que já é um todo, de si mesma. Sua atualidade reside nessa sua autodeterminação, no fato de ser um todo espiritual autodeterminante e capaz de autoconhecimento. Cf. HOFSTADTER, Albert, KUHNS, Richard. *Philosophies of art and beauty: selected readings in aesthetics from Plato to Heidegger*. Chicago: UC Press, 1976. p. 378-381.

corrente, o que já é um argumento em favor de sua conservação.”²⁵¹ Para Hegel, o objeto da estética é o belo artístico, o belo criado pelo homem, e não o natural, concebido pela natureza. Justifica-o, a partir de sua concepção de superioridade do espírito, da seguinte maneira:

segundo a opinião corrente, a beleza criada pela arte seria muito inferior à da natureza, e o maior mérito da arte residiria em aproximar as suas criações do belo natural. Se, na verdade, assim acontecesse, ficaria excluída da estética, compreendida como ciência unicamente do belo artístico, uma grande parte do domínio da arte. Mas, contra esta maneira de ver, julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica essa superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural. Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza.²⁵²

A superioridade do espírito provém de sua participação na verdade; “só o espírito é verdade.”²⁵³ A arte é uma forma particular de manifestação do espírito, que deve encontrar em si mesmo a idéia do belo. Essa idéia, a princípio, é uma: é na conformação das formas e figuras artísticas que ela se diferencia e se particulariza, por meio da encarnação do espírito no sensível. A arte é, então, a conciliação do conceito, abstrato, com a realidade sensível. A arte, em Hegel é, portanto, aparência sensível espiritualizada, sendo “instrumento de conscientização das idéias e dos interesses mais nobres do espírito.”²⁵⁴ A arte é aparência mas, momento essencial da essência, em sua própria aparência faz entrever aquele algo mais que a ultrapassa. Dentro de um sistema de pensamento, é expressão do divino, que se manifesta igualmente na religião e na filosofia: nesse sistema, a arte não é a manifestação mais alta da verdade, por ser limitada pela matéria e por ter capacidade limitada de conteúdo de verdade. Nisto, é inferior à religião e à filosofia: em sua própria limitação na utilização do sensível para exprimir o inteligível e o espiritual. Portanto, “o reino da arte é o *reino das sombras do belo*.”²⁵⁵

Ainda a partir da tese de superioridade do espírito em relação à natureza e contra a idéia de *mimesis*, Hegel não acata a idéia de que a razão de ser da arte resida na

²⁵¹ A questão é discutida no item I.3 da Introdução, em HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. V1. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (1 ed., póstuma, 1832) p. 11-26.

²⁵² *Ibidem*. p. 3-4.

²⁵³ *Ibidem*. p. 4.

²⁵⁴ *Ibidem*. p. 5.

²⁵⁵ *Ibidem*. p. 58.

imitação: se assim fosse, o homem estaria limitado pela própria natureza, não sendo nunca capaz de ultrapassá-la. Se o conteúdo da arte fosse o natural, em vez do espiritual, à memória caberia toda habilidade de expressão. Nesse caso, o homem estaria privado da capacidade criativa e, conseqüentemente, do poder de exprimir o belo. Hegel aponta que nem todas as artes são capazes de imitar a natureza, citando a poesia e a música, formas superiores de arte, como exemplo.

Na mesma linha do pensamento de Schiller, propõe que a arte deve despertar a alma do homem, domesticando-lhe e purificando-lhe as paixões e os sentimentos, moralizando-o:

a arte agiria, pois, como vivificante, como um fortalecedor da vontade moral, preparando a alma para se opor com eficácia às paixões. Neste sentido se diz que à arte deve presidir um intuito moral, que a obra artística deve possuir um conteúdo moral. Precisa a arte conter algo de tão elevado que subordine tendências e paixões, precisa irradiar uma ação moral que encoraje o espírito e a alma na luta contra as paixões.²⁵⁶

Segundo Hegel, o fundamento da arte consiste da necessidade de o homem objetivar seu espírito: em sua necessidade de transformar o mundo onde vive, ao mesmo tempo transformando-se a si próprio, já que não quer permanecer igual à natureza que o concebeu. A arte, então, “embora representando o homem em união com a natureza, eleva-o a cima dela.”²⁵⁷ Isso acontece porque, ao contrário do animal, o homem é a autoconsciência que se revela em seus pensamentos, teoricamente e em sua ação prática. Na ação, trata-se não de imitar a natureza, mas de transformá-la de tal forma que nela seja impressa sua marca, em cuja forma pode o homem reconhecer-se e à consciência que tem de si mesmo.

Como tal, a obra de arte não pode ser objeto de desejo, já que, sendo a relação por ele estabelecida a de “um individual para um individual” resulta que “o desejo devora, pois, os objetos”²⁵⁸; ela deve ser dada à contemplação pura, à contemplação gratuita. Diferentemente do interesse prático, que consome o objeto, como, por exemplo, os frutos, tanto gerados pela natureza quanto os plantados pelo homem, ou do interesse teórico, que destrói o objeto em sua particularidade tornando-o

²⁵⁶ Ibidem. p. 37-38.

²⁵⁷ Ibidem. p. 37

²⁵⁸ Ibidem. p. 56.

em idéia geral ou universal, na contemplação da arte, a obra permanece intacta, tanto como particularidade sensível quanto em sua significação universal.

A atividade artística não funciona utilizando idéias abstratas às quais se acrescenta a aparência sensível: ela é criadora e, em sua essência é, simultaneamente, sensível e espiritual, seus produtos são “criações da fantasia”²⁵⁹. Estando a fantasia criadora “carregada de naturalidade, e, sendo dons naturais o talento e a fantasia, é lícito considerar a produção artística como quase instintiva”²⁶⁰: uma forma de criação que suscita o belo.

A tradição filosófica coloca que, para se “saber o que é o belo, conforme à sua natureza e conceito, tem-se de seguir o pensamento conceitual, único capaz de trazer à luz da consciência a natureza lógico-metafísica da *idéia em geral*, da *idéia do belo* em particular.”²⁶¹ Hegel remete aqui a Platão, segundo o qual a verdade reside no bem, no belo e no verdadeiro. Mas, embora confesse ser Platão o guia de suas idéias, Hegel alerta que o modo platônico de considerar o belo, no caso o belo em si, a idéia do belo, pode degenerar em metafísica abstrata, o que não satisfaz a Hegel. Nesse sentido, afirma sobre o belo:

que o seu conceito filosófico deve constituir uma mediação entre os dois extremos de que falamos, entre a generalidade metafísica e a particularidade da determinação real. Só assim é possível apreendê-lo tal como é em si próprio, em toda a sua verdade. Com efeito, e ao contrário da reflexão marcada de esterilidade, aquele conceito é fecundo porque, enquanto conceito, e conceito do belo, abre-se numa totalidade de determinações: e, quer seja considerado em si mesmo, quer nos elementos em que se decompõe, sempre a um e aos outros é inerente a necessidade das suas particularidades e respectivas evolução e trocas recíprocas. Além disso, as particularidades em que a totalidade se manifesta trazem o cunho da qualidade e substancialidade do conceito donde emanam.²⁶²

Então, a arte funciona como mediação entre o sensível e o inteligível, sendo a síntese de ambos, a totalização concreta de dois termos aparentemente contraditórios. É dessa forma, sendo uma totalidade, que a arte tem por fim último “o de revelar a

²⁵⁹ Ibidem. p. 59.

²⁶⁰ Ibidem. p. 60.

²⁶¹ Ibidem. p. 70.

²⁶² Ibidem. p. 70-71.

verdade, o de representar, de modo concreto e figurado, aquilo que agita a alma humana.”²⁶³

Sendo totalidade, a arte não está a serviço de nada exterior a si mesma: encontra sua determinação em si mesma. Isso significa que a razão de ser da arte não lhe é exterior, mas é intrínseca a si mesma, a seu conceito, a suas determinações. É nesse sentido que a idéia deixa de ser abstrata para tornar-se concreta por meio de sua representação sensível. A criação artística é, portanto, um processo dialético de negação e afirmação; negação da idéia enquanto infinitude, seguida de sua reafirmação no particular e no finito.

O valor da arte é proporcional ao grau de adequação entre idéia e forma. É a partir de tal grau que Hegel procede à classificação das artes. Considerando a adequação como um processo de sucessão histórica das formas²⁶⁴, das manifestações sensíveis, é construído o sistema das artes particulares: iniciando com o tratamento da idéia do belo artístico como ideal e com suas relações com a natureza e, depois, com a criação de obras de arte, desenvolve a seguir a diferenciação entre seu conceito na sucessão de formas artísticas particulares, para, finalmente, estabelecer, através do processo de realização sensível dessas formas, a constituição do sistema que a todas abarca²⁶⁵.

A idéia do belo consiste na perfeita adequação da idéia, constituinte do ideal, e da forma. Quando essa é imperfeita, estando a idéia realizada concretamente nela, resulta também imperfeita. De tal forma é a relação entre o conceito de belo e a arte que se coadunam em seu duplo aspecto:

o de conteúdo, de fim, de significação, por um lado, o de expressão, de manifestação, de realidade, por outro. Entre esses dois aspectos existe uma interpenetração tal que o exterior e o particular só tem razão de ser como expressão de interior. Na obra de arte nada mais há senão o que se refere ao conteúdo e serve para exprimi-lo. Aquilo a que chamamos conteúdo, significação, é o simples em si, a própria casa reduzida às determinações mais simples e ao mesmo tempo mais compreensivas, por tal diferindo na execução.²⁶⁶

²⁶³ Ibidem. p. 71.

²⁶⁴ Formas através das quais o homem exprime suas idéias de Deus, de Mundo e de si.

²⁶⁵ Os dois primeiros itens são desenvolvidos na primeira e na segunda partes do *Curso de estética*, onde Hegel trata d'O belo na arte. A sistematização é feita na terceira parte, n'O sistema das artes. Cf. HEGEL, G. W. F. *Curso de estética*. 2V. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

²⁶⁶ HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. V1. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 123-124.

As diferentes formas de execução da arte, conseqüentemente, correspondem às diferentes maneiras de apreensão ou concepção da idéia e às modalidades de realização do conceito. Hegel, então, concebe três modalidades que, configurando-se através da correspondência metafísica e histórica, representam as três formas fundamentais da arte:

1. a arte simbólica, tomando por exemplo a arte oriental, na qual forma e conteúdo seriam inadequados entre si, assim como o interior e o exterior, idéia e forma; um não implica no outro e o resultado são formas desmesuradas, monstruosas. Na arte simbólica, a matéria natural não se adapta ao conteúdo, sofrendo violência. Para exprimir o infinito, abstração para além de qualquer forma, recorre ao símbolo, forma de representação onde o significado não corresponde à expressão.
2. a arte clássica, caracterizada pela livre e perfeita adequação entre a forma e o conteúdo, entre idéia e manifestação sensível. Nela, o conteúdo verdadeiro receberia forma conveniente que, subtraindo-se à indigência do finito, torna-se perfeitamente acorde com o conteúdo, que é um “espíritual concreto” sendo que

a idéia concreta do espírito exige que esse se determine e diferencie a si mesmo e que, ao objetivar-se, adquira, por aquele desdobramento, uma aparência exterior que, embora corporal e de presença imediata, não deixe de ser penetrada dele, não exprima nada por si mesma, mas apenas deixe transparecer o espírito que a anima e de que ela é a exteriorização e a realidade.²⁶⁷

A forma por excelência do espiritual concreto é a forma humana que acolhe o conteúdo sem que esse dela transborde nem seja por ela absorvido. A arte clássica, por conseguinte, caracteriza-se pelo equilíbrio, pela adequação e pela conformidade entre a idéia e sua representação: sua máxima expressão encontra-se na estatuária grega.

3. a arte romântica, ou cristã, que representaria certo retorno à arte simbólica, mas em um nível diferenciado de consciência. Para Hegel, a arte clássica, a despeito do maravilhamento de suas obras-primas, ainda não é capaz de representar o espírito segundo seu verdadeiro conceito, a infinita subjetividade

²⁶⁷ Ibidem. p. 475.

da idéia, esse quê que reside na mais absoluta interioridade e que não pode ser expressa no enclausuramento corpóreo. Na arte romântica, o infinito libera-se do sensível, dando ao espírito a supremacia sobre a natureza e, nisso, supera a arte clássica. Tem em comum com a arte simbólica o fato de representar uma ruptura entre forma e conteúdo mas, aqui, o conteúdo é o absoluto, o espírito, a subjetividade infinita, acrescida da consciência de si da fase anterior. A forma volta a ser simbólica e o objeto de arte torna-se aquilo que permite à interioridade espiritual apreender o que está “todo concentrado e localizado na intrinsecidade do espírito, no sentimento e na representação, na alma que aspira à união com a verdade e procura evocar e fixar no sujeito a divindade.”²⁶⁸ No romantismo a idéia atinge seu mais alto grau de perfeição; nele, assiste-se ao triunfo da interioridade que representa o próprio esforço da arte em superar-se a si mesma.

Em síntese, para Hegel, a arte simbólica busca o ideal; a clássica o atinge e a romântica, o ultrapassa.

Na terceira parte do *Curso de estética*, Hegel passa às formas particulares da arte, observando que a exteriorização do conceito em formas artísticas, na obra de arte, está relacionada com sua matéria exterior. Assim, a forma por excelência da arte simbólica é a arquitetura, já que ela, em si uma forma exterior, é vazia; apenas recebe a alma que a preenche como a um receptáculo, o que é visível na forma do templo e, sobremaneira, na igreja gótica.

A escultura, “arte do ideal clássico”²⁶⁹, por sua vez, realiza a verdade da arquitetura; realiza aquilo que a arquitetura apenas indica, já que introduz o próprio Deus na objetividade e permite à subjetividade que se manifeste. A missão da escultura consiste essencialmente em

moldar numa forma humana o substancial espiritual que não atingiu ainda o grau de individualização, de particularização subjetiva, e em criar entre esse espiritual e essa forma humana uma relação, fazendo ressaltar apenas o lado universal e permanente das formas corporais, e eliminando tudo o que têm de acidental e mutável, conferindo entretanto à forma um certo grau de individualidade.²⁷⁰

²⁶⁸ Ibidem. p. 577-578.

²⁶⁹ HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o sistema das artes*. V2. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 115.

²⁷⁰ Ibidem. p. 115.

A forma, então, é pura representação do espírito, em adequação perfeita com o conteúdo. Representação do deus em serenidade, o deus que só tem relações consigo mesmo, a escultura exprime o mundo interior e espiritual em eterno repouso e independência.

Na terceira forma particular da arte, a subjetividade, em sua multiplicidade indefinida, ocupa o lugar da unidade perfeita e abstrata que se apresenta na escultura. É no abandono da exterioridade que essa arte se realiza: na introspecção do sujeito. A matéria torna-se específica e seu significado é dado pela subjetividade em suas diversas manifestações, em seu sentimento, paixões e desejos.

Três serão os elementos de expressão utilizados pela arte romântica: luz e cor, na pintura; som como tal, na música e som como forma representativa, na poesia. À pintura corresponde a visibilidade abstrata, a sensibilidade abstrata, grau superior de interiorização, pois “a determinação principal do conteúdo da pintura é a da subjetividade em si.”²⁷¹

Será apenas a partir da música, arte do tempo e da sucessão, que a vida dos sentimentos, seu nascimento e sua morte, pode ser expressa; nela, passa-se da sensibilidade abstrata à espiritualidade abstrata.

Por fim, na poesia²⁷², o elemento sensível torna-se completamente espiritualizado. Tal liberação inicia-se na música, mas só atinge a plenitude na mais espiritual, universal e compreensiva das artes, segundo Hegel. Nela, o som deixa de ser matéria formal imprecisa para se tornar simples sinal; o sinal articulado e preciso da palavra que, ali, não é símbolo, mas representação. O verdadeiro elemento da poesia é a fantasia. Por isto, pela necessidade da fantasia em toda forma de criação artística, a poesia deve estar presente em toda arte.

O sistema hegeliano baseia-se em graus crescentes de interiorização do espírito, da dialética entre a alienação ou negação do infinito no finito e a negação da negação, quando se dá a síntese de ambos. O processo se desenvolve partindo da arquitetura, que apenas recebe o divino, até a poesia, pura interioridade e subjetividade, onde o espírito se exprime no *logos*.

²⁷¹ Ibidem. p. 201.

²⁷² A poesia de Hölderlin representa, para Hegel, o exemplo supremo da realização da arte.

Mas a arte não é a forma superior de encontro do absoluto²⁷³, ela faz parte de um percurso em três etapas, do qual é a primeira. As demais são a religião e, finalmente, a filosofia, que em si implica as duas etapas anteriores. Em sua destinação suprema, então, a arte seria legada ao passado. É nesse sentido que Hegel aponta a morte da arte.

O pensamento de Hegel suscita discussões contemporâneas a respeito da morte da arte, mas é conveniente considerar o contexto em que o pensador romântico desenvolvia sua teoria: tratava-se de “um movimento que representa uma reação contra o racionalismo do século XVIII”²⁷⁴, em que “percebemos o predomínio do sentimento e da imaginação sobre a razão e a realidade”²⁷⁵. Nesse sentido, o auge da expressão do espírito certamente encontrava-se na capacidade poética de evocar os sentimentos da alma. À racionalidade geral do século anterior, Hegel confronta outra forma de razão: a da filosofia que abarcaria em si razão e sensibilidade. Por essa capacidade, tal filosofia superaria a arte, uma vez que, permitindo o acesso ao espírito, também conduziria à sua verdade. Uma filosofia plena, à qual provavelmente nunca chegaremos. Pelo contrário, em relação à proposição hegeliana, assiste-se antes à substituição do teleologismo pela transmutação que se refletirá na arte moderna: religião e filosofia não se constituirão em fins da arte, mas serão nela subsumidos de forma completamente diferente daquela que caracterizou, por exemplo, a arte gótica e a renascentista. Não se enxergará mais na arte ideais de louvor religioso ou de glorificação da razão; pelo menos, não diretamente, já que a arte, a partir do final do século XIX, passará a evidenciar, de forma cada vez mais vigorosa, a subjetividade pura aliada ao individualismo que vinha lançando raízes desde o renascimento.

Hegel teve por mérito o reconhecimento do valor do trabalho abstrato do espírito, procedendo ao mesmo tempo a uma síntese da metafísica ocidental que marcou o início do fim da mesma. Não reconheceu a arte como processo último da busca pela verdade, mas sua importância em relação a pensamentos que terão por base aquilo que passou a ser chamado de “logocentrismo hegeliano”²⁷⁶, como em Emmanuel Levinas

²⁷³ Por absoluto Hegel entende o mais alto nível de evolução do espírito ou da mente.

²⁷⁴ PROENÇA FILHO, Domicio. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 1978. p 189.

²⁷⁵ Ibidem. p. 174.

²⁷⁶ Jacques Derrida abre sua obra maior, *Gramatologia*, com três epígrafes, dentre as quais, uma de Hegel. A seguir informa que a tríplice epígrafe visa outros aspectos, mas também “a concentrar a atenção sobre o *etnocentrismo*” e sobre aquilo que chama de “*etnocentrismo* mais original até mais poderoso”, o *logocentrismo*. Cf. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 3-4.

(Lituânia, 1906-1995) e sobretudo em Jacques Derrida (Argélia, 1930-2004), é indiscutível.

A estética hegeliana não teve seguimento na Alemanha por longo período. Porém, na Itália, foi preservada por Francesco De Sanctis (Itália, 1817-1883), crítico literário, ensaísta, pensador e político. Em relação à estética hegeliana, De Sanctis abandonou a distinção entre forma e conteúdo, mas será seu sucessor, Benedetto Croce (Itália, 1866-1952), quem inaugurar a estética idealista moderna. Sua estética encontra fundamento na idéia de expressão individual e, por isso, já na primeira edição de *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, de 1902, acabou com as intervenções do intelectualismo e do hedonismo nas questões relativas à arte. Tal postura resultará em uma perspectiva ao mesmo tempo nova e tradicional: as artes, assim como os gêneros literários, não serão consideradas separadamente, já que todo e qualquer ato criativo é meio de expressão. É através dos meios expressivos que se atinge o lirismo, aquilo que dá à arte sua condição como tal e como algo dotado de valor estético.

Respondendo à questão “o que é arte?”, Croce inicia suas considerações com uma brincadeira, ao responder: “a arte é aquilo que todos sabem o que é.”²⁷⁷ Mas, a seguir, procede uma cuidadosa distinção daquilo que considera não ser arte²⁷⁸, para afirmar que

a arte é visão ou intuição. O artista produz uma imagem ou fantasma; e quem aprecia a arte dirige o olhar para o ponto que o artista lhe apontou, olhou pela fresta que ele lhe abriu e reproduz em si aquela imagem. ‘Intuição’, ‘visão’, ‘contemplação’, ‘imaginação’, ‘fantasia’, ‘representação’ e assim por diante são palavras que recorrem continuamente, quase sinônimos no discorrer acerca da arte, e que todas elevam nossa mente ao mesmo conceito ou à mesma esfera de conceitos, indício de um consenso universal.²⁷⁹

Um outro desenvolvimento da estética hegeliana poderia ser encontrada no pensamento de Karl Marx (Alemanha, 1818-1883), apesar do mesmo não ter desenvolvido uma teoria estética propriamente dita. Entretanto, na introdução de sua *Beiträge zur Kritik der politischen Ökonomie*, surpreende-se:

²⁷⁷ CROCE, Benedetto. *Breviário de estética: aesthetica in nuce*. São Paulo: Ática, 2001. p. 31.

²⁷⁸ Em CROCE, Benedetto. *Breviário de estética: aesthetica in nuce*. São Paulo: Ática, 2001, descarta, por exemplo, as idéias de que arte seja: um fato físico (p. 36), um ato utilitário (p. 37), um ato moral (p. 39) ou um conhecimento conceitual (p. 41).

²⁷⁹ Ibidem. p. 35-36.

mas a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopéia estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de nos proporcionarem ainda um prazer estético e de terem ainda para nós, em certos aspectos, o valor de normas e de modelos inacessíveis.²⁸⁰

Marx aponta a intenção de aplicar, à estética o mesmo procedimento que aplicou à filosofia hegeliana: o procedimento crítico visava completar uma teoria que supostamente considerara apenas o aspecto positivo do trabalho, o trabalho abstrato do espírito.

Em Marx, o homem, que se define pelo trabalho e pela técnica, experimenta também a necessidade de produzir objetos outros que não aqueles úteis: os objetos belos, dotados de beleza inútil, gratuita. A teoria marxista reconhece a historicidade das necessidades humanas e aponta que a fabricação de objetos que visam atender a essas necessidades cria outras necessidades, em um ciclo interminável. À medida que o homem humaniza a natureza, superando-a e transformando-a em cultura, passa a perceber que sua maior necessidade é a de realizar sua própria humanidade por meio do ato criador. Mas esse ato criador, fruto da sensibilidade e inerente à cultura, juntamente com a religião, com a filosofia, o direito, é uma superestrutura, manifestação, na consciência, das estruturas econômicas e sociais. Mas Marx concede às superestruturas certa autonomia, à medida que se consolidam. Então, são capazes de operar sobre a infra-estrutura. Em relação à arte

sabe-se que certas épocas de florescimento artístico não estão de modo algum em conformidade com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, por conseguinte, com o da base material que é, de certo modo, a ossatura de sua organização.²⁸¹

Isto é, Marx reconhece à arte relativa autonomia²⁸², o que implica em admitir que a arte é produção do novo; criação original justificável por si mesma, mas inserida no processo histórico. O que não significa que seja determinada por esse processo nem é dele mera expressão, mas elemento criador da totalidade que esse processo constitui.

²⁸⁰ MARX, Karl. *Para a crítica da economia política*. Introdução. São Paulo: Abril, 1975. (Coleção Os Pensadores). p. 131

²⁸¹ Ibidem. p. 130.

²⁸² Interessante notar que Rodrigo Duarte concede à Marx um capítulo na antologia que elabora a respeito do belo autônomo. Ali estão trechos dos *Manuscritos econômico-filosóficos* e da introdução de *Para a crítica da economia política*. Cf. DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. p. 191-199.

A partir do pensamento de Hegel, definir arte tem sido um exercício contínuo e ininterrupto não só da estética, mas da filosofia, da crítica, da história, da sociologia, da psicologia e da teoria da arte e, quando não, de jornalistas e de palpiteiros. Tal exercício ocupou especialmente boa parte das teorias da arte produzidas entre o final do século XIX e o início do século XX. Incluía desde a preocupação com a busca de conceitos para novas formas de manifestação artística até a caracterização do fazer do artista e do que seria uma obra de arte, em tempos em que se tornara difícil distingui-las de outros objetos.

Essa dificuldade de conceituação específica apresentou-se ostensivamente devido a três ocorrências. Primeiro, a criação do *Salon des Refusés* – Salão dos Recusados –, nome dado a uma exposição paralela ao *Salon de Paris*, em 1863, criada por determinação do imperador Napoleão III, em resposta aos protestos dos artistas recusados pelo salão oficial da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura. Apesar da reação desfavorável do público, que compareceu à exposição em massa, o *Salon des Refusés* tornou-se referência no meio artístico, não só por representar a querela entre academicistas e anti-academicistas, mas também pelo acolhimento da idéia de vanguarda em artes plásticas, a qual, mais tarde, revelaria nomes e tendências que viriam a configurar os diversos estilos do modernismo. O segundo evento foi a reação à exposição de duas obras de Édouard Manet (França, 1832-1883): *Le déjeuner sur l'herbe*, no primeiro *Salon des Refusés* de 1863, e *Olympia*, em 1865. Segundo o público e os críticos, o realismo das obras chocava as sensibilidades suscetíveis do gosto cultivado e da moral da época. Sobre *Olympia*, dirá um crítico: “a arte afundou tanto que não merece nem censura.”²⁸³. Manet viria a se tornar um dos principais nomes das vanguardas modernistas. Em terceiro lugar, em 1874, uma consequência da primeira exposição de um grupo de “artistas independentes”, no estúdio do fotógrafo Félix Nadar (França, 1820-1910) e ali, em especial, a obra de Claude Monet (França, 1840-1926), *Impression, soleil levant*, de 1872. A exposição e a obra causaram uma reação que colocaria sob suspeita todas as afirmações sobre a arte e suas obras a partir daquela data. O termo *impressionista*, que passaria a designar o grupo que rompeu paradigmas da história da arte, surge do título e do texto sarcásticos publicados em 25 de abril pelo

²⁸³ MANET. In: GRANDES artistas, os: *Romantismo e impressionismo*. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 69.

crítico Louis Leroy, do jornal satírico *Le Charivari*, referente à exposição²⁸⁴ que ele, depreciativamente, chamou de *A exposição dos impressionistas*. O nome é uma alusão à obra mais criticada e pretendia denegrir o “bando de meros *impressionistas*”, questionando mesmo o fato de serem artistas. O nome pegou e entrou para a história, mas dizer o que é arte e quais são seus objetos tornou-se uma tarefa delicada.

A dificuldade da tarefa restringiu a fonte onde buscar os conceitos de arte: a estética, entretanto, mostrou-se, sempre e ainda a partir das vanguardas, um campo confiável. No entanto, a relação da arte com as diferentes concepções de belo – muitas delas metafísicas – gerou posições que tornaram impossível um acordo sobre as premissas de uma teoria geral da estética contemporânea que contemplasse de forma justa noções formuladas desde Platão. Herbert Read (Inglaterra, 1893-1968), por exemplo, define o artista como aquele que tem “a intenção de agradar”²⁸⁵, produzindo formas que se mostrassem afáveis aos olhos e que teriam a capacidade de despertar o sentimento de beleza. Ou ainda, definindo a obra e arte como “modo de liberação da personalidade”, aponta que

normalmente os nossos sentimentos estão inibidos ou reprimidos. Contemplamos uma obra de arte e imediatamente realiza-se uma liberação; e não somente isto – a simpatia é liberação de sentimentos – mas também exaltação, retesamento, sublimação. Aí reside a diferença essencial entre arte e sentimentalidade: esta é liberação mas também afrouxamento, abrandamento das emoções, a arte é liberação mas também revigoração. A arte é a economia do sentimento, é emoção cultivando a boa forma.²⁸⁶

Uma aparente alusão à concepção de beleza sensível de Jean-Baptiste Du Bos (França, 1670-1742), mas incoerente com a teoria kantiana do belo e do gosto, uma vez que, no filósofo de Königsberg, o sentimento de agradabilidade e de revigoração emotiva é inferior ao verdadeiro sentimento de prazer ou desprazer que o belo suscita.

Contrariamente a essa tendência, alguns pensadores adotaram soluções com base interdisciplinar sócio-filosófica. No entanto, em geral não estabeleceram concretamente os conceitos de arte e de belo sem que esses estivessem bastante pautados pelas ciências ou ideologias relativas às relações e aos contextos sócio-culturais em que a arte surgia como centro da reflexão; nem poderia ser de outro modo.

²⁸⁴ Cf. TILLIER, Bertrand. *La commune de Paris, révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*. Paris: Champ Vallon, 2004. p. 366.

²⁸⁵ READ, Hebert. *O Sentido da arte*. São Paulo: Ibrasa, 1978. p. 19

²⁸⁶ READ, Herbert. *O sentido da arte*. São Paulo: Ibrasa, 1978. p. 31-32.

Assim se deu a fecunda produção dos membros do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, dito Escola de Frankfurt, a partir da década de 1920. Sob seus auspícios, Max Horkheimer e Theodor Adorno produziram, em 1947, na *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*²⁸⁷, onde sustentam a tese de que mito e esclarecimento mantêm entre si não uma relação de oposição, como postulado pelo pensamento iluminista, mas, antes, uma relação dialética, de maneira que o mito já comporta em si algo da racionalidade auto-conservadora do esclarecimento, enquanto permanece no esclarecimento um núcleo de irracionalidade mítica que termina por reconduzi-lo à barbárie. Ali denunciam a cultura de massas, que denominam, de forma crítica, indústria cultural, a qual paralisa as capacidades imaginativas, instaurando o poder da mecanização sobre o homem. A arte insere-se neste contexto e só virá a ser tratada com exclusividade em textos de Adorno sobre música e literatura²⁸⁸ e finalmente em sua *Aesthetische Theorie*, publicada em 1970, após sua morte. Na *Teoria estética* define a obra de arte como “mônada: centro de forças e coisa ao mesmo tempo”²⁸⁹, de acordo com a *Monadologia* de Gottfried Leibniz (Alemanha, 1646-1716), e sobre a arte, “socialmente mediatizada” afirma:

A arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social. Assim, o conteúdo de verdade e o conteúdo social são mediatizados, embora o caráter cognoscitivo da arte, o seu conteúdo de verdade, transcenda o conhecimento da realidade enquanto conhecimento do ente. A arte torna-se conhecimento social ao apreender a essência; não fala dela, não a copia ou imita de qualquer modo. Fá-la aparecer contra a aparição, mediante sua própria complexão.²⁹⁰

O pensamento de Adorno considera a arte a partir de um “hegelianismo invertido, onde o progresso do espírito é, na realidade, o progresso da razão instrumental”²⁹¹. Segundo Bowie²⁹², Adorno insiste na idéia de autonomia estética

²⁸⁷ ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

²⁸⁸ Dentre os quais textos sobre Richard Wagner, como *Versuch über Wagner*, 1952, sobre Gustav Mahler, *Mahler: eine musikalische Physiognomik*, de 1960, sobre Alban Berg, *Berg: der Meister des Kleinstens Übergangs*, de 1968 e sobre a música de cinema, *Komposition für den Film*, em co-autoria com H. Eisler, publicado em 1969, ou sobre Literatura, como os *Noten zur Literatur*, em quatro volumes publicados em 1957, 1961, 1965 e 1974, respectivamente. Para a relação completa das publicações dos membros da Escola de Frankfurt, Cf. WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Difel, 2002. p. 699-727.

²⁸⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993. p. 204.

²⁹⁰ Ibidem. p. 289.

²⁹¹ SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994. p. 96.

²⁹² BOWIE, Andrew. *Aesthetic and subjectivity from Kant to Nietzsche*. New York: Manchester University Press, 1990. p. 153-158. Tradução da autora.

devido à sua compreensão de que o domínio da natureza pela ciência e a disseminação da forma da mercadoria²⁹³, em todos os meios onde funciona a lógica capitalista, passaram a dominar também todas as relações do sujeito com o objeto.

Mas, entre os membros da Escola de Frankfurt, a arte é vista também sob outro aspecto, aquele que une os pensamentos de Karl Marx (Alemanha, 1818-1883) e de Sigmund Freud (Áustria, 1856-1939). Em 1955, a partir, sobretudo, de *O mal estar na civilização* (1929) e, em relação à psicanálise, contra tudo que “possa afetar a pureza trágica da concepção original de Freud”²⁹⁴, Herbert Marcuse (Alemanha, 1898-1979), também integrante do grupo, publica *Eros and civilization: a philosophical inquiry into Freud*²⁹⁵. Nessa obra, Marcuse propõe uma “freudianização do marxismo”²⁹⁶. Mais tarde, em *Die Permanenz der Kunst* (1977)²⁹⁷ propõe sua utopia: não um lugar sem espaço, mas o lugar além da história visível ou previsível; a sociedade sem repressão, que pressupõe a abolição do trabalho e a inauguração de uma sociedade lúdica. Apesar de denunciar a “agressividade tecnológica” que mina a sociedade, em *Agressiveness in advanced industrial society* (1967), Marcuse reconhece o poder libertador da tecnologia, fator que permite que o trabalho seja substituído pela expansão ilimitada da fantasia, do jogo e da sexualidade. O reino de Eros se realiza, então, na dimensão estética. É nessa dimensão que Marcuse define arte:

o socialismo não libera o Eros de Thanatos, nem poderia fazê-lo. Este é o limite que impele a revolução para além de todo o estado de liberdade conseguido: é a luta pelo impossível, contra o incontestável cujo domínio talvez possa, no entanto, ser reduzido.

A arte reflete esta dinâmica na insistência na sua própria verdade, que assenta na realidade social sendo, no entanto, a sua outra face. A arte abre uma dimensão inacessível a outra experiência, uma dimensão em que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio da realidade estabelecida. Sujeitos e objetos encontram a aparência dessa autonomia que lhes é negada na sua sociedade. O encontro com a verdade da arte acontece na linguagem e imagens distanciadoras, que tornam perceptível, visível e

²⁹³ Objetos cuja definição é dada por seu valor de troca e não por seu valor de uso ou por seu valor estético.

²⁹⁴ MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 24.

²⁹⁵ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação do pensamento filosófico de Freud*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

²⁹⁶ MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 27-29.

²⁹⁷ Traduzido como *The aesthetical dimension: toward a critique of marxist aesthetics*, em 1978.

audível o que já não é ou ainda não é percebido, dito e ouvido na vida diária.²⁹⁸

Walter Benjamin tampouco deixou de inserir a arte nas considerações político-sociais de cunho marxista. Benjamin considerava a perda da experiência na vida moderna, inclusive através da perda da capacidade de transmissão da mesma pela arte, o que ameaçaria a própria sobrevivência da mesma, e apontava a estetização da política que se verificava nas demonstrações nazi-fascistas.

Benjamin parte da concepção hegeliana de que o Absoluto, considerado como “marcha do ser-fora-de-si do espírito”²⁹⁹ se traduzia como a experiência histórica da humanidade e de que Hegel ultrapassa Schelling justamente pela incorporação da história da cultura em tal processo, considerando-o a partir de sua reflexão filosófica. A partir daí, então, adota como cerne de sua própria reflexão social a produção cultural.

As considerações sobre arte, portanto, estão presentes em grande parte de sua grande obra que, em geral, adotava os processos de colagem e montagem, no plano ensaístico, desde *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, de 1925, segundo descrição de Kothe:

a construção do referido livro se baseia no princípio do mosaico: assim como esse é constituído por centenas e centenas de pastilhas díspares, cada qual com uma coloração que dará sentido a uma totalidade, a qual, por sua vez, mostrará o porquê da coloração de cada uma³⁰⁰.

A obra de Benjamin é, em si, um mosaico; aproxima-se de seu objeto, quando trata da arte e se imbuí dele. Utilizando-se do ensaio como meio de expressão, é dessa forma que trata a literatura, as obras de arte em geral, as pinturas surrealistas. Dessa forma,

‘O ensaio como forma e as idéias-constelação’ é o título do primeiro texto de *Notas de literatura I*, e nele Adorno mostra que a alegoria não foi para Benjamin apenas um objeto de interpretação: o seu próprio método de análise era alegórico.³⁰¹

²⁹⁸ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, sd. p. 78.

²⁹⁹ MERQUIOR. José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 101.

³⁰⁰ KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 26.

³⁰¹ MERQUIOR. José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 113.

Sua célebre definição de arte como aquilo que, feito pelo homem e autêntico, é dotado de aura, surge, inicialmente, no ensaio *Der Erzähler*³⁰², onde Benjamin distingue dois tipos de narrador: o marinheiro, homem que viu terras distantes, exóticas, diferentes da sua, e sobre as quais faz seu relato, sua narrativa e o camponês, que viveu e experimentou em densidade e história, a sua própria terra: é sobre ela que pode narrar³⁰³. O marinheiro apresenta, através de seu relato, uma imagem próxima de algo distante em termos do espaço. O segundo procede a uma aproximação em termos temporais, trazendo o passado para o presente do ouvinte. Categoria central em toda a obra de Benjamin, e não apenas em relação à arte, a idéia de aura aparece pela primeira vez sem ser citada: é a aparição única e próxima de algo distante.

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, associa a idéia de aura especificamente à arte. Apontando o fato de que a reprodução mecânica torna tudo próximo, por meio da reafirmação do sempre-idêntico, alerta que o processo é diretamente responsável pela destruição do caráter único que assinala a arte: de sua aura:

mesmo que essas novas circunstâncias [a possibilidade de reprodução advinda dos avanços da técnica] deixem intacto o conteúdo da obra de arte, eles desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. Embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, que aparece num filme aos olhos do expectador, ele afeta a obra de arte em um núcleo especialmente sensível que não existe num objeto da natureza: sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como esse depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional.³⁰⁴

Há que se considerar que o texto de Benjamin está situado historicamente e que seu assombro frente à produção seriada, hoje, é vista com condescendência. Mas o termo aura tornou-se aceito mesmo fora de seu contexto original. De fato ainda nos

³⁰² BENJAMIN, Walter. *Illuminationen*. Suhrkamp: Frankfurt, 1969. p. 409-420. Em português, Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. p. 197-221. São Paulo: Brasiliense, 1994.

³⁰³ Tanto no original em alemão, quanto na tradução para o português, a alusão aparece no §2; em *Illuminationen*, p. 409-410; nas *Obras escolhidas*, p. 198-199. Em seguida, Benjamin continua a desenvolver e aprofundar a idéia ao longo da consideração da obra literária de Nikolai Leskov (Rússia, 1831 – 1895).

³⁰⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 168.

surpreendemos frente ao objeto artístico com esta sensação de que algo dotado de história – passada, presente ou futura, já não importa mais – se apresenta em nossa frente ou a nosso redor. O termo aura diz dessa sensação, mas ultrapassa a própria idéia de historicidade: o sagrado é marcado pela aura. Aquilo que, tirado de uma existência outra, mais elevada, mais distante ou simplesmente separada, se apresenta em sua inapreensibilidade surge como dotado de aura. Esse é o sentido que ficou, para a arte.

Foi sobretudo em virtude das teorias desses três pensadores que, a partir de meados da década de cinquenta, passou-se a verificar a proliferação de correntes históricas ligadas ao marxismo que procuraram reconhecer a arte como uma dentre as várias manifestações ideológicas das classes sociais, como queria Arnold Hauser (Hungria, 1892-1978)³⁰⁵, ou como “meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo”, refletindo “a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de idéias e de experiências”³⁰⁶, como apregou Ernst Fischer (Áustria, 1899-1972).

Em outro sentido, a perspectiva representacional da arte, fundada na idéia de *mimesis* proposta por Platão no século IV, desenvolveu-se em meados da década de trinta e foi seguida por diversos historiadores da arte. Nessa concepção, a arte seria considerada como representação de algo ausente. Funcionaria como uma presença que ocupa lugar de um outro ser. É nesse sentido que Ernst Gombrich (Áustria, 1909-2001) afirma que a arte é “a maneira pela qual formas e símbolos seriam usados para sugerir e significar outras coisas para além delas mesmas”³⁰⁷.

Ainda entre historiadores da arte, verifica-se a tendência em definir a arte de forma genérica, o que não deixa de ser uma solução. Giulio Carlo Argan (Itália, 1909-1992), por exemplo, que incorporou aspectos do marxismo à sua teoria da arte, considera a arte como “modo de fazer e, inclusive, [que] é ou quer ser modo perfeito e

³⁰⁵ Hauser o faz em relação à produção artístico-cultural de vários períodos históricos, mas deixa clara sua tendência de análise marxista da história no capítulo sobre a era do cinema. Cf. HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 957-992

³⁰⁶ FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002. p. 13.

³⁰⁷ GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 128.

exemplar do fazer”³⁰⁸. É uma clara oposição à idéia de arte como intuição, de Croce, já que Argan utiliza o sentido aceito pela tradição da visibilidade pura³⁰⁹.

O problema das definições gerais, como as supracitadas de Gombrich e de Argan, é que elas implicam em considerar toda produção da vida cultural como arte, considerando-se o contexto em que tais teorias se desenvolvem. Aceitar tais definições resulta no dever de considerar como arte não só os tradicionais objetos e atos que a arte estuda, mas também os rituais religiosos, os esportes e mesmo as formas de organização política vivenciadas por indivíduos inseridos em suas comunidades. A arte, nessa perspectiva, poderia ser inclusive quase toda atividade humana.

Atualmente, tornou-se impossível definir o que é arte *a priori*, a despeito de toda e qualquer teoria a seu respeito. O fato de todo e qualquer objeto da sociedade poder ou efetivamente tornar-se obra de arte quando adentra os museus e galerias conduziu a discussão para outras fronteiras. A obra de arte passou a ser considerada como tal somente após críticos e outros especialistas afirmarem que ela assim o era. O discurso da autoridade e do especialista passou a ser o único critério de reconhecimento dos objetos como arte. Definir o que é arte, então, passou a depender do fato arte. Esse fato, a produção da obra e seu reconhecimento como obra de arte, traz em si uma imensa carga de débitos: não só ao indivíduo que frui ou à sociedade que consome, mas a toda uma linha de construção de um conceito que, em si, não existe – ou, pelo menos, não existe mais *a priori*; não existe enquanto receituário de julgamento ou de produção. Mas existe como testemunho, como o quis Benjamin.

Para se falar de um conceito de arte, há que se considerar que a idéia de arte não nasce, a cada tempo, *ex nihil*: o conceito que, olhando-se para trás, pode ser dito muitos, é feito da superposição dos tempos históricos, das teorias, das obras; faz-se por palimpsesto. Por isso é tão difícil delimitar a idéia. Ela pode ser tratada como algo eminentemente novo e pretensamente desconectado das idéias anteriores. Mas houve sempre um acontecimento ou um pensamento anterior que deixou, senão uma sombra

³⁰⁸ ARGAN, Giulio C. Salvezza e caduta nell'arte moderna. In: *Salvezza e caduta nell'arte moderna*. Milão: Il Saggiatore, 1977. p. 42. Tradução da autora.

³⁰⁹ Segundo Croce, a teoria da visibilidade propõe que a arte se funda sobre a visibilidade e o olho produtor, negando à mesma sua resolução na consciência conceitual, na emotividade ou na idéia de *mimesis*. Os principais expentes da corrente foram Fiedler (1841 – 1895), Hildebrandt (1847 – 1921) e, mais conhecido, Wölfflin (1864 – 1945). Cf. CROCE, Benedetto. La teoria dell'arte come pura visibilità. In: *Nuovi saggi di estetica*. Bari: Laterza, 1920. p. 246-247.

de si naquilo que lhe é posterior, então algo que se lhe opusesse, algo que, resposta ou eco, vinha acrescentar um outro olhar sobre a mesma idéia. Não se trata, aqui, de uma afirmação platônica, mas da consideração a partir da constatação de que, desde que o homem percebeu sua capacidade de criar, as obras de arte sempre estiveram presentes na história, na vida; não como uma idéia transcendental, ou talvez até como espelho dessa, mas como um fato, como um evento, como uma realização. Se essas realizações derivam de uma idéia – e certamente o fazem –, daí, dessas realizações, deriva a idéia.³¹⁰

³¹⁰ A despeito da aparente contradição de tal afirmação em relação ao pensamento de Jacques Derrida, segundo o qual a escrita – que é a realização – antecede a linguagem. Deve ser levado em conta que Derrida refere-se à linguagem como ato de fala, como forma expressiva, de modo algum fazendo supor que o pensamento não preceda a escrita. Cf. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 8-12.

2.3. A morte da arte

*Quando alguém olha o espelho, um homem, e
vê ali como que refletida a sua imagem, igualando-se
ao homem, a imagem do homem tem olhos, ao contrário
da luz da lua. Édipo-rei tem
um olho a mais, talvez.
Friedrich Hölderlin, 1807.³¹¹*

No epílogo de sua obra *A origem da obra de arte*, Heidegger cita o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Alemanha, 1770-1831) criador da noção de morte ou dissolução da arte. O texto de Heidegger, que discute a origem da obra de arte, termina com considerações sobre sua morte. O paradoxo da citação se resolve a partir do momento em que se considera que Heidegger, na verdade, em seu texto, pretende “ver o enigma da arte”³¹² e, ao mesmo tempo, alerta que

a vivência é a fonte decisiva não somente para o gozo da arte, mas também para a criação da arte. Tudo é vivência. Mas, por acaso, a vivência é o elemento no qual a arte morre. Seu morrer ocorre tão lentamente que requer alguns séculos.³¹³

Uma morte que talvez nunca ocorra. De qualquer forma, o autor constata tristemente que seu tempo é aquele “em que a grande arte, juntamente com sua essência, abandonou o homem.”³¹⁴

Não precisamos nos ater ao tempo da primeira metade do século XX, quando Heidegger escreveu essas palavras. A arte que hoje vemos, a arte que hoje quase nos assola, é uma arte estranha. É fácil crer que um grego se reconhecia através do templo grego, ou que um homem da idade média se reconhecia por meio de suas igrejas e catedrais. Esse reconhecimento, certamente, prescindia o conhecimento de uma

³¹¹ HÖLDERLIN, Friedrich. No azul sereno floresce... (versão bilíngüe alemão/português). In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. p. 255-259. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. p. 259.

³¹² HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte. In: *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960. p. 64. (1ª Ed.: 1936). Tradução da autora.

³¹³ Idem. Ibidem. p. 65.

³¹⁴ Idem Ibidem. p. 65.

definição qualquer de obra de arte. Esse questionamento é uma prática moderna. Presenciar uma exposição de arte moderna, de arte contemporânea, provoca, sempre, algum tipo de reação diante da dificuldade de se reconhecer a arte daquelas obras expostas. A reação pode variar do absoluto assombro ao absoluto descaso, mas nunca deixa de existir. Sequer por parte da crítica especializada que se contradiz e que se desgasta em páginas de discussão sobre o valor de arte de objetos expostos em salões. O urinol do iconoclasta Marcel Duchamp (França, 1887-1968)³¹⁵ não terá sido suficiente para mostrar que algo está realmente estranho?

Heidegger reitera o problema colocado por Hegel: “a arte ainda é um modo essencial e necessário no qual se produz a verdade decisiva para nossa existência [*Dasein*] histórica?”³¹⁶

Para ambos os pensadores, arte e verdade têm uma relação intrínseca que se perdeu na arte moderna. Para Heidegger, o período moderno é o período em que o estudo da obra de arte se faz através da estética. Isso significa que a arte, que é apreendida por meio da *aesthesis*, da sensibilidade, passa a ser considerada pelo prazer que proporciona. Essa mudança de âmbito se configurou na *Crítica do juízo* – ou *Crítica da faculdade de julgar* –, de Kant, onde a estética é dimensionada no plano do gosto individual. Cria-se, através da sensibilidade, uma normatividade. Antes do renascimento, a beleza não era domínio da sensibilidade. No caso da Grécia, sobretudo em seu período clássico, a beleza estava relacionada à virtude e, no caso da idade média, à divindade. A estética vem deslocar o eixo de apreensão da arte e da beleza em direção à sensibilidade.

A estética de Hegel, longe de enaltecer a sensibilidade, pode – e deve – ser entendida como uma anti-estética, uma estética anestésica. Em sua obra, Hegel mantém o idealismo em primeiro plano, deixando para segundo plano a sensibilidade, mas responde à Kant propondo sua própria estética. Para Hegel, o que importa são os caminhos que levam ao espírito absoluto. Todas as ações do homem – forma privilegiada do espírito – se dão no contexto do encaminhamento do espírito em direção

³¹⁵ Em 1917, Duchamp enviou um urinol assinado com o pseudônimo R. Mutt (jogo com a palavra eremita, em francês) para o Salão dos Independentes, em New York, dando à obra o nome de “Fonte”. Duchamp, que fazia parte do júri do salão, despediu-se quando se recusaram a expor a obra.

³¹⁶ HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte. In: *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960. p. 65. (1ª Ed.: 1936). Tradução da autora.

ao auto-conhecimento. A arte, nesse sentido, é também uma expressão do espírito. Para Hegel, a função da arte é esta de representar o espírito através da sensibilidade. Assim, ela estaria a meio caminho entre a sensibilidade e o pensamento ideal, já que ainda não é puro pensamento e tampouco é mera existência material. Realiza-se, então, como expressão do espírito, como expressão da verdade e, como meio de revelação de verdade, exerce a função pedagógica de ensinar a verdade ou apresentar seu caminho. No tempo em que Hegel propõe sua estética, a verdade era aquela da dogmática Igreja. Sua expressão, na arte, eram, preferencialmente, imagens de santos, de Jesus, da Sagrada Família; formas concretas de uma realidade abstrata ou, no máximo, imagens da nobreza e da autoridade religiosa. Tudo funcionava muito bem no sistema hegeliano, até então. Mas ocorreu um fato da história da arte que não estava programado na história do espírito. Hegel criou seu sistema estético no contexto da arte barroca que, apesar de inicialmente trabalhar prioritariamente com imagens religiosas, começou a diversificar, com crescente intensidade, seus temas: cenas do cotidiano, naturezas mortas, auto-retratos, retratos de grupos e pessoas comuns passam a ser freqüentes temas da pintura barroca holandesa. O estilo subsequente, o rococó, por sua vez, aboliu completamente a temática religiosa. Então, à estética de Hegel dirige-se a pergunta: mas o que ensinam as cenas do cotidiano? O que nos ensina o mundo que está, permanentemente a nosso dispor? Frente a tais questões, Hegel afirma a dissolução da arte.

O processo de secularização da arte não cessa; antes, se radicaliza a ponto de extrapolar o mundo sensível, na forma da arte abstrata.

É nesse contexto, do surgimento da arte abstrata, que Heidegger passa a discutir a arte. Para ele, a arte não é expressão da verdade, mas sim o próprio acontecimento da verdade. Concorde com Hegel no sentido em que a arte moderna perde sua relação com a verdade, encaminhando-se para sua própria dissolução. Nas artes clássicas greco-romanas, a obra se revestia de um halo que a separava das outras coisas do mundo. A partir dessa sua singularidade, um povo podia se reconhecer em uma obra. No templo grego, o deus grego estava presente; a estátua de Zeus não era a simples representação, mas a própria *apresentação* ou *presentificação* do deus. O homem grego se reconhecia como pertencente a uma cultura, a um estado de ser, por meio da presença de seu deus em seu templo. A modernidade trouxe outro tipo de fenômeno. O museu, instituição marcadamente moderna, dispõe lado a lado obras que

historicamente têm até séculos de distância: a obra é retirada de seu local e contexto de origem, deixando de ser elemento unificador de identidade de um povo para passar a ser mero objeto de apreciação estética. Ela perde o elo com o sagrado. Templos gregos ou romanos, catedrais góticas ou barrocas, essas arquiteturas não são mais tanto o local de encontro com o sagrado quanto são locais de visitação turística, em que vale o considerar bonita tal arquitetura. O grego, no tempo das belas criações de Fídias (Atenas, 490-431 a.C.), sequer adentrava o templo de seu deus: seu temor e respeito era tal que a simples proximidade bastava para afirmá-lo como um protegido.

A apropriação da obra de arte por meio da fruição à maneira de consumo agrava-se com o citado distanciamento entre arte e técnica e com a veiculação da arte por meio da tecnologia e de seus meios de reprodutibilidade³¹⁷. O que ocorre, em decorrência, é uma estetização generalizada: a *Monalisa*, de Leonardo da Vinci (Itália, 1452-1519), *O grito*, de Edward Munch (Noruega, 1863-1944), as pinturas de cores e geometria pura de Piet Mondrian (Holanda, 1872-1944) e tantas outras obras tornam-se figuras recorrentes em revistas, livros, capas de discos e cadernos, sacolas, estampa de roupas e de tecidos de uso geral, pôsteres para os mais diversos usos... Torna-se desnecessário deslocar-se para estar à frente da obra original; as reproduções chegam a tal grau de perfeição imitativa que se permite o requinte de copiar a textura da superfície como percebida na obra verdadeira. No caso de uma pintura de Van Gogh (Holanda, 1853-1890), por exemplo, sua cópia, para fins de exposições pedagógicas, apresentará a textura não do tecido da tela, mas da superfície pintada tal como ela se apresenta; com empastes, marcas das pinceladas, altos e fundos devidos à maior ou menor presença de tinta. O requinte tecnológico reside no fato de a cópia não ser uma pintura, mas uma impressão de cores e relevos. Pergunta-se, então: há realmente diferença entre *Os girassóis* pintados pelo artista e aqueles, reproduzidos com maestria, talvez por um sensível aparelho eletrônico? Considerando-se apenas a função de imagem, muito provavelmente a resposta à questão é não; não existe diferença. Hoje, tudo se estetiza, tudo torna-se arte. Como tão bem salientou Mike Featherstone, “[...] encontraremos uma ênfase no apagamento das fronteiras entre arte e vida cotidiana, o colapso das distinções entre alta-cultura e cultura de massa/popular, uma promiscuidade estilística

³¹⁷ Sobre o evento da reprodutibilidade das obras de arte, Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (1ª Ed.: 1955).

generalizada e uma mistura lúdica de códigos.”³¹⁸ Nesse contexto, pode-se ainda encontrar obras de arte? A arte ainda pode afirmar-se como tal ou a idéia de morte da arte é realmente válida?

Muitos pensadores vêem a morte da arte como aspecto positivo dentro do contexto histórico da arte. Essa morte, na verdade, significa a passagem de uma arte comprometida – ou engajada, como já citado –, uma arte que visa um fim fora dela, para uma arte cujo fim encontra-se em si mesma, uma arte autônoma. A morte que se anunciou referia-se à morte de uma arte que se sujeitava ao processo vivido pelo espírito humano que percorria o caminho de aprimoramento por via da religião, passando pela ciência, pela arte e, finalmente, totalizando-se e consumando-se na filosofia. A arte moderna e a contemporânea, nessa instância, seria, em relação à arte medieval de cunho religioso, uma arte superior. Detentora de autonomia e de liberdade, essa arte seria definida como forma privilegiada de acesso ao real. Mas essa dita autonomia da arte apresenta um problema: a arte, dita autônoma, em geral não possui um estatuto tal que lhe confira o reconhecimento como obra de arte. “Ser artista” tornou-se profissão, deixou de ser realização de capacidade³¹⁹. A obra passou a ter outra destinação: o mercado, o museu, o gozo estético:

As obras tornam-se acessíveis ao gozo artístico público e privado. Instituições oficiais encarregam-se de cuidar e de conservar as obras. Conhedores e críticos de arte ocupam-se delas. O comércio de obras de arte zela pelo mercado. A investigação [histórica] das obras converte-as em objetos de uma ciência. Mas, em meio a essa manipulação vária, ainda encontramos as obras mesmas?³²⁰

Nesse sentido, devemos concordar com a noção hegeliana de morte da arte. Mas Heidegger, presenciando o evento da arte da modernidade, tem outro tipo de compreensão do problema. Para entendê-lo, faz-se necessário, antes, o entendimento de sua teoria do ser no horizonte da história.

³¹⁸ FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995. p. 97.

³¹⁹ Heidegger, inicialmente, coloca que “o artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista.” Cf. HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte. In: *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960. p. 11. (1ª Ed.: 1936). Tradução da autora.

³²⁰ *Ibidem*. p. 31.

Heidegger pensa que o Ser³²¹ e a história têm ligação intrínseca. Recusa a compreensão do Ser como uma estabilidade, noção suportada pela metafísica tradicional, onde o Ser era entendido como atemporal, permanente diante do desgaste do tempo. Ao colocar o Ser no horizonte da temporalidade, Heidegger o pensou, radicalmente, como acontecimento. Esse é o teor da obra fundamental de Heidegger, *Ser e tempo*, que clama a “necessidade de uma repetição explícita da questão do Ser.”³²² A compreensão dessa questão contém em si uma chave para o problema da arte moderna, da arte da modernidade. O acontecimento do Ser tem implicação direta com a arte, conforme o mostrou Heidegger em *A origem da obra de arte*, designando-a como o “pôr-em-obra da verdade.”³²³ Recolocar a questão do Ser é também por isso uma necessidade. Em *Ser e tempo*, Heidegger nos informa que a questão de Ser, depois de sua aurora no pensamento grego, foi aos poucos sendo distorcida até ser esquecida na modernidade.

O Ser não é um ente, ele é *dos* entes. Dessa forma se determina que os entes se dão segundo modos de ser. Um ente privilegiado em relação aos outros tem como modo de ser o de perguntar pelo sentido de ser, ou, esse ente é privilegiado porque interpreta o sentido do Ser. Sempre que interpretamos algo, há um interpretado naquilo que se interpreta. Há sempre um interpretado no ato de interpretar: para que exista a interpretação, é preciso que exista anteriormente uma orientação do interpretado. Só podemos interpretar qualquer coisa se, de alguma forma, já possuímos anteriormente, de forma prévia, o sentido daquilo que será interpretado. Aquele ente que questiona o sentido do Ser só pode fazê-lo porque já tem uma compreensão prévia, apesar de vaga, do sentido do Ser. A esse ente que se move sempre em uma pré-compreensão do Ser, Heidegger chamou de *Dasein*³²⁴.

³²¹ Tratando da filosofia heideggeriana, o termo passará a ser escrito com maiúscula nos casos em que designa o sentido ontológico da palavra: Ser como relativo ao ente, Ser no sentido existencial, no sentido do que existe, do que é. A pergunta pelo Ser é um dos motores da filosofia desde seus primórdios, em Platão e Aristóteles.

³²² HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. V. 1. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 27.

³²³ Cf. HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte. In: *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960. p. 45-46. (1ª Ed.: 1936). Tradução da autora.

³²⁴ Alguns tradutores e autores tentam uma tradução aproximada do termo por “ser-aí”, “ser-autêntico” ou “pré-sença”. *Dasein* é uma contração da expressão “*Das in der Welt sein*”, “aquele que é (ser) no mundo”, mas a expressão implica a compreensão de mundo, de ser, de ser-no-mundo, termos da filosofia heideggeriana. A manutenção do termo no original é uma forma de manter o sentido do termo, sem reduzi-lo a aproximações nem sempre fiéis ao mesmo.

O *Dasein* é aquele ente que se move – aquele que se situa e se realiza autenticamente no mundo – compreendendo o Ser. O sentido do Ser deve ser lido na compreensão que o *Dasein* tem dos diversos tipos de entes. Sendo o *Dasein* aquele ente privilegiado que questiona acerca do sentido do Ser, é a partir do questionamento de seu próprio ser que se pode chegar ao questionamento do Ser em geral. Trata-se de um círculo interpretativo, um círculo hermenêutico, no qual o *Dasein* move-se com a pré-compreensão de seu ser.

Ao se proceder a interpretação de um texto filosófico, de uma obra de arte, de um texto religioso ou de um texto científico, por exemplo, só o podemos fazer se temos uma compreensão prévia de nós mesmos e uma compreensão prévia do Ser em geral. O Ser se manifesta em tudo que pensamos, enunciamos, fazemos. Heidegger recoloca a questão do Ser elaborando uma analítica existencial do *Dasein*, daquele ente que possui como modo de Ser a compreensão prévia do sentido do Ser. Uma analítica existencial significa trazer para o plano da compreensão aquilo que está pré-compreendido pelo *Dasein*, ou seja, explicitar o que está implícito no modo de ser do *Dasein*, tendo como perspectiva sua vida prática quotidiana. Essa explicitação visa determinar os modos de ser desse ente. Fazendo uma analítica existencial na perspectiva da vida prática do *Dasein*, Heidegger mostra que existe sempre uma compreensão guiando os vários tipos de comportamento do *Dasein*. As coisas chamadas naturais ou artificiais estão sempre disponíveis como instrumentos na circunvisão. Primitivamente, estamos sempre em relação com os outros entes, entes esses compreendidos como instrumentos em nossa vida prática. Em *A origem da obra de arte*, Heidegger analisa uma pintura de Van Gogh; um par de botas de camponês³²⁵. O camponês que usou as botas não se apercebia delas enquanto as usava para trabalhar. Entretanto, se essas botas se rasgassem e houvesse frustração de ordem utilitária, o camponês iria percebê-las como tais. Esse aperceber da bota como tal é posterior ao desfrute utilitário e é pré-condição para o conhecimento teórico.

O mostrar-se do ente é a forma mais originária de nos encontrarmos no mundo. É nessa perspectiva que Heidegger critica a verdade tal como a modernidade a compreende: *adequatio rei et intellectus* – adequação da coisa ao intelecto. Essa forma, longe de ser originária, é derivada da verdade compreendida como *aletheia*. Como

³²⁵ Heidegger refere-se aqui à obra *Par de botas*, de 1887, hoje no Museu Nacional Vincent Van Gogh, em Amsterdam.

diferenciar ouro verdadeiro de ouro falso? Sabemos que o ouro é verdadeiro porque vimos anteriormente o ouro verdadeiro. Ao deparar-me com o ouro verdadeiro, adequamos aquele ente que se apresenta com a idéia anterior que possuímos daquele ente; verificamos, acreditando que sim, se o ente se adequa ao enunciado. Todo enunciado é descobridor do ente. Mas o enunciado só pode descobri-lo uma vez que ele se mostre³²⁶, ou, em outras palavras, se abra. Lê-se o sentido do Ser no ente: o Ser é aquilo que possibilita a existência e dá sentido ao ente.

O sentido do Ser deve ser lido no *Dasein*, que é aquele ente que se move compreendendo o Ser. Mas qual é a característica essencial desse ente? É o fato de ele estar submetido ao tempo: encontra-se em uma situação fatídica de estar lançado no mundo – passado –, de estar em relação com os entes que o circundam – presente – e de projetar-se – futuro – tendo como horizonte negativo desse projetar-se, a morte. O tempo é a condição de possibilidade do *Dasein*, que possui, assim, um caráter fundamentalmente histórico. O ente se mostra ao *Dasein*, mas esse já tem sempre uma concessão prévia daquilo que ele vai interpretar. Considerando que o tempo é o horizonte histórico do Ser, não é difícil afirmar que o *Dasein* sempre interpreta o ser historicamente. Mas, se já existe uma compreensão prévia é porque o Ser, de alguma forma, já está presente no instante interpretativo. Quando interpretamos algo, o fazemos segundo um sentido dado pelo próprio Ser. Estamos sempre inseridos em épocas, tempos do Ser que determinam o sentido com que cada época interpreta aquilo que lhe é dado.

É nessa perspectiva que podemos compreender a passagem do primeiro ao segundo Heidegger: o de *Ser e tempo* e o de *A origem da obra de arte*. Nessa, Heidegger começa a pensar a história do Ser como uma história única, a história dos encobrimentos e descobrimentos – ou velamentos e desvelamentos – do Ser; não mais como verdade do *Dasein*. Deixa de fazer a analítica existencial, não procura mais descobrir o sentido do Ser na perspectiva prática do cotidiano do *Dasein*.

Em seu entender, a história do Ser teve sua aurora no pensamento pré-socrático, com os termos *physis*, *logos*, *aletheia*. Como Heidegger não abandona a tarefa de recolocar a questão do sentido do Ser, seu trabalho filosófico passa fundamentalmente pela tradução das palavras utilizadas pelos pré-socráticos, levando

³²⁶ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. V. 1. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 285-286.

em conta que essas palavras, que indicavam o acontecimento do Ser na Grécia, foram seguidamente esquecidas ao longo da história, sendo substituídas por outras, designadoras de formas entitativas do Ser: Deus, no medievo, *res cogitans*, na modernidade.

A verdade do Ser não é seu desvelamento, mas o jogo de velamento/desvelamento. A história do Ser é também a história de seu esquecimento. A verdade do Ser advém temporalmente. Assim, o Ser determina sua condição interpretativa na época em que o interpretador se encontra. Heidegger pensa a história exatamente como um destino, onde o Ser destina as estruturas em que o homem compreende as referências de Ser e ente de cada época. E qual é a situação da modernidade na história do Ser? O Ser está oculto por outro ente que é a *res cogitans* e, como tal, ele impõe uma forma representacional de pensar a verdade: *adequatio rei et intellectus*. A expressão dessa forma de pensar é a técnica moderna, a tecnologia. A tecnologia é a realização da vontade de domínio da natureza; a apropriação segundo a qual o homem domina os entes que o circundam; o desejo máximo de objetividade, por parte da subjetividade. Porém, com o máximo da objetividade, o que se perde é a própria determinação do homem como sujeito da objetividade. O esquecimento do Ser na modernidade é o esquecimento do Ser na vigência da relação subjetividade/objetividade. O homem moderno move-se no esquecimento em que se desenvolvem os progressos da ciência e da técnica. Da mesma maneira, Heidegger entendia que, no medievo, o Ser encontrava-se oculto por um ente superior e esta relação determinava todas as realizações do homem desse tempo; o homem que tinha, na fé no ente superior, seu modo de compreensão do mundo. Contra essa direção, Heidegger busca traduzir o sentido dos termos gregos, resgatando um sentido originário.

Resgatar os gregos não significa restaurar uma cultura do passado, não só porque não é possível o desvencilhamento de toda tradição posterior a eles, mas também porque a modernidade não pode prescindir de ser o que ela é. A modernidade mesma está inserida em uma tradição, a tradição ocidental, na qual o ser permanece velado. Mas só se vela aquilo que, de alguma forma, foi desvelado; então, também pertence à modernidade o desvelamento do ser como perspectiva de começo da tradição em que ela está inserida. A tarefa de recolocar o sentido do Ser é recuperar esse lugar que, de alguma forma, nos pertence, mas está esquecido.

Tanto a filosofia quanto a arte expressaram, a seu modo, a forma como o Ser – velado e desvelado – apareceu em cada época. No medievo, por meio de representações e interpretações do sagrado. Na modernidade, o Ser permanece oculto na *res cogitans*. Mas a arte não é a expressão da vontade de domínio que caracteriza esse modo de compreensão, que antes se realiza pela tecnologia. Seria ainda possível, então, dizer que o Ser se manifesta na arte moderna? Em *Poética do pensamento*, Benedito Nunes aponta que, em *Contribuições à filosofia*, de 1936, publicado postumamente em 1989, Heidegger denuncia um desfalque histórico da arte, que teria sido privada de seu nexos com o sagrado.³²⁷

Heidegger dá a entender que era esse nexos com o sagrado aquilo tornava a grande arte grega o palco do acontecimento da verdade, desempenhando, assim, papel unificador do povo. Nesse sentido, a falta desse nexos implica realmente em um desfalque na arte moderna: tanto em relação ao papel unificador, quanto em relação a ser palco do acontecimento da verdade. A arte moderna tornou-se uma forma de arte elitizada, só reconhecida por uma elite intelectual que possui o privilégio de se reconhecer nela. Na modernidade, a técnica, substituindo a arte, é o elemento unificador. Todos os homens modernos se reconhecem por acreditarem no fato de um automóvel se mover, da mesma forma que os gregos se reconheciam na certeza da presença de seu deus, no templo.

Se podemos falar de obra de arte a partir da modernidade, como então conciliar sua existência com o desfalque apontado por Heidegger? Como essa arte pode – ou poderia – ser palco do acontecimento da verdade? Para responder às questões faz-se necessário esclarecer como Heidegger considera a arte.

As duas principais teses de *A origem da obra de arte* são: a verdade como acontecimento e a obra de arte como pôr-em-obra da verdade. Para explicitar suas teses, Heidegger recorre a duas obras de arte: uma tela de Van Gogh e um templo grego – nenhum dos dois especificado rigorosamente. A tela é uma pintura figurativa moderna, que encontra-se provavelmente em um museu ou em uma coleção. O templo grego estabelecia o local da vida religiosa grega e, hoje, é local de visita turística. Para Heidegger, a obra de arte não tem valor em si, seu valor e importância residem no fato

³²⁷ Cf. NUNES, Benedito, *A poética do pensamento*. In: *Artepensamento*. São Paulo: Scwarcz, 1994. p. 407.

de ela ser capaz de pôr-em-obra a verdade. Prova-o o fato de o filósofo mostrar, na primeira parte de *A origem da obra de arte*, a impossibilidade de se chegar à obra por seu caráter de coisa. Heidegger critica três concepções de coisa, herdadas da tradição: núcleo a respeito do qual aponta-se uma série de características, unidade de múltiplas sensações e matéria informada. A crítica se funda na constatação de que essas definições não permitem, à coisa, ser o que ela é, colocando nela algo que não está nela. A obra de arte é uma coisa, mas não é seu caráter de coisa que faz dela o que ela é: no máximo um meio termo entre a coisa natural e a coisa artificial, produzida pela mão do homem. Nesse sentido de coisa artificial, nada diferente de um par de botas. A diferença reside no estatuto de cada coisa, sendo que na pintura de Van Gogh o que se vê não é um par de botas, mas sim o desdobramento do Ser das botas: a verdade daquelas botas se realiza na obra, assim como no templo grego. Como quer tratar do Ser dos entes em geral, Heidegger passa a analisar o templo.

A obra de arte é o pôr-em-obra da verdade porque nela acontece o embate entre mundo e terra: a obra é a “instituição” de um mundo e a “produção” da terra. Instituir um mundo significa instituir um ordenamento, um modo de compreensão de mundo histórico e de destino. A instituição de um mundo tal sempre está referida a uma sociedade ou a um grupo social, onde são reconhecidos todos os caracteres constitutivos de uma experiência de mundo de um povo histórico. Assim, na arte pode-se verificar, mais do que em qualquer outro objeto, a verdade de cada época. Segundo Heidegger, é a partir do templo grego que se organiza a *polis*, uma sociedade em que todos os homens se reconhecem a partir daquele templo:

Graças ao templo, o deus se faz presente no templo. Mas o templo e seu recinto não se desvanecem no indeterminado. É a obra do templo o que primeiro ajusta e ao mesmo tempo congrega em torno de si a unidade de caminhos e de relações nas quais o nascimento e a morte, a infelicidade e a prosperidade, a vitória e a derrota, a resistência e a ruína adquirem para o ser humano a figura de seu destino. A amplitude dominante dessas relações abertas é o mundo desse povo histórico. A partir dele e nele esse povo é devolvido a si próprio, para consumir sua destinação.³²⁸

A obra como instituição de um mundo é a instituição do vínculo – no caso por meio da divindade – de um grupo.

³²⁸ HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte. In: *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960. p. 33. (1ª Ed.: 1936). Tradução da autora.

O maior alcance da obra, como pôr-em-obra da verdade, é seu aspecto de produção de terra. A terra é compreendida como a materialidade da obra. Mas essa materialidade não é física, pois está relacionada com a *physis* grega. Apesar de a palavra física derivar desse termo, ele não designava a existência física; *physis* é o brotar, é aquilo a partir do qual as coisas vêm a ser o que são. A materialidade é o próprio apresentar-se da obra, aquilo que se mantém, é aquilo sobre o qual sempre são suscitadas novas interpretações possíveis e, portanto, abertura de novos mundos possíveis. A terra é uma reserva de sentido sobre a qual é possível sempre advir um novo sentido.

Na obra, a verdade como *aletheia*, como desvelamento, acontece no embate entre mundo e terra. Ora, somente o *Dasein* tem mundo, pois é o único que ordena o mundo. Os demais entes são entes fechados, que não apercebem o mundo ou, em outras palavras, que não estão lançados no mundo. A terra só pode surgir uma vez que um mundo esteja instaurado; ela necessita de um mundo. Mas a obra de arte é embate entre mundo e terra; se a terra só pode aparecer uma vez que haja mundo, também o mundo está fundado na terra; ele precisa dela para existir. A obra de arte é pôr-em-obra da verdade porque sempre traz o mundo de volta à terra, ao fundamento, a partir do contexto de ordenamento de mundo em que todos estamos inseridos.

Heidegger cita Hegel porque pensa que a grande arte nos abandonou. Heidegger entende a grande arte como a arte grega, com sua capacidade de abrir um mundo, de abrir um ordenamento de mundo de um povo. A arte moderna não consegue mais, segundo ele, desempenhar esse papel; seja porque não consegue se afirmar como obra de arte – em toda obra de arte moderna está em jogo seu estatuto de obra, o que acarreta falta de reconhecimento –, seja porque a obra se dilui pela massificação através dos meios de comunicação, que promovem estetização generalizada. Essa estetização acarreta a perda do teor que separa a obra das demais coisas. No sentido benjaminiano, a perda da aura. O papel unificador da arte do passado é hoje desempenhado pela técnica moderna, expressão da vontade de domínio dos modernos.

Segundo Heidegger, não ser possível reconhecer o homem moderno em sua arte significa que sua arte não abre um mundo e, não abrindo um mundo, não pode produzir a terra. Dessa forma, essa arte não cumpre sua tarefa de pôr-em-obra a

verdade. No entanto, uma afirmação de Heidegger parece desmentir suas nefastas afirmações em relação ao destino da arte:

no quadro de Van Gogh aparece a verdade. Isso não significa que nele se reproduza exatamente algo presente, mas que ao revelar-se o ser-instrumento da bota, chega-se ao desocultamento do ente em sua totalidade, mundo e terra em seu jogo de contrários.³²⁹

Nesse trecho, Heidegger mostra que o desdobramento do instrumento, na forma da arte, deixa ver o acontecimento da verdade. Heidegger não se pode negar essa afirmação: o Ser está sempre presente, mesmo que oculto³³⁰. A arte como tal não pode deixar de forma alguma de ser o palco do acontecimento da verdade. O problema a respeito da maneira como a obra de arte da modernidade ainda possa ser o pôr-em-obra da verdade acontece tanto na teoria heideggeriana como na hegeliana. É próprio da arte moderna colocar em questão o seu estatuto de obra de arte, provocar a busca pelo sentido do que é uma obra de arte, pelo próprio sentido da obra. Na perspectiva heideggeriana, perguntar pelo sentido da obra de arte é uma outra forma de perguntar pelo Ser do ente. A obra de arte moderna, para ser moderna, precisa ser incompleta. Como o foi a obra de arte grega, no sentido em que sua completude era dada pela comunhão entre o povo grego, suas instituições religiosas e seu acontecimento na forma dos templos, da estatuária, dos ritos e de sua mitologia. Ou como o foi a obra de arte medieval, cuja completude era dada pela fé. A obra de arte moderna tem que ser incompleta para que resgate a questão pelo Ser. Novamente, para que lance o desafio à essa busca: a busca pela compreensão do próprio Ser do homem moderno. Talvez a busca do outro que existe também no em si, através do caminho sugerido por Jacques Derrida (Argélia, 1930-2004): “pois o outro fraterno não está na paz do que se denomina intersubjetividade, mas no trabalho e no perigo da *inter-rogação*; não está primeiro certo na paz da *resposta* em que duas afirmações *se esposam*, mas é chamado na noite pelo lavar da *interrogação*.”³³¹ Não se pode, então, falar de morte da arte, mas sim de um destino; um destino provocado pelo desafio que arte é capaz de fazer.

³²⁹ HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte. In: *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960. p. 44-45. (1ª Ed.: 1936). Tradução da autora.

³³⁰ Lembremo-nos que Van Gogh é um dos fundadores da arte da modernidade. Sua obra, portanto, não pode ser dita não-moderna.

³³¹ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 52.

2.4. A necessidade da arte

Nesse instante gigante, vi milhões de atos prazerosos ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é.
Jorge Luis Borges, 1949.³³²

[...] a função permanente da arte é recriar para a experiência de cada indivíduo a plenitude daquilo que ele não é, isto é, a experiência da humanidade em geral.

Ernst Fischer, 1959.³³³

No dia 26 de setembro de 2004, com o tema *Território Livre*, a Bienal de São Paulo, a maior exposição de artes plásticas e visuais do país, foi aberta ao público pela primeira vez com entrada franca, em comemoração aos 450 anos da cidade de São Paulo. A estimativa era de que, em sua 26^a versão, mais de um milhão de visitantes – a Bienal anterior, em 2002, teve seiscentos e setenta mil visitantes – prestigiassem o evento cuja proposta explícita era a de popularizar a produção artística contemporânea através de abordagem didática – por meio de monitores especialmente preparados para dar explicações sobre as obras e os artistas – e entrada gratuita³³⁴. Ao final, foram cerca de novecentos e dezessete mil visitantes³³⁵ – dos quais mais da metade nunca havia estado em uma Bienal – nos oitenta e seis dias da exposição que permaneceu aberta à visitação até o dia 19 de dezembro de 2004. Esperava-se mais³³⁶, mas o público recorde

³³² BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: *Obras completas*. V. I. 1923-1949. p. 686-698. São Paulo: Editora Globo, 1999. p. 695.

³³³ FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987. p. 252. Grifo do autor.

³³⁴ Dados do jornal Folha Online <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47558.shtml>> de 26 de setembro de 2004.

³³⁵ Segundo a assessoria da Fundação Bienal de São Paulo, o evento contou com 917.218 visitantes, dado divulgado à imprensa e veiculado, dentre outros, no jornal Folha de São Paulo e da Folha Online <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u48592.shtml>> de 21 de dezembro de 2004.

³³⁶ Apontou-se, como motivo de não se ter alcançado o público previsto, o fato de, nessa Bienal, terem sido abolidos os “núcleos históricos”, exposição ou exposições, no corpo da Bienal, de obras de artistas consagrados, que costumam funcionar como atrativos do evento. O presidente da Fundação Bienal, Manoel Francisco Pires da Costa, justificou tal mudança com a melhoria e o aumento do número de bons

fez com que fosse mantida a decisão a respeito da entrada gratuita para as demais edições do evento, como ocorreu com a 27^a Bienal, em 2006.

Um número de visitantes tão expressivo chama a atenção para o fato de, atualmente, haver interesse pela arte, mesmo que esse interesse se manifeste como curiosidade. Tal interesse tem resistido ao tempo, à história, a seus episódios mais grandiosos e àqueles mais degradantes. Da arte grega – sobremaneira na forma do teatro – à arte de nosso tempo, sempre houve um público a ela concernente. Um público que manifesta, no ato de se colocar em relação com o objeto artístico, a existência de uma causa que o move.

A esse respeito, Anne Cauquelin afirma:

sobre arte, a proposição comum consiste em admitir sua necessidade. A razão: é que sua prática é uma das características do homem (como rir ou errar). É seu apanágio; os animais não são artistas. Ao homem cabem todas as primazias, inclusive a seguinte: realizar atos gratuitos não diretamente ligados ao interesse (a fome, a sobrevivência), um ato por nada, pela beleza do gesto.³³⁷

Pela beleza do gesto ou pela beleza do objeto artístico que dele resulta; a afirmação de Cauquelin, relativa à prática da arte, cabe também em relação aos atos de percepção, de fruição e de apreciação de seus objetos, atos esses tão gratuitos como a primeira e também característicos de seres dotados de intelecto. Cauquelin refere-se à arte como uma necessidade inerente ao ser humano.

Em 1959, Ernst Fischer, filósofo, jornalista e ministro da educação do governo provisório austríaco estabelecido em 1945, escreveu *Von der Notwendigkeit der Kunst – A necessidade da arte* –, um livro que se tornou referência nos anos seguintes à sua publicação, devido ao nobre papel que concede à arte, não só na sociedade moderna, imperfeita e imatura, mas sobretudo naquela outra, perfeita, que, segundo o autor, haveria de substituí-la. No título, a palavra alemã *Notwendigkeit* poderia ser traduzida tanto por necessidade quanto por indispensabilidade, mas o substantivo *Not*, de onde deriva o termo, significa justamente o estado de penúria, de miséria, de necessidade ou falta. O termo não se refere às *necessidades básicas*,

espaços de exposição no país. Esses deveriam se encarregar de tais exposições, devendo a Bienal ater-se à responsabilidade de promoção e divulgação de novos artistas, atuantes na contemporaneidade, como ocorre em exposições similares, em outros países (Cf. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 26^a Bienal de São Paulo: catálogo de artistas convidados. São Paulo, 2004. p. 16).

³³⁷ CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005. p. 165-166.

necessárias à sobrevivência mínima, que corresponde a *Grundbedürfnis*, ou a *Bedürfnis*, que diz respeito às necessidades mais prementes. Em seu texto, Fischer analisa exatamente isto: a necessidade da arte, o fato dela ser indispensável, e sua capacidade de ser tanto um “substituto da vida”³³⁸, como, ainda mais, o termo de unificação e de compartilhamento de experiência; a forma de tornar os homens seres verdadeiramente sociais. Considera a arte “como meio de identificação do homem com a natureza, com os outros homens e com o mundo, como meio de fazer o homem sentir e conviver com os demais, com tudo o que é e com o que está para ser”³³⁹. Mas o faz dentro do contexto do pós-guerra na Europa e sob perspectiva eminentemente marxista. Reputando o capitalismo como aquilo que “levou o homem a uma crescente alienação da realidade social e de si mesmo”³⁴⁰, aponta que “numa sociedade em decadência, a arte, para ser verdadeira, precisa refletir a decadência. Mas, a menos que ela queira ser infiel à sua função social, a arte precisa mostrar o mundo como passível de ser mudado. E ajudar a mudá-lo.”³⁴¹

A dignidade do texto de Fischer, que aparece tanto na forma do idealismo imaculado – que implica a certeza absoluta da possibilidade de realização de uma utopia – como na coerente apropriação de exemplos, no entanto, não se sobrepõe ao fato de ser, esse, um texto temporalizado. Seu tempo é o do final das vanguardas e do modernismo³⁴², quando ainda restavam, embora cercadas de desconfiança, fímbrias da crença em um caráter positivista da arte, similar àquele atribuído à ciência e à razão, um pouco antes. É, também e sobretudo, como salientado, o tempo do pós-guerra, tempo de tentativa de reconstrução e da evidência de que “os velhos centros europeus das artes mostravam sinais de fadiga de combate”³⁴³, enquanto que, no leste europeu, contaminada pelo sonho marxista,

a maioria dos jovens [artistas] praticantes fora inspirada pela esperança de que seus países, mesmo sob regimes insatisfatórios, entrariam de algum modo numa nova era após os horrores da guerra; alguns, mais do que gostariam de ser lembrados disso, na verdade

³³⁸ FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987. p. 11.

³³⁹ *Ibidem*. p. 253.

³⁴⁰ *Ibidem*. p. 59.

³⁴¹ *Ibidem*. p. 58.

³⁴² Por modernismo designa-se, aqui, o conjunto de manifestações culturais, sobretudo nas artes plásticas, na arquitetura, na literatura, no jovem cinema, na música e no teatro, que se iniciaram com as vanguardas artísticas de final do século XIX e que perduraram até o surgimento do pós-modernismo, na década de 1960.

³⁴³ HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. 486.

havia sentido o vento da utopia nas velas da juventude, pelo menos nos primeiros anos do pós-guerra.³⁴⁴

O tempo a que Fischer assiste, enquanto escreve sobre a necessidade da arte, é um tempo em que a realidade, especialmente na Europa, se apresentava como panorama cinzento; cinzento de destroços e de incertezas. Cumprira-se aquilo que Walter Benjamin, por meio da interpretação de uma obra de arte, apresentara como uma alegoria da história:

um quadro de [Paul] Klee que se chama *Angelus Novus* [1921], representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.³⁴⁵

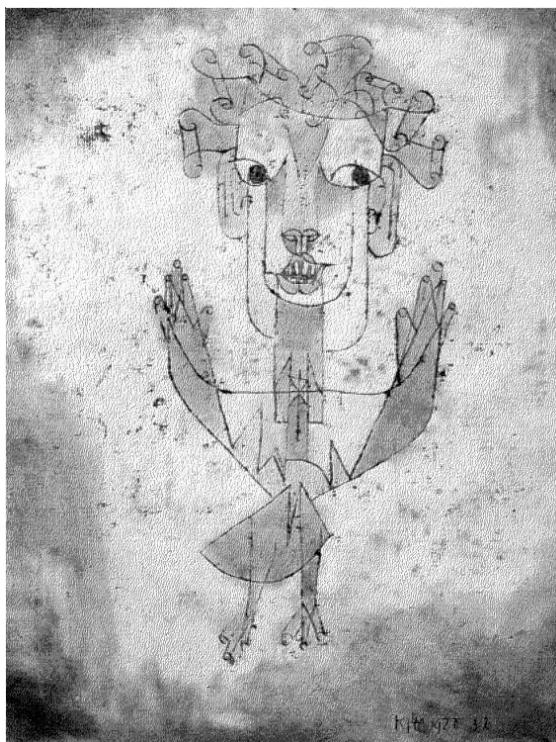


Fig. 1 – *Angelus Novus* – 1921
Paul Klee

³⁴⁴ Ibidem. p. 489.

³⁴⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 226. A imagem da obra encontra-se em CD, no anexo 2.

A necessidade de que fala Fischer é, ainda, aquela que atenderia ao desejo íntimo do anjo de Klee (Suíça, 1879-1940), visto por Benjamin: o desejo de reconstruir, mas sobre novas bases; sobre a base de uma nova sociedade, de uma nova mentalidade, de uma outra história. Esse desejo, como bem o comprovou o encaminhamento histórico do socialismo e, em especial, do comunismo, não se cumpriu. Há que se considerar, aqui, que o pensamento de Benjamin, como o de Max Horkheimer, de Theodor W. Adorno e de Herbert Marcuse, dentre outros, se inseria no rol do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt. Felix Weil (Alemanha, 1898-1975), seu idealizador e principal mantenedor, filho de um milionário alemão radicado na Argentina, fundou-o como um “instituto para o marxismo”, pretendendo “poder entregá-lo um dia a um Estado soviético alemão triunfante.”³⁴⁶ Mas a busca de redenção política – ou da plena realização política do homem – por meio do socialismo científico mostrou-se tão ilusória quanto aquela do socialismo utópico. E, para além desse contexto, a idéia de que a arte seria, necessariamente, uma forma de construção social do homem já não se aplicava.

No entanto, não é a essa necessidade da arte – que equivale àquela da utopia – que Cauquelin se refere.

A autora coloca claramente: “sobre arte, *a proposição comum* consiste em admitir sua necessidade.”³⁴⁷ Ela está tratando especificamente de *doxa*, do senso comum em relação ao que se pensa sobre a arte. Seu texto é de 1998, portanto contemporâneo. O contexto de sua proposição é aquele em que vivemos: tempo de atentados terroristas, de atentados anti-ecológicos, de atentados ao pudor; tempo de múltiplas guerras e guerrilhas, tempo de esquizofrenia e de rupturas das cadeias significativas³⁴⁸. Ruptura que reduz a experiência a uma série de presentes puros, incapazes de unificar em si os tempos passados e as projeções futuras, incapazes de trazer a si a voz da história.

Por isso Cauquelin resgata o sentido originário do senso comum; para dar a ele vez e voz. Para dar à voz de quem vive hodiernamente um lugar em meio à teoria.

³⁴⁶ WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 41.

³⁴⁷ CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005. p. 165.

³⁴⁸ Segundo JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004. p. 52-54.

Ao tratá-lo, faz dele uma análise destituída de preconceito. Mostra que o senso comum, considerado na tradição clássica como um conhecimento de primeiro grau – o mais baixo – na verdade está “ligado a uma configuração específica que alia tempo, lugar e papel social, e que compreende, a esse título, um dispositivo de transmissão da memória, do saber adquirido e dos métodos de aprendizagem.”³⁴⁹ Refere-se ao tempo e ao lugar da cidade antiga, da *polis* grega, com sua respectiva pluralidade de classes, de ofícios, de ordenamentos intrínsecos. Ordenamentos que exigiam linguagens e modos de conhecimento distintos e ainda um outro, que congregava todos os demais e permitia o entendimento entre os homens. A esse modo de conhecimento cabia expressar o verossímil – aos filósofos cabia expressar a verdade, cabia dizer o bem e o belo. À *doxa* cabia levar adiante o conhecimento contido nas lendas e superstições, no saber prático e na experiência do dia-a-dia. Segundo Cauquelin, a solidez da *doxa* é devida à sua maleabilidade, ao fato dela se adaptar às circunstâncias e de “não proceder de uma transmissão institucional: suas proposições não são estudadas em livros; ela não é lida em textos, ela é escutada, ouvida como um ruído de fundo ao qual não se presta atenção”³⁵⁰. A *doxa* é dita um ajuntamento de *lugares-comuns*, onde *lugares* “designa perfeitamente os ‘pacotes’ de sentido”³⁵¹, os *topoi* da antiga retórica; lugares onde se reúnem os fundamentos mesmos da argumentação. Por *comuns* entende-se “a partilha desse sentido entre todos os que formam a comunidade”, tendo a *doxa* esta função de coesão social: a ela cabe disponibilizar o patrimônio das idéias construídas em um tempo e em um lugar comuns, sem critério e sem rigor, mas apto a se abrir ao pensamento teórico ou ao conhecimento erudito e, muitas vezes, tendo raízes neles próprios.

No caso do senso comum – e segundo o entendimento que dele faz Cauquelin –, da opinião sobre a necessidade da arte, o que está implícito é um conhecimento erudito:

damos[-nos] conta que ela se parece estranhamente com um dos quatro momentos do julgamento de gosto kantiano: o ‘desinteressamento’. Ela se parece com ele, mas não é idêntica; com efeito, para Kant, trata-se de um dos traços do julgamento estético *vis-à-vis* um objeto de arte, dentro do espaço circunscrito que o dele; para a *doxa*, em compensação, trata-se de uma característica do homem em geral, sem que a questão seja o julgamento de um objeto especificado.

³⁴⁹ CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005. p. 160.

³⁵⁰ *Ibidem*. p. 163.

³⁵¹ *Ibidem*. p. 164.

A *doxa* transmite, pois, de fato, *alguma* teoria, mas à sua moda, ordenando o conteúdo.³⁵²

De fato, Kant, na Introdução, VII, da *Crítica da faculdade do juízo*, antes mesmo do tratamento específico do tema da obra de arte, postula: “aquilo que na representação de um objeto é meramente subjetivo, isto é, aquilo que constitui a sua relação com o sujeito e não com o objeto é a natureza estética dessa representação.”³⁵³ Ou seja, o objeto – no presente caso, o objeto de arte – é imprescindível para que se estabeleça a relação dita estética. No caso do senso comum, não se trata de uma relação, mas de uma característica inerente ao ser humano. Tal é a diferenciação apontada por Cauquelin.

Por outro lado, a autora afirma a similaridade da *doxa* com a *episteme*, segundo a tábua de categorias da *Analítica do belo* que estabelece justamente os quatro momentos do juízo de gosto, a saber:

- Primeiro momento, segundo a qualidade: na §5, “*gosto* é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representar mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse*. O objeto de uma tal complacência chama-se *belo*.”³⁵⁴
- Segundo momento, segundo a quantidade: na §9, “*belo* é o que apraz *universalmente, sem conceito*.”³⁵⁵
- Terceiro momento, segundo a relação dos fins que nele é considerada: na §17, “*beleza* é a forma de *conformidade a fins* de um objeto, na medida em que ela é percebida nele *sem representação de um fim*.”³⁵⁶
- Quarto momento, segundo a modalidade: na §22, “*belo* é o que é conhecido sem conceito como objeto de uma complacência *necessária*.”³⁵⁷

Por *complacência* pode-se entender “sensação (de um prazer)”³⁵⁸ que Kant especifica como “uma determinação do sentimento de prazer ou desprazer”³⁵⁹.

³⁵² Ibidem. p. 166.

³⁵³ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 32.

³⁵⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 55.

³⁵⁵ Ibidem. p. 64.

³⁵⁶ Ibidem. p. 82.

³⁵⁷ Ibidem. p. 86.

Conceito, dentro da terminologia estética kantiana, deve ser entendido como aquilo que deriva da capacidade fundamental da mente humana para compreender suas próprias representações em objetos de seus próprios pensamentos.

Assim, dos momentos de juízo de gosto, advém, por simplificação, não só o *desinteressamento* – evidente no primeiro momento –, que diz respeito à gratuidade do ato estético, seja ele de criação ou de recepção, mas também a uma *necessidade* – evidente no quarto momento – que, em Kant, dizia respeito a uma condição específica desse juízo. Tal condição é – e coloca o juízo de gosto em – uma situação paradoxal: a de ser tal juízo, ao mesmo tempo, *universal* – de acordo com o segundo momento – e *subjetivo*, já que derivado do gosto, que é uma faculdade do sujeito, a faculdade de ajuizamento do belo. Kant explica:

o juízo de gosto imputa o assentimento a qualquer um: e quem declara algo belo quer que qualquer um *deva* aprovar o objeto em apreço e igualmente declará-lo belo. O *dever*, no juízo estético, segundo todos os dados que são requeridos para o ajuizamento, é, portanto, ele mesmo expresso só condicionalmente. Procura-se ganhar o assentimento de cada um, porque se tem para isso um fundamento que é comum a todos; com esse assentimento também se poderia contar se apenas se estivesse sempre seguro de que o caso seria subsumido corretamente sob aquele fundamento como regra da aprovação.³⁶⁰

Ou seja, não existe um *a priori* no juízo de gosto, mas sim um fundamento, um subsídio condicionado para o estabelecimento da noção de universalidade que se apresenta no exato instante do juízo; esse subsídio é a própria pretensão de universalidade que, no juízo de gosto, deve ser comum a todos.

Por outro lado, esse fundamento “comum a todos” não tem relação alguma com conceitos; pelo contrário, “não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo”³⁶¹, caso em que se trataria de um juízo da razão.

Para que se estabeleça, então, a universalidade de um juízo de gosto, é *necessário* que exista esse algo “comum a todos” que é, ao mesmo tempo, subjetivo:

³⁵⁸ Ibidem. §3. p. 50.

³⁵⁹ Ibidem. §3. p. 51

³⁶⁰ Ibidem. §19. p. 83.

³⁶¹ Ibidem. §17. p. 77.

se os juízos de gosto (identicamente aos juízos de conhecimento) tivessem um princípio objetivo determinado, então aquele que os profere segundo esse princípio reivindicaria necessidade incondicionada de seu juízo. Se eles fossem desprovidos de todo princípio, como os do simples gosto dos sentidos, então ninguém absolutamente teria a idéia de alguma necessidade dos mesmos. Logo, eles têm que possuir um princípio subjetivo, o qual determine, somente através de sentimentos e não de conceitos, e contudo de modo universalmente válido, o que apraz ou desapraz. Um tal princípio, porém, somente poderia ser considerado como um *sentido comum*, o qual é essencialmente distinto do entendimento comum, que às vezes também se chama senso comum (*sensus communis*); neste caso, ele não julga segundo o sentimento, mas sempre segundo conceitos, se bem que habitualmente somente ao modo de princípios obscuramente representados.

Portanto, somente sob a pressuposição de que exista um sentido comum (pelo qual, porém, não entendemos nenhum sentido externo, mas o efeito decorrente do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento), somente sob a pressuposição, digo eu, de um tal sentido comum o juízo de gosto pode ser proferido.³⁶²

Isso significa que, no quarto momento do juízo de gosto, Kant apresenta a necessidade de um sentido comum – ou seja, uma característica inerente ao homem – para que tal juízo se dê.

Dessa forma, fica invalidada a assertiva de Cauquelin – “para a *doxa*, em compensação, trata-se de uma característica do homem em geral, sem que a questão seja o julgamento de um objeto especificado”³⁶³ –, na qual faz a distinção entre a teoria kantiana e o senso comum, já que Kant está se referindo, sim, a uma característica do homem em geral, desde que voltado ao juízo de gosto.

Na verdade, Kant só tratará especificamente da arte e de seus objetos, a partir da seção 43³⁶⁴ da *Crítica da faculdade do juízo*, onde, então, apresenta as noções de que uma arte é bela somente quando se assemelha à natureza e quando – e somente quando – fruto da genialidade.

Kant, em momento algum, fala da necessidade da arte, mas afirma: “o belo é o símbolo do moralmente bom.”³⁶⁵ E o elemento que melhor aproxima os dois termos da analogia é justamente o que diz respeito à universalidade. A diferença reside apenas em que, enquanto no juízo do belo o princípio subjetivo é aquilo que é representado

³⁶² Ibidem. §20. p 83-84.

³⁶³ CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005. p. 166.

³⁶⁴ Exatamente da §43 à §53 de KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 149-175.

³⁶⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 197.

como universal, como válido para qualquer um, mas não como algo cognoscível por meio de um *conceito* universal, no caso do princípio da moralidade, também válido para qualquer um, sua validade se estende a todas as ações de cada sujeito através de um conceito universal. A passagem do belo ao moral ocorre, de fato,

sem um salto demasiado violento, na medida em que ele representa a faculdade da imaginação como determinável também em sua liberdade como conforme a fins para o entendimento e ensina a encontrar uma complacência livre, mesmo em objetos dos sentidos e sem um atrativo dos sentidos.

Ou seja, é por meio da associação metafórica – dita por Kant simbólica – que o bem e o belo se unem, sendo o gosto uma forma de “sensificação de idéias morais”³⁶⁶. É nesse – e somente nesse – sentido que se apresentaria, em Kant, a necessidade da arte, já que

parece evidente que a verdadeira propedêutica para a fundação do gosto seja o desenvolvimento de idéias morais e a cultura do sentimento moral, já que somente se a sensibilidade concordar com ele pode o verdadeiro gosto tomar uma forma determinada e imutável.³⁶⁷

³⁶⁶ Ibidem. p. 200.

³⁶⁷ Ibidem. p. 200.

Intercurso

A. Sobre o que corre em silêncio

As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio.
Franz Kafka, 1917.³⁶⁸

Intercurso, segundo o dicionário Aurélio, é tanto “comunicação, trato” quanto “relacionamento”³⁶⁹. Trata-se, aqui, da aplicação do termo em ambas as acepções, naquela de narração e naquela de diálogo, mas também como aquilo que acontece em meio ao curso da narração; inter, entre o curso.

Se a primeira parte da presente tese refere-se ao tema biopolítica e a segunda, ao tema arte, neste momento são dados os primeiros passos em direção à conjunção dos dois temas, em preparação para a terceira parte do texto, onde ela se efetiva. À inquirição a respeito do fato de ao presente capítulo não se atribuir numeração – no caso, 3 – explica-se pelo autor neste ponto abordado.

A conjunção entre o que seria uma bio-política³⁷⁰ e a arte se deu, específica e explicitamente, pela primeira vez, na obra de um pensador contemporâneo: Gilles Deleuze³⁷¹. Deleuze não aproxima, diretamente, arte e ética³⁷² ou arte e moral, como já

³⁶⁸ KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In: *Narrativas do espólio*. p. 104-106. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p. 104.

³⁶⁹ Novo Dicionário AURÉLIO – século XXI. Edição eletrônica, versão 3.0. Nova Franteira: São Paulo, 1999. sp.

³⁷⁰ A grafia ‘biopolítica’ é aqui abolida pela abordagem diferenciada que Deleuze dá à relação entre política e vida.

³⁷¹ A obra do filósofo Gilles Deleuze, como a de Foucault, constitui-se de textos desenvolvidos sob diversas formas e inclusive com obras produzidas em parceria com outros pensadores, sobretudo com Félix Guattari. Compõem sua bibliografia: com André Cresson, *Hume, sa vie, son oeuvre, avec un exposé de sa philosophie* (1953); *Empirismo e Subjetividade* (1953), *Instincts et Institutions* (1955), *Nietzsche e a Filosofia* (1962), *A Filosofia Crítica de Kant* (1963), *Proust e os Signos* (1964), *Nietzsche* (1965), *O Bergsonismo* (1966), *Apresentação de Sacher-Masoch* (1967), *Diferença e Repetição* (1968 – tese de doutoramento), *Spinoza e o problema da Expressão* (1968 – tese complementar de doutoramento),

feito, dentro de seus respectivos contextos, por diversos autores, sobretudo pelos pensadores do romantismo e mais especialmente por Kant. Ele o faz por meio da relação entre arte e política; entre arte – uma das três formas de criação segundo sua concepção, junto com Guattari – e política – no sentido clássico do termo, aquele dado por Aristóteles³⁷³, mas como desenvolvido por Hannah Arendt, partindo do qual a esfera da *polis* era tanto a “esfera da liberdade”³⁷⁴ como aquela caracterizada por “somente conhecer iguais”³⁷⁵, chegando àquele segundo o qual “é o discurso que faz do homem um ser político”³⁷⁶, chegando, nesse ponto, ao acatamento da noção de que a semelhança e a igualdade não podem ser parte do pensamento livre, do pensamento nômade. Ou, ainda, política que acata o preceito de Sócrates, como considerado por Foucault ao propor uma filosofia que “é justamente o que questiona todos os fenômenos de dominação em qualquer nível e em qualquer forma com que eles se apresentem – política, econômica, sexual, institucional. Essa função crítica da filosofia decorre, até certo ponto, do imperativo socrático: ‘Ocupa-te de ti mesmo’, ou seja: ‘Constitua-te livremente, pelo domínio de ti mesmo.’”³⁷⁷

Ao longo de sua obra, Deleuze faz entrever o que Foucault chamaria de ética do cuidado de si: uma ética. Uma ética que se constitui a partir da noção de governabilidade que se funda “na liberdade, na relação de si consigo mesmo e na

Lógica do Sentido (1969), Spinoza: Filosofia Prática (1970), com reedição aumentada (1981), Francis Bacon: Lógica da sensação (1981), Cinema-1: A Imagem-movimento (1983), Cinema-2: A Imagem-tempo (1985), Foucault (1986), Pericles e Verdi (1988), A Dobra (1988), Conversações (1990), *L'Épuisé*, posfácio a Samuel Becket (1992), Crítica e Clínica (1993); com Félix Guattari: O Anti-Édipo (1972); Kafka: por uma literatura menor (1975); Mil Platôs (1980), em português com cinco volumes; O que é a filosofia? (1991); com Claire Parnet, *Dialogues* (1977), e com Carmelo Bene, *Superpositions* (1979). As datas referem-se à primeira edição, em francês, os títulos em português referem-se a obras traduzidas para esse idioma.

³⁷² Levando em conta que boa parte da teoria biopolítica de Foucault foi desenvolvida ao longo de sua fase dita arqueo-genealógica ou *ética* e tratada dentro dessa linha.

³⁷³ Considerando-se a filosofia de Deleuze uma ontologia, como o faz Machado ao tratar da mediação da diferença deleuziana via Aristóteles (Cf. MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990. p. 44) e o fato de Deleuze atribuir a Aristóteles a responsabilidade por “tirar a diferença de seu estado de maldição” (DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 65ss), estabelecendo uma hierarquia ontológica, o próprio texto deleuziano permite a abordagem da política aristotélica, já que “para Deleuze, cada ato autêntico de pensamento é uma atividade de contra-efetuação, ao mesmo tempo ontológica e política, do mundo da representação e das ilusões transcendentais que aí se produzem.” (GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 119).

³⁷⁴ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 1993. p. 40.

³⁷⁵ *Ibidem*. p. 41.

³⁷⁶ *Ibidem*. p. 11. O conceito de político em Hannah Arendt está intrinsecamente relacionado ao pensamento; o discurso é, aqui, sobretudo o discurso filosófico: “a atividade de pensar [...] ainda é possível, e sem dúvida ocorre, onde quer que os homens vivam em condição de liberdade política.” *Ibidem*. p. 338.

³⁷⁷ FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: *Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política*. p. 264-287. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 287.

relação com o outro.”³⁷⁸ Deleuze reconhece: “em toda a obra de Foucault há uma certa relação entre formas e forças que me influencia e que foi essencial para sua concepção da política, mas também da epistemologia e da estética”³⁷⁹. O filósofo da diferença considera esse “si”, que refere a subjetivação, como uma dobra: uma dobra da relação de força em direção a si mesma, no sentido de “inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber, mesmo se o saber tenta penetrá-los e o poder tenta apropriar-se deles.”³⁸⁰

O uso de tal metodologia, de fazer algo transparecer, subsumido, naquilo que se afirma, mas sempre mantendo o “estabelecimento de relações diferenciais”³⁸¹, não é incomum na obra de Deleuze: além da influência de Foucault, o pensamento de Friedrich Nietzsche (Alemanha, 1844-1900), assim como o de outros pensadores, perpassa dialogicamente boa parte da filosofia deleuziana e, no entanto, “Deleuze não se identifica com nenhum deles totalmente, nem mesmo com Nietzsche, sua inspiração fundamental, aquele que atingiu o ápice de uma filosofia da diferença.”³⁸². E esse procedimento não se atém aos autores com os quais dialoga; em *O que é a filosofia?* os três temas tratados, ciência, filosofia e arte, trabalhadas como formas de criação, fazem-se mutuamente presentes, perpassam-se, a despeito de a cada um deles ser destinada uma parte do texto, todas com a mesma estrutura lógica, todas com o mesmo encaminhamento do pensamento. Os conceitos permeiam-se e subsomem-se reciprocamente; “os problemas da arte são abordados por ele de uma maneira tal que em quase nada se diferenciam dos problemas enfrentados pelo pensamento e pelo pensador”³⁸³, mantendo cada um o cerne não redutível ao comum.

Deleuze escreve como quem conduz a superfície de um rio, o rio da diferença, em cuja profundidade movimentam-se as águas e o leito por ele sabidos, pois a ele coube depositar, ali, as areias buscadas alhures. Utilizando uma imagem de Pelbart, usa fios invisíveis no procedimento de sua costura filosófica³⁸⁴. Não por acaso,

³⁷⁸ Ibidem. p. 286.

³⁷⁹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 112-113.

³⁸⁰ Ibidem. p. 116.

³⁸¹ MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal. p. 225.

³⁸² Idem. Ibidem.

³⁸³ SCHÖPKE, Regina. *Gilles Deleuze: o pensador nômade*. São Paulo: EDUSP, 2004. p. 217, nota 26.

³⁸⁴ Ao escrever a respeito do trabalho de Roberto Machado sobre Foucault – *Foucault, a filosofia e a literatura*, Pelbart utiliza a expressão “fio invisível”, fio que alinhava dois planos, para designar aquilo que o autor encontra ao longo da obra foucaultiana. No caso, esses – a filosofia e a literatura – são os planos e o fio invisível, ineditamente trazido à tona por Machado, é “Nietzsche e sua crítica da

Agamben, ao analisar seu texto *L'immanence: une vie...*³⁸⁵, e a partir do título com forma incomum, fala de uma “filosofia da interpunção”³⁸⁶ significando, nesse caso, não só o jogo com a pontuação, mas também a punção da costura filosófica que é oferecida ao leitor atento.

Tratando-se da biopolítica e de seu renascimento por parte de Foucault, não se pode esquecer que esse pensador e Deleuze mantiveram um diálogo filosófico que envolve mais do que as obras escritas por um sobre o outro³⁸⁷. Analisando a obra de Deleuze sobre Foucault, Machado aponta que “os conceitos que ele [Deleuze] privilegia na obra de Foucault e a maneira como os relaciona, dando-lhes uma dimensão sistemática, correspondem perfeitamente aos conceitos mais fundamentais de sua própria filosofia.”³⁸⁸. Pelbart aponta a proximidade, ou antes o espelhamento, que repete mas inverte, entre aquilo que Deleuze designa por “uma vida” e o conceito de “vida nua”³⁸⁹ desenvolvido por Agamben a partir de sua abordagem biopolítica, que deve raízes àquela foucaultiana. A biopolítica foucaultiana trata de encarregar-se da vida por meio da citada “estatização do biológico”³⁹⁰ e tem por insígnia o direito de “causar a vida ou *devolver* à morte”³⁹¹. Pelbart expõe a complexa relação entre os conceitos de Deleuze, de Foucault e de Agamben:

o poder já não se exerce desde fora, nem de cima, mas como que por dentro, pilotando nossa vitalidade social de cabo a rabo. Não estamos mais às voltas com um poder transcendente, ou mesmo repressivo,

racionalidade moderna”. Cf. O desaparecimento do homem, a literatura e a loucura. p. 177-179. In: PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 177.

³⁸⁵ DELEUZE, Gilles. *L'immanence: une vie...* In: *Philosophie*. n. 47. p. 3-7. Paris, 01.Sep.1995. As citações em português, daqui em diante, serão tomadas de: A imanência: uma vida... In: VASCONCELLOS, Jorge et al (org.). *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. p. 15-19. Londrina: UEL, 1997.

³⁸⁶ AGAMBEN, Giorgio. La inmanencia absoluta. In: *La potencia del pensamiento*. p. 481-522. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 484. A tradução inédita do texto original, italiano, para o português é de Selvino J. Assmann, que a respeito dessa designação salienta preferir manter a tradução literal de *interpunzione* como interpunção àquela de interpontuação. A palavra interpunção, na verdade, mantém o caráter metodológico como aqui referido.

³⁸⁷ Ambos escreveram juntos *Introduction générale à Nietzsche* (in: NIETZSCHE, Friedrich. *Oeuvres philosophiques complètes*. Tomo V. Paris: Gallimard, 1967). Foucault escreveu o belo *Theatrum philosophicum* (*Critique*. n. 282. Nov, 1970, também em *Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. São Paulo: Forense Universitária, 2005. p. 230-254) a respeito de *Différence et répétition* e *Logique du sens* e Deleuze escreveu *Foucault* (Paris: Minuit, 1985).

³⁸⁸ MACHADO, Roberto. 6ª parte: Deleuze e Foucault p. 181-225.. In: *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990. p. 182.

³⁸⁹ PELBART, Peter Pál. Vida nua, vida besta, uma vida. In: *Tropico* revista eletrônica. UOL, 2006. Available online < <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,3.shl>>.

³⁹⁰ FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France* (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 285.

³⁹¹ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2006. p. 150.

trata-se de um poder imanente, produtivo. Como o mostrou Foucault, um tal biopoder não visa barrar a vida, mas tende a encarregar-se dela, intensificá-la, otimizá-la. Daí nossa extrema dificuldade em situar a resistência, já mal sabemos onde está o poder, e onde estamos nós, o que ele nos dita, o que nós dele queremos, nós nos encarregamos de administrar nosso controle, e o próprio desejo está inteiramente capturado. Nunca o poder chegou tão longe e tão fundo no cerne da subjetividade e da própria vida como nessa modalidade contemporânea do biopoder.³⁹²

A biopolítica agambeniana representaria, nesse contexto, uma atualização daquela apresentada por Foucault, não se trata mais de causar a *vida* mas de causar a *sobrevivência*: Agamben dedica-se à radicalização dos dispositivos anátomo-políticos e biopolíticos e concentra boa parte de suas análises naquele que se mostrou o paradigma da biopolítica contemporânea: o campo de concentração nazista. Ali, restava o homem destituído da própria condição humana, sua vida reduzida à sobrevivência biológica, o homem sobre quem Primo Levi (Itália, 1919-1987) perguntou se “é isto um homem?”³⁹³. Esse homem destituído, ele é a vida nua, tal como é apresentado em *Homo sacer*³⁹⁴. Mas a vida nua aparece, também, como a vida contemporânea destituída de senso e de vida verdadeiramente viva. É nesse sentido que um conceito, apresentado por Deleuze, designa o cerne duro, o ponto de resistência a partir do qual é possível haver a presença do homem:

é como se Deleuze perscrutasse um aquém do corpo empírico e da vida individuada, como se ele buscasse, não só em Kafka, Lawrence, Artaud, Nietzsche, mas ao longo de toda sua própria obra, aquele limiar vital e virtual a partir do qual todos os lotes repartidos, pelos deuses ou homens, giram em falso e derrapam, perdem a pregnância, já não “pegam” no corpo, permitindo-lhe redistribuições de afeto as mais inusitadas. Este limiar, entre a vida e a morte, entre o homem e o animal, entre a loucura e a sanidade, onde nascer e perecer se repercutem mutuamente, põe em xeque as divisões legadas por nossa tradição, e indica o que Deleuze pôde chamar de *uma vida*.³⁹⁵

É ao homem que resiste que se refere o filósofo. Tratando desse homem, Deleuze não poderia deixar de tratar da arte. Ela – mormente a literatura – é tema ou aparece em paralelo com outros campos em diversas obras de Deleuze, inclusive

³⁹² PELBART, Peter Pál. Vida nua, vida besta, uma vida. In: *Tropico* revista eletrônica. UOL, 2006. Available online < <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,3.shl>>.

³⁹³ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 9. A frase-título nomeia o poema que abre o livro-testemunho de Levi (p. 9), sobrevivente judeu do campo nazista de Auschwitz. Sua obra é considerada o mais importante testemunho do Holocausto.

³⁹⁴ Cf. AGAMBEN, Giorgio. Parte 2: Homo sacer. p. 79-121. In: *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

³⁹⁵ PELBART, Peter Pál. Vida nua, vida besta, uma vida. In: *Tropico* revista eletrônica. UOL, 2006. Available online < <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,3.shl>>. Grifo nosso.

naqueles textos que escreveu em parceria com Guattari. A arte aparece sob diversas perspectivas e as categorias, ou antes, os conceitos fundados por Deleuze – associado ou não a Guattari – serão efusivamente utilizados e aplicados a todos os campos da arte; em Deleuze, a arte aparece como a linguagem do Corpo sem Órgãos, é nômade, é resistência; é mais do que imagem, forma e conteúdo, mais do que produto cultural. É mais. Tomando emprestadas as palavras de Malraux (França, 1901-1976), afirma que a arte “é a única coisa que resiste à morte.”³⁹⁶

Em Deleuze, todos os conceitos são indissociavelmente relacionados à noção do devir, daquilo que não cumpre esperar, mas vislumbrar; perceber na malha delicada da diferença e da imanência. O privilégio da linguagem literária se faz sentir: Kafka, Proust, Becket e Artaud o testemunham, o teatro e o cinema também aí se apresentam. As artes plásticas e visuais, contudo, surgem como estrelas na noite.

Deleuze lida com uma política da vida e com a arte. Entretanto, o tratamento de ambos os temas não se encaixa nas duas partes precedentes da presente tese: tanto um como o outro mostram-se fora dos âmbitos que os poderia conter; com esses, apresentam áreas de interseção, mas essas áreas são também aquelas que apresentam o intercuro entre uma política que pode ser dita política da vida e uma arte que poderia ser dita resistência.

³⁹⁶ DELEUZE, Gilles. O ato de criação (palestra a estudantes de cinema). Paris, 1987) In: Folha de São Paulo. Caderno MAIS. São Paulo. Domingo, 27 jun. 1999. p. 5-5.

B. Arte e política, uma vida: Gilles Deleuze

E de onde vem essa sórdida abjeção?

*Do fato de o mundo ainda não estar formado
ou de o homem ter apenas uma vaga idéia do que seja o mundo
querendo conservá-la eternamente?
Antonin Artaud, 1947.³⁹⁷*

Uma vida. Eis o conceito de imanência, para Gilles Deleuze.

Em Deleuze, Kant foi o responsável por despertar o pensamento ocidental do sonho da metafísica clássica, da metafísica de Descartes (França, 1596-1650), de Spinoza e de Leibniz; de fato, é na crítica kantiana que o homem se torna consciente de sua finitude e responsável por sua liberdade. Essa é tornada transcendental – significando aquilo que se refere ao conhecimento das condições *a priori* da experiência ou o que ultrapassa os limites da experiência – e não mais transcendente, isto é, a liberdade é tornada independente em relação à idéia de um ser absoluto e infinito – de Deus – ao qual se subordinariam todas as possibilidades da experiência humana. Deleuze afirma que a razão proposta pelo filósofo alemão é aquela que nos permite a intuição de que “somos nós que comandamos”³⁹⁸ e, a despeito das “virulentas críticas” que lhe dirige, deve-lhe uma “posição privilegiada entre os instrumentos conceituais”³⁹⁹, úteis na compreensão da construção de sua própria filosofia. Acata, portanto, o pensamento de Kant em relação à sistematização por ele proposta pois

toda filosofia que almeja uma certa sistematicidade é obrigada a confrontar-se com Kant. Ele é o filósofo que descobriu o *método transcendental* e estabeleceu que a verdadeira tarefa da filosofia consiste na definição das *condições de possibilidade* de nossos juízos científicos, morais, estéticos.⁴⁰⁰

³⁹⁷ ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus (1947). In: WILLER, Cláudio (org.). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

³⁹⁸ DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 1994. p. 22.

³⁹⁹ MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990. p. 99.

⁴⁰⁰ GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 23.

Ao transcendente – que se opõe ao imanente – Kant confrontará o transcendental, que “qualifica o princípio de uma submissão necessária dos dados da experiência às representações *a priori*, e, correlativamente, de uma aplicação necessária das representações *a priori* à experiência.”⁴⁰¹ Segundo Machado, Kant significa, para Deleuze,

a descoberta da ‘diferença transcendental’ ou o fato de o sujeito ser constituído por duas formas irreduzíveis que fazem com que ele seja receptivo, afetado, e determinante, espontâneo. O que aproxima Deleuze de Kant é, deste modo, a novidade kantiana de considerar o conhecimento a partir de uma diferença de natureza, e não apenas de grau, entre a sensibilidade, faculdade das intuições, e o entendimento, faculdade dos conceitos.⁴⁰²

Deleuze, no entanto, aponta uma inconsistência no sistema kantiano: considera a imanência proposta uma falsa imanência, já que a autonomia reservada à finitude humana, na verdade, pressupõe a pré-compreensão das Idéias da razão: as Idéias de Deus, de alma e de mundo. Nesse sentido, “o campo transcendental se definiria como um puro plano de imanência, já que ele escapa à toda transcendência, tanto do sujeito quanto do objeto”⁴⁰³ e sequer pode ser revelado seja no sujeito, seja no objeto. Nas palavras de Gualandi:

para Kant, todo ato autêntico da inteligência humana produz uma síntese entre o sensível e o inteligível, o singular e o universal, o *a priori* e o *a posteriori*. Kant distingue entretanto dois tipos de atos autônomos de síntese, um constitutivo de seu objeto (o juízo determinante), outro que não constitui seu objeto, mas que reflete aproximando-o, por analogia, de objetos, de regras ou de símbolos pertencentes a outras áreas da razão (juízo reflexionante). A crítica deleuziana de Kant tende a eliminar o afastamento entre estes dois tipos de juízos, pois todo juízo determinante objetivo pressupõe um juízo reflexionante subjetivo que age em seu interior como uma ‘arte oculta’ produzindo analogias entre a experiência sensível e as Idéias transcendentais da razão.⁴⁰⁴

Nesse sentido, a imanência deleuziana assume significação diferenciada em relação à tradição filosófica. Apesar do tempo que separa sua crítica a Kant, presente em *A filosofia crítica de Kant*, de 1963, de seu último texto – publicado pela primeira

⁴⁰¹ DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 1994. p. 21.

⁴⁰² MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990. p. 216. As duas formas mencionadas são o ver e o dizer, constitutivas do saber e co-adaptadas na forma do poder. A este respeito, Cf. a análise de Machado na obra supra citada, p. 215

⁴⁰³ DELEUZE, Gilles. *L'immanence: une vie*. p. 3-7. In: *Philosophie*. n. 47. Paris, 1er Septembre 1995. p. 3. Em português, A imanência: uma vida... p.15-19. In: VASCONCELLOS, Jorge et al (org.). *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: UEL, 1997. p. 15.

⁴⁰⁴ GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 25. Nota 11.

vez dois meses antes de sua morte, em número especial dedicado a ele na revista *Philosophie*, em setembro de 1995 –, *A imanência: uma vida...*, o conceito permaneceu sendo base da filosofia deleuziana, a ponto do filósofo ser dito “o filósofo da imanência”. E o que é essa imanência, esta pura imanência? Deleuze propõe: “diremos da pura imanência que ela é UMA VIDA, e nada diferente disso.”⁴⁰⁵ Porém a resposta deixa em suspenso o verdadeiro sentido do termo, um sentido que, no filósofo do devir, paira entre o inter-dito e o entre-dito. A imanência deleuziana não se reduz ao sujeito, ao objeto, ao mundo fenomenal; ela está em um interstício, ela é potência, diz respeito ao devir e não ao estar. É justamente na tentativa de esclarecer o conceito, que Deleuze propõe um exemplo.

O que é a imanência? uma vida... Ninguém melhor que Dickens narrou o que é uma vida, ao tomar em consideração o artigo indefinido como índice do transcendental. Um canalha, um mau sujeito, desprezado por todos, está para morrer e eis que aqueles que cuidam dele manifestam uma espécie de solicitude, de respeito, de amor, pelo menor sinal de vida do moribundo. Todo mundo se apresta a salvá-lo, a tal ponto que no mais profundo de seu coma o homem mau sente, ele próprio, alguma coisa de doce penetrá-lo. Mas à medida que ele volta à vida, seus salvadores se tornam mais frios, e ele recobra toda sua grosseria, toda sua maldade. Entre sua vida e sua morte, há um momento que não é mais do que aquele de uma vida jogando com a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, e entretanto singular, que desprende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece. “Homo tantum” do qual todo mundo se compadece e que atinge uma espécie de beatitude. Trata-se de uma hecceidade, que não é mais de individuação [ou antes, individualização], mas de singularização: vida de pura imanência, neutra, para além do bem e do mal, uma vez que apenas o sujeito que a encarnava no meio das coisas a fazia boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em favor da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora ele não se confunda com nenhum outro.

Essência singular, uma vida...⁴⁰⁶

Sobre essa noção de imanência, sobre essa Uma Vida, Deleuze encontra a concordância de Agamben: “há, pois, algo que o homem é e deve ser, mas este algo não é uma essência, ou melhor, não é propriamente uma coisa: *é o simples fato da própria*

⁴⁰⁵ DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... In: *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. VASCONCELLOS, Jorge et al (org.). p.15-19. Londrina: UEL, 1997. p. 16.

⁴⁰⁶ DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... In: *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. VASCONCELLOS, Jorge et al (org.). p.15-19. Londrina: UEL, 1997. p. 16-17. Deleuze refere-se à *Our mutual friend*, obra de Charles Dickens (1812-1870) escrita entre 1864 e 1865 e publicada em fascículos. O personagem a que se refere é Rogue Riderhood, cujo episódio é narrado no capítulo três. A obra está disponível em <www.gutenberg.org/etext/883>.

existência como possibilidade ou potência.”⁴⁰⁷ Esse algo que se encontra na vida, ao mesmo tempo dentro e fora dela, porque é inapreensível em essência, é aquilo que resiste à biopolítica nos termos agambenianos; é algo que guarda, ainda, uma possibilidade, uma potência. Esse algo que, presente na filosofia de Deleuze, o torna também o filósofo do *devenir*, o filósofo que pensa o Ser como *devenir*.

É somente a partir dessa compreensão do pensamento de Deleuze que se pode abordar sua concepção de arte: para Gilles Deleuze, arte é sensação.

O que pode significar isso? Não a pura colocação em ato dos sentidos porque, se assim fosse, qualquer experiência de mundo pela via dos sentidos seria uma experiência estética. O termo estética deriva do grego *aisthètikós*, aquilo que é suscetível de ser percebido pelos sentidos que, por sua vez, é derivado de *aisthèsis*, a faculdade de percepção pelos sentidos. Mas desde que Baumgarten inaugurou a utilização do termo como ciência do pensar o belo ou o correto, cuja razão de ser é a *perfectio cognitionis sensitivae*, a perfeição do conhecimento sensível, a complexidade passou a ser inerente ao termo. Ao definir arte como sensação, o que Deleuze faz é retomar a origem da estética como ciência relacionada ao belo. Essa retomada aparece em diversos textos, mas, não por acaso, com uma peculiaridade naqueles escritos em parceria com Félix Guattari, *O anti-Édipo*⁴⁰⁸ e *O que é a filosofia?*⁴⁰⁹: nesses dois textos a arte aparece em paralelo com a ciência. Em *O anti-Édipo*, os autores dizem

em primeiro lugar que a arte e a ciência têm uma potencialidade revolucionária, e nada mais, e que essa potencialidade aparece tanto mais quanto menos se pergunta o que elas querem dizer, do ponto de vista de significados ou de um significante forçosamente reservados aos especialistas; mas elas fazem passar no *socius* fluxos cada vez mais decodificados e desterritorializados, sensíveis a todo mundo, que forcem a axiomática social a complicar-se cada vez mais, a saturar-se ainda mais, até o ponto em que o artista e o cientista podem ser determinados a chegar a uma situação objetiva revolucionária em reação contra as planificações autoritárias de um Estado por essência incompetente e sobretudo castrador⁴¹⁰.

⁴⁰⁷ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Em tradução de Selvino Assmann, ainda inédita, de *La comunità che viene*. Torino, Bollati Boringhieri, 2001. Na tradução, p. 4-5. O trecho pode também ser encontrado em português de Portugal em AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: editorial Presença, 1993. p. 38. Foi mantida a tradução de Assmann.

⁴⁰⁸ A primeira edição de *L'Anti-Oedipe* é de 1972.

⁴⁰⁹ A primeira edição de *Qu'est-ce que la philosophie?* é de 1991.

⁴¹⁰ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O anti-édipo*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 481.

Nesse caso, tanto a ciência quanto a arte encontram-se hierarquizadas em relação à filosofia. Em *O que é a filosofia?*, entretanto, as três áreas são colocadas em paralelo: à “compreensão do que há de vertiginoso na filosofia” equipara-se, em movimento de pensamento idêntico, a compreensão “do que há de vertiginoso na ciência e na arte.”⁴¹¹ As três áreas são pensadas como enfrentamento do caos: “a filosofia, a arte, a ciência não são os objetos mentais de um cérebro objetivado, mas os três aspectos sob os quais o cérebro se torna sujeito, Pensamento-cérebro, os três planos, as jangadas com as quais ele mergulha no caos e o enfrenta.”⁴¹² Nesse sentido, de enfrentamento do caos, é que as três instâncias, filosofia, ciência e arte se mostram como possíveis forças de revolução, mas, antes, se apresentam como força de resistência.

Roberto Machado propõe que “a filosofia de Deleuze é uma ontologia”⁴¹³, uma ontologia que não cessa de gerar a diferença. A filosofia de Deleuze se compõe de leitura e colagem, mas nessa leitura reside uma anti-hermenêutica em que o sentido é buscado, ou antes, construído fora ou para além do texto, de seu contexto, de sua tradição, de seus horizontes, fora da postura interpretativa e em direção a uma ação criativa. Provam-no as diferentes leituras e interpretações feitas a partir de sua obra. *Deleuze e a filosofia* é uma dessas leituras, onde sobressai a questão da reelaboração filosófica, o fato de que “a filosofia de Deleuze é uma suma de ‘novos’ pensamentos já existentes que ele recria e relaciona com o objetivo de construir um espaço diferencial do pensamento.”⁴¹⁴ É um pensamento que opera por meio de construção de conceitos e de contatos entre diferentes campos do conhecimento.

O texto, de 1987, da palestra proferida por Deleuze a alunos do curso de cinema em Paris, prenuncia a aproximação entre filosofia e arte que o pensador efetivará, junto com Guattari, em *O que é a filosofia?*

Em *O ato de criação*, o filósofo da imanência propõe um combate: o combate aos sistemas de controle que nos configuram como sociedade de controle. Essa, segundo o autor, seria a realidade social contemporânea; seu paradigma poderia

⁴¹¹ PRADO Jr. Bento. Texto de apresentação. In: *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. Orelha do livro

⁴¹² DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. p. 269.

⁴¹³ MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990. p. 44.

⁴¹⁴ Ibidem. p. 22.

ser tomado de empréstimo à obra capital do romancista britânico George Orwell (Índia, 1903-1950)⁴¹⁵, *1984*. A história narra o processo de tomada de consciência e de progressiva revolta do protagonista, Winston Smith, contra o regime totalitário sob o qual vive e para o qual trabalha. O regime se caracterizava pelo controle da sociedade por meio do controle da informação, que era intencionalmente manipulada, distorcida e transformada em propaganda, e pela legitimada invasão da privacidade dos cidadãos que, fiscalizados e controlados – inclusive e sobretudo através de tortura –, não tinham opção a não ser idolatrar o regime representado pela figura de seu líder máximo, o Grande Irmão (*Big Brother*, no original). O apagamento da história e a sujeição do pensamento por intermédio da distorção da linguagem eram também práticas legítimas nesse regime.

Em Deleuze, a construção da idéia de que “a informação é exatamente o sistema de controle”⁴¹⁶ se faz no caminho aberto por Foucault:

um pensador como Michel Foucault analisara dois tipos de sociedades bastante próximas de nós: as sociedades de soberania e as sociedades disciplinares. A passagem típica de uma sociedade de soberania para uma sociedade disciplinar coincidiu, segundo ele, com Napoleão. A sociedade disciplinar definia-se – as análises de Foucault, com todo mérito, por causa disso tornaram-se famosas – pela constituição de meios de enclausuramento: prisões, escolas, oficinas, hospitais. As sociedades disciplinares tinham necessidade disso.

Essa análise engendrou ambigüidades em certos leitores de Foucault, pois se pensou que essa era sua última palavra. Evidentemente que não. Foucault jamais pensou, e ele o disse com bastante clareza, que as sociedades disciplinares fossem eternas. Antes, ele pensava que entraríamos num tipo de sociedade nova. É claro que existe todo tipo de resquício de sociedades disciplinares, que persistirão por anos a fio, mas já sabemos que nossa vida se desenrola numa sociedade de outro tipo, que deveria chamar-se, segundo o termo proposto por William Burroughs e Foucault tinha por ele uma viva admiração, de sociedades de controle.⁴¹⁷

A sociedade em que entraríamos, segundo Foucault e à qual se refere Deleuze, é, na verdade a sociedade biopolítica dos últimos escritos do primeiro, uma sociedade submetida a um poder que ainda guarda em si as técnicas disciplinares, agora,

⁴¹⁵ *1984* é obra de Eric Arthur Blair sob o pseudônimo de George Orwell. A obra foi publicada em 1949, um ano depois de finalizada e alcançou sucesso rapidamente, sendo traduzida para diversas línguas e adaptada, consecutivamente, para o cinema, duas vezes, uma em 1984, para a TV e para o teatro operístico. Cf. ORWELL, George. *1984*. New York: Signet, 1990.

⁴¹⁶ DELEUZE, Gilles. O ato de criação (palestra a estudantes de cinema). Paris, 1987) In: Folha de São Paulo. Caderno MAIS. São Paulo. Domingo, 27 jun. 1999. p. 5-5.

⁴¹⁷ Idem. Ibidem.

subsumidas nos dispositivos que visam manter a vida da população. Apesar das diferenças entre essa e a sociedade de controle apontada por Deleuze, a proximidade é clara, se for levado em conta que na sociedade de controle esse também se exerce sobre e por meio dos corpos: o controle se faz por meio da informação, mas, na sociedade biopolítica, é ainda o controle estatístico a forma mais efetiva de legitimação de poder. Em uma e em outra, são os dados enumeráveis e enunciáveis que dão conta do homem como espécie e do homem ciente da espécie. Além disso, ambas as formas diferem da disciplinar na medida em que prescindem do enclausuramento para se efetivarem; onde o homem estiver, é ali que o sustera o poder, seja através do controle, seja através do cuidado.

O combate proposto por Deleuze, portanto, é um combate político, um combate a uma forma de poder que atua através da sujeição. A partir da idéia de que a informação é um meio, e não um fim, de que é “o sistema controlado das palavras de ordem que têm curso numa dada sociedade”⁴¹⁸, o autor propõe a forma de resistência a que chama “contra-informação”: a ordem das idéias que não fazem parte da natureza da comunicação⁴¹⁹.

Deleuze parte da proximidade originária da arte – nesse texto, especificamente do cinema, mas citando também a pintura e a literatura –, da ciência e da filosofia, cujo exercício nasce do “ter uma idéia”. As três áreas são consideradas em sua capacidade de criar, mas sempre sob a demanda da necessidade: “É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.”⁴²⁰ A necessidade do criador não como aquela que se confronta com a liberdade, mas justamente como o que vai a seu encontro; a necessidade ditada pelo íntimo do artista e que pode ser traduzida pela primeira carta de Rainer Maria Rilke

⁴¹⁸ Ibidem. p. 5-5.

⁴¹⁹ Importa salientar uma observação que Deleuze faz a respeito da contra-informação: “em países sob ditadura cerrada, em condições particularmente duras e cruéis, existe a contra-informação. No tempo de Hitler, os judeus que chegavam da Alemanha e que foram os primeiros a nos contar sobre os campos de extermínio faziam a contra-informação. O que é preciso constatar é que a contra-informação nunca foi suficiente para fazer o que quer que fosse. Nenhuma contra-informação foi capaz de perturbar Hitler. Salvo num caso. Que caso? Isso é de vital importância. A única resposta seria que a contra-informação só se torna eficaz quando ela é – e ela o é por natureza – ou se torna um ato de resistência. E o ato de resistência não é nem informação nem contra-informação. A contra-informação só é efetiva quando se torna um ato de resistência. Ibidem. p. 5-5.

⁴²⁰ Ibidem. p. 5-4. Necessidade, neste caso, da criação

(República Tcheca, 1875-1926) a um jovem poeta que busca aconselhamento e crítica. Para o artista, no caso, para o escritor, afirma,

não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever? Isto acima de tudo: pergunte a si mesmo na hora mais tranqüila de sua noite: "Sou mesmo forçado a escrever?" Escave dentro de si uma resposta profunda. Se for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta severa por um forte e simples "sou", então construa a sua vida de acordo com esta necessidade.⁴²¹

Mas às três diferentes áreas, correspondem três diferentes tipos de criação, cada uma segundo o procedimento e o resultado próprios. No entanto, Deleuze indica que, entre filosofia, arte e ciência, há um limite comum, que permite a comunicação, no sentido de contato, entre as diferentes disciplinas, o espaço-tempo: "Se todas as disciplinas se comunicam entre si, isso se dá no plano daquilo que nunca se destaca por si mesmo, mas que está como que entranhado em toda a disciplina criadora, a saber, a constituição dos espaços-tempos."⁴²² Esse limite diz respeito às bases do processo de criação: na filosofia, na arte ou na ciência, cria-se a partir de unidades, blocos e conjuntos de espaço, de tempo, de espaço-tempo. Mas, além desse limite comum, existe o que Deleuze chama de "grandes encontros": quando o cineasta percebe o eco entre o que pode fazer em cinema e o que um escritor fez nascer em um romance, acontece um encontro na forma da adaptação. O mesmo pode ser dito a respeito dos inúmeros encontros entre a filosofia e a arte. Quando o próprio Deleuze traduziu o seu conceito de sensação, o veículo pelo qual o fez foi a obra pictórica de Francis Bacon (Irlanda, 1909-1992), pois a pintura de Bacon era capaz de suscitar, à maneira da pintura, com seus próprios meios e instrumentos, a noção de sensação que a filosofia deleuziana faria nascer. A pintura de Bacon e a filosofia de Deleuze têm algo em comum e é esse algo em comum que lhes permite o encontro. Mas as faz comungar, não as destitui de seu caráter de criação, pois são fruto de uma idéia e essa idéia, seja em pintura, seja em filosofia, é própria de seu meio, é inerente ao fazer de seu criador. O limite existe para que haja contato. É nesse sentido que Maurice Blanchot (França, 1907-2003), ao

⁴²¹ RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta. A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 2001. p. 26.

⁴²² DELEUZE, Gilles. O ato de criação (palestra a estudantes de cinema). Paris, 1987) In: Folha de São Paulo. Caderno MAIS. São Paulo. Domingo, 27 jun. 1999. p. 5-4.

analisar *Flores de Tarbes*, obra de Lautréamont⁴²³, diz da literatura – e estendemos a idéia às demais artes: “o mistério das Letras é sem dúvida de tal natureza, que é degradado se respeitado e escapa quando agarrado.”⁴²⁴ E, mais à frente:

não está aí, *vindo à luz* na própria poesia, a forma do mistério da poesia e das *Letras*, se, a qualquer loucura que elas pretendam, estas fazem de suas loucuras razão e, no máximo, nos conduzem nessa noite transparente onde a noite está apenas subentendida?⁴²⁵

Blanchot, como Deleuze, soube dizer daquilo que não pode ser dito: a idéia, em arte, não é da natureza da comunicação, não é informação⁴²⁶, mas possui aquele “quê” que escapa aos limites, que está além do que pode ser tornado comum, que foge à palavra – quando essa não é o seu meio –, porque o que fica evidente, ao se defrontar com uma idéia criativa é “a quase inutilidade da palavra que não é mais o veículo, mas o ponto de sutura do pensamento, a futilidade de nossas preocupações sentimentais ou psicológicas.”⁴²⁷ E, ao mesmo tempo, é a forma válida de resistência.

É, portanto, a este combate que convida Deleuze: o bom combate com idéias, o combate que se faz pela resistência e ao qual a arte se oferece a partir do momento em que foge do sistema de informação, em que diz, sem ser comunicação.

Qual a relação entre a obra de arte e a comunicação?
Nenhuma. A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência.

Mas esse ato de resistência não é um qualquer; ele só é, também, um ato político quando visa o homem, quando se propõe fazer resistir o homem, quando tem por objetivo aquilo que o homem, como povo, ainda será, pois

⁴²³ Isidore Lucien Ducasse (Uruguai, 1846-1870), adotou o pseudônimo Conde de Lautréamont e tornou-se conhecido especialmente por *Les Chants de Maldoror* (1868-1869) – Os Cantos de Maldoror – considerada uma obra referencial no campo da literatura fantástica.

⁴²⁴ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 48.

⁴²⁵ Ibidem. p. 64.

⁴²⁶ Deleuze o faz em relação às três disciplinas, filosofia, arte e ciência, nas quais se pode “ter uma idéia”: “ter uma idéia não é da natureza da comunicação.” DELEUZE, Gilles. O ato de criação (palestra a estudantes de cinema). Paris, 1987) In: Folha de São Paulo. Caderno MAIS. São Paulo. Domingo, 27 jun. 1999. p. 5-5.

⁴²⁷ ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 141. A frase encontra-se em carta dirigida a Louis Javert, em 1931.

o ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens.

Entre as duas formas, em Deleuze, nos damos conta que há uma quase coincidência, uma proximidade tal que faz ao filósofo – e a nós – perguntar-se:

qual a relação entre a luta entre os homens e a obra de arte? A relação mais estreita possível e, para mim, a mais misteriosa. Exatamente o que Paul Klee queria dizer quando afirmava: "Pois bem, falta o povo". O povo falta e ao mesmo tempo não falta. "Falta o povo" quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe.

O filósofo do devir faz, como Klee (França, 1879-1940)⁴²⁸, um apelo; o apelo à potencialidade de que o homem é capaz, como povo; potencialidade que a arte é capaz de apontar, mas que se retém como tal. Porém, no encaminhamento proposto por Deleuze, há um passo que diz respeito a cada homem, como indivíduo, um ser que porta um corpo e que tem, nesse corpo, a primeira estrutura a ser questionada, visto que, para Deleuze, arte é, também, a linguagem do “Corpo sem Órgãos”, uma outra vida.

A expressão surgiu em público, pela primeira vez, na fala de Antonin Artaud (França, 1896-1948), dramaturgo, poeta, ator e diretor teatral ligado, por algum tempo, aos movimentos dadaísta e surrealista. Em 1947, Artaud produziu o texto *Pour en finir avec le jugement de dieu*⁴²⁹, que foi sobrestado e arquivado por Wladimir Porché, diretor da rádio francesa, no dia anterior àquele marcado para sua transmissão, em fevereiro de 1948. A proibição de Porché se deu não apenas devido à forma do poema, incomum e rica em efeitos sonoros inusitados, mas também aos referidos antiamericanismo e anti-religiosidade presentes na peça. Em face aos protestos de Artaud e de amigos seus, Fernand Pouey, diretor de transmissões dramáticas e literárias da rádio, constituiu uma comissão⁴³⁰ para avaliar a peça e a possibilidade de sua transmissão. Após sua apresentação privada e apesar da decisão favorável da comissão, a proibição foi mantida. A peça somente foi apresentada cerca de vinte dias depois, no

⁴²⁸ Diferentemente de Deleuze, Klee acredita na possibilidade de um povo por vir, cuja semente estaria na escola Bauhaus. Cf. KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna* e outros ensaios. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 68.

⁴²⁹ *Para acabar com o julgamento de deus*.

⁴³⁰ Composta, dentre outros por Claude Mauriac, Jean Cocteau, Jean-Louis Barrault, Jean Paulhan, Maurice Nadeau, Paul Éluard, Raymond Queneau, René Char, além de outros poetas, dramaturgos, músicos, jornalistas, críticos e artistas.

Théâtre Washington, para um pequeno grupo de convidados. O trecho final da peça-poema diz:

O homem é enfermo porque é mal construído.
Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que
o corrói mortalmente,
deus
e juntamente com deus
os seus órgãos

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar.⁴³¹

Artaud não se referia, ali, somente aos processos de internação, medicação e sujeição ao eletro-choque pelos quais passou em virtude de sua condição psíquica⁴³², mas à conclamação que faz no poema: livremo-nos das amarras do poder, dos julgamentos a que somos sujeitados, da maceração e do “morrer vivo” do corpo e da alma a que a sociedade de consumo, as instituições, o transcendente e o outro nos sujeitam. Deleuze aponta que

em Artaud, o combate é contra deus, o ladrão, o falsário, mas a empreitada só é possível porque o combatente trava ao mesmo tempo o combate dos princípios ou potências, que se realiza na pedra, no animal, na mulher, de sorte que é tornando-se (devir pedra, animal ou mulher) que o combatente pode lançar-se “contra” seu inimigo, com todos esses aliados que lhe proporciona o outro combate.⁴³³

⁴³¹ ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus (1947). In: WILLER, Cláudio (org. e trad.). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983. Snp.

⁴³² Apesar de seu comportamento sempre incomum, reflexo de sua postura anárquica e vanguardista, tanto política quanto artisticamente, algumas características de sua personalidade foram atribuídas a diversos transtornos psíquicos. Foi diagnosticado como portador de depressão e esquizofrenia, dentre outras patologias que, alega-se, o acometeram ao longo de sua vida. Artaud possivelmente faleceu em virtude de uma dose excessiva de Cloral, na clínica psiquiátrica em que estava internado. Pouco antes, fora-lhe diagnosticado câncer de intestino. Sobre a alienação de seres humanos, sua obra é, toda ela, testemunho e resistência: “É assim que a sociedade fez estrangular em seus asilos todos aqueles de que quis se livrar ou se defender, por terem se recusado a ser seus cúmplices em certas imensas sujeiras. Porque um alienado é também um homem que a sociedade não quis ouvir e a quem ela quis impedir de dizer verdades insuportáveis.” ARTAUD, Antonin. Van Gogh, o suicidado da sociedade. p. 257-273. In: *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 260.

⁴³³ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 150.

A coincidência entre os pensamentos de Artaud e de Deleuze não é fortuita: o conceito de Corpo sem Órgãos⁴³⁴ tornou-se, junto com a idéia de nomadismo, a tradução da idéia de resistência proposta por Deleuze. O CsO aparece em *Mil Platôs*⁴³⁵, depois, em *Crítica e clínica*, mas, antes de ambos, em *Francis Bacon: lógica da sensação*, onde aproxima o trabalho do pintor Francis Bacon ao de Artaud: seu objetivo, nesse texto, é o combate à idéia da representatividade, da narrativa, na pintura e – pode-se afirmar aqui – na arte em geral. Nesse sentido, o CsO, tratando-se de um corpo que “só pode ser ocupado, povoado por intensidades”⁴³⁶, torna-se a tradução conceitual daquilo que Bacon faz na pintura: tomar para si a tarefa de “tornar visíveis forças que não são visíveis”⁴³⁷, apresentar, na obra, o embate entre forças que atuam sobre e no corpo, transformando-o, mudando-o, transmutando-o, incluindo-se aí, como aquilo que é índice da mudança, o próprio tempo:

o corpo sem órgãos não se define pela ausência de órgãos, não se define apenas pela existência de um órgão indeterminado; ele se define, enfim, pela *presença temporária e provisória* dos órgãos determinados. É uma maneira de introduzir o tempo no quadro; e em Bacon há uma grande força do tempo, o tempo pintado.⁴³⁸

Ao escolher Bacon como o artista que ilustra a idéia de arte como sensação, Deleuze põe em cena o próprio método: em diálogo com pintores, como Bacon, e escritores, como Artaud e Kafka, traz para a filosofia elementos que a ela não pertencem, transmutando-os em conceitos.

Entre o CsO e a idéia de sensação, o elo é indissociável: só o CsO pode verdadeiramente perceber a sensação que a arte faz transbordar e atravessar. Segundo Bacon, “é uma questão muito precisa e difícil saber por que uma pintura toca diretamente o sistema nervoso”⁴³⁹, e, ao mesmo tempo, o artista defende a idéia de que a

⁴³⁴ A expressão “Corpo sem Órgãos” aparece, em *Francis Bacon* e em *Crítica e clínica*, com as iniciais em minúscula; em *Mil platôs*, entretanto, tem as iniciais em maiúscula, aparecendo também na forma CsO. No presente texto, quando não se trata de citação, foi feita a opção pela segunda forma ou sua abreviatura, de maneira a deixar claro o caráter de nome, no caso, de um substantivo próprio, dado a um conceito ou idéia.

⁴³⁵ 28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos. Platô 6. V. 3. p. 9-29. In: DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 3. São Paulo: Editora 34, 2004. No fim de novembro de 1947, Artaud escreveu *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

⁴³⁶ *Ibidem*. p. 13.

⁴³⁷ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 62.

⁴³⁸ *Ibidem*. p. 54.

⁴³⁹ BACON, Francis. *L'art de l'impossible: entretiens avec David Sylvester*. Lausanne: Skira, 1973. p. 44. A citação encontra-se também, traduzida para o português, em DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 43.

sensação é aquilo que passa, que migra de um nível para outro, de um domínio para outro. A sensação apresenta-se como algo que é, concomitantemente, transmitido e transmissão, mudança e deformação. Mas, ao mesmo tempo, “cada quadro, cada Figura, é uma seqüência movente ou uma série (e não somente um termo em uma série). Cada sensação está em diversos níveis, em diferentes ordens ou em vários domínios”⁴⁴⁰, característica que Deleuze chama de “caráter sintético”⁴⁴¹ da sensação. Para explicá-lo, Deleuze adota, depois de outras hipóteses refutadas, o que chama de uma hipótese “fenomenológica”⁴⁴²: explica que cada um dos diferentes níveis de sensação remete a um órgão dos sentidos, mas cada nível teria, também, uma maneira “existencial” de remeter aos demais níveis. Essa maneira, ou esta ordem de comunicação, existiria independentemente do objeto oferecido à sensação, constituindo o “momento ‘pático’ (não representativo) da sensação.”⁴⁴³ Mas, afirma o pensador, “essa operação só é possível se a sensação desse ou daquele domínio [...] for diretamente capturada por uma potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa.” Deleuze, concordando com a fenomenologia de base heideggeriana de Henry Maldiney (França, 1912)⁴⁴⁴, reconhece que essa potência é o Ritmo:

mais profundo que a visão, que a audição etc. O ritmo aparece como música quando se apropria do nível auditivo, como pintura quando se apropria do nível visual. Uma ‘lógica dos sentidos’, dizia Cézanne, não racional, não cerebral. A última hipótese, portanto, é a relação do ritmo com a sensação, que coloca em cada sensação os níveis ou os domínios pelos quais ela passa. E esse ritmo percorre um quadro como percorre uma música.

No entanto, contra a fenomenologia, ou antes, contra a unidade fenomenológica, Deleuze afirma que, em relação à pluralidade de níveis implicados na sensação, ela “não dava conta disso. Mas o corpo sem órgãos, sim, caso seja observada a série completa”⁴⁴⁵. No Corpo sem Órgãos, é a própria função determinada, a organização estabelecida, aquilo que se torna nômade, perpassando o corpo e habitando seus pontos temporariamente. Esse corpo é um corpo que afirma: “não me vejo no

⁴⁴⁰ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 44.

⁴⁴¹ *Ibidem*. p. 45.

⁴⁴² Sobre o caráter sintético da sensação, assim como sua ação de campo, ambos defendidos pela fenomenologia aplicada à estética, Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 23-34 (A “sensação”) e 279-325 (O sentir).

⁴⁴³ *Ibidem*. p. 49.

⁴⁴⁴ MALDINEY, Henri. *Regard, parole, espace*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1973. p. 147-172. Tradução da autora.

⁴⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 55.

espelho, mas me sinto no corpo que vejo e me vejo nesse corpo nu quando estou me vestindo”⁴⁴⁶. Uma função não pertence a um determinado órgão, mas passa por eles todos, de acordo com a conveniência ou a solicitação. Sente-se a música com o ventre⁴⁴⁷, percebe-se a luz e as cores com as mãos: “o corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos do que à organização dos órgãos que se chama organismo. É um corpo intenso, intensivo.”⁴⁴⁸ Não se trata de uma esquizofrenia dos sentidos; trata-se de devolver ao corpo humano a capacidade de experimentar novas potências, “potências da vida que precisam de um corpo-sem-órgãos para se experimentarem.”⁴⁴⁹

É no sentido do desejo que a arte se torna a linguagem do Corpo sem Órgãos. Seja como sujeito da criação, seja como sujeito da fruição e da percepção, ao “criar para si um corpo sem órgãos”, o homem define “o corpo em devir, em intensidade, como poder de afetar e ser afetado.”⁴⁵⁰ Tal poder se efetiva justamente na capacidade inerente à arte, de se manter, sempre, em potência; de não se encontrar completa nem se exaurir, nunca. O desejo que se dirige a tal potência só é possível em um corpo que, ele mesmo, é potência, o corpo que “é o *campo de imanência do desejo, o plano de efeitos*, a continuidade dos gêneros, o conjunto de todos os CsO não *consistência* própria do desejo”⁴⁵¹, sendo o desejo definido como processo de produção.

Mas os homens são muitos; os corpos são muitos; as possibilidades de Corpos sem Órgãos são muitas; os desejos são muitos. Deleuze nos alerta: “o desejo vai até aí: às vezes desejar seu próprio aniquilamento, às vezes desejar aquilo que tem o poder de aniquilar. Desejo de dinheiro, desejo de exército, de polícia e de Estado, desejo-fascista, inclusive o fascismo é desejo.”⁴⁵² E como há desejo sempre que se constitui um Corpo sem Órgãos, e como há muitos desejos e muitos homens, o Corpo sem Órgãos é também um corpo político, na medida em que seu conjunto constitui um plano de consistência. Esse plano, o plano de consistência, entretanto, não permite em si o que Deleuze chama de duplo do CsO, “corpos vítreos vazios, cancerosos, totalitários e fascistas”, o outro dos Corpos sem Órgãos, também possível. E é sobre a possibilidade

⁴⁴⁶ Ibidem. p. 56.

⁴⁴⁷ Cf. Ibidem. p. 60.

⁴⁴⁸ Ibidem. p. 51.

⁴⁴⁹ PELBART, Peter Pal. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 47.

⁴⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 149.

⁴⁵¹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 3. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 15.

⁴⁵² Ibidem. p. 28.

que deve atuar uma política verdadeira, a política capaz de conhecer os iguais e de reconhecer, em cada corpo, um constituinte do povo que falta, pois

tudo é possível, sem dúvida. Nós apenas dizemos: a identidade dos efeitos, a continuidade dos gêneros, o conjunto de todos os CsO não podem ser obtidos sobre o plano de consistência senão por intermédio de uma máquina abstrata capaz de cobri-lo e mesmo de traçá-lo, de agenciamentos capazes de se ramificarem no desejo, de assumirem efetivamente os desejos, de assegurar suas conexões contínuas, suas ligações transversais. Senão os CsO do plano permanecerão separados em seu gênero, marginalizados, reduzidos aos meios disponíveis, enquanto triunfarão sobre ‘o outro plano’ os duplos cancerosos ou esvaziados.⁴⁵³

É neste sentido, de plano de consistência, que se pode falar de uma política em termos deleuzianos. Slavoj Žižek (Eslovênia, 1949) propõe duas formas possíveis de política deleuziana. A primeira, baseada na ontologia do devir produtivo⁴⁵⁴, funda-se na

auto-organização da multidão em grupos moleculares que resistem e erodem os sistemas de poder molares e totalizantes, a velha noção de uma multidão viva, espontânea e sem hierarquias em oposição ao sistema opressivo e reificado, um caso exemplar de radicalismo de esquerda vinculado com uma filosofia subjetivista idealista.⁴⁵⁵

A segunda forma, relativa a uma outra ontologia deleuziana, a da “esterilidade do sentido como acontecimento”⁴⁵⁶ possui um índice na possibilidade do paralelo, apontado por Žižek, entre os pares “causas corporais/fluxo imaterial” e as marxistas “infraestrutura/superestrutura”, uma forma apolítica, segundo Žižek, se considerada a partir do que se pode, hoje, dizer uma política deleuziana – a que se reconhece na primeira forma.

Esta segunda ontologia mostra-se na definição de multiplicidade – entidades ou efeitos impassíveis – como efeitos incorporais de causas corporais, como “efeitos históricos de causas atuais que não possuem poder causal próprio”⁴⁵⁷, que guardam,

⁴⁵³ Ibidem. p. 29.

⁴⁵⁴ Sobre as duas formas de ontologia em Deleuze e seu desdobramento em formas políticas, Cf. ŽIŽEK, Slavoj. Deleuze. In: GIORGI, Gabriel, RODRÍGUEZ, Fermín (org.). *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 141-186.

⁴⁵⁵ ŽIŽEK, Slavoj. Deleuze. In: GIORGI, Gabriel, RODRÍGUEZ, Fermín (org.). *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 185-186. Tradução da autora.

⁴⁵⁶ Ibidem. p. 186.

⁴⁵⁷ DELANDA, Manuel. *Intensive science and virtual philosophy*. New Cork: Continuum, 2002. p. 75. No contexto do pensamento do filósofo esloveno, DELANDA apud ŽIŽEK, Slavoj. Deleuze. In: GIORGI, Gabriel, RODRÍGUEZ, Fermín (org.). *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 177. Tradução da autora.

entre si, relações de quase-causalidades, de causalidades incorporais⁴⁵⁸. Tomando de empréstimo um exemplo dado por Deleuze em *A imagem-tempo*⁴⁵⁹, Žižek explica:

pode-se explicar o neorrealismo [o cinema neorrealista] por um conjunto de circunstâncias históricas (o trauma da Segunda Guerra etc.). Sem dúvida, quando o novo surge, há um excesso: o neorrealismo é um acontecimento que não pode simplesmente ser reduzido a suas causas materiais/históricas e a ‘quase-causa’ é a causa desse excesso, a causa do que faz com que um acontecimento (o surgimento do novo) seja irreduzível a suas circunstâncias históricas. Poderia ser dito que a quase-causa é uma causa de segundo grau, a metacausa do excesso de efeito sobre suas causas (corporais). Assim deve ser entendido o que Deleuze quer dizer sobre ser afetado. Desde que o acontecimento incorporal é um puro afeto (um afeto impassível, neutro e estéril) e que algo novo (um novo acontecimento, o acontecimento de/como o novo) só pode surgir se a cadeia de suas causas corporais não estiver completa, *deveria se postular, sobre a rede de causas corporais, um puro poder transcendental de afetar*.⁴⁶⁰

Ou seja, no surgimento do novo acontece algo que não está presente no encadeamento de causas e efeitos e, dessa forma, a quase-causa é aquilo que “recobre a brecha da causalidade temporal”⁴⁶¹, assim, quando

o acontecimento é um acontecimento de sentido, a quase-causa, é o sem-sentido inerente ao sentido; se um discurso pudesse reduzir-se a seu sentido, cairia dentro da realidade. A relação entre o sentido e a realidade designada seria simplesmente a dos objetos no mundo. O sem-sentido é o que mantém a autonomia do sentido a respeito da realidade designada (o ‘referente’), a autonomia de fluxo de superfície do puro devir.⁴⁶²

Žižek propõe, então, a perspectiva de Deleuze como materialista, fazendo corresponder à infraestrutura marxista as causas corporais e à superestrutura o fluxo imaterial do devir. O autor alerta que a segunda ontologia poderia conter “uma lógica e uma prática política própria, ignorada mesmo por Deleuze” e lança a questão: “e se houvesse uma outra política deleuziana por descobrir?”⁴⁶³ Um pensamento radical, uma vez que propõe uma política ontológica, uma política capaz de pensar e de levar em

⁴⁵⁸ Cf. DELANDA, Manuel. *Intensive science and virtual philosophy*. New Cork: Continuum, 2002. p. 75. Esses conceitos são apontados por DeLanda a partir da questão sobre o “desaparecimento do processo sob o produto” (p. 73) e sobre a relação entre o virtual e o real e o encadeamento de sua causalidade sucessiva. A quase-causa aparece como “a pura ação de uma causalidade transcendente” e como a relação que impede o reducionismo, conforme ŽIŽEK, na obra supracitada, p. 177.

⁴⁵⁹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

⁴⁶⁰ ŽIŽEK, Slavoj. Deleuze. In: GIORGI, Gabriel, RODRÍGUEZ, Fermín (org.). *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 178. Tradução da autora.

⁴⁶¹ Idem. *Ibidem*.

⁴⁶² *Ibidem*. p. 178-179.

⁴⁶³ *Ibidem*. p. 186.

conta a irreduzível dualidade, apresentada no conjunto dos pares deleuziano e marxista, “dos processos material/socioeconômico ‘objetivos’ que ocorrem na realidade e a explosão de acontecimentos revolucionários, da lógica política própria.”⁴⁶⁴

É com a apresentação dessa irreduzibilidade e da política-fantasma dela capaz que Žižek pergunta: “o que aconteceria se o campo da política fosse intrinsecamente ‘estéril’, um plano de pseudo-causas, um teatro de sombras sem dúvida crucial para a transformação da realidade?”⁴⁶⁵

Uma pergunta lançada a um futuro pensado como devir em relação ao passado; eis o que faz Žižek. Não é a primeira nem a última vez que se faz tal tipo de conjectura: pensar no que poderia ter sido é uma forma de reflexão comum às ciências humanas. Lançar tal pergunta remete a um exemplo ocorrido em outra área, a da arte – especificamente da música –, para o qual existe, hoje, senão a aceitação do vazio de resposta, ao menos um terreno fértil em possibilidades.

Munique, Alemanha, setembro de 1910. O compositor e regente Gustav Mahler (Áustria, 1860-1911), apresentou seu “derradeiro triunfo artístico”⁴⁶⁶; sua *Oitava Sinfonia*. Oito meses depois do imenso sucesso da première, onde tanto a peça quanto a condução da mesma foram consideradas o auge de sua carreira, o compositor morre em decorrência de uma doença cardíaca, aos 50 anos de idade. Dentre os bens e documentos por ele deixados, duas partituras inéditas foram encontradas: *Das Lied Von der Erde*, a *Canção da Terra*, e sua *Nona Sinfonia*, “ambas obras de despedida, cheias de melancolia e tristeza.”⁴⁶⁷

De 1907 até o dia de sua morte, Mahler sofreu uma série de infortúnios, incluindo desemprego, anti-semitismo, grave condição de saúde e, finalmente, a perda da filha mais nova, aos cinco anos de idade. Segundo Alma, sua esposa, “Mahler nunca conseguiu superar esse golpe do destino e pensava em si mesmo como um estranho no mundo.”⁴⁶⁸ Pouco tempo depois descobriu o adultério por parte da esposa. Como tentativa de salvar seu casamento, dedicou a *Oitava Sinfonia* à esposa. “Esse era o

⁴⁶⁴ Idem. Ibidem.

⁴⁶⁵ Idem. Ibidem.

⁴⁶⁶ MAUL, Andreas. Encarte: *Mahler symphonies nos 9th & 10 adagio*: Frankfurt Radio Symphony Orchestra, cond. Eliahu Inbau. Frankfurt: DENON, 1986. p. 8. Tradução da autora.

⁴⁶⁷ Idem. Ibidem.

⁴⁶⁸ Idem. Ibidem.

cenário contra o qual o compositor lutou para completar sua *Décima Sinfonia*, cujo manuscrito contém numerosas anotações desesperadas, muitas delas dirigidas a Alma.”⁴⁶⁹

Sob o peso da morte da filha, em 1908 Mahler escreveu *Canção da Terra*, sinfonia baseada na série de sete poemas de Hans Bethge (Alemanha, 1876-1946), *Die chinesische Flöte, A Flauta Chinesa*. Essa deveria ser considerada a nona sinfonia de Mahler, mas o compositor, supersticioso, acreditava na maldição do número nove: tanto Beethoven quanto Franz Schubert (Áustria, 1797-1828) e ainda seu amigo Anton Bruckner (Áustria, 1824-1896) morreram após completarem suas nonas sinfonias: não a numerou e deu-lhe a designação de poema sinfônico. Terminou a sinfonia que receberia a designação de nona – na verdade, a décima – no ano seguinte; parecia ter enganado o destino, mas não viveu para completar a sinfonia que, finalmente, receberia o nome de *Décima*.

Dessa última sinfonia restaram apenas anotações e esboços que, mais tarde, seriam exaustivamente estudados dentro do contexto da trilogia madura e também em relação à obra completa do compositor, em tentativas de busca daquilo que seria a obra final de Mahler: diversos compositores tentaram dar e outros deram corpo à sinfonia. Muitos maestros célebres, por respeito ao compositor, se recusaram a interpretar a sinfonia completa, entre eles Bruno Walter e Leonard Bernstein.

Como a obra final de Mahler, o pensamento de Deleuze deixou rizomas abertos, convites a novas reflexões. Mas o convite só se dá pela riqueza das proposições do artista e do filósofo, inclusive naquelas obras que antecederam a última forma do pensamento e das intuições de ambos. Arnold Schönberg (Áustria, 1874-1951), um dos mais importantes ícones da música erudita do século XX, disseminador da atonalidade e do dodecafonismo⁴⁷⁰, afirmou que

havia apenas um pequeno passo entre os últimos trabalhos de Mahler [...] e o estilo absoluto da Música Moderna. ‘Se Mahler tivesse vivido

⁴⁶⁹ BANKS, Paul. Encarte: *Mahler symphonie n°10*: Bournemouth Symphony Orchestra, cond. Simon Rattle. Southampton: EMI, 1992. p. 3. Tradução da autora.

⁴⁷⁰ Atonalidade: “Método moderno de composição que despreza as funções tonais clássicas, utiliza a totalidade dos recursos da escala cromática, dá predominância ao ritmo e emancipa a dissonância; atonalismo.” Dodecafonismo: “Sistema de composição atonal, criado pelo compositor austríaco Arnold Schönberg (1874-1951) e baseado no livre emprego dos 12 semitons da escala temperada. AURÉLIO. Novo Dicionário Aurélio – século XXI. Edição eletrônica, versão 5.0. Nova Fronteira: São Paulo, 2004.

mais dez anos, o mundo da música o teria celebrado como o primeiro gênio da Música Moderna, como uma figura notável em todo mundo musical de sua era.⁴⁷¹

A música de Mahler era, já no início do século XX, uma música por vir. Sobre o tenso final de sua *Nona Sinfonia*, Theodor Adorno declarou que o ato de ouvi-la “com tensão não é afetado pela sensação imediata da estrutura da música, mas simplesmente pela consciência do ‘porvir.’”⁴⁷²

É esse mesmo porvir que habita praticamente toda a filosofia de Deleuze e que a torna inesgotável, capaz de alcançar e de se tornar leito de uma forma de pensamento como o da biopolítica que se verificou em Foucault e que se verifica em Agamben; todos eles filósofos-artistas capazes de engendrar o novo.

⁴⁷¹ SCHÖNBERG, Arnold, apud. MAUL, Andreas. Encarte: *Mahler symphonies n^{os} 9th & 10 adagio*: Frankfurt Radio Symphony Orchestra, cond. Eliahu Inbau. Frankfurt: DENON, 1986. p. 8. Tradução da autora.

⁴⁷² ADORNO, Theodor, apud. MAUL, Andreas. Encarte: *Mahler symphonies n^{os} 9th & 10 adagio*: Frankfurt Radio Symphony Orchestra, cond. Eliahu Inbau. Frankfurt: DENON, 1986. p. 10. Tradução da autora.

C. Sobre um outro silêncio

... é imaginável que talvez alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não.
 Franz Kafka, 1917.⁴⁷³

Não te esqueças disso: primeiro, de que tudo, por toda a eternidade, é uniforme e gira em círculo, pouco importando que se vejam os mesmos objetos durante cem anos, duzentos anos, ou para sempre; segundo, de que o que vive muito e o que morre cedo perdem exatamente a mesma coisa, ou seja, só do presente são privados, já que só possuem o momento presente e não se perde o que não se possui.
 Marco Aurélio, séc. II d.C.⁴⁷⁴

Há um nome que, no presente texto, fica quase sempre guardado em silêncio: o nome de Friedrich Nietzsche. Tanto e especialmente a obra de Deleuze, quanto a de Foucault e, por extensão, a de Agamben devem parte de sua gênese àquela do pensador alemão. À noção de Nietzsche, de que

o mundo subsiste; não é nada que vem a ser, nada que perece. Ou antes: vem a ser, perece, mas nunca começou a vir a ser e nunca cessou de perecer, – *conserva-se* em ambos... *Vive* de si próprio: seus excrementos são seu alimento⁴⁷⁵,

equipara-se à própria influência de sua obra. O pensamento de Nietzsche não cessa de vir a ser e não perece, na forma da releitura que dele fazem e fizeram inúmeros pensadores. Ele transparece na filosofia da diferença de Deleuze e na filosofia genealógica de Foucault. Os pontos de contato entre os dois filósofos franceses e seu

⁴⁷³ KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In: *Narrativas do espólio*. p. 104-106. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. p. 104.

⁴⁷⁴ MARCO AURÉLIO (Marcus Aurelius Antoninus Augustus). *Meditações*. São Paulo: Martin Claret, 2003. Livro II, 14. P. 24.

⁴⁷⁵ NIETZSCHE, Friedrich. Sobre o niilismo e o eterno retorno (1881-1888). In: *Obras incompletas*. p. 377-397. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 396.

tangenciamento com a obra de Agamben⁴⁷⁶ demonstram a persistência das idéias nietzscheanas.

No entanto, o percurso do pensamento de Nietzsche, tanto em relação à arte, como em relação ao homem, é distinto daquele que será apontado em Giorgio Agamben: a arte, em Friedrich Nietzsche é apresentada em termos de sua condição estética específica; de sua condição de caminho em direção à estetização da vida, considerada em termos da retomada do dionisíaco, onde “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte.”⁴⁷⁷ Tal transposição, que é, ao mesmo tempo, uma inversão, diz respeito à consideração efetiva do homem como “estando a caminho de”, como ser capaz de ainda encontrar em si a semente do mito, mas, ao mesmo tempo, como ser portador da possibilidade de conhecimento ou de vislumbramento daquilo em cuja direção caminha. Nietzsche esclarece:

pois, acima de tudo, para nossa degradação e exaltação, uma coisa deve ficar clara, a de que toda a comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para a nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte – pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente –, enquanto, sem dúvida, a nossa consciência a respeito dessa nossa significação mal se distingue da consciência que têm, quanto à batalha representada, os guerreiros pintados em uma tela. Portanto, todo o nosso saber artístico é no fundo inteiramente ilusório, porque nós, como sabedores, não formamos uma só e idêntica coisa com aquele ser que, na qualidade de único criador e espectador dessa comédia da arte, prepara para si mesmo um eterno desfrute. Somente na medida em que o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte; pois naquele estado assemelha-se, miraculosamente, à estranha imagem do conto de fadas, que é capaz de revirar os olhos e contemplar-se a si mesma; agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo, poeta, ator e espectador.⁴⁷⁸

Ao dionisíaco, o filósofo refere uma vida despida de máscaras, olhar voltado para si, explosão de forças violentas e desordenadas, uma vida que, em Deleuze, poderia ser dita Uma Vida, e que, em Nietzsche é muito mais a vida em relação com o mito no

⁴⁷⁶ Apesar de Nietzsche não ter influenciado diretamente a filosofia ou uma linha específica de pensamento de Agamben, seu nome é recorrentemente citado ao longo de toda a obra do filósofo italiano.

⁴⁷⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia* ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 31.

⁴⁷⁸ *Ibidem*. p. 47-48.

qual se deve “tudo esperar e esquecer o mais doloroso”⁴⁷⁹, porque é também vida em devir.

Aqui, trata-se, antes, de um outro caminho. Enquanto o filósofo alemão pensa no homem como “corda estendida entre o animal e o super-homem – uma corda sobre um abismo”⁴⁸⁰, o ser que, em presença, lhe convém a disposição ao porvir, propomos uma leitura do homem contemporâneo tendo por base uma outra visão; também uma corda, mas uma outra corda, aquela proposta por Franz Kafka, em suas *Considerações acerca do pecado*: “o verdadeiro caminho passa por uma corda que não está estendida no vazio, mas sim quase ao rés do solo. Parece destinada mais para fazer tropeçar do que para que ser percorrida.” E em seguida, como uma explicação: “todos os erros humanos são impaciência, uma interrupção prematura do metódico, um aparente esconder com uma cerca a uma coisa aparente”⁴⁸¹, por que o homem, por que a espécie humana, ainda não está pronta para “revirar os olhos e contemplar-se a si mesma”; antes, precisa aprender a cultivar paciência a respeito de si mesma, lançando os olhos para a história.

Nas palavras de Giorgio Agamben:

perguntar sobre o dever da arte equivale a perguntar sobre qual poderia ser sua tarefa no dia do Juízo Final, isto é, em uma condição (que para Kafka é o próprio *status* histórico do homem) em que o anjo da história se detém e, no intervalo entre passado e futuro, o homem deve encarar sua própria responsabilidade.⁴⁸²

O anjo da história a que se refere Agamben é o anjo de Benjamin, a alegoria que o filósofo alemão cria para falar sobre a história como ela se apresenta em seu tempo. Porém, a alegoria benjaminiana, sua nona tese sobre o conceito de história⁴⁸³ ultrapassa seu tempo, é anacrônica, mas isso porque a arte – e a história – se faz na intensidade do presente.

⁴⁷⁹ Ibidem. p. 143.

⁴⁸⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 38.

⁴⁸¹ KAFKA, Franz. Reflexiones sobre el pecado, el sufrimiento, la esperanza y el verdadero camino. In: *Cuadernos em octavo*. p. 131-146. Madrid: Alianza Editorial, 2005. p. 133. Tradução da autora.

⁴⁸² AGAMBEN, Giorgio. *The man without content*. Meridian: crossing aesthetics. Cap. 10: The melancholy angel. p. 104-115. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 113-114. Tradução da autora.

⁴⁸³ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 226.

A nona tese de Benjamin, já citada anteriormente⁴⁸⁴ é conhecida como *Angelus Novus*, o nome do anjo representado, ou antes, apresentado na pintura de Paul Klee adquirida pelo primeiro em 1921. O quadro, uma pintura a óleo tratada com aquarela, permaneceria com Benjamin até o fim de sua vida, sendo depois legada a seu amigo pessoal, o historiador Gershom Scholem (Israel, 1897-1982). Ela ficou com Scholem até 1989, quando foi doada, por sua viúva, ao Museu de Israel. Ao escrever a nona tese, Benjamin abre o texto citando parte de um poema de seu amigo que fora composto especificamente para a obra de Klee e por sua interpretação como o anjo da história. O poema chama-se *Gruss von Angelus – Saudações do Angelus* – e é a quinta de suas sete estrofes, a estrofe da desilusão nostálgica:

Minhas asas estão prontas para o vôo,
Se pudesse, eu retrocederia
Pois eu seria menos feliz
Se permanecesse imerso no tempo vivo.⁴⁸⁵

Aparentemente, o anjo da quinta estrofe é o anjo portador da nostalgia, desejoso do passado. No entanto, na sétima e última estrofe ele se abre a uma outra interpretação. Nessa estrofe o anjo revela:

Sou uma coisa anti-simbólica,
Que só significa o que eu sou.
Giras em vão o anel mágico,
Não tenho nenhum sentido.⁴⁸⁶

A despeito da interpretação benjaminiana, que vê o processo histórico como “um amontoado de ruínas [que] cresce até o céu”⁴⁸⁷, em virtude dos acontecimentos de seu próprio tempo histórico – as teses foram escritas em 1940, em Paris, logo depois do início da Segunda Guerra e da libertação do pensador de um “campo de trabalho voluntário” –, há, no anjo de Klee, de Benjamin, e de Scholem o caráter que o desloca no tempo. Alter esclarece:

esse é um anjo tipicamente monoteísta, que se opõe à pressuposição da mitologia (da qual os anjos se originam) de que a realidade pode ser representada como uma rede de imagens e histórias que transmitem um significado coerente. O anjo “anti-simbólico” de

⁴⁸⁴ Cf. Nona tese no capítulo 2, parte 3.

⁴⁸⁵ SHOLEM, Gershom apud BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 226.

⁴⁸⁶ SCHOLEM, Gershom apud ALTER, Robert. *Anjos necessários: Tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 148.

⁴⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 226.

Scholem resiste a qualquer tentativa de converter aquilo que ele é e proclama em sistemas humanos de significado. Assim como na revelação em Kafka e na cabala, ele apresenta o poder vocativo da divindade que se dirige à humanidade, mas não possui nenhum *Sinn*, nenhum sentido ou significado.⁴⁸⁸

O anjo de Benjamin, que não é um anjo mensageiro⁴⁸⁹, encontra, no poema de Scholem, um lugar fora da história; o mesmo lugar que ocupa, junto com a arte, como consideradas, ambas, na *Noite Salva* do filósofo. O anjo de Scholem é mensageiro, mas sua mensagem não possui nenhum sentido, não porta nada a não ser seu assombro, não transmite nada a não ser a própria intransmissibilidade; em relação ao tempo, situa-se fora dele, naquele *tempo que resta* de que nos falará Agamben. O anjo de Klee não é mensageiro; é uma obra de arte e, como o afirma Deleuze, não traz nenhuma informação; mais do que isso, sua mensagem é exatamente aquilo que é sem-sentido. Como convém lembrar, em termos deleuzianos “o sem-sentido é o que mantém a autonomia do sentido a respeito da realidade designada (o ‘referente’), a autonomia de fluxo de superfície do puro devir.”⁴⁹⁰

Nesse ponto encontram-se passado, presente e futuro; a partir do presente que olha para trás e se constrói em direção ao futuro. Este homem – já que o anjo de Scholem é *ein Engelsmann*, um homem-anjo – que olha para trás, em busca da face de sua responsabilidade e sob o vento do progresso e da história – mas de algo mais – que o impele para o porvir, é o homem de Scholem, de Benjamin, de Deleuze e de Agamben, visto sob diferentes ângulos, mas ainda não é o homem de Nietzsche, como ainda não o somos nós.

⁴⁸⁸ ALTER, Robert. *Anjos necessários: Tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 148-149.

⁴⁸⁹ O anjo é, por definição, um mensageiro: “Anjo – 1. Ser espiritual que, segundo a teologia cristã, a hebraica e a islâmica, serve de mensageiro entre Deus e os homens.” Cf. AURÉLIO. *Novo Dicionário Aurélio – século XXI*. Edição eletrônica, versão 5.0. Nova Fronteira: São Paulo, 2004.

⁴⁹⁰ ŽIŽEK, Slavoj. Deleuze. In: GIORGI, Gabriel, RODRÍGUEZ, Fermín (org.). *Ensayos sobre biopolítica: excessos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 179. Tradução da autora.

3. Arte e biopolítica – uma relação possível

*Aqui começou uma experiência.*⁴⁹¹

3.1. Uma carta

No dia 14 de agosto de 2006, enviei a Giorgio Agamben uma carta que foi elogiosamente respondida. Trata da experiência do contato com um conhecimento, no caso, da própria filosofia de Agamben, iniciada com um texto desse autor sobre uma obra literária. A obra de Agamben a que me refiro é *Bartleby, ou da contingência*⁴⁹², onde o autor, a partir da crítica filosófica à obra *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville (EUA, 1819 – 1891), mais conhecido como o autor de *Moby-Dick*, procede à consideração da criação – divina e sobretudo literária, mas também artística em geral – e das idéias de potencialidade e de contingência. Ei-la, a carta:

“*Caríssimo prof. Agamben.*

2005. Li Bartleby, ou da contingência. Conhecia o conto de Melville, mas não as interpretações e leituras que dele foram feitas. Por isso li, também, Bartleby, ou a fórmula, de Deleuze. Meu diálogo, no entanto, construiu-se com tua contingência: senti sede desse saber e busquei a saciedade dentre os textos de O homem sem

⁴⁹¹ Em *Estâncias*, no capítulo onde trata de Narciso e Pigmaleão, Giorgio Agamben relata parte do *Roman de la Rose*. Antes da intervenção de Vênus em socorro à Companhia de Amor, da qual faz parte o protagonista – que tenta expugnar o castelo onde está guardada a Rosa –, estando a mesma já a postos, com as mangas da veste arregaçadas e com o arco em punho, a atenção do leitor é suspensa, pois o autor da segunda parte, Jean de Meung, inicia a narrativa da lenda de Pigmaleão. Nesse momento, a edição atribuída a Clement Marot anuncia: “Aqui começa a ficção [...]” (Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 119.). Essa frase pode ser dita um exórdio: ela detém a narrativa e, chamando a si o leitor, anuncia aquilo que vem. Tal exórdio, nesse caso, não deixa de ser um convite ao ilimitado, à imaginação, à fantasia; um convite àquilo que não encontra lugar no mundo, mas na mente dos homens. Minha frase, onde experiência aparece como sinônimo de vivenciamento, de prática de vida, e como contraponto ao termo ficção, é uma homenagem a meio caminho; uma paráfrase daquela observação que Agamben tão bem notou; uma paráfrase daquilo que delimita; uma paráfrase daquela frase que anuncia o que não tem limites: a imaginação humana.

⁴⁹² Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, or on contingency*. In: *Potentialities: collected essays in philosophy*. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 243-271. A primeira edição italiana, *Bartleby o della contingenza*, foi publicada em 1993, junto com *Bartleby o la formula*, de Gilles Deleuze, em DELEUZE, Gilles, AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, la formula della creazione*. Macerata: Quodlibet, 1993. Ambos os textos foram publicados, em conjunto com a novela de Melville e *Bartleby, ou da humanidade*, de José Luis Pardo, em MELVILLE, Herman et al. *Preferiria no hacerlo*. Valencia: Prêtextos, 2005. O texto de Deleuze encontra-se ainda, com outros do mesmo autor, em DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2006. A obra de Melville, em português, pode ser lida em MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

conteúdo e pensei poder encontrá-la em *A estrutura original da obra de arte*^[493] que, no entanto, ao contrário de *saciar*, acenava novamente – e como em um outro jogo –, a angústia que assombra e impulsiona o artista; o ser condenado à morte em vida – ou em obra –, para que, refazendo-se em seu ato de criação, torne-se verdadeiramente poeta; a angústia da intuição de que só quando “afundamos neste Tártaro e experimentamos nossa própria impotência, nos tornamos capazes de criar, tornando-nos verdadeiramente poetas.”^[494] Nesses dois textos, mas mais em teu *Bartleby*, mais do que nas palavras, mas no rito do dançar em torno sem jamais tocar, senti a força da arte. Teu texto, como uma *Galatéia às avessas*, permite vida ao conceito de arte justamente no recusá-lo, mas também nesse aceno que é o falar sobre um enigma utilizando as próprias palavras da *Esfinge*.

Não foi o primeiro texto teu que li; o primeiro foi *O aberto*, o homem e o animal e já aí a sedução da fala em forma de revelação de segredo sacro a mim se apresentou como um convite. Da leitura de *O aberto* resultou um desenho (do qual envio a imagem, mas nunca uma interpretação) a quatro mãos, pois o diálogo em palavras ainda não me era possível. Comovi-me com a sempre presente referência a *Benjamin*, com sua noite salva, que vislumbro na arte e na história, sim, mas também na conjunção de ambas e – por que não? – em alguma teoria. Explico-o.

Depois de ler muitos de teus textos estéticos, retomei um outro, mais recente, mas que eu já conhecia há algum tempo: *Homo sacer*, e também *Estado de exceção*. Não pude deixar de entristecer-me com teu afastamento em relação à estética, sobretudo porque li, em uma entrevista que concedeste ao *Süddeutsche Zeitung* em abril de 2004, a intenção de dar continuidade a *Homo sacer*. Já intuía um novo caminho em *Infância e história*, mas justamente esse livro traz uma chave de leitura inusitada para *Homo sacer*. Ao tratar da perda da experiência – tema tão caro a *Benjamin* – como perda do vivenciado e do transmitido por tradição, no lugar do experimento e do cogito, percebi certo paralelismo de teu texto com o já clássico *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Não pude deixar de corresponder à perda da experiência – no processo moderno de conhecimento – à perda da aura, em se tratando da arte moderna. Perceber esse paralelismo – que não é

⁴⁹³ AGAMBEN, Giorgio. *The man without content*. Meridian: crossing aesthetics. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 94-103.

⁴⁹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, or on contingency*. In: *Potentialities: collected essays in philosophy*. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 253.

tão inusitado, já que o próprio Benjamin tratou da perda da experiência em Experiência e pobreza e em O narrador, ambos publicados, no Brasil, no mesmo volume de A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica – foi o fato que revelou o que talvez possa chamar de conhecimento secreto, contido em Homo sacer.

Ao recorrer ao conceito romano de sagrado, sacer, para designar a vida nua, trouxe a essa também o sentido mais direto da palavra: ‘separado’. É como tal que Benjamin usa a expressão ‘aura’, a visão próxima de algo distante, em relação àquilo que a arte guarda e que se nos revela, ocultando: seu próprio ser. Não pude, então, deixar de ler Homo sacer, agora por inteiro, sem deixar de ler, nas entrelinhas, o manto que a arte promete à vida nua. Aqui e ali, ao longo do texto, como estrelas na noite salva, li a promessa de uma possibilidade que se encontra na ética, sim, mas também na estética. Percebi que a passagem da voz à linguagem era, ao mesmo tempo, a passagem da vida nua à polis, de acordo com Aristóteles, mas também ao ethos e à aesthesis, como formas de superação do inarticulado. O homem capaz de mergulhar no abismo da potencialidade, para dele retirar criação, não pode ser meramente zoe; tem que estar, deve estar, investido da possibilidade que a linguagem lhe permite; não para expressar o inexprimível, mas para abrir estrelas na noite; para deixar entrever a promessa do sol radiante. Como o fez Homo sacer.”

A carta concentra em si o que vinha percebendo na leitura dos textos de Agamben: a sempiterna presença da arte, mesmo em seus textos políticos. Foi justamente essa percepção que conduziu à busca, agora intencional, da relação entre arte e biopolítica; relação que se tornou o fio de Ariadne da presente tese. Era necessário, portanto, que ela se desse aqui; não desde o início, posto que ali apareceria como já dada, mas no ponto de conjunção de duas esferas e, portanto, após a abordagem das mesmas. Importa salientar que o trabalho de Giorgio Agamben, inicialmente voltado para a consideração das artes, da passagem da *poiesis* à práxis, do fim da estética e das questões da linguagem como *médium* da expressão humana e especificamente da literatura, tendo por fundamento o pensamento de Martin Heidegger e o de Walter Benjamin, sofre, a partir de 1995, uma mudança de rota:

Homo sacer: o poder soberano e a vida nua (1995) marca, sem dúvida, um momento decisivo no pensamento de Agamben. A partir desse momento seus interesses e seus temas se reorientarão em torno de um eixo dominado pela problemática política do século XX. Como já assinalamos, não se trata propriamente de uma ruptura, mas sim de

uma mudança de intensidade, de um deslocamento. De fato, as últimas páginas de *A linguagem e a morte* já se encaminhavam em direção à relação entre a política e a vida, que constitui o tema central de *Homo sacer*.⁴⁹⁵

É justamente à ligação entre o que podemos chamar de duas fases – ou esferas de interesse – que a carta faz alusão. Seus diferentes termos – quando ainda não era uma carta, mas apenas uma forma de reflexão – estão intimamente imiscuídos das duas esferas: são fruto das teorias políticas, político-teológicas e da arte em Giorgio Agamben e com elas intencionou trazer à luz um diálogo velado. Colocar esse diálogo em primeiro plano visava provocar o rompimento das esferas que ali são relacionadas; pretendeu criar poros que permitissem o livre trânsito do pensamento entre diferentes palavras de um mesmo autor. Não sem a devida convivência do mesmo: tratando do enigma da esfinge, Agamben inicia o capítulo ‘Édipo e a esfinge’, de *Estâncias*, considerando o signo, o símbolo e o significar. Sobre esse, afirma:

o fundamento desta ambigüidade do significar reside naquela fratura original da presença, que é inseparável da experiência ocidental do ser, e pela qual tudo aquilo que vem à presença, vem à presença como lugar de um diferimento e de uma exclusão, no sentido de que o seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente, um faltar. É este co-pertencimento originário da presença e da ausência do aparecer e do esconder que os gregos expressavam na intuição da verdade como ἀλήθεια [*aletheia*], desvelamento, e é sobre a experiência desta fratura que se baseia o discurso que nós ainda chamamos com o nome grego de ‘amor à sabedoria’. Só porque a presença está dividida e descolada, é possível algo como um ‘significar’; e só porque não há na origem plenitude, mas diferimento (seja isso interpretado como oposição do ser e do aparecer, seja como harmonia dos opostos ou diferença ontológica do ser e do ente), há necessidade de filosofia.⁴⁹⁶

Não só da filosofia: de toda forma do pensamento racional, e nele também da poesia, da *poiesis*: da possibilidade, no sentido de potência, do poder vir a ser, de novas articulações entre “forma e significado”⁴⁹⁷, entre forma e conteúdo, conforme o preceito de Benjamin, segundo o qual “uma escrita sem sua chave não é escrita, mas

⁴⁹⁵ CASTRO, Edgardo. *Giorgio Agamben: una arqueologia de la potencia*. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2008. p. 49. Castro repete a mesma idéia, acentuando o caráter de mudança de interesse, na palestra *Giorgio Agamben: una filosofia de la potencia*, proferida em 19 de março de 2009, no CFH-UFSC, Florianópolis.

⁴⁹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 219.

⁴⁹⁷ *Ibidem*. p. 218.

vida”⁴⁹⁸. É esta a intenção da carta: subtrair momentaneamente as significações consolidadas e anteriormente contextualizadas, para dar às palavras uma outra direção, uma outra possibilidade de articulação. Não desdizê-las, mas, reafirmando-as, apontar entre elas nova relação. Por isso há a menção a um desenho. Ele fala, silenciosamente, de conceitos fundamentais na obra de Giorgio Agamben. Sua fala é silenciosa porque apenas permite vislumbrar um sentido. Quando o desenho foi feito, também o texto de Agamben agia, para quem o lia pela primeira vez, dessa forma. Nesse ínterim, apenas um desenho – ou talvez uma melodia – poderia colocar-se em diálogo inicial com as palavras escritas. Pois a relação entre sentido e linguagem – ou linguagens, já que nos referimos a várias delas – é uma relação similar àquela das imagens infinitamente refletidas por dois espelhos confrontados. Por meio de interrogações, como estratégia de proposição, Derrida explica essa questão tal como aparece na escritura, questão que se fez presente na leitura dos diversos textos de Agamben:

e se o sentido do sentido (no sentido geral de sentido e não de sinalização) for a implicação infinita? O reenvio indefinido de significante a significante? Se a sua força residir numa certa equivocidade pura e infinita que não deixa tomar fôlego, que não permite nenhum descanso ao sentido significado, levando-o, na sua própria *economia*, a ainda fazer sinal e a diferir?⁴⁹⁹

Por isto, pela impossibilidade de abarcar a infinidade dos sentidos do texto através da lucubração filosófica – pelo menos no primeiro instante de contato com uma obra cuja densidade se encontrava não só em seu teor de hipótese, mas também na forma da escrita, em seu caráter poiético –, esse contato foi inicialmente buscado por meio de um desenho cuja interpretação pressupõe alguma hermenêutica.

O desenho a que me refiro na carta, mostrado a seguir⁵⁰⁰, um desenho a grafite sobre papel, especificamente grafite 0,5 e 0,9 mm sobre papel com dimensões de 66 x 96 cm, foi feito por Carlos Manuel Teixeira Nunes, com colaboração minha. Desenvolvido em técnica lenta e meticulosa, de modo a obter resultado realista mas deixando clara a operosidade de seu autor, foi elaborado a partir da discussão sobre

⁴⁹⁸ BENJAMIN, Walter. Apud AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 96.

⁴⁹⁹ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 45.

⁵⁰⁰ O desenho pode ser visto também como figura 2, no anexo 2, em CD.

trechos de *O aberto*⁵⁰¹, em 2005, tendo levado cerca de três meses para ser concluído, junto com as leituras paralelas que exigiu.



Fig. 2 – O Aberto 1 – 2005
Carlos M. T. Nunes, Katja P. Fróis

Como a obra em si, a técnica nela utilizada, minuciosa, repetitiva, quase instintiva se tomada pela microscópica abertura do campo visual, concentrado no detalhe, tem relação com o conteúdo do texto, segundo o qual o conflito político mais urgente de nossa era reside na distinção entre o homem e o animal e na pergunta sobre o

⁵⁰¹ AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: Pré-textos, 2005. A discussão se deu primeiro a partir da tradução – na ocasião incompleta – para o português, do original italiano, AGAMBEN, Giorgio. *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino, Bollati Boringhieri, 2002, iniciada por Selvino Assmann. Com relação ao desenho, ao primeiro se juntarão outros três, tendo por base os quatro animais citados no texto de Agamben – o boi, o galo, a águia e o leão – e *Os quatro desgraçados*, de 1588, gravuras de Hendrick Goltzius (Holanda, 1558-1617), artista maneirista que os desenvolveu a partir de obras do pintor Cornelius van Haarlem (Holanda, 1562-1638), que retratavam os quatro personagens mítico-heróicos Phaeton (aqui mostrado), Ícarus, Tântalus e Íxion, em sua vã tentativa de alcançar os deuses. Os conjuntos das obras dos dois artistas são também conhecidos como “Os quatro caídos”. No desenho é feita a junção, em uma mesma imagem, de um dos animais, o boi, com o caído Phaeton. O fato do herói-animal cair no vazio relaciona-se com os sentidos do texto de Agamben. A relação do presente desenho com os demais e desses com sua descontextualização em relação ao maneirismo são dados para uma interpretação que não será relatada na presente tese, para que se mantenha o caráter do diálogo inicial do texto agambeniano com o desenho.

modo como se deu a separação entre eles, chegando o autor à conclusão de que, em nossa cultura,

o ser humano – e o acabamos de ver – foi sempre o resultado de uma divisão e, ao mesmo tempo, de uma articulação entre o animal e o humano, na qual um dos dois termos da operação era também o que estava em jogo⁵⁰².

Na busca do entendimento daquilo que Agamben aponta a respeito do curso *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit (Os conceitos básicos da metafísica. Mundo – Finitude – Solidão)*, ministrado por Heidegger na universidade de Freiburg, no semestre letivo do inverno de 1929-1930, a imagem diz respeito ao abismo – já que a criatura desenhada cai e não há como saber onde – e à simultânea proximidade que a apresentação de Heidegger evidencia entre o animal e o humano, abismo no qual

não é apenas a *animalitas* que perde qualquer familiaridade e que se apresenta como “aquilo que é mais difícil de ser pensado”, mas também a *humanitas* que aparece como algo incapaz de ser compreendido e ausente, suspenso entre um “não-poder-ficar” e um “não-poder-deixar-o-lugar”.⁵⁰³

O vazio no qual e em direção ao qual o homem/animal anterior à distinção cai: a ausência de tudo que possa funcionar como referência é uma alegoria – para usar uma palavra e um jogo caros a Benjamin – daquilo que a partir de então se afirmará por sua negação, e vice-versa: o lugar do homem na *animalitas* e do animal na *humanitas*. Não o “nada” (“nonada”, como o diria Guimarães Rosa), mas a impossibilidade mesma de estar aberto ao que é fora de si e em si.

O texto de Agamben, no qual aparece o conceito benjaminiano de noite salva, desenvolve-se a partir do pensamento crítico da obra de Martin Heidegger que, segundo ele,

talvez tenha sido o último filósofo a acreditar de boa fé que o lugar da *polis* – o *pólos* no qual reina o conflito entre ocultamento e desocultamento, entre a *animalitas* e a *humanitas* do homem – ainda fosse praticável; que – mantendo-se neste lugar arriscado – ainda fosse

⁵⁰² AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: Pré-textos, 2005. p. 114. Tradução Selvino Assmann. Nas citações subsequentes dessa obra, a tradução é sempre de Assmann, salvo nos casos indicados.

⁵⁰³ *Ibidem*. p. 67.

possível para os homens – para um povo – encontrarem um destino histórico.⁵⁰⁴

É do filósofo alemão a idéia de abertura, freqüente em sua filosofia, mas tomada como *aletheia*, desvelamento/velamento. O aberto, aqui, será considerado através da separação entre o homem e o animal, a partir daquilo que ao mesmo tempo une e separa os dois. No curso, Heidegger intenta “situar a própria estrutura fundamental do *Dasein* – o ser-no-mundo – com relação ao animal” perguntando, com isso, “sobre a origem e o sentido daquela abertura que se produziu no ser vivo com o ser humano.”⁵⁰⁵ Rejeitando a definição metafísica que tradicionalmente considera o ser humano um animal racional, ou seja, o ser vivo que possui linguagem, entendida como expressão da razão, Heidegger tem por fundamento, ao longo do curso, a tríplice tese segundo a qual “a pedra é sem mundo (*weltlos*), o animal é pobre de mundo (*weltarm*), o ser humano é formador de mundo (*weltbildend*)”⁵⁰⁶. O aberto diz da relação do homem e do animal com seus desinibidores. Para a compreensão desse termo, deve-se levar em conta que Heidegger apóia-se nas pesquisas biológico-zoológicas de Jakob von Uexküll (Estônia, 1864-1944) para desenvolver a análise filosófica sobre a relação entre o homem e o animal. Nesse sentido, adota alguns dos conceitos de Uexküll, tendo o cuidado de modificar os termos de designação dos conceitos, de modo a torná-los etimologicamente coerentes com sua própria filosofia. Assim,

chama *das Enthemmende*, o desinibidor, o que Uexküll definia como “portador de significado” (*Bedeutungsträger, Merkmalträger*) e apresenta como *Enthemmungsring*, círculo desinibidor, o que o zoólogo denominava *Umwelt*, ambiente. Ao *Wirkorgan* de Uexküll corresponde em Heidegger o *Fähigsein zu*, o ser-capaz-de..., o qual define o órgão, distinto do simples meio mecânico. O animal está fechado no círculo dos seus desinibidores exatamente como, segundo Uexküll, nos reduzidos elementos que definem o seu mundo perceptivo.⁵⁰⁷

Ao modo como o animal se relaciona com o desinibidor, Heidegger chama de atordoamento, em um jogo que, na língua alemã, permite que se tome sob esse termo – *Benommenheit* – tanto o sentido do adjetivo que o gera e que significa atordoado, estonteado, tolhido, impedido, quanto de outro, que significa preso dentro, absorvido,

⁵⁰⁴ Ibidem. p. 97.

⁵⁰⁵ Ibidem. p. 66.

⁵⁰⁶ HEIDEGGER, Martin apud AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: Pré-textos, 2005. p. 67.

⁵⁰⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: Pré-textos, 2005. p. 68.

assim como do substantivo alemão para comportamento; todos derivações do verbo *nehmen*, tomar.

A abertura própria do atordoamento não é como o ato de perceber – *vernehmen* –, mas como um comportamento instintivo – *benehmen* –, já que ao animal é tirada – *genommen* – qualquer possibilidade de perceber algo em si. Segundo Heidegger,

no atordoamento, o ente não é revelado (*offenbar*), não é aberto, mas exatamente por isso *nem sequer é fechado*. O atordoamento está fora desta possibilidade. Não podemos dizer: o ente está fechado ao animal. Isso poderia acontecer unicamente se houvesse alguma possibilidade, por mínima que seja, de abertura. O atordoamento do animal o situa, pelo contrário, essencialmente fora da possibilidade de que o ente lhe seja aberto ou lhe seja fechado. O atordoamento é a essência do animal, significando: o animal, enquanto tal, não se encontra numa revelabilidade do ente. Nem o seu chamado ambiente, nem ele mesmo são revelados enquanto entes.⁵⁰⁸

Isso significa que a abertura, para o animal, não lhe desvela o ente; ele lhe é inacessível. E tal é a pobreza de mundo do animal: ele é sempre aberto, está sempre em relação com tudo. O animal tem a possibilidade de abertura, mas não tem aquilo que se lhe abre. Dizer de sua pobreza de mundo não implica na falta de racionalidade, na falta daquilo que tradicionalmente era pensado como o que é acrescido ao homem enquanto animal. A ontologia heideggeriana pressupõe e propõe a consideração do Ser; não tendo como ponto de partida escalas hierárquicas, mas tomando o Ser propriamente, inclusive por meio de comparações. Dessa forma, depois do curso de 1929-1930, em Heidegger,

na oitava *Elegia*, quem vê o aberto “com todos os olhos” é o animal (*die Kreatur*), expressamente oposto ao homem, cujos olhos foram por sua vez “revirados” e colocados “como armadilha” em volta do mesmo. Se o homem sempre tem diante de si o mundo, e está sempre e somente “diante” (*gegenüber*) e nunca acede ao “espaço puro” do fora, o animal, por sua vez, move-se no aberto, em um “em nenhuma parte sem não”.⁵⁰⁹

Heidegger, ao recusá-la, inverte aquela que seria a hierarquia entre o animal e o homem que, com os olhos revirados para si, para o mesmo, como na alusão de Nietzsche, mas desta vez negativamente, é incapaz de estar em outro lugar que não o

⁵⁰⁸ HEIDEGGER, Martin. *Gesamtausgabe, XXIX-XXX: Die Grundbegriffe der Metaphysic. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt a.M., Klostermann (trad. it. *I concetti fondamentali della metafisica. Mondo – Finitzza – Solitudine*. Genova, Il Melangolo, 1999). p. 361 apud AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: Pré-textos, 2005. p. 71.

⁵⁰⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: Pré-textos, 2005. p. 75.

“diante do mundo”: o mundo apresenta-se-lhe, mas como o inteiramente alheio. A hierarquia é, pelo menos aparentemente, invertida, pois, por outro lado, Heidegger concede ao segundo a abertura que se refere ao desvelamento/ocultamento do ente; só e exclusivamente ao “olhar essencial do pensamento autêntico”⁵¹⁰ do homem cabe tal abertura. Ou seja,

por um lado, [para o animal]o atordoamento constitui uma abertura mais intensa e atraente do que qualquer conhecimento humano; por outro, enquanto não é capaz de desvelar o próprio desinibidor, está fechado numa opacidade integral. Atordoamento animal e abertura para o mundo parecem estar assim em relação mútua como teologia negativa e teologia positiva, e a sua relação é tão ambígua quanto aquela que, contemporaneamente, opõe e liga, numa secreta cumplicidade, a noite escura do místico e a claridade do conhecimento racional.⁵¹¹

Na verdade, a inversão hierárquica ocorre, mas precisamente no sentido de sua anulação, em que a compreensão do mundo humano não tem precedência sobre a consciência do mundo animal, uma vez que

talvez não tenham sido o ser e o mundo humano que foram pressupostos, para depois atingir, por meio de subtração – através de uma “observação destrutiva” – o animal; talvez seja verdadeiro também e, até mais, o contrário, ou seja, que a abertura do mundo humano – enquanto é também e sobretudo abertura para o conflito essencial entre desvelamento e velamento – possa ser alcançada unicamente através de uma operação efetuada sobre o não-aberto do mundo animal.⁵¹²

Entretanto, Agamben nos lembra que Benjamin percorria caminho completamente diverso.

No início de *O aberto*, Agamben lança uma hipótese. O texto parte de uma imagem; uma das miniaturas de uma bíblia hebraica do século XIII, conservada na Biblioteca Ambrosiana de Milão⁵¹³, em que homem e animal são indistintos. Essa miniatura representa o banquete messiânico dos justos, no último dia, antes da vinda do Messias. Estranhamente, os justos, na imagem, são retratados com corpos humanos e cabeças de animais, como também o são os músicos representados ali. A hipótese de Agamben, colocada como possível intenção do artista que elaborou a miniatura, é que

⁵¹⁰ Ibidem. p. 76.

⁵¹¹ Ibidem. p. 78.

⁵¹² Ibidem. p. 81-82.

⁵¹³ Infelizmente, o acesso à imagem é restrito e sua reprodução, proibida, devido a necessidades de preservação.

“no último dia, as relações entre os animais e os seres humanos dar-se-ão de forma nova e o próprio ser humano se reconciliará com sua natureza animal”⁵¹⁴, isto é, com “o simples fato de viver comum a todos os animais”⁵¹⁵, com sua *zoé*.

É a partir dessa consideração que Agamben desenvolve a “leitura da máquina antropológica da filosofia ocidental”⁵¹⁶, paradigma epistemológico na qual está em jogo a produção do humano por meio da oposição homem/animal, humano/desumano e que “funciona necessariamente através de uma exclusão (que já é também e sempre uma captura) e de uma inclusão (que já é sempre e também uma exclusão)”⁵¹⁷ e em que se encontra o pensamento de Heidegger sobre a abertura do Ser. A noção de abertura proposta pelo filósofo alemão passou a ser o conceito-chave do texto agambeniano que distingue duas formas da máquina antropológica:

- A máquina antropológica dos modernos que funciona excluindo de si “como (ainda) não humano algo já humano: *Homo alalus* [homem sem linguagem], ou homem-macaco”⁵¹⁸, cujo exemplo máximo, para o autor, é o judeu⁵¹⁹, “o não-homem produzido no ser humano”⁵²⁰, no não-lugar dos campos de concentração; aquele ser que perdeu ou de quem foi retirada a condição da expressão por meio das formas da linguagem e
- A máquina antropológica dos antigos, simétrica à primeira e na qual “o dentro é obtido mediante a inclusão de um fora, o não homem mediante a humanização de um animal: o macaco-homem”⁵²¹. Seus exemplos são o *Homo ferus*, mas também o escravo, o bárbaro e o estrangeiro; o ser que está a um passo de possuir – passo que pode nunca ser dado – o *status* de partícipe de uma comunidade, como

⁵¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: Pré-textos, 2005. p. 13.

⁵¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 9.

⁵¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: Pré-textos, 2005. p. 101.

⁵¹⁷ Ibidem. p. 52.

⁵¹⁸ Idem. Ibidem.

⁵¹⁹ Que se faz notar pela importância que Agamben dá à questão judaica ao longo de toda sua obra escrita depois de *Homo sacer*, em 1995, bem como pelo simples fato de ser o primeiro exemplo dado, entre outros.

⁵²⁰ Idem. Ibidem.

⁵²¹ Idem. Ibidem.

igual entre iguais em termos do entendimento que se alcança por meio das formas da linguagem.

É nesse contexto que Agamben afirma a ontologia como a operação fundamental para o “tornar-se humano do ser vivo”⁵²², pois a cisão entre o homem e o animal ocorre, em primeiro lugar, no interior do ser humano. Em termos heideggerianos, “o aberto é apenas uma captura do não-aberto animal. O ser humano suspende a sua animalidade e, deste modo, abre uma zona ‘livre e vazia’, na qual a vida é capturada e abandonada em uma zona de exceção.”⁵²³ Tal é a instância em que se questiona o conceito de arte – junto com os demais atos gratuitos, despidos de interesse – como ato necessário para a distinção do homem como tal, já que essa distinção é ocupada, antes disso, pelo próprio pensamento de si e desde que o processo se dá pela suspensão da animalidade e não pela instauração de capacidades. Corroborando a afirmação de Agamben sobre a práxis e sua crítica à distinção entre estrutura e superestrutura em Marx:

se o homem se descobre ‘humano’ na práxis, isto não ocorre porque, além de realizar em primeiro lugar uma atividade produtiva, ele transpõe esta atividade produtiva e a desenvolve em uma superestrutura e, deste modo, pensa, escreve poesias etc.; se o homem é humano, se ele é um *Gattungswesen*, um ser cuja essência é o gênero, a sua humanidade e o seu ser genérico devem estar integralmente presentes no modo como ele produz a sua vida material, a saber, na práxis. Marx abole a distinção metafísica entre *animal e ratio*, entre natureza e cultura, entre matéria e forma para afirmar que, na práxis, a animalidade é humanidade, a natureza é cultura, a matéria é a forma.⁵²⁴

Sobre a distinção animalidade/humanidade e sobre o fazer humano desvinculado da idéia de produtividade material, Agamben cita Kojève:

se o homem voltar a ser animal, também as suas artes, os seus amores e os seus jogos deverão voltar a ser puramente ‘naturais’. Seria importante admitir, portanto, que, depois do fim da história, os homens construirão os seus edifícios e as suas obras de arte como os pássaros constroem seus ninhos e as aranhas as suas teias, que eles executarão concertos musicais assim como fazem as rãs e as cigarras, e jogarão como jogam os filhotes de cães e farão amor como os animais adultos. Mas não se poderia então dizer que tudo isso ‘torna o homem *feliz*’. Seria necessário dizer, pelo contrário, que os animais

⁵²² Ibidem. p. 101.

⁵²³ Idem. Ibidem.

⁵²⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 144.

pós-históricos da espécie *Homo sapiens* (que viverão na abundância e na plena segurança) estarão *contentes* devido aos seus comportamentos artísticos, eróticos e lúdicos, visto que, por definição, se contentarão com isso.⁵²⁵

Ou seja, os atos gratuitos em si não distinguem o homem, mas a arte, como as demais formas de expressão, de relação e de criação, é uma linguagem; o ser humano distingue-se justamente por ser portador do *logos* e, portando e em decorrência, da capacidade de política. É no seio da sociedade que os atos gratuitos adquirem significação e tornam-se um fazer para, um “meio para”, uma finalidade-meio sem fim, que se “interrompe em seu próprio ser-meio e só assim o exhibe”⁵²⁶, sem relação alguma com o fundo moral da necessidade da arte em Kant – ou em Schiller. É em sua condição de linguagem que a arte se torna ato político. Não se pode esquecer, contudo, que, considerado o encaminhamento do primeiro texto do autor, *L'uomo senza contenuto* – O homem sem conteúdo – a relação entre arte e política é extremamente delicada e se dá não na ordem da prática e da interpretação, levando em conta a frase de Stendhal (Paris, 1783-1842), segundo a qual “política em uma obra literária é como um tiro de pistola no meio de um concerto”⁵²⁷, mas dentro da comunidade originária dos atos humanos, a partir da comunhão dos termos ritmo e estrutura.

Entretanto, refletindo a partir da separação originária entre homem e animal e aquilo que se manifesta em cada um, Agamben alerta: “o conflito político decisivo, que governa qualquer outro conflito, é, em nossa cultura, aquele entre a animalidade e a humanidade do ser humano. A política ocidental é, pois, co-originariamente biopolítica.”⁵²⁸ E nos lembra que, em Foucault, a biopolítica se caracteriza, na modernidade, pelo processo em que o homem – ou o Estado – “começa a tomar sob seu cuidado a própria vida animal e a vida natural se transforma em algo que está em jogo”⁵²⁹.

O conceito de biopolítica, em Agamben, caracteriza-se, simultaneamente pela exceção e pela inclusão; caracteriza-se pela peculiaridade da forma da lei que, apesar de vigorar, não porta a si própria, e ainda pela oitava tese de Benjamin, segundo

⁵²⁵ KOJÈVE, Alexandre apud AGAMBEN, Giorgio. In: *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: Pré-textos, 2005. p. 19-20. Cf. KOJÈVE, Alexandre. *Introduction à La lecture de Hegel*. Paris: Gallimard, 1979. p. 436.

⁵²⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos, 2001. p. 55.

⁵²⁷ STENDHAL (BEYLE, Henri-Marie). *De l'amour*. Paris: Garnier, 1959. p. 236.

⁵²⁸ Idem. *Ibidem*.

⁵²⁹ *Ibidem*. p. 25.

a qual “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade regra geral.”⁵³⁰ O *bando* soberano, a exclusão que inclui, por meio da expulsão do indivíduo em relação à norma e por sua conseqüente inclusão em uma zona de indiscernimento é o exemplo máximo da lei que funciona através da

vigência[ou *validade*] *sem significado* (*Geltung ohne Bedeutung*): nada melhor do que esta fórmula, com a qual Scholem caracteriza o estado da lei no romance de Kafka, define o *bando* do qual o nosso tempo não consegue encontrar saída. Qual é, de fato, a estrutura do *bando* soberano, senão aquela de uma lei que *vigora*, mas não *significa*? Por toda parte sobre a terra os homens vivem hoje sob o *bando* de uma lei e de uma tradição que se mantém unicamente como ‘ponto zero’ do seu conteúdo, incluindo-os em uma pura relação de abandono. Todas as sociedades e todas as culturas (não importa se democráticas ou totalitárias, conservadoras ou progressistas) entraram hoje em uma crise de legitimidade, em que a lei (significando com esse termo o inteiro texto da tradição no seu aspecto regulador, quer se trate da *Torah* hebraica ou da *Shariah* islâmica, do dogma cristão ou do *nómos* profano) vigora como puro “nada da Revelação”. Mas esta é justamente a estrutura original da relação soberana, e o niilismo em que vivemos não é nada mais, nesta perspectiva, do que o emergir à luz desta relação como tal.⁵³¹

Citando Scholem, Agamben alude ao romance *O processo*, de 1914, de Franz Kafka. Mais à frente e ainda tratando da questão da lei que vigora sem significar, de “uma forma pura de lei que obriga sem prescrever nenhum conteúdo determinado”⁵³², menciona também *O castelo*, de 1922. Ambos os romances tratam da condição do homem moderno, abandonado frente ao Estado e à lei, sem que possa neles ser incluído e sem que deles deixe de receber sua pena ou seu banimento da *polis* e de sua lógica normativa, com exceção daquela que o bane. Entretanto, é no primeiro que figura o trecho que se tornou uma parábola dentro do romance – uma estratégia recorrente na obra de Kafka –, conhecida com o nome ‘Diante da lei’. Sobre o trecho, Benjamin afirma: “o leitor que a encontra no *Landarzt (Médico de aldeia)*⁵³³ percebe os

⁵³⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 226.

⁵³¹ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p. 59.

⁵³² CASTRO, Edgardo. *Giorgio Agamben: uma arqueologia de la potencia*. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2008. p.55. Tradução da autora. Na nota 19 relativa a esse trecho, nesta mesma página, Castro alerta que “o estado universal e homogêneo, teorizado por Kojève como forma pós-histórica da estatalidade, apresenta, segundo Agamben, não poucas analogias com a idéia de uma lei que tem vigência mas carece de significado.”, uma noção retomada freqüentemente por Agamben.

⁵³³ A parábola constituída pelo trecho citado, “Vor dem Gesetz”, Diante da lei, foi publicado, em 1916, junto com “Landarzt”, Um médico rural, em volume sob este último título. Em português, o volume foi publicado em 1999, pela Cia. das Letras, com tradução de Modesto Carone. *O processo* foi publicado em 1914.

trechos nebulosos que ela contém.” Entretanto, Benjamin nos lembra que inúmeras reflexões ocorreram ao autor e que esse as “desdobra” em seu corpo original; “é o que ele faz em *O processo*, por intermédio do padre [que nessa parte específica do romance, expõe a seu protagonista, K., duas possíveis interpretações das ‘palavras de introdução à lei’], e num lugar tão oportuno que poderíamos suspeitar que o romance não é mais que o desdobramento da parábola.”⁵³⁴ O trecho, portanto, contém em si o romance, que, por sua vez, antecipa e representa o teor da biopolítica agambeniana.

Diante da lei está um porteiro. Um homem do campo dirige-se a este porteiro e pede para entrar na lei. Mas o porteiro diz que agora não pode permitir-lhe a entrada. O homem do campo reflete e depois pergunta se então não pode entrar mais tarde. ‘É possível’, diz o porteiro, ‘mas agora não!’. Uma vez que a porta da lei continua como sempre aberta, e o porteiro se põe de lado, o homem se inclina para olhar o interior através da porta. Quando nota isso, o porteiro ri e diz: ‘Se o atraí tanto, tente entrar apesar da minha proibição. Mas veja bem: eu sou poderoso. E sou apenas o último dos porteiros. De sala para sala, porém, existem porteiros cada um mais poderoso que o outro. Nem mesmo eu posso suportar a visão do terceiro’. O homem do campo não esperava tais dificuldades: A lei deve ser acessível a todos e a qualquer hora, pensa ele; agora, no entanto, ao examinar mais de perto o porteiro, com seu casaco de pele, o grande nariz pontudo e a longa barba tártara, rala e preta, ele decide que é melhor aguardar até receber a permissão de entrada. O porteiro lhe dá um banquinho e deixa-o sentar-se ao lado da porta. Ali fica sentado dias e anos. Ele faz muitas tentativas para ser admitido, e cansa o porteiro com os seus pedidos. Muitas vezes o porteiro submete o homem a pequenos interrogatórios, pergunta-lhe a respeito da sua terra e de muitas outras coisas, mas são perguntas indiferentes, como as que costumam fazer os grandes senhores, e no final repete-lhe sempre que ainda não pode deixá-lo entrar. O homem, que havia se equipado para a viagem com muitas coisas, lança mão de tudo, por mais valioso que seja, para subornar o porteiro. Este aceita tudo, mas sempre dizendo: ‘Eu só aceito para você não achar que deixou de fazer alguma coisa’. Durante todos esses anos, o homem observa o porteiro quase sem interrupção. Esquece os outros porteiros e este primeiro parece-lhe o único obstáculo para a entrada na lei. Nos primeiros anos, amaldiçoa em voz alta o acaso infeliz; mais tarde, quando envelhece, apenas resmungo consigo mesmo. Torna-se infantil, e uma vez que, por estudar o porteiro anos a fio, ficou conhecendo até as pulgas da sua gola de pele, pede a estas que o ajudem a fazê-lo

⁵³⁴ BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. p. 137-164. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 147.

mudar de opinião. Finalmente, sua vista enfraquece e ele não sabe de se fato está escurecendo em volta ou se apenas os olhos o enganam. Contudo, agora reconhece no escuro um brilho que irrompe inextinguível da porta da lei. Mas já não tem mais muito tempo de vida. Antes de morrer, todas as experiências daquele tempo convergem na sua cabeça para uma pergunta que até então não havia feito ao porteiro. Faz-lhe um aceno para que se aproxime, pois não pode mais endireitar o corpo enrijecido. O porteiro precisa curvar-se profundamente até ele, já que a diferença de altura mudou muito em detrimento do homem. ‘O que é que você ainda quer saber?’, pergunta o porteiro. ‘Você é insaciável’. ‘Todos aspiram à lei’, diz o homem. ‘Como se explica que, em tantos anos, ninguém além de mim pediu para entrar?’ O porteiro percebe que o homem já está no fim, e para ainda alcançar sua audição em declínio, ele berra: ‘Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora vou embora e fecho-a.’⁵³⁵

Na interpretação da parábola kafkiana, Scholem postula a noção de vigência sem significado, sintetizada pela idéia, contida em sua carta a Benjamin, de 20 de setembro de 1934, do “nada da revelação”, “um estágio em que ela afirma ainda a si mesma, pelo fato de que vigora (*gilt*), mas não significa (*bedeutet*).”⁵³⁶ Em seu ensaio ‘Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte’ (1934), Benjamin dá sua própria percepção da parábola: “a porta da justiça é o direito que não é mais praticado e sim estudado.”⁵³⁷

O camponês da parábola kafkiana está sujeito ao *bando*, cuja noção é igual ao esquema da exceção soberana: “a lei aplica-se-lhe desaplicando-se, o mantém em seu *bando* abandonando-o fora de si. A porta aberta, que é destinada somente a ele, o inclui excluindo-o e o exclui incluindo-o.”⁵³⁸

Esta é uma distinção da biopolítica em Agamben: suas raízes existem e vigoram desde que o homem se defronta com o poder soberano e com a submissão à lei; a biopolítica é justamente a possibilidade de deixar de fora, incluindo. Ou seja, o homem é objeto da lei exatamente no ponto em que é excluído dela – ou banido para a

⁵³⁵ KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. p. 214-215.

⁵³⁶ SCHOLEM, Gershom. Apud AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 58. Trata-se aqui da carta de Scholem, de 20 de setembro de 1934, a Benjamin.

⁵³⁷ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. 164. O trecho é também citado em AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 96.

⁵³⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 57.

zona de indiscernimento – e sua exclusão é o indício exato do poder que sobre ele é exercido: quando um homem é banido da sociedade ou da vida por meio da lei, seu banimento é testemunho de sua entrada na lei, da vigência da lei. Em Foucault, essa é uma condição recente, na história; a “estatização do biológico”⁵³⁹, que é diferente, para ele, da exceção soberana e que se constitui diferentemente como biopolítica, é verificada apenas a partir da segunda metade do século XVIII, já que as formas anteriores de poder são consideradas disciplinadoras. Tal exemplo se enquadra naquilo que o próprio Foucault chama, primeiro, de descontinuidade e, depois, de ruptura. A descontinuidade se revela, nesse autor, especificamente no momento, no início do século XIX, em que é inaugurada a *epistémê* moderna. Assim como a descontinuidade marca a noção foucaultiana da história, em Agamben, a questão do processo histórico também é complexa, mas em outro sentido, no sentido que o autor percebe em Benjamin e no qual “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’.”⁵⁴⁰ É a partir dessa idéia que se pode pensar não só o recurso à noção de ‘noite salva’, de Benjamin, em sua carta a Rang, de 09 de dezembro de 1923, por Agamben, mas também ao messianismo⁵⁴¹ como método de construção do pensamento e de desdobramento da – ou de postulação de intensidades na – própria história, nestes dois autores. Somado à definição como “tempo saturado de ‘agoras’”, o trecho doravante designado por ‘noite salva’, repetido a seguir, passa a permitir então, uma outra forma de análise em que a história seja vista não somente como a leitura extensiva e contínua de causas e conseqüências no tempo, mas como o queria Benjamin, como uma mônada a ser confrontada, por meio de uma filosofia da

⁵³⁹ FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In: *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 285-286.

⁵⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 229. Trata-se, aqui, da 14ª tese sobre o conceito de história.

⁵⁴¹ O messianismo em Agamben, obviamente, não diz respeito à vinda do messias, segundo a tradição judaica ortodoxa, mas sim à chegada de um tempo em que a promessa de salvação da humanidade em relação à sua própria história se efetiva, um tempo de redenção. Tal idéia é inteiramente devida a Benjamin, que a desenvolve bastante especificamente, mas “como um segredo” ao tratar da estética do romantismo em BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002. Sobre o messianismo benjaminiano e sua relação secreta com a estética do romantismo, além da obra do próprio, Cf. PAYOT, Daniel. *Le messianisme, coeur du romantisme*. In: *Anachronies de l'oeuvre d'art*. Paris: Galilée, 1990. p. 101-130. Sobre o messianismo em Agamben, importa salientar, primeiro, que a noção permeia toda sua obra, junto ao conceito de potência advindo de Aristóteles por meio de Heidegger, desde *L'uomo senza contenuto*, de 1970, sua primeira publicação em livro. Dois autores discutem de forma bastante sistemática a noção de messianismo agambeniano e a influência de Benjamin sobre o autor. Cf. MILLS, Catherine. Agamben's messianic politics: biopolitics, abandonment and happy life. In: *Contretemps*. n. 5. New South Wales: University Press. Dez, 2006. Cf. DURANTAYE, Leland de la. The messiah, or on the sacred and the profane. In: *Agamben: a critical introduction*. p. 366-382. Stanford: Stanford University Press, 2009.

história⁵⁴²: prenhe de significados e sentidos, como os próprios relatos – que requerem exegeses infinitas – que anunciam a vinda do messias no judaísmo, tão caro a Benjamin – a despeito de não ser judeu praticante – e a Agamben, e como as narrativas dos místicos, que preenchem a noite de luminosidade saturada:

as mesmas ‘pujanças’ que, no universo da revelação (quer dizer, a história), se fazem temporais de modo explosivo e extensivo, surgem, no universo do mistério (que é aquele da natureza e das obras de arte), de modo intensivo. [...] As idéias são as estrelas em oposição ao sol da revelação. Elas não brilham no grande dia da história, elas não se revelam de outra forma senão a invisível. Elas não brilham senão na noite da natureza. Desde que as obras de arte se definem como os modelos de uma natureza que não espera por dia algum, espera então ainda menos pelo dia do julgamento, como os modelos de uma natureza que não é a cena da história e nem o lugar onde reside o homem. A noite salva.⁵⁴³

Há, nesse sentido, entre Foucault e Agamben, uma possibilidade de aproximação metodológica, e poderia se dizer estilística, a partir da noção da história como narrativa, explícita no primeiro e implícita no segundo. Para Foucault, “a grande obra da história do mundo é indelevelmente acompanhada de uma ausência de obra”⁵⁴⁴, ou seja, tal obra aparece como estrelas sobre o fundo da noite, da mesma forma que as idéias e a arte se mostram, na ‘noite salva’, em luminosidades descontínuas. O que aproxima Agamben de Foucault em relação à descontinuidade é isto que noite salva revela também; o espaço negro da noite com pontos-estrelas em descontinuidade, não configurando uma linha, como seria comumente aceita a leitura tradicional da história e contra a qual Foucault lança sua genealogia e sua arqueologia, que encontram pontos da história como estrelas da noite. Em Agamben, a partir de Benjamin, a luminosidade da história é como o sol da revelação. Porém, o tratamento que Agamben dá a ela, mesmo quando mostra a linha contínua e direta que liga o *homo sacer* do direito romano ao biopoder contemporâneo, se faz por meio de uma narrativa; cada relação, em sua construção de pensamento, surge como uma intensidade revelada. A história aparece, então, não como o dia completamente iluminado pelo sol, mas como uma noite

⁵⁴² Benjamin faz referência a seu projeto de elaboração de uma historiografia materialista, presente em suas teses sobre o conceito de história, e definida especificamente nas teses 16 e 17. Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

⁵⁴³ BENJAMIN, Walter. *Correspondance: 1910-1928*. Paris: Aubier Moutaigne, 1992. p. 295-296. Tradução nossa. Sobre essa noção, Cf. PAYOT, Daniel. *Anachronies: de l'oeuvre d'art*. Paris: Galilée, 1999. p. 142-143. Tradução da autora.

⁵⁴⁴ FOUCAULT, Michel. Lacan, o “liberatore” da psicanálise (1981). In: *Ditos e escritos I*. p. 329-330. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 330.

absolutamente coberta de estrelas, a ponto de suas respectivas luminosidades se tocarem, mas permitindo, sempre, o espaço um pouco mais obscurecido entre elas. O próprio Agamben afirma que “todo grande trabalho contém um elemento de obscuridade e veneno.”⁵⁴⁵ Trata-se, claro, da *leitura* da história, já que a história, em si, jamais revela por completo; não há como fazê-lo⁵⁴⁶ e é justamente isso que a idéia de “discurso sem corpo”⁵⁴⁷ foucaultiana e a impossibilidade da hermenêutica heideggeriana provam.

Apesar da proximidade, entretanto, em *O aberto*, a citação ‘noite salva’, surge como contraponto à concepção heideggeriana da relação homem/animal, humanidade/animalidade. Em Benjamin, a separação acontece não entre essas duas instâncias, mas na própria distinção entre as percepções da história e da natureza – e de seu equivalente na construção humana, a arte. Ou seja, em Benjamin, “a máquina antropológica parece estar completamente fora de jogo”⁵⁴⁸ e natureza e história opõem-se, sendo a primeira, o mundo do fechamento, ou, nas palavras de Agamben em sua consideração de Heidegger, a noite escura do místico, enquanto a história aparece como a esfera da revelação ou, na comparação com a noite mística, como a claridade do conhecimento racional. Trata-se não somente da leitura ou da percepção da história, da natureza e da arte, mas da possibilidade de apreensão plena de suas significações. Uma seqüência histórica isolada, única, dentro dessa concepção, pode chegar a ser elucidada – ou revelada – com a máxima clareza. Uma única obra de arte, por outro lado, sempre guardará o mistério de sua essência; ela se oferece apenas minimamente – a despeito de toda possibilidade hermenêutica – ao desocultamento. A própria noção de ocultamento/desocultamento é colocada ‘fora do jogo’, já que as constelações benjaminianas estão além da mão que retira o véu da noite. O mesmo acontece com o que é insondável na natureza. No texto de Agamben, o insondável é o mistério metafísico da conjunção alma/corpo, ser vivo/*logos*, natural/sobrenatural e o que deve ser pensado de nova maneira é, por outro lado, o *Mysterium disiunctionis*⁵⁴⁹, o mistério da separação entre humanidade e animalidade, entre vida vegetativa e de relação, entre vida orgânica e animal, entre *bios* e *zoe*. Por isso, o recurso a Benjamin, em quem a

⁵⁴⁵ AGAMBEN, le chercheur d’homme. In: *Libération*. Cahier I. Paris, Abr. 1999. p. III.

⁵⁴⁶ Cf. o trecho de Foucault, a respeito da relação do homem com o tempo. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 508-517.

⁵⁴⁷ FOUCAULT, Michel. Sobre a arqueologia das ciências. Resposta ao Círculo de Epistemologia (1968). In: *Ditos e escritos II*. p. 82-118. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2005. p. 91. (Citado na parte I).

⁵⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: Pré-textos, 2005. p. 103.

⁵⁴⁹ *Ibidem*. p. 25.

separação extrema se dá entre o homem moderno, entre a humanidade, e a natureza, mas o decisivo, nessa separação, é a possibilidade da relação, “decisivo é aqui apenas o ‘entre’, o intervalo e quase o jogo entre os dois termos, a sua constelação imediata em uma não-coincidência.”⁵⁵⁰

Em Benjamin, a noção de ‘noite salva’ remete à idéia da natureza – e da arte – como arquétipo da beatitude: “‘noite salva’ é o nome desta natureza restituída a si mesma”⁵⁵¹ e o ser humano, que guarda, em Benjamin, seu quinhão como ser da natureza, é “o crivo através do qual vida criatural e espírito, criação e redenção, natureza e história continuamente se distinguem e separam, e contudo secretamente conspiram para a própria salvação”⁵⁵² e para a própria re-unificação. Contudo, não se pode esquecer a afirmativa feita e repetida por Agamben: “Benjamin foi, para mim, o antídoto que me permitiu sobreviver a Heidegger.”⁵⁵³ Agamben nunca explicou a frase, mas seu trabalho mostra que é em Benjamin, no pensamento desse “entre”, tanto quanto em Heidegger, porém especificamente na idéia de abertura e, nela, da linguagem, que Agamben se apoiará para propor o pensamento do homem e desenvolver seu *Homo sacer*.

Há dois textos de Benjamin que falam da impossibilidade da sobrevivência, nos tempos modernos, não da vida, mas do vivido e do transmitido: ‘Experiência e pobreza’ (1933) e ‘O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lesckov’ (1936). Esses textos, junto com as teses ‘Sobre o conceito de história’ (1940)⁵⁵⁴ e outras referências, tanto de Benjamin quanto de outros autores – inclusive de literatura ficcional – são o fundamento a partir do qual Agamben desenvolve *Infância e história*.

O primeiro dos dois textos de Benjamin, ‘experiência e pobreza’, é pequeno e denso, tanto que ‘O narrador’ pode ser lido como desdobramento de parte do primeiro – de forma semelhante ao que Kafka fez com *O processo* e ‘Diante da lei’. Há um trecho comum aos dois, que aparece quase literalmente repetido no segundo ensaio; as

⁵⁵⁰ Ibidem. p. 105.

⁵⁵¹ Ibidem. p. 104.

⁵⁵² Idem. Ibidem.

⁵⁵³ AGAMBEN, le chercheur d’homme. In: *Libération*. Cahier I. Paris, Abr. 1999. p. III. Agamben repetirá a afirmação, “talvez Benjamin tenha sido o antídoto que me salvou de Heidegger”, em SACCO, Gianluca. Entrevista a Giorgio Agamben: dalla teologia política alla teologia economica. Roma: 8.Mar. 2004. Available at < <http://www.rivista.ssef.it/site.php?page=20040308184630627&edition=2004-06-01>>.

⁵⁵⁴ Os três publicados, em português, em BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

alterações são mínimas. Este trecho, mostrado a seguir, pode ser considerado o tema central de ambos e também subsídio para *Infância e história* que, como os textos benjaminianos, pergunta igualmente se ainda há quem invoque a experiência:

não, está claro que as ações da experiência [*Erfahrung*] estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.⁵⁵⁵

O processo de perda da experiência não pára nesse primeiro silenciamento: o horror da guerra de trincheiras, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), será levado ao extremo com os campos de extermínio nazistas e, finalmente, com a bomba atômica, duas tecnologias desenvolvidas na e para a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) – não se pode esquecer que, junto com a linguagem, o desenvolvimento e a posse de tecnologia são características inerentes ao homem. Benjamin fazia referência a fatos observados durante sua vida na Alemanha: refere-se à perda da capacidade de narrar, à perda da validade do conhecimento transmitido de pai para filho, sobretudo frente à morte, à perda da autoridade da velhice e, de forma subliminar, à perda da transmissibilidade. A cultura é construída através da transmissão de tradições e de conhecimentos e por sua consolidação e desenvolvimento posterior. O termo cultura deriva justamente do verbo latino *colere*, cultivar, e estava originariamente relacionado ao cultivo da terra, à sua paciente observação e cuidado e à transmissão desse saber. A relação anímica com a natureza como parâmetro para a compreensão do mundo fez com que o termo agrícola passasse a traduzir, também, os padrões de comportamento e de relacionamento dos homens entre si e com seu ambiente. O termo cultura tornou-se designação de tudo que fosse ou aludisse a normas, regras e conteúdos sociais observados, cultivados e transmitidos pelo homem.

⁵⁵⁵ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. p. 114-119. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 115.

Benjamin dizia e sofria a história de seu tempo, com suas características específicas: a perda da capacidade de transmitir experiência, verificada principalmente depois da catástrofe da Primeira Guerra, no tempo da modernidade, e a perda da capacidade narrativa, – fundada essa na tradição oral – e sua substituição pela florescente literatura fechada em si, pelo romance, que não busca sua completude na sucessão dos tempos e no palimpsesto cuidadosamente tecido pelo narrador, mas em si mesmo. Sua reflexão estava toda voltada ao tema da experiência, mais especificamente à *Erfahrung*, a experiência adquirida, em um primórdio, pelo vivenciamento partilhado coletivamente e, a partir daí, especialmente pela transmissão sucessiva e pelo acúmulo histórico, pelos acréscimos feitos por quem narrava histórias e parábolas. Não a *Erlebnis*, a experiência vivida solitariamente, introspectivamente, mas a experiência lapidada pelo tempo. Benjamin percebe, no fim da arte do contador de histórias, a perda da *Erfahrung*, da experiência comum que alia o indivíduo ao grupo, a uma totalidade. Tal percepção se dá em relação comparativa com um segmento histórico, o pré-capitalismo, onde os tempos eram dados pela fatura manual; um tempo mais lento, no qual cabia o remoer das palavras; o tempo em que os heróis eram forjados. Frente a esse tempo, “a modernidade se revela como sua fatalidade. Nela o herói não cabe.”⁵⁵⁶ Mais tarde, Agamben tratará do mesmo tema, seguindo os passos do primeiro, mas inserido em um âmbito maior: o âmbito da cultura ocidental até a contemporaneidade e, nela, do sujeito do conhecimento como pensado por Émile Benveniste (Egito/França, 1902-1976), que, além de negar o automatismo da linguagem humana – o que a distingue da voz dos animais –, define o eu, o sujeito do discurso, como o único enunciador que está contido na própria instância lingüística justamente sob a forma de sujeito⁵⁵⁷.

Em *Infância e história*, recorrendo primeiro à obra de Benjamin e sua referência ao silêncio dos que voltam de uma guerra moderna, Agamben ressalta que “assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência”⁵⁵⁸, mas alerta:

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

⁵⁵⁶ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 93.

⁵⁵⁷ Cf. BENVENISTE, Émile. *Problemas da lingüística geral*. 2 V. Campinas: Pontes, 1989.

⁵⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 21.

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 de 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 fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país da Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência.⁵⁵⁹

E esse homem – que é qualquer um de nós ou todos nós, porque todos passamos por um ou outro desses eventos, quando não de vários deles – volta para casa em silêncio. Quando não o faz em silêncio, exhibe a alegria postiça que a cidade lhe oferece e impõe. O quadro é válido para a grande cidade, no primeiro ou no terceiro mundo, mas as cidades pequenas há muito imitam prazenteiramente o modelo oferecido por seus pares mais ricos, mais animados, mais suscetíveis à mídia. A catástrofe faz parte de muitas localidades do mundo, mas ela é traduzida, interpretada e espelhada para todo o resto na forma amenizada dos meios de entretenimento, que a percebe como cenário. Participa-se da suspensão da catástrofe através dos rápidos e eficientes meios tecnológicos de transferência de valores e de transporte de bens; a forma da doação hodierna. A ciência que permite a catástrofe, permite a consciência tranqüila em relação à aparente participação em sua desarticulação.

Essa ciência, que Horkheimer e Adorno localizam no rol da razão instrumental⁵⁶⁰, é aquilo que, em Agamben, não pode mais se reconciliar com a experiência, cuja matéria-prima era o cotidiano:

todo evento, por mais comum e insignificante, tornava-se a partícula de impureza em torno da qual a experiência adensava, como uma pérola, a própria autoridade. Porque a experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto, e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe,

⁵⁵⁹ Ibidem. p. 21-22.

⁵⁶⁰ A razão instrumental é tema recorrente da filosofia crítica e especificamente da mais conhecida obra dos autores frankfurtianos. Cf. ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

nem ao menos o aflora a idéia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade.⁵⁶¹

Agamben denuncia a expropriação da experiência como projeto da ciência moderna, frente à qual a primeira era indigna de confiança: confiável era o experimento, a parte da relação com o mundo que não se localizava dentro, mas fora do homem, nas determinações quantitativas, mensuráveis e certas, dadas pelos instrumentos e pelos números. O termo experiência passou a designar o processo do experimento científico. Experiência e conhecimento, que designavam duas instâncias diferentes mas igualmente valiosas passam a ser uma só coisa; “em sua busca pela certeza, a ciência moderna abole esta separação e faz da experiência o lugar – o ‘método’, isto é, o caminho – do conhecimento.”⁵⁶² Experiência como transmissão, acumulação e lapidação é uma forma de relação com os seres que perdeu o lugar no mundo contemporâneo. Agamben afirma que “a última obra da cultura européia a ser ainda inteiramente fundada sobre a experiência” são os *Essays* de Montaigne (França, 1533-1592), pelos quais se demonstra que “a experiência é incomparável com a certeza, e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente a sua autoridade.”⁵⁶³

Montaigne tomou-se a si próprio como cadinho onde macerou sua experiência e vivência. Sua referência era o saber dos antigos, para os quais inteligência (*nous*) e alma (*psyché*) não são a mesma coisa e

o intelecto não é, como nós estamos acostumados a pensar, uma ‘faculdade’ da alma: ele não lhe pertence de modo algum, mas ‘separado, impermisto, impassível’, segundo a célebre fórmula aristotélica, comunica-se com ela para realizar o conhecimento.⁵⁶⁴

O problema que se apresenta para o pensamento clássico, portanto, não é da ordem da experiência, mas

da relação entre o uno e o múltiplo, entre o inteligível e o sensível, entre o humano e o divino. E é esta diferença que o coro de *Oréstia* de Ésquilo sublinha, caracterizando – contra a *hýbris* de Agamenon – o saber humano como um *páthei máthos*, um aprender somente através de e após um sofrimento, que exclui toda possibilidade de prever, ou seja, de conhecer com certeza coisa alguma.⁵⁶⁵

⁵⁶¹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 22-23.

⁵⁶² Ibidem. p. 28.

⁵⁶³ Ibidem. p. 26.

⁵⁶⁴ Ibidem. p. 27.

⁵⁶⁵ Idem. Ibidem.

É esse saber que a experiência montaigniana preserva: seu limite extremo é a morte, a experiência em si mesma indizível; em relação a ela, tudo o que pode o homem, no máximo, é viver, é experimentar sua proximidade.

Mas é frente a essa experiência-limite, segundo o projeto heideggeriano do ser-para-a-morte presente em *Sein und Zeit – Ser e tempo* – que o homem se dá conta de seu ser como “ser para uma possibilidade”⁵⁶⁶. A morte é, para o homem, uma possibilidade constantemente presente e é por meio dela que ele conquista a totalidade de sua vida: só com sua morte o homem pode ser completo⁵⁶⁷. Mas, em cada momento presente, em cada estar-no-mundo presente, “o homem se mostra como um ente que é no discurso.”⁵⁶⁸

As perspectivas de Montaigne e Heidegger, em relação ao aproximar-se da morte, segundo Agamben, são muito parecidas. Se em Heidegger a vida autêntica tem por parâmetro a perpétua presença da morte, em Montaigne,

o fim último da experiência [pode ser formulado] como uma aproximação à morte, ou seja, como um conduzir o homem à maturidade por meio de uma antecipação da morte enquanto limite extremo da experiência.⁵⁶⁹

A impossibilidade da experiência, portanto, é também a impossibilidade de narrar essa antecipação e de transmitir uma sabedoria, um provérbio, uma história, em face do fim; a impossibilidade de deixar uma herança que seja a tradução da experiência em linguagem.

É especificamente a partir da consideração da perda da experiência, da *Erfahrung*, que Agamben propõe seu *experimentum linguae*. O sujeito da linguagem é o lugar onde, na contemporaneidade, acontece a interferência entre a experiência e a ciência, ou seja, por meio da ciência as duas instâncias e seus respectivos sujeitos – o sujeito que é o objeto da experiência e o sujeito que *observa* o experimento – foram unificados em um só *ego*, o ego cartesiano, puro sujeito da enunciação *eu penso, eu sou*; aquele que é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto frente ao mundo, o homem que

⁵⁶⁶ HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. V. 2. Petrópolis: Vozes, 1989. §53. p. 44.

⁵⁶⁷ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. V. 2. Petrópolis: Vozes, 1989, especialmente §48, §52 e §53, respectivamente nas páginas 22-27, 37-43 e 43-51.

⁵⁶⁸ HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. V. 1. Petrópolis: Vozes, 1997. §34. p. 224.

⁵⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 27.

pretende, em uma exegese, provar em um só fruto e ao mesmo tempo, as dádivas da árvore da vida – a experiência, a *Erfahrung* – e da árvore do conhecimento – a ciência:

e é este *eu* substantivado, no qual se realiza a união de *nous* e *psyché*, de experiência e conhecimento, que fornece a base sobre a qual o pensamento sucessivo, de Berkeley a Locke, construirá o conceito de uma consciência psíquica que se substitui, como novo sujeito metafísico, à alma da psicologia cristã e ao *nous* da metafísica grega.⁵⁷⁰

O *experimentum linguae* anunciado por Agamben em *Infância e história* e desenvolvido parcialmente em *A linguagem e a morte* – deveria, então, ser

uma teoria da experiência que desejasse verdadeiramente colocar de modo radical o problema do próprio dado originário [e] deveria obrigatoriamente partir da experiência ‘por assim dizer ainda muda (situada aquém daquela ‘expressão primeira’), ou seja, deveria necessariamente indagar: existe uma experiência muda, existe uma *infância* da experiência? E, se existe, qual é a sua relação com a linguagem?’⁵⁷¹

Foi exatamente esse conjunto de indagações que forneceu uma perspectiva nova de leitura de *Homo sacer*.

⁵⁷⁰ Ibidem. p. 32.

⁵⁷¹ Ibidem. p. 48.

3.2. A linguagem e o homo sacer

Mesmo então, porém, não ficou desconcertado. A transformação de sua aparência fora tão drástica que não podia deixar de se sentir fascinado por ela. Havia se transformado em um mendigo. [...] Tinha sido apenas uma questão de meses e, nesse intervalo, se transformara em outra pessoa. Tentou recordar-se de si mesmo tal como fora antes, mas achou difícil. Olhou para aquele novo Quinn e encolheu os ombros. Na verdade, não tinha mais importância.
Paul Auster, 1985.⁵⁷²

Quinn já não tinha o menor interesse em si mesmo. Escrevia sobre as estrelas, a Terra, suas esperanças para a humanidade. Tinha a sensação de que suas palavras se haviam separado dele, que agora faziam parte de um mundo autônomo, tão reais e específicas quanto uma pedra, um lago ou uma flor. Já não tinham mais nada a ver com ele. Quinn lembrou-se do instante do seu nascimento e de como fora puxado delicadamente do útero da mãe. Lembrou-se da infinita bondade do mundo e de todas as pessoas que ele amara. Nada mais importava agora senão a beleza de tudo isso. Queria continuar a escrever sobre essas coisas e sofria por saber que não seria possível. Contudo, tentou encarar com coragem o fim do caderno vermelho. Perguntou-se se seria capaz de escrever sem caneta, se em vez disso poderia aprender a falar, enchendo a escuridão com sua voz, pronunciando as palavras no ar, nas paredes, na cidade, mesmo que a luz nunca mais voltasse.
Paul Auster, 1985.⁵⁷³

Mas o humano propriamente nada mais é que esta passagem da pura língua ao discurso; porém este trânsito, este instante, é a história.
Giorgio Agamben, 1978.⁵⁷⁴

Presente em grande parte do primeiro livro de Agamben, *L'uomo senza contenuto* – O homem sem conteúdo –, de 1970, a influência de Heidegger é também o elo entre seu terceiro e seu quarto livro, respectivamente *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*, de 1978, já citado, e *Il linguaggio e la morte* – A

⁵⁷² AUSTER, Paul. Cidade de vidro. In: *A trilogia de Nova York: cidade de vidro, fantasmas, o quarto fechado*. p. 7-147. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003. p. 133.

⁵⁷³ Ibidem. p. 145-146.

⁵⁷⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 68.

linguagem e a morte –, de 1982. *A linguagem e a morte* é uma reflexão sobre o ‘lugar’ da inauguração da temporalidade por meio do ingresso do homem na linguagem, ou seja, o lugar da in-fância – do não-falante – da experiência. Esse saber foi desenvolvido ao longo de um seminário, em 1979, do qual participaram outros pensadores italianos⁵⁷⁵ e dele resultou o livro homônimo, contendo as idéias e os materiais discutidos no primeiro. O tema advém da releitura de textos de Hegel – especialmente a *Fenomenologia do espírito*, de 1806 – e de Heidegger – especialmente *Ser e Tempo*, de 1927 –, com o intuito de se repensar a relação entre dois limites e o aquém de um e o além do outro, nos quais o único fundamento possível é a negatividade.

Agamben abre o livro com a citação de uma passagem da terceira conferência sobre a *Essência da linguagem*, de Heidegger:

os imortais são aqueles que podem ter a experiência da morte como morte. O animal não o pode. Mas o animal tampouco pode falar. A relação essencial entre morte e linguagem aparece como em um relâmpago, mas é, ainda, impensada. Ela pode, contudo, dar-nos um indício quanto ao modo como a essência da linguagem nos reivindica para si e nos mantém, assim, junto a si, no caso de a morte pertencer originariamente àquilo que nos reivindica.⁵⁷⁶

A partir da citação, Agamben desenvolve o que chama de reunião de idéias advindas do seminário. Heidegger mostra a relação entre linguagem e morte como algo que se apresenta em um átimo, o que sugere não só a fugacidade ou a dificuldade de se apreender o pensamento sobre o tema, mas também a proximidade temporal entre os dois termos; ambos se encontram nesse átimo: o homem é consciente de sua morte, da cessação de sua existência, e essa consciência só é possível porque pode ser expressa em linguagem e, além disso, a experiência extrema é a aproximação da morte, pelo pensamento. Por outro lado, a linguagem marca o início da capacidade de história, história que tem início e fim, que parte da passagem da voz à linguagem, e caminha inexoravelmente em direção à morte. Agamben procede o inverso daquilo que Heidegger fez: estabelece linguagem – ou, antes dela, a Voz – e morte como dois pontos quase-simétricos mas opostos em termos de delimitação; a linguagem, aberta pela Voz,

⁵⁷⁵ Agamben os cita em nota não numerada, abrindo o livro: Massimo De Carolis, Giuseppe Russo, Antonella Moscati e Noemi Plastino

⁵⁷⁶ HEIDEGGER, Martin. Apud AGAMBEN, Giorgio. *Il linguaggio e la morte*. Torino: Einaudi, 1982. p. 3. Tradução da autora. Para a citação em português, com tradução de Henrique Burigo, Cf. AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: editora UFMG, 2006. p. 9.

é o início, a morte é o fim, mas ambas se encontram na negatividade, no nada que precede e gera uma e sucede e marca a outra, e o homem é a distância entre as duas:

a Voz abre, de fato, o lugar da linguagem, mas o abre de tal modo que ela está sempre já presa em uma negatividade e, antes de tudo, sempre já entregue a uma temporalidade. *Enquanto tem lugar na Voz (isto é, no não-lugar da voz, no seu ter-sido), a linguagem tem lugar no tempo. Mostrando a instância de discurso, a Voz, abre, simultaneamente, o ser e o tempo. Ela é cronotética.*⁵⁷⁷

A Voz, “experiência *não mais* de um mero som e *não ainda* de um significado”⁵⁷⁸ é o ponto exato, o lugar da passagem da voz animal à linguagem humana, o limite primeiro que inaugura ser, tempo e, em seguida, a experiência. Mas “o pensamento é a pendência da voz na linguagem”⁵⁷⁹. A experiência narrada por Agamben, influenciado novamente por Heidegger, de uma caminhada em meio a um bosque, onde podem ser ouvidas as vozes dos animais, é capaz de traduzir o sentido de nossa voz, voz que “foi, mas não é mais, nem poderá jamais ser”⁵⁸⁰, da linguagem e do pensamento, essa pendência da voz – já que a palavra *pensiero*, italiana deriva da latina *pendere*, pender –, seu estar em um limbo de onde simultaneamente emerge e submerge na linguagem. Agamben compara o pensamento a um animal furtivo que apenas percebemos, no bosque, pelo leve som do roçar de arbustos:

o animal em fuga, cujo sussurro parecemos ouvir subsumindo nas palavras, é – disseram-nos – a nossa voz. Pensamos – mantemos em suspenso as palavras e estamos nós mesmos como que suspensos na linguagem – porque esperamos nela encontrar, por fim, a voz. Houve um tempo – disseram-nos – que a voz se escreveu na linguagem. A busca da voz na linguagem é o pensamento.

O homem, portanto, é esse ser em suspenso na linguagem; nela podemos nos dizer, mas a palavra nunca é capaz de nos dizer exatamente; podemos dizer isto ou aquilo, mas os objetos designados por isto e aquilo não são o que a palavra diz; ela é apenas remissão, a tentativa de trazer o ser a nós. Mas é a linguagem o que nos permite a proximidade com a experiência em geral e, especificamente, com a experiência-limite da morte, com essa abertura, com esse saber que só ao homem é dado.

⁵⁷⁷ Ibidem (em italiano). p. 49. Tradução da autora. Para a citação em português, Ibidem. p. 57.

⁵⁷⁸ Ibidem (em italiano) p. 47. Tradução da autora. Para a citação em português, Ibidem. p. 55. (A frase é encontrada também em AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 32.)

⁵⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Il linguaggio e la morte*. Torino: Einaudi, 1982. p. 138. Tradução da autora. Tradução de Henrique Burigo, p. 145.

⁵⁸⁰ Ibidem (em italiano). p. 139. Tradução de Henrique Burigo, Ibidem. p. 146.

Há um texto breve de Maurice Blanchot chamado *L'instant de ma mort – O instante de minha morte*⁵⁸¹. O texto narra a história de um jovem francês, “um homem ainda jovem – impedido de morrer pela própria morte”⁵⁸². Tendo sua casa assaltada por um grupo de nazistas, após a derrota da Alemanha, o jovem é colocado sob a mira das armas que o matariam, na presença de sua família, pela qual roga que sejam poupados do testemunho. A atenção do tenente alemão que lidera o grupo é desviada pelos barulhos de uma batalha próxima e esse decide averiguar. Aqueles que miravam o jovem, surpreendentemente revelam ser, na verdade, russos, e o mandam fugir. No entanto, no instante em que o jovem tem as armas voltadas para si e a certeza da morte garantida pelo tenente, é dito sobre ele:

sei – sabê-lo-ei – que aquele que os Alemães já tinham na mira, não esperando senão a ordem final, experimentou então um sentimento de extraordinária leveza, uma espécie de beatitude (nada, porém, que se parecesse com felicidade) – alegria soberana? O encontro da morte e da morte?⁵⁸³

Blanchot é um narrador e o que narra é sua experiência pessoal, mas também a experiência de milhões – mortos ou não – que passaram por essa guerra, agora a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), tão próxima da primeira e tão desumanamente diferente. As duas mortes que se confrontam no jovem são a morte de dentro – aquela que ele vive em um instante eternizado pelo êxtase – e a morte de fora – aquela que o outro, o nazismo, traz e que o vem buscar e, incapaz do encontro, se detém frente ao espelho da outra morte; uma e outra impenetráveis entre si.

O que o jovem vive, na verdade é a iminência de sua morte. Entretanto, essa iminência, que caracteriza a morte de dentro, a que sente chegar, se aproxima tão súbita e estreitamente àquela que lhe impõe o outro, que o tempo-limite tendente a zero que as separa mostra a impossibilidade da experiência da morte em si. Mas o espelhamento de uma na outra torna possível a narrativa da proximidade, uma proximidade que é e será sempre iminência, pois o espelho não reflete uma imagem que se pode alcançar. Uma e outra morte são diferentes e o espelho que as aproxima é como a superfície de água na qual Narciso vê sua própria imagem; tocar com as pontas dos dedos as pontas dos dedos do outro que se mostra, turva-o, e nesse caso, o do encontro, a superfície recebe

⁵⁸¹ BLANCHOT, Maurice. *O instante de minha morte – L'instant de ma mort*. Edição Bilíngüe. Porto: Campo das Letras, 2003. A primeira edição, francesa, pela Gallimard, é de 1994.

⁵⁸² Ibidem. p. 9.

⁵⁸³ Ibidem. p. 13.

finalmente um corpo lançado à morte. Mas “que importa. Apenas permanece o sentido de leveza que é a própria morte ou, para o dizer mais precisamente, o instante da minha morte doravante sempre iminente.”⁵⁸⁴

Agamben cita Blanchot diversas vezes, em diferentes obras: em *L'uomo senza contenuto*, referindo-se à relação entre o poema e o não-escrito, o silêncio, em Rimbaud (França, 1854-1891)⁵⁸⁵; em *La comunità che viene*, sobre a política por vir e a política na França de Blanchot⁵⁸⁶; em *Homo sacer*, sobre a exceção e a inoperância⁵⁸⁷ e ainda em *O que resta de Auschwitz*, em *Il tempo che resta: un commento alla 'lettera ai romani'* e em *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*. Não por acaso: Blanchot trabalhou, na literatura e na filosofia, com diversos conceitos caros à obra filosófico-política de Agamben. A influência ou talvez a inspiração que Blanchot provocou em Agamben, sobretudo em se tratando da idéia de potência e de seu correlato, o conceito de inoperatividade como impossibilidade de chegar ao ato, aparece também no jogo entre os nomes e as proposições das obras *La comunità che viene – A comunidade que vem –*, de 1990, de Agamben e *La Communauté inavouable*⁵⁸⁸ – A comunidade inconfessável –, de 1983, e *Le Livre à venir – O livro por vir –*, de 1959, de Blanchot, que nele afirma:

para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe.⁵⁸⁹

O homem desértico e labiríntico é o homem que se permite a errância, o homem que percorre rizomas, como o homem que cria, em Deleuze, o homem que se lança na arte e em seu profundo mar, ou no tártaro ao qual Agamben atribui o nada de

⁵⁸⁴ Ibidem. p. 25.

⁵⁸⁵ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *The man without content*. Meridian: crossing aesthetics. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 11.

⁵⁸⁶ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *La comunità che viene*. Torino: Einaudi, 1990. p. 67.

⁵⁸⁷ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 26 e 69.

⁵⁸⁸ *La Communauté inavouable* é, de fato, uma resposta crítica ao texto de Jean-Luc Nancy (França, 1940), *La Communauté désœuvrée – a comunidade inoperante –*, de 1982. Nele, filósofo propõe uma nova maneira de pensar a exegese da comunidade, a partir da refutação das noções modernas de experiência, discurso e indivíduo. Em sua proposição, Nancy abole a idéia de comunidade como produto, como soma de individualidades ou como hipótese da comunidade de preceitos, instando justamente à abordagem não-política, não-religiosa e não-utilitária. O texto de Blanchot é, ao mesmo tempo, uma leitura crítica e um documento de engajamento.

⁵⁸⁹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 136.

onde emerge a criação⁵⁹⁰. Mas ele é, também, o homem cego, que procura infinitamente, o que se perde nos caminhos e retoma, aquele que é lançado fora, excluído dos limites e, por isso mesmo, jogado no infinito. Importa aqui a relação específica entre a idéia de limite, não totalmente distinta daquele limite de *O instante de minha morte* e o resgate, para a contemporaneidade, do conceito de *homo sacer*.

A vida nua é a protagonista do *Homo sacer* agambeniano, sua “vida *matável e insacrificável*”⁵⁹¹, mas essa vida desprovida é anunciada já em *A linguagem e a morte*:

o sagrado é necessariamente uma noção ambígua e circular (*sacer* significa, em latim, abjeto, ignominioso e, ao mesmo tempo, augusto, reservado aos deuses; e sacros são a lei e, igualmente, aquele que a viola: *qui legem violavit, sacer esto*). Aquele que violou a lei, em particular o homicida, é excluído da comunidade, é, pois, repellido, abandonado a si mesmo e, como tal, pode ser morto sem delito: *homo sacer is est quem populus iudicavit ob maleficium; neque fas est eum immolari, sed qui occidit parricidi non damnatur*.⁵⁹²

A expressão vida nua aparece primeiro em *Crítica da violência*, texto em que Benjamin pensa radicalmente a relação entre meios e fins. Inicia colocando que “a tarefa de uma crítica da violência pode ser definida como a apresentação de suas relações com o direito e com a justiça. Porque uma causa eficiente só se converte em violência, no sentido exato da palavra, quando incide sobre relações éticas.”⁵⁹³ Ao tratar da diferença entre a violência mítica – fundadora do direito – e a violência divina – que o ultrapassa e destrói –, Benjamin atribui àquela o caráter sangrento e, a esta, a capacidade de destruir sem derramar sangue. Isso porque “o juízo de Deus é também, e justamente na destruição, purificante, não se podendo deixar de perceber um nexo profundo entre o caráter não sangrento e o purificante dessa violência. Porque o sangue é o símbolo da vida nua.”⁵⁹⁴

A primeira referência de Agamben ao conceito que se tornará o centro de sua filosofia a partir de 1995, quando escreve *Homo sacer: o poder soberano e a vida*

⁵⁹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Potentialities: collected essays in philosophy*. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 253.

⁵⁹¹ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 16.

⁵⁹² AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2006. p. 142. AGAMBEN, Giorgio. *Il linguaggio e la morte*. Torino: Einaudi, 1982. p. 132. Trecho em latim: *homo sacer* [traduzido, por Henrique Burigo, como homem maldito] “é aquele que o povo julgou por ter praticado malefício; não é permitido imolá-lo, mas quem o mata não é condenado por parricídio.” p. 162, nota 166.

⁵⁹³ BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1995. p. 23.

⁵⁹⁴ *Ibidem*. p. 69.

nua, ou *Homo sacer I*, é feita justamente em seu livro sobre a linguagem; não se poderia esperar outra atitude que não a permanência da questão da linguagem em seu livro sobre a vida nua. De fato, já na introdução de *Homo sacer*, uma obra de teor eminentemente político, Agamben retoma Aristóteles, que é quem marca o lugar da *polis* exatamente naquilo de que se ocupa *A linguagem e a morte*: a passagem da voz à linguagem, o instante da Voz.

O retorno de Agamben a Aristóteles, para descrever os fundamentos ontológicos da política tem diversas implicações importantes [...]. Primeiro, esse retorno permite a ele argumentar que a vida nua não é uma invenção moderna mas, em vez disso, situa-se em uma relação originária com a política ocidental. Então, em uma formulação provocativa, sugere que “A vida nua tem, na política ocidental, este singular privilégio de ser aquilo sobre cuja exclusão se funda a cidade dos homens”⁵⁹⁵ Segundo, essa reivindicação indica a integração apertada entre poder soberano e biopoder, que Agamben percebe em contraste com a sucessão histórica da soberania pelo biopoder, que Michel Foucault pelo menos parece assumir às vezes.⁵⁹⁶

Ambas as instâncias, a da política e a da humanidade, encontram-se, juntas, em um mesmo trecho da *Política*:

só o homem, entre os viventes possui a linguagem. A voz, de fato, é sinal da dor e do prazer e, por isto, 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 (1253a, 10-18).⁵⁹⁷

Partindo do caminho percorrido por Foucault e Hannah Arendt, porém indo além do que chegaram, Agamben atinge o ponto comum em que se cruzam as técnicas políticas e as formas de subjetivação: a relação entre biopolítica e soberania, entre a vida nua e os dispositivos do poder soberano. “O nexa entre política e vida nua é o que já buscava articular a definição aristotélica clássica do homem como o animal que

⁵⁹⁵ AGAMBEN. *Homo Sacer*: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 15.

⁵⁹⁶ MILLS. Catherine. Agamben’s messianic politics: biopolitics, abandonment and happy life. In: *Contretemps*. n. 5. New South Wales: University Press. Dez, 2006. p. 46. Tradução da autora.

⁵⁹⁷ ARISTÓTELES apud AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 15. Na tradução de Mário da Gama Kury para o português, é utilizada a palavra fala, em lugar de linguagem, e família em lugar de habitação. Cf. ARISTÓTELES. *Política*. Brasília: Editora UnB, 1985. p. 15.

possui linguagem”, pois precisamente, para Aristóteles, a política se funda “na linguagem e não simplesmente na voz.”⁵⁹⁸

Em Aristóteles, portanto, a passagem da voz à linguagem marca a passagem da vida nua, a vida que ainda não é *bios*, mas *zoé*, à *pólis* e, igualmente, ao *ethos*, à habitação e à cidade, com seus respectivos valores, dos quais Aristóteles cita os mais altos: o bem e o justo. Mas o advento da linguagem marca ainda, certamente e apesar de não mencionada, a passagem à *aesthesis* como forma de relação, já que as sensações de prazer e de dor, comum ao homem e ao animal, tornou-se parte daquilo que podia ser expresso pelo homem em meio à habitação – sua casa e sua família –, à cidade e à sociedade em que essa se funda⁵⁹⁹.

Linguagem e política encontram seu ponto original no mesmo tempo em que um ser passa a poder se dizer homem. Mas uma e outra possuem limite e esse limite é também o que aproxima os âmbitos de linguagem e política; ambas têm seu limite na exceção. Agamben salienta que

Hegel foi o primeiro a compreender em profundidade esta estrutura pressupponente da linguagem, graças à qual ela está, ao mesmo tempo, fora e dentro de si mesma, e o imediato (o não-lingüístico) se revela como nada além de um pressuposto da linguagem. ‘O elemento perfeito’ – ele escreveu na *Fenomenologia do espírito* – ‘em que a interioridade é tão exterior quanto a exterioridade é interna, é a linguagem (Hegel, 1971, v. III, p. 527-529). Como somente a decisão soberana sobre o estado de exceção abre o espaço no qual podem ser traçados confins entre o interno e o externo, e determinadas normas podem ser atribuídas a determinados territórios, assim somente a língua como pura potência de significar, retirando-se de toda concreta instância de discurso, divide o lingüístico do não-lingüístico e permite a abertura de âmbitos de discursos significantes, nos quais a certos termos correspondem certos denotados. A linguagem é o soberano que, em permanente estado de exceção, declara que não existe um fora da língua, que ela está sempre além de si mesma. A estrutura particular do direito tem seu fundamento nesta estrutura pressupponente da linguagem humana. Ela exprime o vínculo de exclusão inclusiva ao qual está sujeita uma coisa pelo fato de encontrar-se na linguagem, de ser nominada. Dizer, neste sentido, é sempre *ius dicere*.⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ CASTRO, Edgardo. *Giorgio Agamben: una arqueologia de la potencia*. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2008. p. 51.

⁵⁹⁹ Considera-se, aqui, o caso primeiro, em que foi necessário que o homem inicialmente se unisse a seus iguais, para depois fundar o lugar da comunidade. Mumford desenvolve, a esse respeito, a noção da formação da cidade como formação de mundo. Cf. MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

⁶⁰⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 28-29.

A partir da proposição de Hegel, Agamben faz uma inflexão usando o mesmo raciocínio para a exceção soberana, ou seja, “nesta perspectiva, a exceção se situa em posição simétrica em relação ao exemplo [da linguagem], com o qual forma sistema.”⁶⁰¹ Assim como a exceção soberana abandona o homem submetendo-o ao rigor da lei como um todo, e não a esta ou àquela lei,

de modo análogo, também a linguagem mantém o homem em seu *bando*, porque, enquanto falante, ele já entrou desde sempre nela sem que pudesse dar-se conta. Tudo aquilo que se pressupõe à linguagem (na forma de um não-lingüístico, de um inefável etc.) não é, aliás, nada mais que um pressuposto da linguagem, que, como tal, é mantido em relação com ela justamente enquanto é dela excluído. Mallarmé exprimia esta natureza autopressuponente da linguagem escrevendo, com uma fórmula hegeliana, que ‘o *logos* é um princípio que se desenrola através da negação de todo princípio’. Como forma pura de relação, de fato, a linguagem (como o *bando* soberano) pressupõe de antemão a si mesma na figura de um irrelato, e não é possível entrar em relação ou sair da relação com o que pertence à forma mesma da relação. Isto não significa que ao homem falante seja interdito o não-lingüístico, mas apenas que ele jamais pode alcançá-lo na forma de um pressuposto irrelato ou inefável, e sim, em vez disso, na própria linguagem (segundo as palavras de Benjamin, só a ‘puríssima eliminação do indizível na linguagem’ pode conduzir a ‘isto que se recusa à palavra’. (Benjamin, *Briefe*. Frankfurt am Main, 1966. p. 127).⁶⁰²

É dessa mesma forma que se compreende a oitava tese de Benjamin, ou o verdadeiro estado de exceção preconizado ali. Uma vez que a superação da exceção – no caso, representada pelo fascismo – deve se dar na superação da “lei além da lei” a que o homem é abandonado, na superação do paradoxo da soberania, da lei que representa meramente seu poder autopressuponente, tal superação só é possível no ultrapassamento, pelo pensamento, da própria idéia do *nómos*. Agamben propõe, então, que se pense a partir da “forma vazia da relação [entre a lei e sua vigência, sua aplicação à vida, que] não é mais uma lei, mas uma zona de indiscernibilidade entre lei e vida, ou seja, um estado de exceção.”⁶⁰³ Esse é o estado de exceção proposto por Benjamin, uma exceção à exceção, ao espaço anômico que se tornou, desde o tempo em que um homem foi capaz de transformar o outro em vida nua: a imagem de nosso tempo. Mas nosso tempo representa também um limiar: o extremo que se distende e se rompe, no qual

⁶⁰¹ Ibidem. p. 29.

⁶⁰² Ibidem. p. 58.

⁶⁰³ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 66.

pode surgir a nova comunidade onde política e linguagem sejam meios da humanidade. Nas palavras de Agamben,

aquilo que está em questão na experiência política não é um fim superior, mas o próprio ser-na-linguagem como medianidade pura, o ser-em-um-meio como condição irreduzível dos homens. Política é a exibição de uma medianidade, o tornar visível um meio como tal. Ela é a esfera não de um fim em si mesmo, nem dos meios subordinados a um fim, mas de uma medianidade pura e sem fim como campo da ação e do pensamento.⁶⁰⁴

À proposição messiânica de Benjamin corresponde a “comunidade que vem” de Agamben, esta comunidade em que os meios valem por si e que advém justamente do abuso desses em direção ao e unicamente pelo fim. A comunidade cuja política está orientada pela idéia de felicidade é possível, em nosso tempo, justamente se pensada conforme os versos de Hölderlin: “onde está o perigo, ali cresce também a salvação”⁶⁰⁵. Nesse sentido, a filosofia apontou, desde a década de 1970, a crise da linguagem que marca a contemporaneidade:

a experiência de uma vigência sem significado está à base de uma corrente não irrelevante do pensamento contemporâneo. O prestígio da desconstrução em nosso tempo consiste propriamente em ter concebido o texto inteiro da tradição como uma vigência sem significado, que vale essencialmente em sua indecidibilidade, e em ter demonstrado que uma tal vigência é, como a porta da lei na parábola kafkiana, absolutamente insuperável. Mas é justamente sobre o sentido dessa vigência (e do estado de exceção que ela inaugura) que as posições se dividem. O nosso tempo está, de fato, defronte da linguagem como, na parábola [de Kafka], o camponês está diante da porta da lei. O risco para o pensamento é que este se encontre condenado a uma negociação infinita e insolúvel com o guardião ou, pior ainda, que acabe assumindo ele mesmo o papel do guardião que, sem verdadeiramente impedir o ingresso, custódia o nada sobre o qual a porta se abre. Segundo a exortação evangélica, citada por Orígenes a propósito da interpretação da Escritura: ‘Ai de vós, homens da lei, pois que tolhestes a chave do conhecimento: vós mesmos não entrastes e não permitistes entrar àqueles que se aproximavam.’ (que deveria ser reformulada nestes termos: ‘Ai de vós, que não quisestes entrar pela porta da Lei, mas nem ao menos permitistes que fosse fechada.’).⁶⁰⁶

O projeto da desconstrução de Derrida tinha por objetivo abordar o texto não com a intenção de interpretá-lo por meio do evidenciamento de uma essência, mas

⁶⁰⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza fine: note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996. p. 92-93. Tradução da autora.

⁶⁰⁵ HÖLDERLIN, Friedrich. Patmos. In: *Gedichte*. Stuttgart: Reclam, 1962. p. 162. Tradução da autora.

⁶⁰⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 62.

com a de trazer à tona sua fertilidade: a linguagem não devia mais ser entendida como a portadora de verdades únicas. À univocidade contrapõe-se a desconstrução, que desfaz o texto suspendendo sua estrutura original. Ela propõe-se à fazê-lo não com o intuito de destruir os significados e os sentidos, mas para que se revele sua pluralidade e para que se multipliquem os discursos. Seu texto *Força de lei*⁶⁰⁷ ilustra a aplicação do pensamento do filósofo à idéia de justiça que, segundo Derrida, foi constituída de acordo a com lógica de uma racionalidade engessada e instrumentalizada. Esse processo teria em seu âmago relações sociais fundadas em uma discursividade unívoca e incapaz de disseminar novas verdades, por não permitir o movimento do pensamento. O autor postula a aplicação de sua lógica à realidade, através da possibilidade que lhe pode abrir a filosofia, por meio do desconstrutivismo, termo que passou a nomear a corrente que extravasou o âmbito dessa área, sendo acolhido de forma mais receptiva em áreas como a arquitetura, o direito, a lingüística e a literatura⁶⁰⁸.

O perigo da postura desconstrutivista na busca de verdades possíveis, segundo Agamben, reside no esfacelamento do próprio pensamento em tantas, tão parciais e tão divergentes direções, que a negociação se torna impossível pelo simples fato de não haver pontos comuns que permitam a ancoragem do pensamento. A imagem proposta por Agamben, recuperando o texto de Kafka, remete a uma outra, também cara à tradição judaico-cristã: a narrativa bíblica, contida em Gênesis, sobre a construção da torre de Babel. O texto conta que os homens, que falavam uma só língua, reuniram-se e, com o intuito de se fazerem notar e de não serem por isso dispersos, produziram tijolos e com eles iniciaram a construção de uma cidade e de uma torre, cujo cume tocasse o céu. Intentavam igualmente criar para si mesmos, para seu agrupamento, que é entendido como a totalidade dos homens, um nome. Sabendo do intento, Deus julga que, se a tal obra se propõem, sendo o povo e a língua únicos, melhor que os confunda com línguas diferentes umas das outras e os disperse, de modo a não lhes permitir mais o entendimento para, assim, haver restrição à vontade humana⁶⁰⁹. O nome que seria escolhido pode ser pensado como a síntese da forma da linguagem e, ao povo que à manutenção da unidade aspira, correspondem os meios de busca da verdade sob o que a língua designa. A torre pode ser dita a construção de imagens da verdade, por meio da língua. Os tijolos são seus estatutos. A multiplicação das línguas, ou, no caso, das

⁶⁰⁷ DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

⁶⁰⁸ Cf. DERRIDA, Jacques et al. *Pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

⁶⁰⁹ Cf. BÍBLIA Sagrada. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. Livro do Gênesis, Cap. 11:1-9.

muitas possibilidades de nomear a verdade, conduz à impossibilidade de qualquer consenso sobre a verdade, ou à negociação infinita, que a nada leva. O problema da linguagem, hoje, reside também no fato de não só as palavras, mas também as idéias terem se tornado polissêmicas. O resultado, como na narrativa bíblica, é a dispersão dos homens: é o torná-lo, em si e em todos, um *homo sacer*, um ser separado dos demais por condenação de sua própria incapacidade ou pretensão de tornar presente sua verdade: um ser cuja condição de exceção é, na verdade, regra. Nesse sentido, todos os homens podem ser, potencialmente, “*homines sacri e homo sacer é aquele em relação ao qual todos os homens [podem agir] como soberanos*”⁶¹⁰. Nesse caso, o posto de soberano, de quem pode banir o homem, pertence à linguagem. A denúncia de Agamben permeia os dois âmbitos: a exceção acontece tanto na política quanto em relação à linguagem. Porém, seu banimento não pode ser tomado como na fórmula contra a qual nos alerta Primo Levi, no capítulo dedicado ao “Comunicar” de *Os afogados e os sobreviventes*:

segundo uma teoria em voga naqueles anos [da Segunda Guerra e especificamente dos campos de concentração nazistas], e que me parece frívola e irritante, a ‘incomunicabilidade’ seria um ingrediente inevitável, uma condenação perpétua inserida na condição humana, em especial no modo de viver da sociedade industrial: somos mônadas, incapazes de mensagens recíprocas, ou só capazes de mensagens truncadas, falsas desde a emissão, desentendidas na recepção. O discurso é fictício, puro ruído, véu postiço que recobre o silêncio existencial: pobres de nós, somos nós, mesmo se (ou especialmente se) vivemos a dois. Parece-me que essa lamentação procede de preguiça mental e a revela; certamente, encoraja-a, num perigoso círculo vicioso. Salvo casos de incapacidade patológica, pode e deve comunicar-se: é um modo útil e fácil de contribuir para a paz alheia e a própria, porque o silêncio, a ausência de sinais, é por vez um sinal, mas ambíguo, e a ambigüidade gera inquietude e suspeição. Negar que se pode comunicar é falso: sempre se pode. Recusar a comunicação é crime; para a comunicação, e especialmente para aquela sua forma altamente evoluída e nobre que é a linguagem, somos biologicamente e socialmente predispostos. Todas as raças humanas falam: nenhuma espécie não humana sabe falar.⁶¹¹

O exemplo paradigmático no qual as duas formas de exceção acontecem é, em Agamben, justamente o campo de concentração nazista, o *Lager*, onde, aponta Levi,

⁶¹⁰ Ibidem. p. 92.

⁶¹¹ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 77-78. Em italiano, o nome do livro é *I sommersi e i salvati*, os submersos e os salvos, uma alusão à condição daqueles que de alguma forma pereceram ou tiveram sua condição humana solapada, nos campos de concentração. O título do livro apareceu, primeiro, como título de capítulo em *É isto um homem?*

prisioneiros sofriam com o eclipsamento da palavra e com a “mutilação da linguagem”⁶¹².

O tema do campo aparece no final de *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita* (*Homo sacer* I), 1995, em *Mezzi senza fine: note sulla política*, 1996, e em *Quel Che resta di Auschwitz: l'archivio e Il testimone* (*Homo sacer* III), 1998. Nos dois primeiros lhe são dedicados capítulos específicos, no terceiro, é tratada a impossibilidade de seu testemunho.

Em *Homo sacer*, como em *Mezzi senza fine*⁶¹³, Agamben define o campo como “*nómos* do moderno”, como a matriz oculta de uma realidade política que ainda é a de nosso tempo, a despeito dele ser nada menos do que “o local onde se realizou a mais absoluta *conditio inhumana* que se tenha dado sobre a terra”⁶¹⁴. Propõe-se, ali, a revelar a estrutura jurídico-política do campo e a buscar resposta para as causas que tornaram possíveis os horrores que nele se deram. Investigando a historiografia, indica que os primeiros campos de concentração⁶¹⁵ funcionavam por meio da aplicação do estado de exceção a uma população civil inteira, em casos de guerra colonial, e não como forma respeitante ao direito ordinário ou ao direito carcerário. No caso dos campos nazistas, sua base jurídica era a *Schutzhaft*, custódia protetiva de procedência prussiana, que permitia tomar um indivíduo sob custódia, com o fim de evitar riscos à segurança, mesmo que sobre esse não pesasse acusação ou pena. Seu fundamento jurídico era “a proclamação do estado de sítio ou do estado de exceção.”⁶¹⁶ Quando o Reich assumiu o poder e suspendeu direitos fundamentais para, de acordo com as normas do estado de sítio, garantir a segurança e a liberdade, suspendeu também a própria possibilidade de suspensão da lei que caracteriza o estado de emergência. Essa situação paradoxal foi intencional ou “desejada”. O estado de exceção como instituição, que só deveria vigorar enquanto modo de proteção em caso de emergência, passa a ser, então, desvinculado do efetivo estado de exceção para passar a vigorar na situação normal. O campo torna-se, nesse contexto, “o espaço que se abre quando o estado de

⁶¹² Ibidem. p. 115.

⁶¹³ O capítulo “O que é um campo?”, em *Mezzi senza fine*, é parte do capítulo “O campo como *nómos* do moderno”, em *Homo sacer*.

⁶¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 173.

⁶¹⁵ Agamben faz referência aos campos espanhóis em Cuba, em 1896, e aos campos ingleses destinados aos bóeres no início do século XX.

⁶¹⁶ Ibidem. p. 174.

exceção começa a tornar-se a regra”⁶¹⁷. Em 1933, ano em que Adolf Hitler (Áustria, 1889-1945) foi eleito chanceler pelo Reich, Heinrich Himmler (Alemanha, 1900-1945) institui em Dachau um campo para prisioneiros políticos submetido à SS, esquadrão de proteção do Reich, e colocado fora das regras do direito penal. O campo de concentração nazista torna-se, assim, o espaço no qual o que é excluído é incluído através de sua própria exclusão. Norma e exceção tornaram-se, nele, indiscerníveis, disso decorrendo que os questionamentos sobre a legalidade ou a ilegalidade dos atos que nele foram perpetrados não competem a nenhuma forma de lei. O campo é, portanto, “um espaço de exceção, no qual não apenas a lei é integralmente suspensa, mas, além disso, fato e direito se confundem sem resíduos, neles tudo é verdadeiramente possível.”⁶¹⁸ Uma zona de indiscernibilidade em que não há mais como, sequer, discernir a humanidade: uma vez que “os seus habitantes foram despojados de todo estatuto político e reduzidos integralmente a vida nua, o campo é também o mais absoluto espaço biopolítico que jamais tenha sido realizado”⁶¹⁹, o lugar onde os mais atrozes delitos puderam ser cometidos, sem que a lei os pudesse condenar. Nesse espaço, o poder tem diante de si a vida nua, sem mediação, e “a política é agora literalmente, a decisão do impolítico (isto é, da vida nua).”⁶²⁰ É a essa vida nua que Levi se refere no poema que abre *É isto um homem?* e que leva o mesmo nome. Levi confronta o homem político com a imagem da vida destituída e pergunta com horror se o espelho devolve uma imagem ainda humana:

Vocês que vivem seguros
em suas cálidas casas,
vocês que, voltando à noite,
encontram comida quente e rostos amigos,
 pensem bem se isto é um homem
 que trabalha no meio do barro,
 que não conhece paz,
 que luta por um pedaço de pão,
 que morre por um sim ou por um não.
Pensem bem se isto é uma mulher,
Sem cabelos e sem nome,
Sem mais força para lembrar,
Vazios os olhos, frio o ventre,
 como um sapo no inverno.
Pensem bem que isto aconteceu:
eu lhes mando essas palavras.

⁶¹⁷ Ibidem. p. 175.

⁶¹⁸ Ibidem. p. 177.

⁶¹⁹ Ibidem. p. 178.

⁶²⁰ Ibidem. p.180.

Gravem-nas em seus corações,
 Estando em casa, andando na rua,
 ao deitar, ao levantar;
 repitam-nas a seus filhos.
 ou, senão, desmorone-se a sua casa,
 a doença os torne inválidos,
 os seus filhos virem o rosto para não vê-los.⁶²¹

Levi clama pela memória: que nunca se esqueça a quê o homem pode relegar o próprio homem. Em seu curto poema, encerra todo o conteúdo do testemunho que presta no livro. O horror denunciado torna-se ainda mais vívido para os judeus, que diariamente rezam o *Shemá*, a conclamação feita por Deus ao povo de Israel. A oração mais importante da religião judaica, que aparece no Deuteronômio e em Números, contém os versos (com exceção do primeiro) da penúltima estrofe do poema, porém, na Torah, as palavras referidas são aquelas enviadas por Deus e iniciadas pela convocação: “Ouve, ó Israel, o senhor é o teu Deus, o senhor é um”⁶²².

Em *Homo sacer*, Agamben estende a condição do campo a situações que testemunhamos hoje, sobretudo em relação a imigrantes e refugiados. Salienta que, nessas situações, a violência pode ou não acontecer, mas a suspensão dos direitos joga aquele que lhe é submetido na mesma zona de indiscernimento na qual os prisioneiros dos campos foram jogados. Não está, com isso, diminuindo o horror dos campos, mas, pelo contrário, apenas mostrando a que se pode chegar: o *Lager* é o extremo da condição da exceção. A permanência da lógica do campo, hoje, foi brutalmente ilustrada recentemente, quando soldados israelenses, no dia 30 de maio do presente ano, atacaram a Frota Liberdade, que transportava ajuda humanitária para Gaza, atingindo um dos navios e matando nove pessoas, além de terem ferido outras. Sobre o acontecido, Agamben declara:

muitos recordamos os versos da poesia ‘Fuga da morte’, no qual Paul Celan evocava, em 1952, o extermínio dos hebreus: ‘*a morte é um mestre da Alemanha/ ele te acerta com uma bala de chumbo e te acerta certamente.*’ É triste para aqueles que, como eu, receberam o legado da cultura hebraica, e têm que dizer que, hoje, ‘*a morte é um mestre de Israel*’. E é tanto mais triste porque os soldados que atacaram os navios dos pacifistas não agiram como piratas em águas

⁶²¹ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 9.

⁶²² Em hebraico transliterado, *Shemá Israel, Adonai elohenu, Adonai echad*. A oração completa divide-se em três partes e está contida em Deuteronômio 6: 4-9, 11: 13-21 e Números 15: 37-41.

internacionais, mas agiram, sobretudo, como guardiães do *Lager* em que Israel transformou a Palestina.⁶²³

Tal é o horror da experiência do campo nazista, cujo perigo segue assombrando relações de fundo político-religioso contemporâneas, que o autor dedica à questão de seu testemunho a obra *Quel Che resta di Auschwitz – O que resta de Auschwitz –*, onde examina a impossibilidade desse testemunho. Defrontar com a produção literária dos sobreviventes do campo levou-o também ao questionamento do limite entre o humano e o inumano. Primo Levi salienta:

não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, os sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os ‘muçulmanos’, os que submergiram – são as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção.⁶²⁴

“O intestemunhável tem um nome. Chama-se, no jargão do campo, *der Muselmann*, o muçulmano.”⁶²⁵ Muçulmano foi a designação adotada nos campos para designar aqueles que resvalavam para fora do limiar do humano. A origem da alcunha é desconhecida: há várias hipóteses sobre ela, desde a associação ao tipo de movimento comum aos detidos que chegavam ao ponto mais baixo da sobrevivência, um balançar contínuo, como os dos islâmicos em oração, até o significado da palavra *Muslim* que, no árabe, designa aquele que se submete incondicionalmente à vontade de Alá, um homem submisso. Eram prisioneiros desprovidos de esperança e da própria possibilidade de pensar a esperança. Abandonados inclusive pelos companheiros, eram considerados cadáveres ambulantes, um *homo sacer* ao qual não cabia nem sequer a denominação *homo*: vida nua na exceção. O testemunho de Levi, principal referência dentre os demais testemunhos, em *O que resta de Auschwitz*, traduz parte do verdadeiro horror do campo:

sucumbir é mais fácil: basta executar cada ordem recebida, comer apenas a ração, obedecer à disciplina do trabalho e do Campo. Desse modo, a experiência demonstra que não se agüenta quase nunca mais

⁶²³ Revista I SOTTERRANEI. Edição online <<http://www.isotterranei.org/2010/06/fuga-di-morte/>>. Sd. Tradução da autora. O poema de Celan, completo, pode ser encontrado em CELAN, Paul. *Poemas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. p. 20-22. O trecho citado está na página 21.

⁶²⁴ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 72.

⁶²⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 49.

do que três meses. A história – ou melhor, a não história – de todos os ‘muçulmanos’ que vão para o gás, é sempre a mesma: simplesmente, acompanharam a descida até o fim, como os arroios que vão até o mar. Uma vez dentro do Campo, ou por causa da sua intrínseca incapacidade, ou por azar, ou por um banal acidente qualquer, eles foram esmagados antes de conseguir adaptar-se; ficaram para trás, nem começaram a aprender o alemão e a perceber alguma coisa no emaranhado infernal de leis e proibições, a não ser quando seu corpo já desmoronava e nada mais poderia salvá-los da seleção [de prisioneiros para a câmara de gás] ou da morte por esgotamento. A sua vida é curta, mas seu número é imenso: são eles, os ‘muçulmanos’, os submersos, são eles a força do Campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar ‘morte’ à sua morte, que eles já nem temem, porque são esgotados demais para poder compreendê-la.

Eles povoam minha memória com sua presença sem rosto, e se eu pudesse concentrar numa imagem todo o mal do nosso tempo, escolheria essa imagem que me é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento.⁶²⁶

Segundo Agamben, o testemunho do campo não acontece plenamente: seja pela impossibilidade de ouvir àqueles que verdadeiramente poderiam dá-lo, seja porque a linguagem não é suficiente para abarcar tudo o que se passou em Auschwitz, o mais temido campo de extermínio nazista ou, ainda, pela vergonha ou pela culpa – culpa de estar vivo quando muitos pereceram – comum a muitos sobreviventes.

O muçulmano, o único que poderia testemunhar, nem sequer guarda sua capacidade de linguagem. Em *A trégua*, Levi narra a história de um menino que tornou-se, em suas memórias, a personificação da incapacidade de linguagem, do banimento da linguagem. O trecho é longo, mas somente um sobrevivente poderia traduzir em palavras a circunstância de ouvir a impossibilidade de linguagem. Por isso é transcrito diretamente, como o é também em Agamben. A experiência do contato com o obscurecimento da linguagem aconteceu a Levi nos dias que se seguiram à libertação de Buna, ou Auschwitz III, pelos russos, durante a marcha de transferência dos sobreviventes para o sub-campo principal.

Hurbinek era um nada, um filho da morte, um filho de Auschwitz. Aparentava três anos aproximadamente, ninguém sabia nada a seu respeito, não sabia falar e não tinha nome: aquele curioso nome, Hurbinek, fora-lhe atribuído por nós, talvez por uma das mulheres,

⁶²⁶ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 91.

que interpretara com aquelas sílabas uma das vozes inarticuladas que o pequeno emitia, de quando em quando. Estava paralisado dos rins para baixo, e tinha as pernas atrofiadas, tão adelgadas como gravetos; mas os seus olhos, perdidos no rosto pálido e triangular, dardejavam terrivelmente vivos, cheios de busca de asserção, de vontade de libertar-se, de romper a tumba do mutismo. As palavras que lhe faltavam, que ninguém se preocupava de ensinar-lhe, a necessidade da palavra, tudo isso comprimia seu olhar com urgência explosiva [...]

De noite ficávamos de ouvidos bem abertos: era verdade, do canto de Hurbinek vinha de quando em quando um som, uma palavra. Não sempre exatamente a mesma, para dizer a verdade, mas era certamente uma palavra articulada: ou melhor, palavras articuladas ligeiramente diversas, variações experimentais sobre um tema, uma raiz, sobre um nome talvez. [...]

Não, não devia ser uma mensagem, tampouco uma revelação: era talvez o seu nome, se tivesse tido a sorte de ter um nome; talvez (segundo uma das nossas hipóteses) quisesse dizer ‘comer’ ou ‘pão’; ou talvez ‘carne’ em boêmio, como sustentava, com bons argumentos, um dos nossos, que conhecia essa língua. [...]

Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras.⁶²⁷

Mas o testemunho de Levi não é o testemunho de Hurbinek, o menino que se situava na fronteira entre o humano e o inumano, entre o homem e o *Muselman*. Sua situação limítrofe se revelava nos sons que quase constituíram linguagem, nos olhos que teimavam em se mostrar vivos. A palavra que teimava em emergir de seu ser, *mass-klo* ou *matisklo*, continuou sendo secreta: a palavra secreta do campo que testemunhava, minimamente, talvez a tentativa de dizer ou de clamar ‘mãe’, a primeira articulação que a maioria dos seres humanos aprende a fazer soar com sua voz transformada em língua, mas nesse momento, como uma súplica por consolo, alívio ou amor face ao horror. Mas talvez não fosse passível de tradução ou interpretação: “pode ser somente um não testemunhado. Isso é o som que provém da lacuna, a não língua que se fala sozinho, de que a língua responde, em que nasce a língua”⁶²⁸: o outro testemunho que nasce do testemunhar e que, por não dizer, torna-se expressão em ato do vazio de ser.

O testemunho, em palavras, que poderia ser minimamente dado pelo muçulmano encontra sua forma, segundo Levi e Agamben, no sobrevivente. Mas isso apenas significa que “o testemunho é o encontro de duas impossibilidades de testemunhar, que a língua, para testemunhar, deve ceder lugar a uma não-língua,

⁶²⁷ LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 28-31. Os trechos aparecem em AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 46-47.

⁶²⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 47.

mostrar a impossibilidade de testemunhar.”⁶²⁹ As palavras de Levi – e de vários outros sobreviventes – tornam-se portanto, o aval à impossibilidade da expressão da dor, e antes disso, do abandono a que foi entregue sua verdadeira testemunha. Agamben chama a essa impossibilidade de “paradoxo de Levi”: o muçulmano é, ao mesmo tempo, a única testemunha integral, a testemunha absoluta e, por ter sido jogado fora – ou, usando uma expressão do estado de exceção, por ter sido capturado fora, *ex capere*, de onde vem o termo exceção – da condição humana, por ser um não-homem, é também o ser desprovido de linguagem que não pode, portanto testemunhar.

A relação entre o *homo sacer* e a linguagem encontra, portanto, sua aporia no muçulmano dos campos nazistas:

a língua do testemunho é uma língua que não significa mais, mas que, nesse seu ato de não significar, avança no sem-língua até recolher outra insignificância, a da testemunha integral, de quem, por definição, não pode testemunhar. Portanto, para testemunhar, não basta levar a língua até ao próximo não-sentido [um além-da-língua], até à pura indecibilidade das letras [...]; importa que o som sem sentido seja, por sua vez, voz de algo ou alguém que, por razões bem distintas, não pode testemunhar. Assim, a impossibilidade de testemunhar, a ‘lacuna’ que constitui a língua humana, desaba sobre si mesma para dar lugar a uma outra impossibilidade de testemunhar – a daquilo que não tem língua.⁶³⁰

Assim como o campo é o paradigma do rumo moderno da biopolítica, o muçulmano é o paradigma do campo e do limite da linguagem. Seu testemunho é a própria impossibilidade de testemunhar. Nele, a vida se despe inclusive do que a torna humana: sua linguagem.

⁶²⁹ Ibidem. p. 48.

⁶³⁰ Idem. Ibidem.

3.3. O messianismo, a inoperatividade, a arte

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.
Italo Calvino, 1972.⁶³¹

Duas idéias são centrais no pensamento de Agamben: a de potência, que representa a tradução de sua obra em um único termo⁶³², e a de messianismo. Os termos ‘o Messias’, ‘tempo messiânico’, ‘o reino messiânico’, ‘messianismo petrificado’, ‘deslocamento messiânico’ e ‘o conceito do messiânico’ são freqüentes na obra do pensador. Sua importância se explica tanto pela influência que Walter Benjamin exerce sobre ela, como pela importância que a teologia, e especificamente a teologia política, que advém de Carl Schmitt, assume em grande parte de seu trabalho.

Apesar do largo uso que o autor faz dos termos, não há, em sua obra, uma definição fechada dos mesmos, a não ser no caso de tempo messiânico: são conceitos que vêm sendo construídos à medida que a própria obra de Agamben também o é. Em geral, as definições apontadas relacionam-se, bastante proximamente, com as de Benjamin. Agamben constrói, ao longo de seus diversos textos, sobretudo a idéia do messianismo, que será fundamental no corpo filosófico que configura. Entender o conceito de messianismo e de seus correlatos requer que se trilhe o percurso desta construção que Agamben errige. Embora já apareça em *L'uomo senza contenuto*, 1970, a consolidação da idéia que se constituirá no messianismo como forma de pensamento e como tradução de idéia inicia-se especificamente em *Infanzia e storia*, oito anos depois.

⁶³¹ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 150.

⁶³² A esse respeito, Cf. CASTRO, Edgardo. *Giorgio Agamben: una arqueologia de la potencia*. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2008. Castro desenvolve a leitura da obra de Agamben, desde *L'uomo senza contenuto* até *Signatura rerum*, tomando por *leitmotiv* a idéia de potência que, segundo o autor, é o tema por excelência de Agamben.

Ali, Agamben propõe, pela primeira vez, o neologismo “cairologia” (depois grafado na forma kairologia), referindo-se ao tempo, como tomado pelo materialista histórico revolucionário.

Verdadeiro materialista histórico não é aquele que segue ao longo do tempo linear infinito uma vã miragem de progresso contínuo, mas aquele que, a cada instante, é capaz de parar o tempo, pois conserva a lembrança de que a pátria original do homem é o prazer. É este o tempo experimentado nas revoluções autênticas, as quais, como recorda Benjamin, sempre foram vividas como uma suspensão do tempo e como uma interrupção da cronologia; porém, uma revolução da qual brotasse, não uma nova cronologia, mas uma mudança qualitativa do tempo (uma *cairologia*), seria a mais grávida de conseqüências e a única que não poderia ser absorvida no refluxo da restauração. Aquele que, na *epoché* do prazer, recordou-se da história como a própria pátria original, levará verdadeiramente em cada coisa esta lembrança, exigirá a cada instante esta promessa: ele é o verdadeiro revolucionário e o verdadeiro vidente, livre do tempo, não no milênio⁶³³, mas *agora*.⁶³⁴

O neologismo aparece no terceiro capítulo do livro, “Tempo e história: crítica do instante e do contínuo” onde Agamben perfaz a distinção dos dois tipos de tempo e situa neles o homem. Ali, o prazer aparece, via Aristóteles, na *Ética a Nicômaco*, como aquilo que a cada instante é inteiro e completo. É nesse sentido que ele se torna a morada original do homem, mas Agamben esclarece que

isto não significa que o prazer tenha o seu lugar na eternidade. A experiência ocidental do tempo está cindida em *eternidade* e *tempo linear contínuo*. O ponto de divisão, através do qual estes se comunicam, é o instante como ponto inextenso e inapreensível. [...] O lugar próprio do prazer, como dimensão original do homem, não é nem o tempo pontual contínuo nem a eternidade, mas a história.⁶³⁵

A kairologia aparece como designação para o instante oportuno, para o momento propício no qual o olhar do homem sobre a história detém o tempo: um tempo para sempre presente. A palavra agambeniana deriva do nome do mais jovem dos filhos ou de Zeus ou de Chronos, Kairos⁶³⁶, que aparece às vezes também como um ou outro

⁶³³ Importa salientar que, na tradução de *Infância e história* para o português, por Henrique Burigo, o tradutor acrescenta a seguinte nota à palavra milênio: “o período de mil anos, durante o qual Jesus Cristo reinará sobre a Terra, conforme a descrição contida no livro do Apocalipse (fonte: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*).”

⁶³⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 128.

⁶³⁵ *Ibidem*. p. 127

⁶³⁶ Mais tarde, em *Il tempo che resta: un commento alla 'lettera ai romani*, a palavra kairos aparece em expressão da Carta aos Romanos, de Paulo, onde se lê *ho nyn kairós*, ‘o tempo de agora’. Cf.

dos dois. Opõe-se ao tempo linear, Chronos, designando o tempo oportuno, o instante mesmo da oportunidade⁶³⁷. É representado como um belo jovem alado, coberto de escamas prestes a cair, provavelmente uma alusão ao desapego à situação passada ou à percepção da perda de validade da condição anterior: um ser aquático no momento exato em que deixa de sê-lo, para se tornar alado ou, ainda, o ser que se despoja do falso encobrimento da verdade. Kairos representa, na filosofia agambeniana, o momento em que um homem lança o olhar decisivo à história, e interrompe seu tempo, mudando-lhe o curso. O instante da revolução.

O messianismo judaico é comumente tomado pela crença na história como encaminhamento para o evento escatológico da chegada do Messias, o processo histórico representando o êxodo do homem que parte do passado em direção ao *telos*, a um fim que também é finalidade, localizado no futuro. Essa é a aceção geralmente aceita da idéia. Entretanto, tal aceção vai contra a filosofia de Agamben e de sua concepção de messianismo. Tampouco entre judeus eruditos e/ou observantes esclarecidos o messianismo como teleologia possui validade. Em diferentes tempos históricos, a idéia da vinda do Messias teve diferentes interpretações, de acordo com o contexto otimista ou pessimista em que se encontravam os hebreus⁶³⁸. Na verdade, “a bíblia hebraica não utiliza a idéia do Messias em seu sentido último, escatológico. Mas este é um conceito pós-bíblico, com raízes na Bíblia e, particularmente, nas esperanças de um futuro nacional melhor.”⁶³⁹ Há, na compreensão da perspectiva histórica judaica, um aspecto pouco conhecido fora dessa religião: a idéia da sempre renovada expectativa do encontro com o Messias nas práticas litúrgicas, que se dá no *Shabat*, o equivalente judaico do domingo católico, e no *Pessach*, a Páscoa judaica, quando se comemora e rememora a fuga do Egito e da escravidão empreendida pelos hebreus. Em ambos os casos, a expectativa não se refere à um encontro final com Deus, mas à renovação das crenças, da história e da própria condição cíclica em que o tempo, uma criação divina,

AGAMBEN, Giorgio. *Il tempo che resta*: um commento alla ‘lettera ai romani’. Torino: Bollati Boringhieri, 2000. p. 9.

⁶³⁷ Cf. Site WIKIPEDIA. Available online < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Kairos>>.

⁶³⁸ A esse respeito, cf. GOLDBERG, David J. RAYNER, John D. O destino da humanidade. p. 304-305. Esperança messiânica. p. 305-307. In: *Os judeus e o judaísmo*: história e religião. Rio de Janeiro: Xenon, 1989. Ou ainda BONDER, Nilton, SORJ, Bernardo. *Judaísmo para o século XXI*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Neste último, todo o texto é construído em torno da idéia da vida do dia-a-dia e da salvação como escolha quotidiana: “para o judaísmo o amanhã é tecido nas escolhas e ações do presente, ou seja, em lugar de destino, há possibilidades.”

⁶³⁹ GOLDBERG, David J. RAYNER, John D. *Os judeus e o judaísmo*: história e religião. Rio de Janeiro: Xenon, 1989. p. 305.

se constitui⁶⁴⁰. Nesse sentido, o próprio tempo cíclico e os ritos que o celebram são uma demonstração da permanência de Deus junto a seu povo.

Agamben não desconhecia esse messianismo: sua visão da história coadunava-se com aquela de Benjamin, marcada pelo *Jetztzeit*, o tempo do “‘agora’ no qual se infiltraram estilhaços do messiânico”⁶⁴¹. No fim de suas teses sobre o conceito de história, Benjamin resgata a memória de um costume e ilustra como esses estilhaços entram no tempo:

sabe-se que era proibido aos judeus investigar o futuro. Ao contrário, a Torá e a prece se ensinam na rememoração. Para os discípulos, a rememoração desencantava o futuro, ao qual sucumbiam os que interrogavam os adivinhos. Mas nem por isso o futuro se converteu para os judeus num tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias.⁶⁴²

Na cerimônia do *Seder*, o farto e rico jantar ritualístico que marca o início do *Pessach*, há um costume rigorosamente observado: à cabeceira da mesa mais próxima da porta de entrada de cada residência onde se realiza o jantar, reserva-se o lugar e uma taça maior, mais adornada e mais cheia que as demais: é a taça de Elias, aquele que anuncia a chegada do Messias. De modo a recebê-lo, ou ao próprio Messias, a porta das residências permanece aberta até o fim do jantar. O costume se repete todo ano. A data do *Seder* é uma das mais importantes no calendário judaico. Uma porta aberta durante o mesmo, e ao longo das quase cinco horas da duração do rito e da festa, é uma porta largamente aberta, sobretudo por que se está à espera. Por outro lado, os restantes e infundáveis segundos entre cada *Seder* são portas estreitas: estreitas pelo imediato do instante, estreita pela surpresa ou pela oportunidade do testemunho: estreita pelo que Agamben referiu com o nome de *Kairos*: o poder ser agora.

O messianismo aparece não como evidenciamento da fé ou da praticância de Benjamin – um sabido não observante. A teologia, e especificamente o messianismo, aparecem como alegoria da sociedade sonhada pelo socialismo marxista. Em suas teses, Benjamin o deixa claro. Em Agamben não ocorre diferente: *La comunità che viene* é o desdobramento da postura de Benjamin. Em *Homo sacer* lemos: “o Messias é a figura

⁶⁴⁰ Sobre o *Pessach* e a condição cíclica do tempo no judaísmo, cf. FRÓIS, Katja Plotz. *Tradição e consumo: o Seder judaico e a afirmação da identidade judaica*. p. 9-29. In: INTERSEÇÕES: revista de estudos interdisciplinares Ano 10. n. 1. Rio de Janeiro: UERJ, jun. 2008.

⁶⁴¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. p. 222-232. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 232.

⁶⁴² Idem. *Ibidem*.

com a qual as grandes religiões monoteístas procuraram solucionar o problema da lei” e “sua vinda significa tanto no judaísmo quanto no cristianismo ou no islã xiita, o cumprimento e a consumação integral da lei.”⁶⁴³ A lei que se consoma aqui é a lei representada pelas escrituras das três religiões. A consumação representa, na verdade, a assunção da vigência sem significado, a vigência no vazio, e sua transgressão na forma da própria vida: “a fórmula ‘vigência sem significado’ define não só o estado da Torá frente a Deus, mas também e sobretudo nossa presente relação com a lei.”⁶⁴⁴

A tarefa messiânica é a de restauração do significado à forma original da lei, metonimicamente ilustrada na idéia de que em sua forma original, a Torah era composta apenas por letras sem significado. Assim, [Agamben] reivindica que o problema crucial para o messianismo é como o Messias pode restaurar uma lei que não tem significado. [...] A resolução da falta de significado da lei não se evidencia simplesmente através da inauguração de uma nova lei; antes, a tarefa messiânica é confrontar e finalmente sobrepujar a lei em vigência sem significação. Mais que isso, dado que estar a lei em vigência sem significação é a característica do estado de exceção da política contemporânea, o sobrepujamento da lei é a tarefa que o pensamento contemporâneo deve confrontar. Só então a sangrenta violência do bando soberano será detida. Para Agamben, o reino messiânico é diferenciado do tempo histórico da exceção por um ‘pequeno deslocamento’ ocasionado por um evento messiânico que confronta e sobrepuja a falta de significação da lei.⁶⁴⁵

Agamben lembra a enigmática passagem de Kafka, nos *Cadernos em oitavo*, “o Messias virá quando já não se necessite dele, virá um dia depois de sua vinda, não virá no último, mas no últimíssimo dos dias”⁶⁴⁶. Interpreta-o segundo o desdobramento do Messias em dois que acontece, no judaísmo, nas pessoas de José, filho de Jacó, o patriarca Israel, que morre, e pelo filho da casa de Davi, que ainda virá. No cristianismo o desdobramento é feito na pessoa única do Cristo que, primeiro, morre e ressuscita, tornando-se em seguida o Messias esperado no fim dos tempos. Agamben lê Kafka considerando, então, essa cisão do Messias em duas figuras distintas:

uma que se consuma com a consumação da história e outra que, por assim dizer, advém só no dia depois de sua chegada. Só desse modo o

⁶⁴³ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995. p. 65. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 63.

⁶⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 339. Tradução da autora.

⁶⁴⁵ MILLS, Catherine. Agamben’s messianic politics: biopolitics, abandonment and happy life. In: *Contretemps*. n. 5. New South Wales: University Press. Dez, 2006. p. 55. Tradução da autora.

⁶⁴⁶ KAFKA, Franz. *Cuadernos em octavo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. p. 55. Tradução da autora. O trecho é citado em AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 346-347.

acontecimento do Messias poderá coincidir com o tempo histórico e, não obstante, não identificar-se com ele, operando no *éschaton*, aquele ‘pequeno deslocamento’ no qual, segundo a parábola rabínica referida por Benjamin, consiste o reino messiânico.⁶⁴⁷

O “pequeno deslocamento” é referido em *La comunità che viene*. Trata-se de uma expressão encontrada em uma parábola conhecida que Scholem contou a Benjamin e este a Ernst Bloch (Alemanha, 1885-1977), que a transcreveu em seu *Spuren – Vestígios*, 1977:

um rabino, um verdadeiro cabalista, disse um dia: para instaurar o reino da paz não é necessário destruir tudo e dar início a um mundo completamente novo; basta apenas deslocar ligeiramente esta taça ou este arbusto ou aquela pedra, e proceder assim em relação a todas as coisas. Mas este ‘ligeiramente’ é tão difícil de encontrar que, no que diz respeito ao mundo, os homens não são capazes de o fazer e é necessário que chegue o Messias.⁶⁴⁸

Benjamin, no entanto, o narra de outra maneira:

os chassidim contam uma história sobre o mundo por vir, que diz o seguinte: lá, tudo será precisamente como é aqui; como é agora o nosso quarto, assim será no mundo que há de vir; onde agora dorme o nosso filho, é onde dormirá também no outro mundo. E aquilo que trazemos vestido neste mundo é o que vestiremos também lá. Tudo será como é agora, só que um pouco diferente.⁶⁴⁹

O pequeno deslocamento não refere a um leve empurrão em todas as coisas, mas a uma pequeníssima, porém crucial, mudança no sentido e no limite das coisas. Tudo será como antes, mas haverá para cada ser um quê a mais, um acréscimo de beatitude que Agamben chama de auréola, seguindo São Tomás de Aquino; uma singularização da perfeição segundo cada uma de suas manifestações. Um conceito próximo àquele de aura, que Benjamin atribui à arte verdadeira. Na verdade, o conceito de singularização representado pela auréola, em Agamben, é exatamente igual àquele de aura, em Benjamin: não uma supra determinação do ser, mas uma indeterminação dos limites das coisas, ou dos seres: um halo de borramento, ou franja de luz, que nubla seus

⁶⁴⁷ AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 347.

Tradução da autora.

⁶⁴⁸ BLOCH, Ernst. Apud AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 44.

⁶⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974-1989. p. 2432. BENJAMIN, Walter. Apud AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 44.

limites, mas os faz resplandescentes, “uma paradoxal individuação por indeterminação.”⁶⁵⁰

O estado de coisas do messianismo seria tal, portanto, que aquilo que ali existe, existe no limite entre sua determinação e sua indeterminação, isto é, dotado de “uma zona em que possibilidade e realidade, potência e ato se tornam indistintos”⁶⁵¹, assim, o ser passa a existir em potência, passando a poder ser um ser qualquer.

A idéia presente na parábola remete àquela que aparece na Bíblia católica, na primeira carta de Paulo aos Coríntios, onde se lê que, ao final dos tempos “cada um permaneça na situação em que estava quando foi chamado.”⁶⁵² Mas

ser messiânico, viver no messias significa a desapropriação, sob a forma do *como não*, de toda propriedade jurídico-factual (circuncidado/não-circuncidado; livre/escravo; homem/mulher) – mas essa desapropriação não funda uma nova identidade, e a “nova criatura” é somente o uso e a vocação messiânica da antiga.⁶⁵³

A auréola é o deslocamento que permite esse ser qualquer, o tornar-se, daquilo que se era, o que é “como se não” tivesse sido. Uma operação feita pela revogação, pelo colocar em inoperatividade a diferença. Tal é o sentido do deslocamento que caracteriza o messiânico em Agamben: a idéia de potência, de poder ser como se nunca tivesse sido, e a de inoperatividade, de poder “ser não”, presente na revogação da diferença.

No messiânico agambeniano estão presentes, na verdade, dois conceitos aristotélicos: tanto a idéia de potência como aquela de inoperatividade advêm do texto aristotélico.

Aristóteles opõe e liga, simultaneamente a potência (*dynamis*) ao ato (*energeia*). Em *La potenza del pensiero*, de 2005, Agamben aponta a passagem do *De anima* (417 a 2-9) aristotélico, onde essa relação aparece:

existe, porém, uma aporia: por que não há sensação dos próprios sentidos [*tón aistheseon...isthesis*]? Por que, na ausência de objetos externos, eles não proporcionam sensação, mesmo tendo em si o fogo,

⁶⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 46.

⁶⁵¹ Ibidem. p. 47.

⁶⁵² BÍBLIA Sagrada. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. I Cor 7: 20.

⁶⁵³ AGAMBEN, Giorgio. *Il tempo che resta: um commento alla ‘lettera ai romani’*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000. p. 31. Tradução da Autora.

a água e os outros elementos de que existe sensação? Isso acontece porque a faculdade sensitiva [*to aisthetikon*] não está em ato, mas só em potência [*dynamei monon*]. Por isso ela não prova sensação, assim como o combustível não queima por si, sem um princípio de combustão; do contrário, consumiria a si mesmo e não teria necessidade de fogo existente em ato [*entelecheiai... ontos*].⁶⁵⁴

Ali Agamben salienta que o mundo moderno está tão acostumado com a idéia de potência, que já não é mais capaz de discernir seu verdadeiro significado. Afirma, então, que colocar a questão desse significado implica também colocar a questão: “o que significa ter uma faculdade? De que modo existe algo como uma ‘faculdade’?”⁶⁵⁵

Sua resposta é buscada no próprio texto de Aristóteles sobre a alma:

a Grécia arcaica não concebia a sensibilidade, a inteligência (ou, ainda menos, a vontade) como ‘faculdades’ de um sujeito. A própria palavra *aisthesis* é, na sua forma, um nome de ação em *-sis*, que expressa uma atividade real. Como pode, então, uma sensação existir na ausência de sensação, uma *aisthesis* existir no estado de anestesia? Tais perguntas introduzem-nos imediatamente no problema do que Aristóteles chama *dynamis*, potência (um termo a respeito do qual será bom lembrar que ele significa tanto potência quanto possibilidade, e que os dois significados não deveriam nunca ser separados, como infelizmente acontece nas traduções modernas). Quando dizemos que um homem tem a ‘faculdade’ de ver, a ‘faculdade’ de falar (ou, conforme Hegel escreve e Heidegger repetirá a seu modo, a ‘faculdade’ da morte), quando afirmamos simplesmente ‘isso não está nas minhas faculdades’, movemo-nos já na esfera da potência. O termo ‘faculdade’ exprime assim o modo como certa atividade vem a ser separada de si mesma e atribuída a um sujeito, o modo como um vivente ‘tem’ a sua práxis vital. Algo como uma ‘faculdade’ de ouvir acaba distinta do ouvir em ato para que possa ser referido como próprio de um sujeito.⁶⁵⁶

A separação indica também uma privação: Aristóteles dá o nome de faculdade – *hexis*, do grego *echô*, “ter” – à “in-existência” da sensação. Ou seja, só na sua privação a sensação pode perceber-se a si mesma. Mas a faculdade é também uma possibilidade, uma potência. Assim, “ter uma potência, ter uma faculdade significa: ter uma privação.” Só o que ainda não é em ato, é em potência. Mas Aristóteles distingue duas formas de potência:

⁶⁵⁴ ARISTÓTELES. Apud AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 353. Tradução de Selvino Assmann. (Todas as traduções do texto, daqui em diante, são de Assmann).

⁶⁵⁵ AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 353.

⁶⁵⁶ Ibidem. p. 353-354.

uma potência genérica, aquela segundo a qual dizemos que uma criança tem a potência da ciência, ou que é em potência arquiteto ou um chefe de estado, em relação à potência que compete a quem já tem a *hexis* correspondente a determinado saber ou a determinada habilidade. É neste segundo sentido que se diz que o arquiteto tem a potência de construir mesmo quando não está construindo, ou que alguém que toca cítara tem a potência de tocar mesmo quando não toca. A potência que aqui está em questão difere de maneira essencial da potência genérica que compete à criança. A criança – escreve Aristóteles [*De anima* a 21 ss.] – é potente no sentido de que deverá sofrer uma alteração através da aprendizagem; quem já possui uma técnica, pelo contrário, não deve sofrer alteração, mas é potente a partir de uma *hexis*, que pode não pôr em ato ou então atuar, passando de um não-ser em ato a um ser em ato.⁶⁵⁷

A segunda forma de potência é de tal forma que, nos exemplos citados, sua tradução plena aparece quando se diz que um arquiteto tem a potência de construir como também tem a potência de não-construir, assim como o tocador de cítara tem a potência tanto de tocar quanto de não-tocar. A fórmula mais clara da potência que realmente importa, a Aristóteles e a Agamben, é a “potência de não”.

O texto agambeniano que explora especificamente o conceito de potência como ‘potência de não’, é ‘Bartleby, ou da contingência’, publicado junto com ‘Bartleby, ou a fórmula’, de Gilles Deleuze, no volume *Bartleby, la formula de la creazione*, de 1993. O texto aparece depois no volume *Potentialities*⁶⁵⁸, de 1999, que em 2005 será publicado em italiano como *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*, com a diferença de alguns textos a mais ou a menos, dentre eles aquele sobre Bartleby, que não constará ali. Nesse texto, Agamben explora a idéia do poder-não a partir da obra de Herman Melville (Estados Unidos, 1819-1891), *Bartleby, o escrivão*⁶⁵⁹, de 1853. A obra de Melville narra a história de um escrivão eficiente, porém não suficientemente dotado de criatividade ou de iniciativa para ser dito exemplar, que, a partir de determinado dia passa a responder a toda requisição ou ordem com a frase “eu prefiro não”. O tipo de resposta dada por ele não pode constituir causa justa para sua demissão, uma vez que ele verdadeiramente não se nega a obedecer, apenas prefere não. A situação se distende ao absurdo, uma vez que o preferir não de Bartleby acaba por fazer sua vida profissional e sua vida pessoal imiscuírem-se uma na outra de forma indissociável. Bartleby passa a morar no escritório, que se torna também sua trincheira, unicamente pelo fato de passar a responder a tudo com seu “prefiro não”. A genialidade

⁶⁵⁷ Ibidem. p. 355-356.

⁶⁵⁸ Edição utilizada como referência, na presente tese.

⁶⁵⁹ No original, *Bartleby, the scrivener: a story of Wall Street*.

de Melville, na história, reside no fato de que ninguém está fazendo absolutamente nada de errado, o escriturário não se negou a nada, entretanto, o absurdo de sua situação levou-o à detenção e, finalmente, a uma abandonada morte.

Em seu texto sobre *Batleby*, Agamben afirma que “a mente é [...] não uma coisa, mas um ser de pura potencialidade”⁶⁶⁰, explicando-o com uma metáfora: a mente é como “a imagem da lousa de escrever na qual nada está escrito” e tudo pode, por isso, ser escrito, funcionando, a lousa vazia, “precisamente para expressar o modo no qual a pura potencialidade existe.”⁶⁶¹ E ressalta que “esta ‘potência de não’ é o segredo cardinal da doutrina aristotélica da potência, que transforma toda potência em si em uma impotência.” Mais a frente, o coloca em termos do ser, a partir de um texto de Sexto⁶⁶²:

o que se mostra no limiar entre ser e não-ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo sem cor do nada, mas a espiral luminosa do possível.⁶⁶³

O possível: é essa a mais clara tradução da potencialidade, em Agamben.

A idéia de potencialidade pura remete de volta àquela de messianismo, o tempo da potência, mas também, o tempo da inoperatividade.

O conceito de inoperatividade aparece relacionado à idéia de tempo, como tempo inoperativo⁶⁶⁴, primeiro, em *Il tempo che resta*, especificamente na “Quarta giornata”⁶⁶⁵. Mas o mesmo conceito, assim como seu correlato, o tempo operativo, aparecem também, em outra escrita, que guarda similaridade com a primeira, *Arte, inoperatividade, potência*, porém, tratando especificamente do elo entre arte e política: a inoperatividade.

⁶⁶⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Potentialities: collected essays in philosophy*. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 245. Tradução da autora. (Em todas as demais citações do texto, daqui para frente, as traduções são da autora).

⁶⁶¹ Idem. *Ibidem*.

⁶⁶² Agamben refere-se ao cético Sexto Empírico, médico e filósofo grego que viveu entre os séculos II e III da era cristã. O autor não faz a referência da citação, o que é comum em seus textos.

⁶⁶³ *Ibidem*. p. 257.

⁶⁶⁴ As grafias ‘operativo’ e ‘inoperativo’, assim como seus derivados, são preferidos aqui a ‘operoso’ e ‘inoperoso’ pelo fato de as mesmas palavras serem grafadas de forma mais próxima às duas primeiras, no original italiano. Além disso, em texto lido e publicado por Agamben, em Portugal, a grafia ‘inoperatividade’ foi preferida à ‘inoperosidade’. Cf. Próximas citações.

⁶⁶⁵ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Il tempo che resta: un commento alla ‘lettera ai romani’*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000. p. 60-84.

O texto foi apresentado em 2007, nas Conferências Internacionais Serralves – Crítica do Contemporâneo (CC – CIS), em Portugal, que nesse ano trataram dos temas: política, educação e biologia⁶⁶⁶. As CIS tiveram por intuito avaliar a situação contemporânea nessas três áreas, frente à situação política internacional instável, sobretudo no Oriente Médio e na Europa oriental, às condições da educação em face aos desafios do mundo globalizado e da biologia, diante das novas técnicas, dispositivos, conhecimentos e problemas deles decorrentes no mundo onde sustentabilidade, clonagem e transgenia são palavras corriqueiras. A apresentação de Agamben se deu no eixo temático da Política e seu tema foi, ao mesmo tempo, uma abordagem de seu último livro na ocasião, *Il regno e la gloria: per una genealogia teológica dell'economia e del governo*, e um confronto da noção corrente de política com a postulação de uma política que é capaz de se espelhar na arte. Foi, também, uma resposta a minha carta.

Agamben inicia o texto com uma breve introdução à sua “genealogia teológica da economia e do governo”, seu trabalho nos últimos três anos:

tratava-se de mostrar como o atual domínio da economia e do governo em todas as esferas da vida social tinha o seu paradigma na teologia cristã dos primeiros séculos, quando, para conciliar a Trindade com o monoteísmo, os teólogos a apresentavam como uma ‘economia’ divina, como a forma pela qual Deus organiza e governa tanto a vida divina como o mundo criado.⁶⁶⁷

Agamben apresenta então, uma série de problemas gerados pela concepção dos teólogos, em relação ao tempo em que o trabalho de Deus cessará: o tempo messiânico. O que acontecerá depois do derradeiro trabalho de Deus, o julgamento final? O que farão as legiões de anjos, agora sem tarefa? Haverá vida, depois que tudo cessar? Haverá um governo, como o de Deus durante o tempo que se situou entre a criação e o fim? As perguntas são um exercício de pensamento, assim como a resposta que o filósofo dá. Mas o exercício traz em si uma série de vínculos, que não se pode deixar de perceber, com a política de nosso tempo: uma política que parece ter chegado a seu termo.

⁶⁶⁶ As CIS acontecem desde 1994.

⁶⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. Arte, inoperatividade, política. p. 39-49. In: Conferências Internacionais SERRALVES – Crítica do Contemporâneo. *Política*. Porto: Fundação Serralves, 2007. p. 39. O texto foi publicado em português de Portugal e inglês. Foi utilizada aqui a versão em português, eliminando-se as pequenas diferenças entre a língua de Portugal e do Brasil.

Com relação ao tempo messiânico, o tempo em que todas as obras e palavras, divinas e humanas, encontram seu termo, Agamben afirma que, segundo os teólogos, em lugar do poder, do exercício do poder, o que se verificará é a glória, “a forma em que o poder sobrevive a si próprio e a operatividade impensável [encontrará] o seu sentido no interior da ordem teológica.”⁶⁶⁸ O filósofo propõe, então um novo pensamento: a glória se faz não junto de uma operatividade impensável, como substituta da atividade divina, mas, ao contrário, de uma inoperatividade impensável. Ele vê o exemplo dessa inoperatividade no *Shabat*, o sábado sagrado dos judeus. Aqui, poderia ser referido o domingo dos católicos, mas, entre os judeus, a sacralidade do dia de Deus é seguida através da observância rigorosa do preceito de ‘não trabalhar’ nesse dia. Em geral, os judeus respeitam o preceito e, especialmente entre ortodoxos, a observância inibe variadas formas de compreensão da palavra ‘trabalho’: nesse dia pode-se estudar os textos sagrados, pode-se e deve-se assistir à cerimônia litúrgica do dia, pode-se reunir com o intuito de louvar a Deus e à sua criação. Entretanto, não se pode acender forma alguma de fogo, mas deve-se ter acessas, de antemão, as velas do *Shabat*, não se pode cozinhar, bem como utilizar máquinas, isto é, qualquer aparato tecnológico, não se pode usar o trabalho de empregados e tampouco o de animais. O *Shabat* é considerado um dia de descanso, mas o descanso deve ser voltado para Deus, porque o descanso referido, na verdade, é Dele, que descansou no sétimo dia depois dos seis dias da criação. A vida messiânica seria, portanto, como a inoperatividade própria a Deus, seria “um sábado eterno, no qual Deus, os anjos e os homens parecem misturar-se e mergulhar no nada.”⁶⁶⁹ A glória, portanto, com sua luz ofuscante, substitui decorosamente a inoperatividade divina e seu símbolo, entre católicos e judeus, é a *hetoimasia tou thronou*, o trono vazio mas sempre pronto, que aparece em basílicas e nos Salmos.

Agamben aponta, em seguida, a relação entre a glória, que torna em mistério a inoperatividade divina, e a máquina governamental profana. Segundo ele,

a vida humana é inoperativa e sem fim, mas precisamente esta falta de operatividade e de fim tornam possível a atividade incomparável da espécie humana. O homem votou-se à produção e ao trabalho, por ser, na sua essência, totalmente destituído de obra, por ser um animal sabático por excelência. E a máquina governamental funciona por ter capturado no seu centro vazio a inoperatividade da essência humana.

⁶⁶⁸ Ibidem. p. 39-40.

⁶⁶⁹ Ibidem. p. 43.

Esta inoperatividade é a substância política do Ocidente, o alimento glorioso de todos os poderes. Por isso, festa e ociosidade voltam incessantemente a surgir nos sonhos e nas utopias políticas do Ocidente e também incessantemente neles naufragam. Eles são os restos enigmáticos que a máquina econômico-teológica abandona na linha de rebentação da civilização e sobre os quais os homens voltam todas as vezes inútil e nostalgicamente a interrogar-se. Nostalgicamente, porque eles parecem conter algo que pertence ciosamente à essência humana; inutilmente, porque, na verdade, não passam de escórias do combustível imaterial e glorioso que o motor da máquina queimou nas suas rotações imparáveis.⁶⁷⁰

Ao afirmar que o homem é destituído de obra, Agamben está se referindo ao texto aristotélico, no qual, aparece, pela primeira vez, o caráter inoperativo do homem, sua condição de ser sem obra.

Assim como para um flautista, um escultor e para qualquer artesão [*technite*] e em geral para todos que têm uma obra [*ergon*] e uma atividade [*praxis*], o bom [*tagathon*] e o bem [*to eu*] parecem [consistir] nesta obra, assim deveria ser também para o homem, admitido que exista para ele algo como uma obra [*ti ergon*]. Ou então [dever-se-á dizer] que para o artesão e o sapateiro existem uma obra e uma atividade, e que para o homem, por sua vez, não haja nenhuma, que ele nasceu sem obra [*argos*]?⁶⁷¹

O homem é dito, então, aquele que nasceu sem obra; um ser incompleto, que se completa, na interpretação de Agamben⁶⁷², na multidão, na pluralidade dos homens, como o quer o pensamento de Negri e de Hardt. Mas, sendo sem obra, o homem permanece em relação com a potência:

o homem é o senhor da privação, porque, mais do que qualquer outro ser vivo, em seu ser, ele é entregue à potência. Mas isso significa que ele é, também, entregue e abandonado a ela, no sentido de que cada poder agir seu é constitutivamente um poder não-agir, e cada conhecer seu, um poder não-conhecer.⁶⁷³

Porém, encontra-se, em Aristóteles, um pouco à frente em relação ao trecho anterior, a identificação da obra do homem na forma de operatividade, do estar-em-obra, de *energeia*: isso porque, eliminando-se a forma de vida que Aristóteles chama de

⁶⁷⁰ Ibidem. p. 46.

⁶⁷¹ ARISTÓTELES. Apud. AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 465. Tradução de Selvino Assmann. O tradutor preferiu fazer a tradução de Aristóteles a partir da versão italiana apresentada por Agamben. Em Aristóteles, o trecho encontra-se em *Ética a Nicômacos*, 1097 b 22 ss.

⁶⁷² Cf. AGAMBEN, Giorgio. La obra del hombre. In: *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 465-480.

⁶⁷³ AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 360. Tradução de Selvino Assmann.

nutritiva – e que hoje conhecemos como vegetativa – como forma de identificação do homem, resta-lhe a determinação de ser vivo que possui o *logos*.

Se, pois, a obra do homem é o ser em obra da alma segundo o *logos* ou de toda forma não sem o *logos*, e se dissermos que a obra desse indivíduo singular e desse indivíduo bom é, segundo o gênero, a mesma (como acontece para um citarista e para um bom citarista, e similarmente em qualquer caso), enquanto a superioridade segundo a virtude acaba sendo acrescida à obra (a obra do citarista é a de tocar a cítara, a do bom citarista é a de tocá-la bem); se for assim, devemos supor que a obra do homem é uma certa vida [*zoen tina*] e que ela seja o estar-em-obra da alma e uma prática segundo o *logos*, e que sejam obra do homem bom estas mesmas coisas, realizadas bem e de modo belo, cada ato segundo a sua virtude própria; se for assim, bem do homem será o estar-em-obra da alma segundo a virtude, e se as virtudes forem múltiplas, de acordo com a melhor e a mais perfeita.⁶⁷⁴

Mas, em seu texto sobre arte e política, Agamben retoma a idéia de inoperatividade, porque, segundo o mesmo, na imagem da inoperatividade, assim como na de potência, a liberdade que permite ao homem, inclusive, contemplar-se a si. Agamben recorre ao livro IV da *Ética*, de Baruch Espinosa (Países Baixos, 1632-1677):

Espinosa utiliza a imagem da inoperatividade para definir a liberdade suprema que os homens podem esperar. [...] Fala de uma ‘*acquiescentia in se ipso*’, de um descansar ou encontrar a paz em si próprio, que ele define como ‘um gáudio nascido disso, de o homem se contemplar a si próprio e [contemplar] o seu poder de agir’⁶⁷⁵

Porém, contemplar a si, é, em relação à vida, contemplar o seu próprio poder, já que ao homem é dada a prerrogativa de possuir vida como potência. As formas de poder, entretanto, não são diferentes desse poder inerente à vida do homem. Sua política é, também, uma política da vida e um poder da vida, no sentido que lhe atribuiu Foucault. Por isso Agamben volta o poder de contemplação em direção a ela, em uma estratégia que Deleuze já havia pressentido em Foucault⁶⁷⁶, e encontra, nesse dobramento, o exemplo da arte: especificamente, o exemplo da poesia, já que a poesia não é outra coisa senão “aquela operação lingüística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desativar as suas funções comunicativas e informativas, para abrir a um novo possível uso”⁶⁷⁷. A presença de Deleuze, aqui, é indiscutível: não por acaso,

⁶⁷⁴ ARISTÓTELES. Apud. AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. p. 471. Tradução de Selvino Assmann. Em Aristóteles, o trecho encontra-se em *Ética a Nicômacos*, 1098 a 7-18.

⁶⁷⁵ AGAMBEN, Giorgio. Arte, inoperatividade, política. p. 39-49. In: Conferências Internacionais SERRALVES – Crítica do Contemporâneo. *Política*. Porto: Fundação Serralves, 2007. p. 37-48.

⁶⁷⁶ Cf. Intercurso da presente tese.

⁶⁷⁷ *Ibidem*. p. 48.

Agamben faz referência a Espinosa, imediatamente a essa colocação: “a poesia é, nos termos de Espinosa, uma contemplação da língua que a traz de volta para o seu poder de dizer.”⁶⁷⁸

Na poesia, no desenho, na gravura, na pintura, escultura, em todas as formas da arte contemporânea, que engloba objetos, instalações, *happenings*, vídeos, no antiqüíssimo e sempre moderno teatro, na dança, no cada vez mais assombroso cinema, na literatura, música, arquitetura... Em todas as formas da arte, encontramos esse dobrar-se sobre si: toda obra de arte é, em primeiro lugar, uma reflexão sobre a arte. Em todas as obras, é feita a suspensão da língua no ato mesmo de apresentação de um mundo: por isso não se pode afirmar que uma obra ‘representa’ isto ou aquilo. Tanto quanto na poesia, nas demais formas da arte a linguagem é suspensa: reside aí a impossibilidade de traduzir um palavras uma obra. Falando da poesia, Agamben refere todas as artes.

Seu texto encerra-se com a relação, que afirma ser necessária, entre arte e política. Ao apontar essa relação, mostra também o valor esquecido da arte, seu caráter político. Isso porque a arte é uma linguagem: ela diz sem mensagem, sem informação, sem comunicação. Sendo linguagem, ela diz na suspensão da linguagem, em uma exceção benjaminiana. E, desde que a linguagem marcou a origem do estatuto do homem como ser político, a capacidade de o homem contemplar a seus atos tornou-se, também, um ato artístico. Portanto,

em todo caso, trata-se de uma operação que ocorre na língua, que atua sobre o poder de dizer. E o sujeito poético é não o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível.

Se isto for verdade, então temos de mudar radicalmente o modo em que estamos habituados a olhar para o problema da relação entre arte e política. A arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas. Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, econômicas e sociais,

⁶⁷⁸ Idem. *Ibidem*.

elas mostram o que pode o corpo humano, abrem-no a um novo, possível uso.

3.4. O manto da arte

*Sempre caro me foi este ermo outeiro
e esta sebe, que de tantos lados
do último horizonte o olhar exclui.
Mas sentado e mirando, intermináveis
espaços além dela e sobre-humanos
silêncios, e profundíssima quietude,
eu no pensar me finjo; onde por pouco
não se apavora o coração. E como o vento
ouço sussurrar entre as árvores, eu, àquele
infinito silêncio a esta voz
vou comparando: e sobrevêm-me o eterno
e as mortas estações, e a presente
e viva, e o seu rumor. Assim, é nesta
imensidade que se afoga o meu pensar:
e o naufragar me é doce neste mar.
Giacomo Leopardi, 1819.⁶⁷⁹*

A primeira obra de Giorgio Agamben foi um livro dedicado à estética, mas seu teor é, justamente, uma condenação da estética. A influência de seus principais mestres, sobretudo Benjamin e Heidegger, dentre outros, não deixa dúvidas a respeito do caráter inaugural da obra. Não é difícil ler a maior parte dos capítulos sem sentir que se está lendo um outro autor. A esse respeito, Durantaye afirma:

embora muito possa ser aprendido nele, estudiosos dos assuntos que trata são propensos a reconhecer seus principais argumentos em Nietzsche, Wind, Benjamin e Heidegger e pode-se facilmente fazer a alegação de que Agamben não desenvolve tópicos mais importantes do que aqueles já encontrados na *Genealogia da moral*, de Nietzsche, em *Arte e anarquia*, de Wind ou em ‘A origem da obra de arte’, de Heidegger.⁶⁸⁰

Entretanto, há, em *L'uomo senza contenuto*, um aspecto não percebido por Durantaye: O primeiro livro de Agamben traz em si o anúncio de toda sua filosofia

⁶⁷⁹ LEOPARDI, Giacomo. *L'infinito*. Liber Liber biblioteca virtual online <http://www.liberliber.it/biblioteca/l/leopardi/l_infinito/html/infinito.htm.

⁶⁸⁰ DURANTAYE, Leland de la. *Agamben: a critical introduction*. Stanford: Stanford University Press, 2009. p. 52.

por vir, usando as palavras de Castro, “Do primeiro livro de Agamben se poderia dizer o mesmo que do *Nascimento da tragédia*, de Nietzsche: nele, tudo é presságio.”⁶⁸¹

Não serão tratados, no presente texto, os diferentes e ricos capítulos da obra estética, ou como poderia postular o autor, da obra *estética* de Agamben. Realmente, a crítica de Durantaye procede. Entretanto, ao longo de textos que discutem desde o problema da inserção da arte no mundo moderno, o mundo do desinteresse kantiano, a partir dos conceitos gregos originais de *poiésis* e *téknè*, até a questão do problema da transmissibilidade de cultura por meio da arte hodierna, resta – para usar um termo caro a Agamben – um substrato fértil em termos filosóficos.

O objetivo de Agamben, ao longo de sua exposição, é mostrar que a arte, em nosso tempo, perdeu a capacidade transformadora que se verificava nos primórdios da teorização sobre ela, no tempo em que Platão bania a arte mimética de sua *República*, e condenava as diferentes influências e distorções que a arte ensejava, sobretudo entre os jovens cidadãos, ou no tempo em que Aristóteles lhe pregava o valor como construção humana capaz de reparar as deficiências da natureza: a arte perdeu esse seu estatuto ou estrutura original, essa capacidade, inclusive, de causar temor e catarse. A única forma de resgatar essa ‘originalidade’, essa volta à origem, passa, no texto, pelo caminho da destruição da estética, que é construída a partir de Baumgarten e que encontra, pelo teor de *L'uomo senza contenuto*, seu anátema em Kant. Essa situação da arte, que é dita uma “crise da poiésis”⁶⁸² é também uma crise da linguagem, uma crise da mudança de foco pela qual a linguagem artística passa: se antes seu foco se encontrava no artista, aquele capaz de transmitir uma experiência, em termos benjaminianos, porque a possui em si e porque sua expressão é a fala do indizível, a dobra sobre si a que nos referimos na exposição do texto sobre arte, política e inoperatividade, agora o foco é nem tanto o fruidor, mas o público que a tudo assiste como a um espetáculo⁶⁸³. É nesse sentido que Agamben afirma que “a arte se tornou um planeta do qual só vemos o lado escuro” e a

⁶⁸¹ CASTRO, Edgardo. *Giorgio Agamben: una arqueologia de la potencia*. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2008. p. 10.

⁶⁸² AGAMBEN, Giorgio. *The man without content*. Meridian: crossing aesthetics. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 59.

⁶⁸³ Sobre a banalização da arte e da vida na forma do espetáculo, cf. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997 (1ª ed., 1967). POSTMAN, Neil, POSTMAN, Andrew. *Amusing ourselves to death: public discourse in the age of show business*. New York: Penguin, 2005. Em ambos os casos a abordagem é a mesma, a diferença reside, sobretudo, no contexto de cada uma das obras e no pioneirismo da denúncia de Debord.

estética é, então, nada mais do que o *logos*, a reunião da arte com sua sombra.”⁶⁸⁴ Agamben não está, aqui, condenando a linguagem, mas sim ao uso que dela se faz, em interpretações, críticas, teorizações e construções paralelas à obra de arte e que lhe tentam tomar o lugar. Esse é o sentido da frase de Lautréamont que abre o quinto capítulo de *L'uomo senza contenuto*: “*Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie*”, “os julgamentos sobre a poesia têm mais valor que a poesia”⁶⁸⁵.

Entretanto, como no caso da exceção soberana e do conceito de potência na obra do pensador, e parafraseando Hölderlin, é justamente na privação que se pode encontrar a salvação. O fato de o estatuto da arte ter chegado a um estado que sequer é notado, de tão sobrepujado pelos pomos de Atalanta da mídia e da informação e visualidade absolutas, funcionou, para Agamben, no evidenciamento de seu obscurecimento: um forte ponto de apoio para o clamor pela adoção de uma nova postura. O filósofo preocupa-se com o estado da arte não porque ela representa, como postularam Kant e Schiller, um bastião moral, noção que aparece também no pensamento Hegel, que situava a arte em uma hierarquia segundo a qual ela era superação da religião em direção ao conhecimento mais elevado da filosofia, mas porque ela é o “pensar com” da filosofia, da política, da ética: do *logos*. No fim de *L'uomo senza contenuto*, aparecem os temas do tempo histórico, da melancolia, do dia do Juízo Final, do estado de exceção, todos relacionados à futura filosofia do pensador e a seus conceitos posteriores, assim aos pensamentos de Heidegger e de Benjamin e aos capítulos que lhes são especialmente dedicados, “A estrutura original da obra de arte”⁶⁸⁶ e “O anjo da melancolia”⁶⁸⁷, respectivamente. É no primeiro que Agamben desenvolve, a partir de Heidegger e de Hölderlin, a noção de arte e da obra de arte como ritmo, aquilo que introduz, no fluxo do tempo, uma abertura, uma rachadura em que somos remetidos tanto a “um habitar extasiado em uma dimensão mais original”, isto é, mais próxima da origem ideal, quanto à “queda no âmago do fluxo do tempo mensurável.”⁶⁸⁸ É esse conceito de arte, arte como ritmo, que nos interessa aqui.

⁶⁸⁴ Ibidem. p. 43.

⁶⁸⁵ LAUTRÉAMONT. Apud AGAMBEN, Giorgio. *The man without content*. Meridian: crossing aesthetics. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 40.

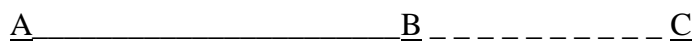
⁶⁸⁶ AGAMBEN, Giorgio. *The man without content*. Meridian: crossing aesthetics. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 94-103.

⁶⁸⁷ Ibidem. p. 104-115.

⁶⁸⁸ Ibidem. p. 100.

Quando, em seu primeiro livro, Agamben fala da função do ritmo, a de abrir no tempo um espaço outro, que não se encontra nem dentro nem fora dele, mas em sua dilatação ou distensão, está lançando sementes para o que mais tarde aparecerá em *Il tempo che resta: un commento alla 'lettera ai romani'*, de 2000, trinta anos depois.

Em seu livro sobre a carta de Paulo aos romanos, Agamben propõe a questão da diferença entre profeta e apóstolo. Segundo o texto, o profeta anuncia a vinda do Messias, isto é, anuncia um tempo por vir, enquanto o apóstolo vive o tempo em presença do Messias. Porém, seu tempo não é nem o cronológico, no qual se desenvolve a história, nem o escatológico, no qual se cumpre o fim dos tempos. O tempo do apóstolo é, antes, um tempo que resta entre esses dois, o tempo messiânico, o *ho nyn kairos* de Paulo, isto é, um tempo contraído entre o cronológico e o final dos tempos. Agamben propõe uma representação esquemática para explicar essa contração do tempo⁶⁸⁹:



No esquema, A é o instante da criação, B, o evento da chegada do Messias e C o fim dos tempos, quando o tempo passa `eternidade. O trecho AB representa o tempo cronológico, o tempo de Chronos, e BC, o tempo messiânico, o tempo que começa a chegar ao fim, o tempo de Kairos.

Agamben encontra a mesma lógica no conceito de “tempo operativo” do lingüista Gustave Guillaume (França, 1883-1960)⁶⁹⁰. Em *Temps et verbe*, segundo o lingüista, vemos que vivemos o tempo, mas nossa capacidade de representá-lo exige o uso do espaço, no caso, da representação gráfica. Guillaume e Agamben utilizam praticamente a mesma representação, com a diferença de que, em Guillaume, o tempo contraído é o tempo presente, que poderia ser dito o *Jetztzeit*, o tempo do agora, de Benjamin. Sua representação é a seguinte:



Guillaume define o tempo operativo como o tempo que nossa mente leva para representar para si uma imagem do tempo. Um tempo que se volta para si. A

⁶⁸⁹ Cf. *Il tempo che resta: un commento alla 'lettera ai romani'*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000, p. 64.

⁶⁹⁰ Cf. *Ibidem*. p. 65-67.

imagem, segundo o lingüista, é falha, porque representa o tempo presente com já ocorrido quando, na verdade, ele está em constante processo de imediata construção. Como no caso do tempo messiânico de Agamben, o instante encontra-se concentrado em um ponto que, distendido, dá a verdadeira medida desses tempos.

A partir da noção de Guillaume e de sua própria, Agamben fornece uma definição para o tempo messiânico: “o tempo que o tempo leva para chegar a seu termo, ou , mais exatamente, o tempo que necessitamos para levar a termo nossa representação do tempo.”⁶⁹¹

A partir desses conceitos e daqueles relativos ao messianismo, propomos uma outra definição de arte, segundo as categorias e conceitos de Agamben: arte pode ser, também, além da idéia de ritmo e muito próxima dessa, deslocamento. Referimos aqui a idéia de deslocamento presente na parábola rabínica contada por Benjamin e Bloch, segundo narrativa ouvida de Scholem. O pequeno deslocamento que quase nada modifica, mas, justamente na exatidão desse ‘quase nada’, é capaz de instaurar um outro tempo.

A arte é deslocamento no sentido em que ela suspende o tempo atual, ou o tempo atuante, para provocar um distendimento em direção a uma outra noção de tempo e de espaço: o tempo-espaço do encontro do fruidor com a obra, o lugar em que a experiência da contemplação – no sentido que lhe dá Plotino – permite a multiplicação de intuições – no sentido que lhe dá Croce – e percepções em relação à obra, de forma superposta ou contraída no instante único do encontro efetivo.

Para exemplificar tal acepção, serão utilizados três exemplos, nos quais se efetuará o encontro entre a arte e a idéia do *homo sacer*. O primeiro exemplo, breve, retorna ao desenho mostrado após a carta a Agamben. O segundo exemplo, mais extenso e também o mais efetivo, trata da percepção de três arquiteturas por um grupo de quarenta cegos, do qual foram escolhidos dois depoimentos. Finalmente, o terceiro exemplo retoma o testemunho de Primo Levi.

3.4.1. O aberto 1 – Fig. 2, Anexo 2.

⁶⁹¹ Ibidem. p. 67.

O desenho que recebeu o nome ‘O aberto 1’ foi desenvolvido após a leitura e discussão do texto *O aberto*, de Giorgio Agamben. Representa um dos justos no final dos tempos, quando a distinção entre *zoe* e *bios* já não é mais efetiva: na verdade, o conceito de tempo messiânico agambeniano pressupõe justamente a suspensão das diferenças. O justo que cai simboliza, efetivamente, a nulificação dos contextos históricos e referenciais que a ele poderiam dar um lugar no mundo: por isso cai no vazio. Mas este justo não é completamente destituído de referências: restam algumas. Uma delas diz respeito à figura mitológica do Minotauro, largamente e popularmente conhecida. A outra, diz respeito à contextualização estilística da imagem que lhe serviu de modelo: uma gravura de Goltzius, um dos grandes expoentes do maneirismo holandês.

Ao serem confrontadas com o desenho, pessoas com diferentes níveis de formação e idade⁶⁹², e sem exceção, imediatamente associaram a imagem com o Minotauro, atribuindo ao desenho esse nome. O fato de o homem-touro estar caindo, suspenso no ar, e não dentro de um labirinto, como era de se esperar, não chamou a atenção de quase ninguém. Nos poucos casos – seis em quarenta – em que isso ocorreu, foi associada ao desenho não a imagem de um Ícaro, mas outra, já banalizada no Brasil: a de um jogador de futebol fazendo uma “bicicleta”, movimento em que o esportista lança-se ao ar, de costas em relação ao alvo pretendido para a bola, em um misto de pirueta e cambalhota: exatamente a posição em que se encontra o homem-touro.

No primeiro caso, o da atribuição do nome Minotauro, o deslocamento que ocorre é do fruidor em relação à obra: entrando em contato com o desenho, ele imediatamente se desliga dele para se lançar no espaço de seu repertório mítico: as histórias de infância, os filmes da TV e do cinema, revistas e enciclopédias e, hoje, sites da internet. No instante mesmo em que viam o desenho, diversas pessoas exclamaram alegremente: “o Minotauro!” Uma demonstração da satisfação do reconhecimento de uma imagem que lhes é peculiar, ou ainda da satisfação pela oportunidade de demonstrar um conhecimento que parecia ser requintado. Na maioria das vezes, a primeira forma era a mais comum. No caso da comparação com a imagem de um

⁶⁹² Cerca de trinta pessoas viram o desenho – incluindo-se aí Giorgio Agamben – e sobre ele emitiram alguma opinião. Estas pessoas tinham idades que variavam de 15 a 70 anos. Todas possuíam formação escolar condizente com sua faixa etária, sendo que, entre adultos, havia diversidade em relação à escolaridade, que variou desde o segundo grau incompleto, até a pós-graduação em nível de pós-doutorado. As opiniões e reações não foram registradas como depoimentos, para evitar a perda da espontaneidade das mesmas.

jogador de futebol, o mesmo tipo de deslocamento se verifica: a pertinência das pessoas que fizeram essa associação ao grupo daqueles que gostam de futebol não é mera coincidência. Neste caso, a alegria foi um sentimento unânime. O que causou alegria a essas pessoas? O fato de verem um desenho que lhes lembrou Pelé, Garrincha ou Ronaldinho? Talvez sim. Talvez a graça de encontrarem em um desenho ‘sério’ uma imagem descontraída tenha sido a causa dos sorrisos. Mas, mais provavelmente, o fato de reconhecerem ali algo com que realmente se divertem, ou seja, o fato de terem sido, momentaneamente, deslocados para um instante em que tiveram determinada alegria ou lembrança dela, foi o que mais apareceu nos comentários que se seguiram ao primeiro contato com a obra.

Com relação à segunda forma de contextualização da imagem, aquela que a relaciona com o maneirismo, o deslocamento aconteceu com os desenhistas: o fato de sabermos, ambos, que a imagem possuía um referencial estilístico tornou impossível a desconexão com seu referencial. Entretanto, ainda assim houve o que se poderia chamar de ‘deslocamento de superfície’: não houve associações em termos outros que não aqueles que não remeteram a outras obras maneiristas – e à empatia ou antipatia que essas despertaram. Houve um caso único de uma estudiosa da arte que, conhecendo o estilo e a gravura-modelo, explicitou sua satisfação em termos das possibilidades de apropriação e reinterpretação de obras as mais diversas, sobretudo do romantismo, por meio do desenho. Cabe salientar que o romantismo é seu estilo de época preferido.

Ao longo da experiência de mostrar um desenho artístico com o intuito de observar as reações dos fruidores, apenas uma vez foi observada uma reação que não poderia ser dita negativa, pois não se trata disso, mas que deveria, de alguma forma, ser considerada como a reação de uma pessoa que não se encontrava no rol daquelas em que a satisfação e a alegria eram as emoções imediatas mais evidentes. Essa pessoa olhou para o desenho durante cerca de cinco ininterruptos minutos, com o semblante cerrado, como se tivesse dificuldade em enxergar o desenho. Não falou nada durante esses minutos. Apenas respondeu, quando interpelada: “é bonito”, e não disse mais nada. O desenho provavelmente a remeteu a alguma situação que preferia deixar adormecida.

O exemplo do que poderíamos chamar de fruição do ‘Aberto 1’ não pretende aprofundar a questão do deslocamento e de sua possível relação com a

condição de vida nua. Ele é apenas um passo introdutório para o exemplo seguinte. Depois deste desenho, houve outro com o qual repetimos a experiência, mas, desta vez, incentivando a discussão a respeito da obra. Na ocasião, não havia a intenção de incluir tais discussões e trocas na presente tese, por isso, em relação ao segundo desenho, mais complexo que o primeiro, em termos de referenciais, não foi possível fazer um registro geral das idéias, opiniões e discussões suscitadas. Apenas importa salientar que, neste segundo caso, a maior parte dos depoentes era de alguma forma vinculado ao Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas: pessoas com um tipo de formação – e de informação – mais uniforme e de nível relativamente mais alto do que a média do primeiro grupo. Nesse segundo grupo, os depoimentos foram completamente diversificados e sempre relacionados com os interesses, conhecimentos, e intuições de cada depoente.

3.4.2. Três arquiteturas de cunho religioso, em Belo Horizonte / M.G. – Figs. 3 a 15, Anexo 2.

Durante os anos de 2001 e 2002, ao longo da elaboração da dissertação de mestrado *O resgate da dimensão ética da arquitetura através da lição de sua percepção pelo cego*⁶⁹³, junto com um grupo de 40 voluntários, todos com deficiência visual completa, ou seja, cegos – como preferem ser chamados –, visitei três arquiteturas de cunho religioso na cidade de Belo Horizonte. Antes das visitas, tivemos reuniões onde se conversou sobre as expectativas de cada um dos voluntários e onde procedemos atividades de mútuo aprendizado: aprendemos, uns com os outros, a perceber melhor formas, temperaturas, cores⁶⁹⁴, cinestesia. Relatamos experiências pessoais, conversamos sobre arte e arquitetura⁶⁹⁵. Depois de oito reuniões preparatórias, dirigimo-nos, conjuntamente, aos três destinos escolhidos: a Catedral de Nossa Senhora da Boa Viagem, Igreja Matriz de Belo Horizonte; a Capela de São Francisco de Assis, conhecida como Igrejinha da Pampulha; a Praça Israel Pinheiro, conhecida como Praça

⁶⁹³ Cf. FRÓIS, Katja Plotz. *O resgate da dimensão ética da arquitetura através da lição de sua percepção pelo cego*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFMG, 2002.

⁶⁹⁴ A questão da percepção de cores por cegos, como abordada ao longo da pesquisa foi apresentada em seminário do qual resultou publicação. Cf. FRÓIS, Katja Plotz. *Arquitetura além do olho ou o que temos a aprender com a cegueira*. In: Vicente Del Rio. (Org.). *Projeto do lugar: psicologia e projeto do ambiente construído*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

⁶⁹⁵ Essas conversas foram a forma encontrada para proporcionar ao grupo alguma informação sobre o tipo de experiência que os aguardava, assim como a maneira de deles ouvir quais eram suas noções de arte e de arquitetura.

do Papa. Ao longo das visitas, os depoimentos dos integrantes do grupo foram gravados e/ou anotados.

Os três espaços arquitetônicos foram escolhidos por dois motivos: primeiro, seu caráter ou uso religioso. Dos três espaços, apenas a Praça do Papa não constitui um lugar dedicado exclusivamente a práticas religiosas, porém, o senso comum atribui à praça indiscutível valor religioso, em virtude do evento que marcou sua inauguração: a primeira visita de um Papa a Belo Horizonte. O segundo motivo diz respeito ao âmbito temporal e histórico abarcado pelas três arquiteturas: a Igreja Matriz data da primeira metade do séc. XX; a Igreja da Pampulha, de meados do séc. XX e a Praça do Papa, da segunda metade do séc. XX. Ou seja, há um espaçamento de cerca de três décadas entre uma obra e outra, pelo menos em relação a seus projetos, sendo que as três cobrem praticamente todo o período histórico da cidade de Belo Horizonte, no século XX.

Catedral de Nossa Senhora da Boa Viagem

A Igreja Matriz de Belo Horizonte teve sua construção iniciada em 1911, com o lançamento da pedra fundamental no mesmo largo em que se situava a antiga matriz – típico exemplo da arquitetura colonial –, condenada à demolição. Nossa Senhora da Boa Viagem, imagem portuguesa à qual fora consagrada a antiga matriz, permaneceria sendo a padroeira da nova catedral e da nova cidade. A nova matriz seria construída em estilo neogótico francês, mais adequado ao ecletismo que caracterizava, então, o ambiente da capital de Minas. As obras só tiveram início em 1913 e a igreja foi finalmente elevada à condição de catedral em 1921. A inauguração se deu em 1922, por ocasião das comemorações do Centenário da Independência. Sua consagração ocorreu em 1923, quando ainda não havia sido concluída sua construção, o que só se deu em 1932, quando acabava de ser demolida a antiga matriz. Desta, a catedral recebeu não só a imagem de Nossa Senhora da Boa Viagem, que hoje ocupa o altar lateral direito, mas também o lavabo de pedra sabão, localizado igualmente em seu lado direito. A imagem de Nossa Senhora é protetora dos navios e dos mares e originalmente pertencia a um navio português, tendo sido trazida a Belo Horizonte por ocasião da consagração da antiga igreja⁶⁹⁶. O altar direito guarda ainda a imagem de São Pedro Julião, fundador da congregação da Obra da Adoração Perpétua. No altar-mor localiza-se a imagem do Santíssimo Jesus Sacramentado e, no altar esquerdo, a imagem do Sagrado Coração de Jesus. A matriz conta ainda com vitrais religiosos e com o mosaico do portal, última

⁶⁹⁶ Curiosamente, Belo Horizonte fica afastada cerca de 400 km. do mar.

obra artística realizada no templo, concluído em 1973. Em 1977, o templo foi tombado pelo Instituto Estadual de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural.

O corpo da igreja, dotado de nervuras, colunas, pilares, pilaretes e arcos ogivais comuns ao gótico, é composto por três naves com transepto, altar-mor em mármore de carrara e torre única, com pináculos. Situa-se na praça que hoje recebe o nome de Praça Dom Cabral, em homenagem ao primeiro bispo de Belo Horizonte. Seu projeto é de autoria de João Morandi (Suíça/Brasil, 1857-1936).⁶⁹⁷

Capela de São Francisco de Assis

O conjunto da Pampulha, no qual se destaca a Capela de São Francisco de Assis, popularmente conhecida como Igreja da Pampulha, foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer (Brasil, 1907), a convite do prefeito Juscelino Kubitschek (Brasil, 1902-1976), e inaugurado entre os anos de 1942 e 1944. O arquiteto fora apresentado a JK por Gustavo Capanema (Brasil, 1900-1985), então Ministro da Educação, conhecedor da participação de Niemeyer, junto com a equipe formada por Lúcio Costa (França/Brasil, 1902-1998), Affonso Reidy (França/Brasil, 1909-1964), Carlos Leão (Brasil, 1906-1983), Hernani Vasconcelos (Brasil, 1912-1989) e Jorge Machado Moreira (França/Brasil, 1904-1992), no projeto para o moderno edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. No projeto do edifício do ministério, a influência e a contribuição de Le Corbusier (França, 1887-1965), que esteve no Brasil em 1936, são fundamentais para a formação de Niemeyer como arquiteto modernista.

Pampulha situa-se neste momento decisivo da história da arquitetura – a modernidade – que, em Belo Horizonte, se corporifica através do *art déco* e do movimento moderno, correntes que convivem nos anos 40 e que geram uma série de reações negativas por parte da crítica, especializada ou não: Le Corbusier classifica a obra de Niemeyer como barroca, Max Bill (Suíça, 1908-1994) a critica duramente pela falta de engajamento social⁶⁹⁸. A Capela de São Francisco de Assis foi concluída em 1944 e só consagrada no final da década de 50. Apesar da crítica, a igreja representava o anseio de modernização cultural visada por Getúlio Vargas (Brasil, 1882-1954), que apoiou a legitimidade de seu governo também no bom convívio com a elite cultural do país.

⁶⁹⁷ Cf. figuras 3 a 6, anexo 2.

⁶⁹⁸ Revista HABITAT. São Paulo. Conferência de Max Bill. Encarte. N. 14. Jan/Fev, 1954.

A igreja caracteriza-se pelos arcos parabólicos que remetem às obras da engenharia industrial – mais especificamente, aos hangares de Orly – sendo demonstrativa da plasticidade do concreto armado: seu vão interno é livre, em função do material e da técnica empregados. A disposição, em desnível, das superfícies de cobertura permite que o altar receba iluminação através do encaixe entre os arcos que cobrem a nave e o altar, criando contraste dramático entre esses dois espaços internos e dando à pintura mural de Cândido Portinari (Brasil, 1903-1962), na parede do altar, aspecto transcendente. A dramaticidade é acentuada pelo fato de a entrada na capela se dar em etapas: inicialmente somos conduzidos pela forma curva do batistério, à esquerda, e da escadaria do coro, à direita. Esse espaço recebe luz tênue, filtrada por brises e interrompida pela marquise, na parte inferior externa e coro, internamente. Dois volumes constituem os púlpitos. As rampas que levam a eles e a conformação afunilada do espaço, juntamente com o jogo de luz, conduzem o olhar diretamente à imagem de São Francisco, pintada por Portinari. O corpo que abriga o altar possui ainda recintos laterais, onde funcionam os serviços da capela. A parede externa dessa parte da capela comporta o painel de São Francisco, de azulejos em diversos tons de azul, criado e executado também por Portinari, fazendo composição com o paisagismo, com a arquitetura e com o contexto urbano. A cor azul, adotada no mural, é lida como referência à azulejaria portuguesa e aos decorrentes falsos azulejos pintados em nossas igrejas barrocas. A fachada oposta compõe-se de elementos modernos de concepção corbuseana: *brises-soleil*, pano de vidro disposto horizontalmente e marquise sustentada por delgadíssimos pilotis.

As paredes, nas duas fachadas, não são portantes: a cobertura é uma superfície livre, o que é evidente na utilização do vidro e do recuo das paredes em relação ao limite da cobertura. A torre sineira independente se liga à edificação por meio do prolongamento da marquise, à direita. A torre é um tronco de pirâmide invertido – o que causou uma das controvérsias com relação à consagração da capela: o tronco invertido representaria heresia comparável à utilização de um crucifixo invertido, na concepção do clero local –, com duas faces trabalhadas em combogó azul.

A capela localiza-se em praça composta por jardins de Roberto Burle Max (Brasil, 1909-1994), cujo desenho acompanha a sinuosidade das formas da igreja, sem alusão a uma falsa naturalidade vegetal.⁶⁹⁹

Praça Israel Pinheiro

Conhecida pela alcunha de Praça do Papa, a praça foi construída e inaugurada em 1982, no local que anteriormente abrigara o altar onde o Papa João Paulo II rezara missa por ocasião de sua estada em Belo Horizonte, no ano de 1980. O caráter da praça, portanto, está vinculado ao evento de forte impacto religioso junto à comunidade belo-horizontina. Além de estabelecer marco sagrado, outra intenção, ao se criar a praça, foi a de estabelecer ali espaço que abrigasse grande concentração de público para eventos não apenas religiosos, como fora o caso da citada missa campal do Papa, mas também cívicos, culturais e festivos. A praça foi projetada, ainda, com o intuito de fornecer à região uma área de lazer que se beneficiasse do aspecto paisagístico dotado de valor referencial. Além de estar disposta na proximidade da Serra do Curral, que se avista em direção ao sul, a praça descortina a cidade, em sua direção norte.

Respondendo à solicitação de espaço para eventos vultosos, o projeto da praça foi desenvolvido a partir da idéia de criação de ilhas internas. Essas derivam da combinação de uma estrutura de trama quadricular, cujas células abrigam grupos de cerca de vinte pessoas, com a configuração, em curvas, do terreno original. O resultado foi sobreposto à demarcação circular da praça, que se liga, visualmente, à praça triangular situada logo abaixo e que compõe, junto com a primeira, o conjunto entendido como Praça do Papa. A praça circular é disposta em dois níveis: no mais alto, localiza-se o marco da visita do Papa. Os dois níveis possuem piso cerâmico de cores correspondentes às cores terrosas predominantes no local e bancos de concreto que delimitam as curvas geradoras do desenho da praça. Há caminhos externos, marginais à avenida Agulhas Negras, e internos, distribuídos entre os níveis, de forma a configurar-lhes acesso tanto por meio de rampas quanto de escadarias. A área não pavimentada é coberta por taludes gramados dotados de espécies vegetais arbóreas de pequeno porte.

⁶⁹⁹ Cf. figuras 7 a 10, anexo 2.

O projeto da Praça do Papa foi realizado pela arquiteta Marieta Cardoso Maciel, que originalmente previu a construção de um museu comemorativo da visita do Papa a Belo Horizonte. Apesar de o museu não ter sido construído, a praça tornou-se, ela mesma, o marco da lembrança dessa visita.⁷⁰⁰

Depoimentos

Ao longo das visitas aos três espaços arquitetônicos, acompanhar a surpresa, a intimidação, o receio ou a mais absoluta alegria do grupo de voluntários foi uma experiência comovente inclusive para aqueles que apenas os acompanharam à distância. Foi especialmente surpreendente perceber a reação principalmente de senhoras que tinham poucas oportunidades de sair de casa ou do asilo onde residiam, para simplesmente passear na cidade onde em geral moraram durante toda a vida. Ali, naquele grupo, verificava-se também a vida nua: pessoas relegadas à marginalidade e a um tipo de solidão impossível de ser traduzida em palavras. Observar rostos voltados para o nada, olhos perdidos em um vazio que afluía no nublamento das órbitas, permitia um vislumbre desse fantasma a preencher a alma. Solidão: esse era o nome da sacralidade entre idosas e idosos cegos afastados de suas famílias. A primeira visita foi justamente ao mais introspectivo dos três lugares, a Igreja Matriz. A construção semi-oculta por árvores frondosas impunha-se ao grupo de forma inimaginável: a sombra das árvores tornava fresca a praça e a primeira cena que se apresentou foi uma cena de ansiedade: um pequeno grupo de pessoas composto, sobretudo, pelas idosas do lar das cegas, comprimiu-se, frente à praça da Matriz, como se o fato de parecerem um só ser os tornasse mais seguros. Naquele estranho comprimir de corpos, a vida nua se mostrou. Quem passava em torno em geral se afastava com indiferença ou desconfiança, mas, aos poucos, o aglomerado foi-se desfazendo, os semblantes se tornando mais brandos. Nessa hora, palavras de carinho ajudaram. A iniciativa do contato com o mundo foi tomado por uma das adolescentes, ANS⁷⁰¹: uma moça extrovertida que, aos poucos, venceu o leve e esperado receio inicial e voltou-se para o lado oposto à rua, em direção ao centro da praça, à procura de referências. Era a primeira vez que muitos, naquele grupo, saíam de seus lugares de residência sem a companhia de um parente, de um conhecido de mais tempo ou de um dos empregados da instituição que os abrigava. Alguns se fizeram acompanhar por parentes. Aqueles que já tinham o costume de andar

⁷⁰⁰ Cf. figuras 11 a 15, anexo 2.

⁷⁰¹ São usadas apenas as iniciais dos nomes dos voluntários de modo a manter sua privacidade.

pela cidade sentiam-se, já, à vontade para o passeio. Eles e os mais jovens conduziram o grupo. A partir dessa primeira resistência inicial, a visita às três arquiteturas desenvolveu-se com leveza: havia a promessa da visita a três “lugares bonitos”.

Ao longo de três dias, foram tomados cerca de quarenta depoimentos por dia⁷⁰². Cada um deles revelou uma relação absolutamente pessoal com o ambiente, com as significações, com os companheiros de passeio. Em geral os depoimentos foram extremamente positivos. A relação positiva com os espaços, somada ao caráter subjetivo de cada depoimento revelou aquele aspecto de deslocamento que se pretende evidenciar. Houve exceções a esse tipo de reação, mas não muitas. Apesar da dificuldade em se provar que foi o estatuto de arte que contagiou o grupo, dado que todos passavam por uma experiência única em suas vidas, não há como negar o efeito de subjetivização ocorrido ao longo da visita. Para ilustrar tal efeito, foram escolhidos dois depoimentos em que a idéia de contração do tempo e de deslocamento se fizeram sentir de maneira paradigmática.

Do grupo que se aglomerou em frente à Igreja Matriz, apenas uma das senhoras não se integrou à experiência positiva dos demais companheiros. Outra das integrantes desse grupo é justamente MCL, cujo depoimento é transcrito abaixo.

MCL tinha 60 anos (em 2001), é solteira, sem filhos, morena. Sua cegueira é congênita. Lê Braille e é integrada ao grupo de cegas da instituição que a abriga. Recebe visitas regulares de suas irmãs, mas tem poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada. Suas atividades cotidianas incluem: audição de rádio, televisão e leituras, conversa com amigas (em geral sobre as famílias), leitura ocasional. É católica.

MCL manteve-se em silêncio durante todo o tempo de duração das visitas e não demonstrou qualquer tipo de atitude que evidenciasse uma forma especial de percepção. No final da tarde, contudo, já de volta ao Lar das Cegas, contou suas impressões, que haviam sido estruturadas conforme personagens bíblicos. Segundo ela, cada um dos três lugares visitados pedia aos visitantes de fé uma maneira própria de estar em contato com Deus: no primeiro, a Igreja Matriz, essa maneira se revelava através do recato da praça arborizada, dos caminhos estreitos, mas suficientemente largos para a passagem de uma única pessoa por vez, pela forma intrincada das superfícies externas e internas da igreja, pelo silêncio e pelo ligeiro eco, no interior da

⁷⁰² Os depoimentos constam no anexo 3.

edificação, provocado pela audição de pássaros ao longe, quando se está dentro, e bem próximos, quando se está fora dela. Segundo MCL, também o tipo de relevo nas paredes do altar principal reforça a maneira da Matriz: ogivas baixas, no nível de parapeito, perceptíveis e passíveis de serem alcançadas pelo tato, remetem à idéia da elevação do pensamento a Deus, assemelhando-se a chamas. Nesse ambiente, segundo MCL, a relação com Deus se dá por meio do recato e da submissão: da maneira como, segundo ela, “Jó teria conversado com Deus”. Na igreja da Pampulha, a relação se faz sentir pela sinuosidade das formas, pelo inusitado da conformação do templo, pela limpidez das superfícies, pelos canteiros baixos e pela presença próxima da água. Segundo MCL, “ali, seria João Batista quem conversaria com Deus”. No terceiro lugar, a Praça do Papa, o diálogo se daria à maneira de Jesus. Essa terceira maneira se evidencia no fato de a praça ser um lugar público, de sua maior riqueza ser um elemento da natureza, a serra, de se poder ser livre para a ação e para o pensamento, de se estar no alto, próximo de Deus e, ao mesmo tempo, de estar a praça, construção do homem, próxima, mas um pouco abaixo da construção divina. Outros integrantes do grupo, na ocasião da visita, lembraram do Sermão da Montanha (evento evangélico ocorrido no local), mas também do sermão bíblico, noção que certamente não escapou a MCL.

Quando chegou à Igreja Matriz, MCL era uma das mulheres de semblante doloroso referido anteriormente. Fazia parte do pequeno grupo que se juntou em decorrência da insegurança que sentiu frente à cidade. Não falou nada ao longo das visitas, mas, mais tarde revelou a riqueza de sua fé, a capacidade de traduzir, de forma tão clara e comovente, o âmago dos lugares que a abrigam. MCL traduziu, a partir de sua compreensão do divino e por meio da apropriação da imagem transmitida pelas próprias palavras de seu livro sagrado, o sentido dos lugares que abrigam essas palavras. No tempo em que esteve contemplando as três obras, passou por um processo de abertura do tempo que lhe permitiu trazer à tona a experiência única do contato com o sagrado. Nesses instantes, seu tempo se desdobrou, para que ela percorresse todo o livro de sua fé para encontrar a imagem exata daquilo que se lhe oferecia. MCL viveu, em um átimo, a experiência do messiânico: viu, com o olhar de quem espera, aquele “pequeno deslocamento” que pode se apresentar no encontro da fé com a arte.

O segundo depoimento foi dado por NLM, uma moça ativa e integrada à sociedade.

NLM tinha 38 anos (em 2001), é solteira, sem filhos, de pele bastante branca. Sua cegueira é congênita. Possui curso superior e lê Braille. Reside com a família, tem ocasiões e opções de lazer regulares, namora seu médico e colega de trabalho, pratica esporte no clube que frequenta, está aprendendo a operar computador, possui três cães. Faz psicoterapia. Suas atividades cotidianas incluem audição de cds e televisão, leitura frequente, conversa com amigos e colegas (assuntos gerais), faz ginástica e natação, trabalha como terapeuta ocupacional em ONG de apoio a cegos. Católica.

NLM preferiu, em vez de fazer comentários isolados sobre os aspectos de cada um dos três espaços, sua percepção, seus sentimentos e idéias por eles despertados, colocar seu entendimento em termos da percepção geral que vinha tendo. Afirmou que esta sensação geral se tornou bastante clara ao longo da visita à Igreja da Pampulha, onde, devido à conformação curva das diversas superfícies, entendeu a maneira como o mundo, e não só as edificações, se mostrava a ela. NLM destacou que “pareceu-me que a ‘capa’ da igreja era como uma pele que se espalhava sobre ela. Quando toquei as paredes da matriz e depois a desta igreja, senti como se as peles delas fossem diferentes: na Igreja da Pampulha era como se a pele estivesse mais leve sobre a igreja e, na Matriz, era como se fosse uma pele idosa, mais enrugada, grossa e cheia de saliências e rugas. Na Praça do Papa, a impressão foi ainda mais estranha: como não havia uma igreja construída, lá, deu a impressão de que a pele era o próprio céu. Não sei como é o céu, mas imagino que seja mais ou menos como o Armando (seu namorado, que enxerga normalmente) tentou me explicar: como um lençol sem fim nem começo, azul igual à água quente, em dias de sol, e escuro, como eu enxergo, durante a noite. Nos dias chuvosos, o céu deveria se parecer com água fria e vento. Quando ele me explicou isso, eu entendi mais ou menos, mas hoje eu entendi realmente, porque consegui imaginar a pele da Igreja da Pampulha cobrindo toda a cidade e todo o mundo, só que muito mais alta e sem tocar o chão. O Armando me disse que o céu não pode ser tocado, porque ele só aparece para nós como cor porque é formado por uma quantidade de ar muito grande, igual ao ar que existe à nossa volta. Por exemplo, se eu estivesse aqui e você estivesse em outra cidade, mas ainda assim pudesse olhar na minha direção, então você não me veria, porque existiria uma quantidade de ar tão grande entre nós duas, que ele, o ar, seria grosso demais para ser atravessado pela visão. No céu acontece a mesma coisa, sendo que podemos até ver o sol, a lua e as estrelas, pois eles brilham e o brilho ultrapassa a espessura do céu, como o calor do sol também o faz. Acho que a visão é como mãos que saem de nós e chegam até as coisas distantes. Saem lá de dentro, passando pelos olhos. Acho que as pessoas que enxergam devem sofrer muito, porque

qualquer coisa pode entrar dentro delas, através da visão. Conosco é diferente: temos a proteção da pele entre nós e as coisas. As coisas não entram em nós... Só os sons, mas eles não são tão imensos como tudo que poderíamos ver. Sinto as coisas e acho que elas são muitas, então imagino que deve ser muito difícil manter tudo em ordem, na cabeça, quando se enxerga: são coisas demais, deve ser difícil achar tempo, lugar, sei lá, achar paz para estar consigo mesmo. Imagino que as pessoas que enxergam devem ter valores muito diferentes e talvez até muitos mais do que os meus, mas também acho que eu sei mais sobre mim mesma.”

O depoimento de NLM foi, certamente, o mais denso, dentre todos os demais. O que Nícia⁷⁰³ fez foi uma instauração de mundo, no sentido heideggeriano da expressão. A capacidade de sentir, sem o experimentar, a angústia de nosso tempo, o soterramento da experiência pela visibilidade excessiva, pela informação excessiva, pelo excesso de falta do ser, implica esse conhecimento de si que ela certamente possui. Nícia vive em deslocamento: seu tempo é aberto em si, um pouco talvez porque seus olhos sejam fechados. Armando contou-me que, quando adolescente, Nícia tentou o suicídio por três vezes. Após a última vez, ficou três meses internada em uma Unidade de Tratamento Intensivo. Saiu de lá mudada. O que a fez mudar, segundo sua mãe, foi a presença, no compartimento ao lado de seu próprio, de uma menina. Essa menina cantava para Nícia e contava histórias: falava e cantava para ela o dia inteiro.

Nícia experimentou a condição do *homo sacer*: adolescente, não queria freqüentar escolas especiais e tampouco tinha condições de se adaptar a uma escola normal, nada a interessava. Vivia isolada, e tanto mais por sua condição.

Quando participou das visitas às arquiteturas de cunho religioso, relatou, após o depoimento, que gostava de ir a exposições de esculturas nas quais se permitia o toque. Fora a duas, uma delas uma exposição permanente de obras de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (Brasil, prov. 1738-1814), na Escola de Arquitetura da UFMG. Foi sua preferida. Sobre essas experiências, contou que sentia uma ligação mais forte com o mundo, quando tocava formas feitas pelos homens que se igualavam às formas feitas por Deus. Afirmou logo em seguida que não era uma pessoa de fé.

Com seu trabalho, Nícia leva o que recebeu adiante.

⁷⁰³ NLM preferiu ter seu primeiro nome citado.

3.4.3. Primo Levi.

O testemunho do Holocausto dado por Primo Levi é, sem dúvida, o mais pungente documento da barbárie humana. *É isto um homem?* e *A trégua* são obras estranhamente isentas de rancor, mas, por isso mesmo, carregadas de dor silenciosa.

Em 1999 conheci um senhor judeu, hoje já falecido, de nome Moses. O sr. Moses foi prisioneiro no campo maior de Auschwitz. Durante as visitas que fiz a esse velho amigo, ele contou algumas histórias sobre o campo onde perdeu toda sua família: histórias absolutamente impensáveis. Perguntei a ele, um dia, como conseguiu superar o que viveu, ao que me respondeu: “eu não superei: eu morri em Auschwitz.”

Primo Levi muito provavelmente também morreu em Auschwitz: todos os homens que por lá passaram deixaram uma parte de si, senão todo o seu ser, entre os escombros das câmaras de gás. O testemunho, a que Levi sempre atribuía urgência, talvez seja uma tentativa de se retirar de lá: exorcizar o horror por sua narrativa. Entretanto há, no testemunho de Levi, um momento de doçura: aquele em que se oferece para ensinar sua língua a um amigo recente, alsaciano. Levi resolve fazê-lo recorrendo à *Divina Comédia*, ‘O canto de Ulisses’. Recorre à sua memória para tentar expor a poesia ao amigo; tenta explicar cada conotação fértil de tradição e de cultura italianas. Não é uma tarefa simples. Escolhe, além disso, o canto em que Ulisses narra sua morte⁷⁰⁴, o canto em que aquele que volta para casa conta como morreu. Mas a urgência – sempre ela – de compartilhar com o outro a sua pátria, nos ínfimos instantes em que transportam a sopa do dia, sobrepõe-se até mesmo à fome. Compartilhar, ali, significava também resgatar. Levi vai se lembrando da poesia aos pedaços, incompleta, mas sua alegria é autêntica: a alegria de ouvir o canto de casa:

seguro Pikolo, é absolutamente necessário e urgente que escute, que compreenda o que significa esse ‘*come altrui piacque*’, antes que seja tarde demais: amanhã, ou ele ou eu poderemos estar mortos ou não nos rever nunca mais, devo falar-lhe, explicar-lhe o que era a Idade Média, esse anacronismo tão humano e necessário e no entanto inesperado, e algo mais, algo grandioso que acabo de ver, agora mesmo, na intuição de um instante, talvez o porquê do nosso destino, do nosso estar aqui, hoje...⁷⁰⁵

⁷⁰⁴ Cf. ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. São Paulo: Editora 34, 1998. Canto XXVI. p. 175-180.

⁷⁰⁵ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 117.

Arthur Bispo do Rosário (Brasil, prov. 1909-1989) deixou sua marca em dois mundos: naquele da loucura, na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, onde, no final da década de 1930, foi internado e diagnosticado como esquizofrênico-paranóico, e naquele dos museus, onde sua obra artística atua como testemunho de uma vida vivida no limiar. Bispo do Rosário produzia suas obras, registro de sua passagem pela Terra antes do encontro com Deus, com restos e lixo, com retalhos de todo tipo de material, como um pouco mais tarde viria a fazer a arte de vanguarda. Sua mais importante obra é o ‘Manto da Apresentação’, um manto majestoso, feito com restos de materiais em profusão, que Bispo deveria vestir no dia do Juízo Final, dia de sua ascensão ao céu e de sua apresentação a Deus.

Peter Pál Pelbart denuncia a apropriação do nome, da obra, da vida de Bispo por críticos, colecionadores, museus, pesquisadores, museus, mercado, na forma da apreciação estética e do estudo de caso. Por isso sua história não será contada aqui: em sinal de respeito a seu nome.

Seu manto, por outro lado, é também um símbolo: o símbolo da dignificação da vida nua, operada desde o lado de dentro, o símbolo da dignificação do *homo sacer*, que o recebe como aquilo que convém ao soberano. Bispo teceu e bordou para si o mais belo manto, o manto do resgate. Não por acaso era o manto apropriado para o dia do Juízo Final.

O manto de Bispo, um manto que é Arte para além da estética, como o quer Agamben, assume diversas formas. Para Primo Levi, no dia em que tentava ensinar italiano a seu amigo alsaciano, o manto assumiu a forma da *Divina comédia*.

Considerações finais

Ergui os olhos e vi ao meu lado
 O aplicado velho; ergui-me. A sorrir,
 Ele pegou meu livro, enquanto um calafrio
 Me percorria, e qual esponja, seu dedo
 Foi borrando o título; sobre o couro limpo
 Escreveu novo título, questões e promessas,
 E desenhando cuidadosamente as letras
 Uma a uma, sua pena deu
 A velhas questões as mais poderosas refrações.
 Em seguida levou em silêncio livro e pena.
 Hermann Hesse, 1943.⁷⁰⁶

O pensamento de Giorgio Agamben não é isento de críticas negativas. Os percursos que faz no esplendor da história e na noite das idéias trazem, à contemporaneidade, conceitos adormecidos aos quais concede nova vida. Ao procedê-lo, revira cinzas sobre as quais a história deitou seus próprios mantos; o manto do esquecimento e o manto da vergonha. A publicação de *Quel Che resta di Auschwitz: l'archivio e Il testimone*, em 1998, foi seguida de constrangedor silêncio por parte da crítica e por subsequente encadeamento de reações adversas ao livro, que culminaram com a publicação do apanhado dessas reações em *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz: témoignages/interpretation*⁷⁰⁷, em 2001, onde o terceiro livro do projeto *Homo sacer* é detratado, junto às demais obras já publicadas sob a insígnia. Em relação a uma idéia ao mesmo tempo correlata e diametralmente oposta àquela da *shoah*, os termos Messias, messianismo, messiânico e expressões concernentes tampouco se furtam a tal crítica. Nesse sentido, LaCapra faz a denúncia de um “pós-apocalipticismo messiânico vazio e utópico”⁷⁰⁸ na obra de Agamben, sem sequer mencionar a que ponto da obra se refere ou a que aspecto do messianismo critica. A recepção de obras

⁷⁰⁶ HESSE, Hermann. *O jogo das contas de vidro*. Rio de Janeiro: Record, 1971. p. 361.

⁷⁰⁷ Cf. MESNARD, Philippe, KAHAN, Claudine. *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz: témoignages/interpretation*. Paris: Kimé, 2001.

⁷⁰⁸ LACAPRA, Dominick. Approaching limit events: siting Agamben. In: CALARCO, Matthew, DECAROLI, Steven (orgs.). *Giorgio Agamben: sovereignty and life*. p. 126-162. Stanford: Stanford University Press, 2007. p. 161.

filosóficas não pode e não deve ser isenta de crítica: o pensar se ergue sobre fundações já erguidas, mas é preciso antes aparar-lhe as arestas. Agamben escreve de forma aberta, isto é, seus textos, encerrando ou não o tema proposto, induzem à continuidade. Não só à continuidade do tema geral da potencialidade, comum a toda sua obra, como bem o colocou Castro⁷⁰⁹, ao propor e desenvolver uma análise do pensamento de Agamben a partir da categoria, mas o leque de possibilidades ofertado pela leitura multidisciplinar que seu pensamento permite. Além disso, sobretudo em seu projeto de investigação, a cada nova investida do autor, novos problemas e questões se apresentam, abrindo o leque dos temas ou tornando-os mais e mais profundos. O próprio pensador afirma: “quando comecei a trabalhar em *Homo sacer*, soube que estava abrindo uma pedreira que implicaria anos de escavações e de investigação; algo que não poderia jamais levar a cabo e que, em todo caso, não se poderia, certamente, esgotar em um só livro.”⁷¹⁰

O percurso de Agamben pelas áreas enfocadas pela filosofia mostra o caráter derivativo de sua obra: um processo que se iniciou com a reflexão sobre a arte e a estética, passou, sucessivamente, pelas questões da experiência e da história, da linguagem e da comunidade, para chegar, finalmente, ao projeto do *Homo sacer*, no qual a teologia política torna-se o centro de onde partem as diferentes abordagens. Ao longo do percurso, entretanto, é possível verificar a fidelidade do autor a seus temas: sua derivação não esquece as origens. É nesse sentido que um texto como ‘Arte, inoperatividade e política’ deve ser visto: por meio dele, Agamben começa a trazer de volta uma questão não respondida em *L'uomo senza contenuto*, a respeito do quê ocuparia o lugar da estética, no caso de sua superação. O texto de 2007 é, também, o início da resposta: existe a demanda por uma relação necessária entre arte e política, por uma outra forma ou, talvez, uma outra perspectiva para pensar o *logos* e o seu acontecimento em esferas diferentes: como podem essas esferas se tocar, como podem entranhar-se uma na outra, para que, daí, se lhes dê novas formas. A epígrafe que abre estas considerações finais pertence ao livro *Das Glasperlenspiel*, de Hermann Hesse, cujo título foi corretamente traduzido como *O jogo das contas de vidro*. Talvez a metáfora das contas de vidro seja adequada à conferência de Agamben em Serralves: talvez, tomar arte e política como contas de vidro, para ver uma através da outra, na configuração de novos desenhos, seja um jogo interessante.

⁷⁰⁹ CASTRO, Edgardo. *Giorgio Agamben: una arqueologia de la potencia*. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2008.

⁷¹⁰ COSTA, Flávia. Entrevista de Giorgio AGAMBEN. In: *Clarín*. Buenos Aires, 09 de setembro de 2004. Suplemento. Tradução da autora.

Importa que nosso tempo não tem se tornado um encaminhamento de conquistas e progresso, em direção ao messiânico: importa que o chamado de Agamben por uma forma de política mais humana, no sentido positivo da palavra, em que humano constitui o âmbito da comunidade dos homens, é urgente, como urgentes são as resoluções de tantos problemas oriundos da incapacidade de se pensar a partir de uma única linguagem. A torre de Babel da qual saímos, após a revolução industrial, conduziu a humanidade a duas guerras que ainda assombram os umbrais do Ocidente. De uma delas, emergiu a imagem inconcebível do homem transformado em resto, do paradigma do *homo sacer*. O que pode a arte frente a isso? Muito pouco, se não voltarmos à terra de nossa origem, à nossa cidade pré-babélica, para configurarmos um mundo novo, sim, construído pelo homem, tanto quanto o foi a torre do orgulho, mas, agora, considerando o retorno à origem única e humilde: a origem onde o homem ainda olhava o desconhecido com assombro e respeito. A origem onde a humanidade talvez tenha sido uma só, sem necessidade de erigir monumentos ao poder e à vontade, porque ambos só valiam enquanto substratos sobre o qual erigir a planície do bem comum. A arte, talvez, seja capaz de mover algumas pedras, de segurar pequenas partes de um terreno que teima em se abrir erodido. Foi, certamente, essa a possibilidade que Agamben lançou em seu texto. Que a arte seja um espelho ainda pequeno, não resta dúvida, mas que por meio dele, ou através dele, se possa enxergar a política como arte, como aquilo capaz de fazer com que o tempo se abra, interrompendo seu fluxo incessante, para que os homens possam estar, juntos, no momento presente. Nesse momento, se algum dia formos capazes dele, a vida nua receberá seu manto definitivo e ele lhe será dado pela conjunção da linguagem do homem.

Um sonho? Talvez, mas que seria de nós, seres humanos, se não fôssemos capazes de sonho? Sequer os primeiros desenhos em Lascaux e em tantas outras cavernas teriam existido. Sequer, talvez, teria a linguagem existido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Experiência e criação artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- ADORNO, Theodor. Negative Dialektik. In: *Gesammelte Schriften*. V. 6. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Temas básicos de sociologia*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. Arte, inoperatividade, política. p. 39-49. In: Conferências Internacionais SERRALVES – Crítica do Contemporâneo. *Política*. Porto: Fundação Serralves, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Il Regno e la gloria: per una genealogia teológica dell'economia e del governo*. Roma: Néri Pozza, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. *Il tempo che resta: un commento alla 'lettera ai romani'*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio. *Potentialities: collected essays in philosophy*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- AGAMBEN, le chercheur d'homme. In: *Libération*. Cahier I. Paris, Abr. 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *The man without content*. Meridian: crossing aesthetics. Stanford: Stanford University Press, 1999.

- AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza fine: note sulla política*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. *Il linguaggio e la morte*. Torino: Einaudi, 1982.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ALTER, Robert. *Anjos necessários: Tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- ARGAN, Giulio C. Salvezza e caduta nell'arte moderna. In: *Salvezza e caduta nell'arte moderna*. Milão: Il Saggiatore, 1977.
- ARISTÓTELES. *De anima*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Brasília: UnB, 2001.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ARISTÓTELES. *Política*. Brasília: Editora UnB, 1985.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, sd.
- ARRIGHI, Giovanni. Lineages of empire. In: *Multitudes*. Available online <multitudes.samizdat.net/spip.php?article1454&var_recherche=Michael%20Hardt%20Toni%20Negri> 18 de maio, 2004.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus (1947). In: WILLER, Cláudio (org.). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983
- AURÉLIO. Novo Dicionário Aurélio – século XXI. Edição eletrônica, versão 5.0. Nova Fronteira: São Paulo, 2004.
- AURÉLIO. Novo Dicionário Aurélio – século XXI. Edição eletrônica, versão 3.0. Nova Fronteira: São Paulo, 1999.
- AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova York: cidade de vidro, fantasmas, o quarto fechado*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.
- BACON, Francis. *L'art de l'impossible: entretiens avec David Sylvester*. Lausanne: Skira, 1973.
- BANKS, Paul. Encarte: *Mahler symphonie n°10*: Bournemouth Symphony Orchestra, cond. Simon Rattle. Southampton: EMI, 1992.
- BAUMGARTEN, Alexander. *Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der 'Aesthetica' (1750/58)*. Hamburg: Verlag, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Para uma crítica de la violência*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1995.

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Correspondance: 1910-1928*. Paris: Aubier Montaigne, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974-1989.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminationen*. Suhrkamp: Frankfurt, 1969.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas da lingüística geral*. 2 V. Campinas: Pontes, 1989.
- BÍBLIA Sagrada. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O instante de minha morte – L'instant de ma mort*. Edição Bilíngüe. Porto: Campo das Letras, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BONDER, Nilton, SORJ, Bernardo. *Judaísmo para o século XXI*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. V. II. 1952-1972. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. V. I. 1923-1949. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTRO, Edgardo. *Giorgio Agamben: una arqueologia de la potencia*. Buenos Aires: UNSAM Edita, 2008.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.
- CELAN, Paul. *Poemas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CHOAY, Françoise. Martin Heidegger. In: *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- COHEN, Ted, GUYER, Paul. *Essays in Kant's aesthetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- COSTA, Flávia. Entrevista de Giorgio AGAMBEN. In: *Clarín*. Buenos Aires, 09 de setembro de 2004. Suplemento.
- COSTA, Sylvio de S. G. Elementos para se pensar uma virtual relação entre educação e biopolítica. In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Simpósio internacional de filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007
- CROCE, Benedetto. La teoria dell'arte come pura visibilità. In: *Nuovi saggi di estetica*. Bari: laterza, 1920.
- DAVIES, James C. *Human nature in politics*. New York: John Wiley Publishing, 1963.
- DELANDA, Manuel. *Intensive science and virtual philosophy*. New Cork: Continuum, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro. Zahar, 2007.

- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. O ato de criação (palestra a estudantes de cinema. Paris, 1987). In: Folha de São Paulo. Caderno MAIS. São Paulo. Domingo, 27 jun. 1999.
- DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... In: *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. VASCONCELLOS, Jorge et al (org.). p.15-19. Londrina: UEL, 1997.
- DELEUZE, Gilles. L'immanence: une vie... In: *Philosophie*. n. 47. p. 3-7. Paris, 01.Sep.1995.
- DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Editions de Minuit, 1986.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 3. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DERRIDA, Jacques et al. *Pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DREYFUS, Hubert L., RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Brasília: Forense Universitária, 1995.
- DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- DURANTAYE, Leland de la. *Agamben: a critical introduction*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- ESCUADERO, Jesús Adrián. El joven Heidegger: asimilación y radicalización de la filosofía práctica de Aristóteles. p. 179-221. In: *Logos: anales del seminário de metafísica*. V. 3. Barcelona: Universidad Autónoma de Bracelona, 2001.
- ESPOSITO, Roberto. *Bíos: biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- ESPOSITO, Roberto. *Bíos: biopolítica e filosofia*. Roma: Einaudi, 2004.
- FAHRI NETO, Leon. *Biopolítica em Foucault*. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Florianópolis: CFH-UFSC, 2007.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos I: problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. São Paulo: Graal, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France (1978-1979)*. Seuil: Gallimard, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *O sujeito e o poder*. p. 231-239. In: DREYFUS, Hubert L., RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Brasília: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Como se exerce o poder?* p. 239-249. In: DREYFUS, Hubert L., RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Brasília: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *La naissance de la médecine sociale*. p. 207-228. In: *Dits et écrits III*. Paris: Gallimard, 1994.
- FREUD, Sigmund. *Psicologia de grupos e análise do ego*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standart brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- FRÓIS, Katja Plotz. *Tradição e consumo: o Seder judaico e a afirmação da identidade judaica*. p. 9-29. In: INTERSEÇÕES: revista de estudos interdisciplinares. Ano 10. n. 1. Rio de Janeiro: UERJ, jun. 2008.
- FRÓIS, Katja Plotz. *Globalização e cultura: a identidade no mundo dos iguais*. In: CADERNOS DE PESQUISA INTERDISCIPLINAR. n. 62. Florianópolis: PPGICH – CFH – UFSC, 2004. Available online < www.cfh.ufsc.br/~dich/cadernos.htm >.
- FRÓIS, Katja Plotz. *O resgate da dimensão ética da arquitetura através da lição de sua percepção pelo cego*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFMG, 2002.
- FRÓIS, Katja Plotz. *Arquitetura além do olho ou o que temos a aprender com a cegueira*. In: Vicente Del Rio. (Org.). *Projeto do lugar: psicologia e projeto do ambiente construído*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- FUNDAÇÃO BIENAL de São Paulo. *26ª Bienal de São Paulo: catálogos de exposição*. São Paulo, 2004.

- GABELLIERI, Emmanuel. *Être et don: Simone Weil et la philosophie*. Paris: Peeters, 2003.
- GOLDBERG, David J. RAYNER, John D. *Os judeus e o judaísmo: história e religião*. Rio de Janeiro: Xenon, 1989.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GRANDES artistas, os: *Romantismo e impressionismo*. São Paulo: Nova Cultural, 1991
- GRAY, Francine du Plessix. *Simone Weil*. New York: Penguin Lives, 2001.
- GUALANDI, Alberto. *Deleuze*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- HABERMAS, Jürgen. *O futuro da natureza humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HARDT, Michael, NEGRI, Toni. La producción biopolítica. In: *Multitudes*. Tradução para o espanhol available online <www.nodo50.org>, março de 2000.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. V1. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o sistema das artes*. V2. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. V 1. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. V 2. Petrópolis: Vozes, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. In: *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960.
- HESSE, Hermann. *O jogo das contas de vidro*. Rio de Janeiro: Record, 1971.
- HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- HOFSTADTER, Albert, KUHNS, Richard. *Philosophies of art and beauty: selected readings in aesthetics from Plato to Heidegger*. Chicago: UC Press, 1976.
- HÖLDERLIN, Friedrich. No azul sereno floresce... (versão bilíngüe alemão/português). p. 255-259. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Unisinos, 1999.
- Jornal A FOLHA de São Paulo. Folha online <<http://www1.folha.uol.com.br>>. Sd.
- KAFKA, Franz. *Cuadernos em octavo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

- KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KAFKA, Franz. *O castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KAFKA, Franz. *Um médico rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KAFKA, Franz. *Obras completas*. Madrid: Editorial Teorema, 1983.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KANT, Immanuel. Inquiry concerning the distinctness of the principles of natural theology and morality. In: WALFORD, David (org.). *Theoretical philosophy: 1755-1770*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- KONESKI, Anita P. *Blanchot, Levinas e a arte do estranhamento*. Tese de doutoramento. Florianópolis: UDESC, 2007.
- KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LAUSBERG, Heinrich. *Handbook of literary rhetoric*. Boston: Brill, 1997.
- LACAPRA, Dominick. Approaching limit events: siting Agamben. In: CALARCO, Matthew, DECAROLI, Steven (orgs.). *Giorgio Agamben: sovereignty and life*. p. 126-162. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- LAZZARATO, Maurizio. Del Biopoder a la biopolítica. In: *Thetrum Mundi*, 09 de maio, 2004.
- LAZZARATO, Maurizio. Para uma definição do conceito de “biopolítica”. In: *Centro de mídia independente*. Available online <www.midiaindependente.org>, setembro de 2003.
- LE BON, Gustave. *Psicologia de las multitudes*. Buenos Aires: Editorial Albatroz, 1947.
- LEOPARDI, Giacomo. *L'infinito*. Liber Liber biblioteca virtual online <http://www.liberliber.it/biblioteca/l/leopardi/l_infinito/html/infinito.htm>.
- LESSING, G. E. *Laocoonte* ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- LEVI, Primo. *A trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- MALDINEY, Henri. *Regard, parole, espace*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973.
- MAQUIAVEL. *O príncipe*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- MANET. In: GRANDES artistas, os: *Romantismo e impressionismo*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- MARCO AURÉLIO (Marcus Aurelius Antoninus Augustus). *Meditações*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- MARX, Karl. *Para a crítica da economia política*. Introdução. São Paulo: Abril, 1975.

- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- MELVILLE, Herman et al. *Treferiría no hacerlo*. Espanha: Pré-textos, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação do pensamento filosófico de Freud*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, sd.
- MAUL, Andreas. Encarte: *Mahler symphonies n^{os} 9th & 10 adagio*: Frankfurt Radio Symphony Orchestra, cond. Eliahu Inbau. Frankfurt: DENON, 1986.
- MESNARD, Philippe, KAHAN, Claudine. *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz: témoignages/interpretation*. Paris: Kimé, 2001.
- MILLS, Catherine. Agamben's messianic politics: biopolitics, abandonment and happy life. In: *Contretemps*. n. 5. New South Wales: University Press. Dez, 2006.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. Sobre o niilismo e o eterno retorno (1881-1888). p. 377-397. In: *Obras incompletas*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- NUNES, Benedito. A poética do pensamento. In: *Artepensamento*. São Paulo: Scwarcz, 1994.
- NUNES, Benedito. Estética e filosofia arte. In: *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991.
- PAYOT, Daniel. *Anachronies: de l'oeuvre d'art*. Paris: Galilée, 1999.
- PELBART, Peter Pál. Vida nua, vida besta, uma vida. In: *Tropico* revista eletrônica. UOL. Available online < <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,3.shl>>, 2006.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- PELBART, Peter Pál. Biopolítica e biopotência no coração do império. In: *Multitudes*. Available online <www.multitudes.samizdat.net>, maio de 2002.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- PLATÃO. O Banquete. In: *Diálogos*. Coleção Os pensadores. V. III. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- PLATÃO. Íon. In: *Oeuvres completes*. Bibliotheque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1950.
- PLATÃO. *Phaedrus*. Edição eletrônica em inglês. Snt. Available on P2P network.

- PLATÃO. *Hípias Maior*. P. 11. 292 a. Edição eletrônica em espanhol. Snt. Available on P2P Network.
- PLOTINO. *The six enneads*. Snd. Available online <<http://www.davemckay.co.uk/philosophy/plotinus/plotinus.php?name=enneads.03>>.
- PRADO Jr. Bento. Texto de apresentação. In: *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 1978.
- READ, Hebert. *O Sentido da arte*. São Paulo: Ibrasa, 1972.
- Revista I SOTTERRANEI. Edição online <<http://www.isotterranei.org/2010/06/fuga-di-morte/>>. Sd.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta. A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 2001.
- SACCO, Gianluca. Entrevista a Giorgio Agamben: dalla teologia politica alla teologia economica. Roma: 08. Mar. 2004. Available at <<http://www.rivista.ssef.it/site.php?page=20040308184630627&edition=2004-06-01>>.SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- SHELLING, F. W. J. *Filosofia del arte*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1949.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- SCHMITT, Carl. *Teologia política*. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.
- SCHMITT, Carl. *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Munich: Duncker und Humblot, 1934.
- SCHÖPKE, Regina. *Gilles Deleuze: o pensador nômade*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- SIGHELE, Scípio. *A multidão criminosa: ensaio de psicologia coletiva*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1954.
- Site WIKIPEDIA. Available online <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kairos>>.
- SÓFOCLES. *Édipo rei*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- STAROBINSKI, Aaron. *La biopolitique. Essai d'interprétation de l'histoire de l'humanité ET des civilisations*. Genebra: Imprimerie des Arts, 1960.
- STENDHAL (BEYLE, Henri-Marie). *De l'amour*. Paris: Garnier, 1959.
- TARDE, Gabriel. *As leis da imitação*. Porto: Res, 1983.
- TILLIER, Bertrand. *La commune de Paris, révolution sans images? Politique et representations dans la France républicaine (1871-1914)*. Paris: Champ Vallon, 2004.
- VASCONCELLOS, Jorge et al (org.). *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: UEL, 1997.
- VIRNO, Paolo. Multidão e princípio de individuação. In: *Revista Reichiana*. Ano XI. n. 11. São Paulo: Sedes Sapientiae, 2002.
- WALFORD, David (org.). *Theoretical philosophy: 1755-1770*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- WEIL, Simone. *L'Enracinement*. Paris: Gallimard, 2001.

WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. Deleuze. In: GIORGI, Gabriel, RODRÍGUEZ, Fermín (org.). *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 141-186.

ANEXO 1

**OBRAS DE GIORGIO AGAMBEN
COMO PUBLICADAS PELA PRIMEIRA VEZ,
em ordem cronológica**

Obras de Giorgio Agamben

1970. *L'uomo senza contenuto*. Milano: Rizzoli.
(O homem sem conteúdo. Não há tradução para o português).
1977. *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi.
(*Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. Tradução de Selvino José Assmann).
1978. *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi.
(*Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. Tradução de Henrique Burigo).
1982. *Il linguaggio e la morte*. Torino: Einaudi.
(*A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Tradução de Henrique Burigo).
1985. *Idea della prosa*. Milano: Feltrinelli.
(*Idéia da prosa*. Não há tradução para o português).
1990. *La comunità che viene*. Torino: Einaudi.
(*A comunidade que vem*. Não há tradução para o português).
1993. (Com DELEUZE, Gilles) *Bartleby, la formula de la creazione*. Macerata: Quodlibet.
(*Bartleby: a fórmula da criação*. Não há tradução para o português).
1995. *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita (Homo sacer I)*. Torino: Einaudi.
(*Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. Tradução Henrique Burigo).
1996. *Categorie italiane: studi di poetica*. Torino: Bollati Boringhieri.
(*Categoria italiana: estudos de poética*. Não há tradução para o português).
- _____. *Mezzi senza fine: note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri.
(*Meios sem fim: nota sobre a política*. Não há tradução para o português).
1998. *Quel Che resta di Auschwitz: l'archivio e Il testimone (Homo sacer III)*. Torino: Bollati Boringhieri.
(*O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008. Tradução de Selvino José Assmann).
2000. *Il tempo che resta: un commento alla 'lettera ai romani'*. Torino: Bollati Boringhieri.
(*O tempo que resta: um comentário à 'carta aos romanos'*. Não há tradução para o português).

2002. *L'aperto: l'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
(*O aberto: o homem e o animal*. Não há tradução para o português).
2003. *Stato di eccezione* (Homo sacer II, 1). Torino: Bollati Boringhieri.
(*Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. Tradução de Iraci D. Poleti).
2005. *La potenza del pensiero: saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza.
(*A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Não há tradução para o português).
- _____. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.
(*Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. Tradução de Selvino José Assmann).
2006. *Che cosa è un dispositivo?* Roma: Nottetempo.
(*O que é um dispositivo?* In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko).
2007. *Il regno e la gloria: per una genealogia teológica dell'economia e del governo* (Homo sacer II, 2). Vicenza: Neri Pozza.
(*O reino e a glória: por uma genealogia teológica da economia e do governo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. Tradução de Selvino José Assmann).
- _____. *L'amico*. Roma: Nottetempo.
(*O amigo*. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko).
- _____. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri.
(*Ninfas*. Não há tradução para o português).
- _____. 'Arte, inoperatividade, política'. In: *Crítica do contemporâneo: conferências internacionais política/educação/biologia*. Porto: Fundação Serralves.
2008. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo.
(*O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko).
- _____. *Il sacramento Del linguaggio: archeologia del giuramento* (Homo sacer II, 3). Bari: Laterza.
(*O sacramento da linguagem: arqueologia do juramento*. Não há tradução para o português).
- _____. *Signatura rerum: sul método*. Torino: Bollati Boringhieri.
(*Assinatura das coisas: sobre o método*. Não há tradução para o português).
2009. *Nudità*. Roma: Nottetempo.
(*Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010. Tradução de Miguel Serras Pereira).

ANEXO 2**IMAGENS**

Figura 1 – Angelus Novus – Paul Klee, Gravura e aquarela, 1921

Figura 2 – O Aberto 1 – Carlos M. T. Nunes, Katja P. Fróis, Desenho, 2005

Figuras 3 a 6 – Fotografias da Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, Belo Horizonte / M.G.

Figuras 7 a 10 – Fotografias da Capela de São Francisco de Assis, Belo Horizonte / M.G.

Figuras 11 a 15 – Fotografias da Praça Israel Pinheiro, Belo Horizonte / M.G.

As fotografias são de autoria de César Plotz Fróis

ANEXO 3

**ENTREVISTA COM 40 VOLUNTÁRIOS CEGOS,
EM VISITA A TRÊS ARQUITETURAS,
EM BELO HORIZONTE**

Ao longo dos anos de 2001 e 2002

01

Identificação: ACC

Idade: 65

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, sem filhos

Cor: Negra

Condição visual: Cegueira total, de nascença.

Formação: Alfabetizada, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrada a grupo de cegas, visitas regulares da irmã, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas, crença: Audição de rádio e televisão, conversa com colegas (em geral sobre as famílias), raras leituras. Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Apresentou pequena dificuldade em subir a escadaria: reclamou da falta de corrimão, mas, logo em seguida, tendo sido alertada, pelos colegas, da existência de rampas laterais, ressaltou o ambiente agradável, pois percebeu a intensa arborização, sentida pela sombra agradável. Fez referência à Belo Horizonte mais antiga, com mais árvores e menor movimento de automóveis. Imagina a matriz como uma igreja de “um tipo bem antigo (dos anos 30, quando ainda não havia nascido)”. Já conhecia a matriz, mas vinha pela primeira vez fora de horário de missa. Achou o pórtico muito grande. Percorreu a igreja pela nave central, dirigindo-se a seguir a cada um dos altares. Apalpou com receio e cuidado as bases dos dois laterais e afirmou saber que o central continha o Santíssimo Sacramento (os colegas de visita prestaram atenção em seus dizeres). Apesar de ter tropeçado nos degraus de acesso ao altar direito, encaminhou-se sem ajuda para o primeiro banco à direita, onde permaneceu em atitude de oração (contemplativa seria a melhor descrição).

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Não conhecia esta igreja. Gostou mais dela do que da matriz (“é menorzinha”, “não tem movimento em volta”). Teve alguma dificuldade no percurso entre os canteiros, mas acha que se acostumaria rapidamente a ele, pois não tem quinas. Sentiu a presença de água (não soube explicar como, talvez pelo olfato) e alegou que gostaria de ter as árvores da matriz ali por perto. Os pilares da marquise agradaram muito (“são delicados”), mas não entendeu o deslocamento e a forma da torre, embora afirmasse gostar dela. Achou o interior muito silencioso e percorreu-o todo, considerando suave a maneira como as coisas se distribuíam (deduziu que a falta de quinas era proposital; quis saber por que o interior era assim). Alegou ser um lugar muito agradável; gostaria que sua casa fosse parecida, com esta possibilidade de percorrê-la com as mãos. Não notou a inclinação da parede/cobertura.

Praça do Papa

Não esteve nela durante o evento de 1980, mas sabia que ali foram realizadas missas e cultos. Gostaria de ter presenciado a missa do Papa. Ressaltou a presença do vento, afirmando que deveríamos estar em um lugar muito alto. Gostou de percorrer as rampas para descer ao segundo nível, embora tenha se cansado neste percurso (“acho que teria dificuldade em saber onde estou, é tudo muito amplo, mas parece ser muito bonito”). Apreciou a presença de vegetação e os bancos ladeando os canteiros. Sentiu falta de um altar fixo, para ser utilizado por qualquer pessoa que quisesse rezar mais próxima de

Deus. Sentou-se para sentir a presença da cidade (perguntou para que lado ficava e se estava abaixo da praça, pois achava que sim). Pediu para ficarmos mais um pouco.

02

Identificação: AMS

Idade: 48

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, um filho de 25 anos

Cor: Branca

Condição visual: Cegueira total, desde os 12 anos de idade.

Formação: Alfabetizada, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrada a grupo de cegas, visitas esporádicas do filho ou nora, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas, crença: Audição de rádio e televisão, conversa com colegas (em geral sobre as famílias), banho de sol, orações. Espírita Kardecista.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Já conhecia a igreja, apesar de não freqüentá-la habitualmente. Gostou da praça em torno da igreja, disse parecer um lugar de acolhimento. Também achou que as árvores deveriam esconder a igreja, já que elas eram muitas (“há muita sombra”) e deveriam ser grandes, devido ao tempo em que existem ali. Apresentou dificuldade com a escadaria e não se deteve em aspectos externos da matriz, lembra-se de tê-la visto quando criança, mas parece ter se confundido, tomando-a pela Igreja São José. Deteve-se na abside do coro, alegando ter sentido frio ali, devendo tratar-se, portanto, de um lugar escuro. Não gostou do aspecto geral da matriz, por esta apresentar-se como um lugar escuro (frio), mas defendeu o caráter de introspecção devido justamente a esta presumida escuridão. Não quis se sentar, preferindo percorrer os altares com as mãos. Ressaltou a complexidade das superfícies das paredes, que considerou belas.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Já havia passeado pela Pampulha, quando ainda enxergava, mas não se lembra de muita coisa além da lagoa. O filho lhe descrevera a igreja, por isto sabia que possuía forma peculiar. Apalpou a parede/cobertura do lado de fora, achando muito curiosa a inclinação da mesma. Alegou não compreender como se colocariam móveis, próximos às paredes, internamente, mas considerou que isto deve ser bom, tratando-se de uma igreja, onde os bancos deviam ficar mais unidos, no centro do ambiente. Sabia que existia uma imagem de São Francisco do lado de fora, quis ir até ela. Achou engraçada a idéia de uma imagem feita em azulejaria, alegando parecer um banheiro virado pelo avesso. No interior, surpreendeu-se com a boa disposição do espaço, também sentindo a fluidez observada por ACC. Achou o altar muito curioso, refletindo que toda a igreja era curiosa. Questionou se o era só para cegos (respondi que não) e gostou de conhecer uma igreja moderna, que parecia ter uma forma bonita, diferente da associação espírita que freqüenta (“é mais pobrezinha, a associação”).

Praça do Papa

Já ouvira falar da praça, mas nunca a visitara. Gostou da idéia de culto ao ar livre (“mais perto de Deus”), mas estranhou o fato de o cruzeiro estar assentado ao chão. Também questionou o fato dele parecer menor do que o marco central (“parece que o Papa é mais importante que Deus”). Quis saber quantas pessoas poderiam assistir a uma missa ali, e se espantou com o presumido tamanho da praça. Percebeu estar situada em lugar bastante alto e questionou se havia algo mais alto, nas proximidades (falei da

presença da Serra do Curral), então mostrou-se satisfeita com “uma igreja tão bonita, onde Deus fez o altar”.

03

Identificação: ANN

Idade: 63

Sexo: Feminino

Estado civil: Viúva, dois filhos, de 46 e 38 anos

Cor: Negra

Condição visual: Cegueira total, desde os 48 anos de idade.

Formação: Primário, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrada a grupo de cegas, visitas regulares dos filhos e famílias, passeios esporádicos com a família.

Atividades cotidianas: Audição de rádio e cds, conversa com colegas (em geral sobre as famílias), leitura ocasional, passeios e visitas. Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Conhece a igreja, lembrando-se dela, quando ainda enxergava. Depois de cega nunca mais voltou, tendo se emocionado ao cruzar o portal. Disse sentir a mesma paz que sentia quando enxergava. Atribuiu este sentimento à presença de Deus e ao silêncio. Alegou não ser muito católica e, apesar disto, gostar desta sensação que se tem dentro da igreja. Não tocou quase nada, a não ser os espaldares dos bancos, para se orientar. Comentou que estes espaldares eram bastante lisos, sinal de que muitas mãos haviam passado por ali. Segundo ANN, isto podia significar a antiguidade da igreja ou a grande frequência. Depois concluiu que as duas possibilidades deviam ser corretas. Rememorou vindas à missa em latim. Os olhos se encheram de lágrimas; disse que o lugar lhe trazia muitas lembranças. Concordou que deveria ser um interior escuro, mas considera isto importante em uma igreja (“é uma oportunidade de quem enxerga olhar para dentro”).

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Lembra-se da igreja e sabe que houve um problema, pois ficou fechada por muito tempo (“acho que é porque não parece uma igreja”). Ao ser indagada por colegas de visita, como é uma igreja e por quê esta não parecia uma, alegou que as “igrejas comuns” parecem mais um prédio normal, com duas torres, uma de cada lado e que esta era toda diferente, parecia uma montanha ou uma folha curvada de cabeça para baixo (seguiram-se várias indagações). Entrando na igreja, surpreendeu-se como ela parecia ser clara e como se podia ouvir tudo muito claramente. Achou o altar estranho, mas considerou que deve ser moderno. Quis subir ao púlpito e sentiu-se muito bem lá: “parece que sou vista por todos”. Percorreu todo o interior, apalpando e surpreendendo-se com a conformação do espaço. Perguntou se era composto de um só salão e finalmente manifestou o desejo de observar o jardim. Neste, percorreu cuidadosamente os caminhos, gostando de como são dispostos. Quis saber o tipo de vegetação e achou que era um pouco acanhada, mas que deveria ressaltar a igreja.

Praça do Papa

Foi à missa do Papa, mas não voltara à praça depois de construída. Admirou-se com sua nova conformação e refletiu sobre a possibilidade de estar percebendo melhor a mesma, depois de cega (expliquei que a praça havia sido efetivamente construída após a visita do Papa). Mesmo assim, achou que agora sentia o vento e sabia estar em um lugar muito grande e alto (todos os colegas concordaram). Contou a experiência da vinda do Papa e de quanta gente havia ali, naquela ocasião. Perguntaram-me se ocorreu outro

evento do tipo. Colegas evangélicos mencionaram a celebração do “Sermão da Montanha”, na Sexta-feira da Paixão deste ano. Comentei que houve cerca de cem mil pessoas neste evento e que houve outros, de música, principalmente de Milton Nascimento. Todos concordaram em que ele teve bom gosto ao escolher um lugar tão sagrado.

04

Identificação: ANS

Idade: 15

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, sem filhos

Cor: Morena

Condição visual: Cegueira total, de nascença.

Formação: Ginásial, em curso, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrada à sociedade, reside com a família, ocasiões e opções de lazer regulares, namora um rapaz (ASS) com deficiência parcial da visão, pratica esporte na escola, está aprendendo a operar computador, possui um gato. Faz psicoterapia.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, cds, televisão e leitura, conversa com amigos e colegas (assuntos diversos), frequenta escola, namora, passeia (sempre acompanhada), lê pouco. Evangélica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Nunca havia estado ali. Gostou dos jardins e do calçamento de pedras (“parece que estamos em uma cidade do interior”). Achou o terreno muito íngreme, mas considerou que devia ser bom, para a igreja ficar bem no alto. Subiu as escadarias com facilidade, mas não gostou de ter que estar sempre subindo (“Deus não fica assim tão longe”). Estranhou o silêncio interno e disse “nunca ter escutado um silêncio assim” (o namorado criticou a observação). Observou a amplidão do espaço e o fato de as noivas deverem gostar de igrejas tão longas, pois assim poderiam desfilar por mais tempo sob os olhares de todos. Rindo, disse que gostaria de casar ali (e percorreu a nave fingindo ser uma noiva). Alguns dos colegas perceberam a atitude e comentaram com os demais. Alguns sorriram, outros consideraram desrespeito. Não permaneceu muito tempo no interior da igreja.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Ficou muito excitada em conhecer a igreja da Pampulha, pois já ouvira falar dela. Percorreu o caminho externo até saber conduzir-se por ele sem ajuda da bengala. Gostou da sinuosidade. Abraçou a torre sineira “para perceber-la melhor” e achou curiosa a composição com combogó (quis saber se haveria jeito de construir uma casa toda com aquele tipo de tijolo). Não estranhou a inversão da pirâmide da torre, achou que ela parecia algo “fincado, mais ou menos como um raio mandado por Deus, como no antigo testamento”. Gostou da inversão e disse que sabia que aquela igreja era diferente. Apalpou a parede/cobertura pelo lado externo e considerou que, se a superfície fosse mais inclinada, daria para subir nela, como em uma rampa. Perguntou como era mais para cima (expliquei usando uma folha de papel curvada). Então afirmou que seria muito “bacana poder subir e descer, como em montanhas”. Permaneceu pouco tempo no interior, pois gostou mais do lado externo.

Praça do Papa

Aqui exclamou que estava “como que subindo na igreja da Pampulha”. Disse sentir-se muito livre, na praça, porque ela parecia muito grande. Disse ter ouvido falar do “Sermão da Montanha”, que gostaria de ter vindo, mas os pais não permitiram. Imaginou que deve ter sido muito bonito quando as pessoas cantaram juntas, ali, durante o sermão. Percorreu toda a praça, com a ajuda do namorado e afirmou ser a praça

“gigantesca e maravilhosa”, por acomodar muita gente, de qualquer religião, por ter bancos bem perto das plantas, o que a fez sentir-se bem e por ter muitas rampas, em todas as direções, o que dava a impressão de se estar realmente caminhando em uma montanha. Sentiu vontade de gritar para a cidade, pressentindo sua presença abaixo. Efetivamente gritou (“Eu amo este lugar”). Perguntei-lhe por que gritara isto, ao que respondeu “não sei, sinto-me livre, aqui”.

05

Identificação: ASS

Idade: 15

Sexo: Masculino

Estado civil: Solteiro, sem filhos

Cor: Mulata

Condição visual: Deficiência visual parcial limitante, de nascença.

Formação: Ginásial, em curso, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrado à sociedade, reside com a mãe, ocasiões e opções de lazer regulares, namora uma moça (ANS) cega, pratica esporte na escola, está aprendendo a operar computador.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, cds e televisão, conversa com amigos e colegas, frequenta escola, namora, leituras ocasionais, trabalha meio horário com polimento de amostras metálicas. Evangélico.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Esteve sempre muito calado, ao lado da namorada, que é mais extrovertida, mas achou muito bonita a praça Dom Cabral, concordando com ANS que fazia lembrar uma cidade do interior. Por enxergar um pouco (realmente muito pouco, 15%, em apenas um dos olhos), explicou-se dizendo que preferia não falar muito sobre os lugares visitados por poder percebê-los melhor que os colegas de visita. Esta afirmação provocou reação geral; nenhum dos presentes concordou com ela. Quando criticou ANS pela frase alusiva a escutar o silêncio, foi lembrado, por outros, que um cego podia, efetivamente, escutar o silêncio, e que este era diferente em diversas ocasiões, como naquele momento, no interior da matriz.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Divertiu-se com a alegria da namorada, mas não participou de suas experiências perceptivas. Preferiu conferir o interior da igreja, onde nunca havia estado. Atribuiu à sua percepção visual limitada o fato de sentir-se no interior de algo afunilado, do qual não conseguia discernir o fim. Ao virar-se na direção dos *brises*, disse gostar da forma como “fatias de luz entram aqui dentro”. Então deu-se conta de que a igreja parecia um auto-falante, como um instrumento para Deus falar para todos os homens. A partir daí, passou a apreciar o espaço que renegara (“é até melhor que não veja o final do funil; fica parecendo que estou tendo uma visão de Ezequiel; é bacana”).

Praça do Papa

Um pouco mais à vontade do que nas igrejas, percorreu a praça com a namorada e voltou bastante satisfeito com a idéia de se reunirem multidões, ali. Concordou com ANS, sobre ser esta “uma igreja para todas as religiões”. Falou sobre a presença da Serra do Curral e considerou que uma igreja ao ar livre é mais importante do que uma toda construída pelo homem, sendo esta ainda mais importante por ter “uma parede feita por Deus”.

06

Identificação: AV

Idade: 14

Sexo: Masculino

Estado civil: Solteiro, sem filhos

Cor: Morena

Condição visual: Cegueira total, de nascença.

Formação: Ginásial, em curso, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrado à sociedade, reside com a família, ocasiões e opções de lazer regulares, pratica esporte na escola, possui um cão. Faz psicoterapia.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, cds, televisão e leituras, conversa com amigos e colegas (assuntos diversos), frequenta escola, raras leituras, pensa em aprender computação e inglês. Católico.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Salientou diversas vezes que não costuma frequentar igreja, mas mostrou-se muito interessado no ambiente da matriz: impressionaram-no o tamanho, o aspecto das paredes, as duas capelas que abrigam o batistério e o túmulo de D. Cabral. Estas capelas chamaram sua atenção devido à presença de portões, trancados que impediam o acesso (tivemos acesso a todos os outros ambientes da igreja, exceto a esses dois: “Parece que tem algo misterioso, aqui; parece ser mais frio... é mais escuro, não é?” Na nave da matriz, foi o primeiro a fazer referência ao pé direito: “Sinto que o teto é bem alto.” Perguntei como o percebia: “Acho que pelo som... se eu falar olhando para cima, parece que minha voz vai sumindo, muito longe. É uma impressão muito boa, como se eu estivesse em uma floresta de árvores altas.”

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Assim que entrou na capela, pedi que me descrevesse o ambiente e, especificamente, se conseguia ter noção do tamanho da igreja. Depois de sussurrar “oi” em duas direções, comentou: “Acho que é um lugar pequeno, mas parece que é muito aberto, também, para cima e para os lados...”

Praça do Papa

Já conhecia a praça e perguntou se aconteciam muitos eventos, ali. Perguntou também se haviam muitas praças como aquela, que funcionavam como igrejas, em Belo Horizonte. Falei-lhe sobre os corretos da praça da Liberdade e do praça da Assembléia, que também possui uma igreja. Respondeu: “Mas esta aqui é diferente... é muito bom ter lugares para música, nas praças, mas esta aqui tem alguma coisa mais voltada para as pessoas, acho que ela é mais “aberta”.”

07

Identificação: AVB

Idade: 58

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, sem filhos

Cor: Negra

Condição visual: Cegueira total, de nascença.

Formação: Ginásial, em curso, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrada à sociedade e ao grupo de cegas, visitas ocasionais da família, poucas ocasiões e opções de lazer.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, televisão e leituras religiosas, conversa com colegas (assuntos diversos), raras leituras, passeios ao sol, cuida de uma pequena horta, orações. Evangélica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Lembrou-se de ter estado com a mãe, mais de uma vez, na matriz. Lembra-se de ter brincado na praça e de ter se sentado sob uma árvore, que tentou localizar. Supostamente, depois de algumas tentativas de se localizar no espaço, encontrou a árvore, comentando que ela crescera muito. Tirou os sapatos para pisar no canteiro, comentando que não havia canteiros daquele tipo, antes. Disse que enterrara uma moeda, ali. Durante o resto do tempo da visita manteve-se em silêncio, sem explorar o lugar.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Não conhecia a igreja, apesar de já ter ouvido falar dela. Gostou de percorrer o caminho entre os canteiros e, no interior da capela, foi a primeira pessoa a manifestar o desejo de subir ao coro. Questionou para o que servia aquele espaço (perguntei se tinha conhecimento de espaço similar, em outras igrejas; respondeu que não. Expliquei o que era o coro). Subimos, um grupo de cinco pessoas. Perguntei se percebiam que estávamos no alto, aproximando-os do guarda-corpo. Todos conseguiram perceber a configuração do coro em relação à igreja: souberam tratar-se de um mezanino pelo fato de escutarem muito claramente as vozes de colegas que conversavam, abaixo.

Praça do Papa

Reparou na presença do vento e, depois de ter percorrido quase toda praça, perguntou onde ficava a igreja. ASS explicou que não havia igreja ali. BAMA acrescentou que a praça era a igreja. AVB não entendeu o que significava isto. Recebeu explicações dos colegas de visita, onde a comparação mais freqüente foi a da praça do Papa com o bíblico Sermão da Montanha. Satisfeita com as explicações, sentou-se em um dos bancos do segundo nível. Afirmou estar sentindo, ali, “uma volta para casa”. Quando indagada a este respeito, esclareceu que talvez fosse devido à visita que fizera à matriz, na infância e ao retorno feito na manhã deste dia. Pediu-me uma moeda que, rapidamente, enterrou no canteiro por trás do banco, usando a própria moeda como instrumento para cavar um pequeno buraco. Afirmou ter sido assim que fizera na matriz. Perguntei o significado do gesto. Respondeu que, quando era criança talvez estivesse pensando que brotaria uma árvore de dinheiro. Agora queria apenas marcar sua estada ali; “talvez, um dia, alguém ache a moeda e fique pensando em quem a enterrou”.

08

Identificação: AVV

Idade: 15

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, sem filhos

Cor: Branca

Condição visual: Cegueira total, desde os 12 anos de idade.

Formação: Ginásial, interrompido, está aprendendo Braille.

Suporte sócio-psicológico: Isolada da sociedade com dificuldade de adaptação à nova condição, reside com a família que lhe tem dado apoio, ocasiões e opções de lazer reduzidas em vista do processo de adaptação e superação de depressão, possui um gato. Faz psicoterapia.

Atividades cotidianas: Audição de cds, conversas, quase exclusivamente, com a família (em geral sobre sua condição), aulas de Braille. Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

O pai pediu permissão para acompanhá-la, durante as visitas. Ao longo destas, esteve sempre junto do pai, que lhe explicava os aspectos e detalhes da praça e da edificação. Escutou atentamente, de forma cordial. Infelizmente, não foi possível registrar seus comentários. O pai esclareceu que, em geral, perguntava sobre as cores dos objetos e superfícies. Respondendo à pergunta sobre o que achara da matriz, respondeu: “Já tinha vindo aqui, antes, mas nunca cheguei perto assim dos santos, não sabia que podia ir lá no altar... é só porque somos cegos, não é?” Esclareci que não, que qualquer pessoa podia ir até os altares, ao que retrucou: “Então as pessoas deviam falar isto; o padre devia dizer que podemos chegar mais perto do altar.”

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Não pôde ir a esta visita. O pai telefonou, justificando que tinha aula, naquele dia, mas que pedira ao mesmo que a levasse à igreja, no dia seguinte ou em outro horário. Este agradeceu ainda pela experiência da matriz, afirmando que, pela primeira vez, AVV demonstrava interesse por alguma coisa, depois de se ter tornado cega.

Praça do Papa

Novamente foi acompanhada do pai, que justificou estar de férias e, portanto completamente disponível para a filha. AVV pareceu muito feliz com esta observação. Perguntou se já podia “ir conhecer a praça”. Perguntei-lhe se não a visitara antes. Respondeu que sim, mas que a visita à matriz a fez perceber que os lugares tinham outro aspecto, quando não se podia vê-los. Depois de ter percorrido a praça, perguntei-lhe o que achara dela, agora: “Senti um pouco de medo, sei lá, medo não... a praça é meio grande e eu não teria coragem de caminhar por ela sem meu pai ou minha mãe... acho que com você, também. Mas acho que eu poderia me acostumar com a praça aos poucos e ir começando a andar sozinha. Gostei dos bancos e do jeito como estão colocados: você vai andando, andando e chega neles... depois deles meu pai falou que há jardins. Senti cheiro de grama, que é muito bom. Também gosto deste lugar; ele parece calmo e agitado, ao mesmo tempo. Vou querer voltar mais vezes.”

09

Identificação: BAMA

Idade: 18

Sexo: Masculino

Estado civil: Solteiro, sem filhos

Cor: Negra

Condição visual: Deficiência visual quase completa, desde os 9 anos de idade.

Formação: Primário, não lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Parcialmente integrado à sociedade, reside com os avós maternos, ocasiões e opções de lazer regulares, possui um cão.

Atividades cotidianas: Audição de rádio e cds, conversa com amigos e colegas (em geral sobre música), toca violão, trabalha com polimento de amostras metálicas. Evangélico.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Nunca havia estado na matriz e não se mostrou muito receptivo à idéia de conhecê-la. De fato, ao chegarmos à praça Dom Cabral, preferiu ficar do lado de fora, sentado nas escadarias. Os amigos ANS e ASS tentaram persuadí-lo, ao que alegou que ficaria admirando o canto dos pássaros (havia um grande bando deles, em duas árvores próximas). Quando o grupo saiu da igreja, BAMA afirmou que estava muito bom, ali fora, pois a praça dava a sensação de ser realmente o lugar certo para uma igreja. Perguntou-me quantos anos tinha a matriz e, quando lhes contei a história desta - desde o tempo em que era uma igreja colonial mais simples, que foi demolida para dar lugar a esta, cuja construção se iniciara em 1911 e durara mais de vinte anos, tendo sido inaugurada antes de sua conclusão, em 1922 -, exclamou que presentira que este era um lugar muito sagrado, mas que teria preferido a igreja mais simples, porque esta poderia ter tido mais participação do povo em sua construção (concordei com ele).

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

BAMA afirmou gostar muito *desta* igreja (o grifo salienta a ênfase na frase proferida), porque fazia lembrar alguma coisa da natureza e que, por isso, parecia imitar as obras de Deus. Considerou isso um ato de humildade do homem que a projetou e ficou feliz ao saber que fora Oscar Niemeyer (tive que narrar uma breve biografia de Niemeyer). Procedeu todo o tempo como se a conformação da igreja fosse a demonstração de suas próprias teorias. Cabe considerar que BAMA enxerga apenas 5% com um dos olhos e 2% com o outro, o que equivale, segundo ele, a uma miopia de cerca de dezenove graus (só se enxergam manchas de cor muito difusas à luz plena e nada, na semi-escuridão. Disse que o interior da igreja era mais bonito visto de frente para trás - fazendo observação similar à de ASS), talvez porque Niemeyer quisesse “nos dizer que Deus quer que saíamos para o mundo lá fora”.

Praça do Papa

Aqui, afirmou conhecer bem a praça, por ter estado, inclusive, no “Sermão da Montanha”, mas preferia a praça neste momento, pois estava mais tranqüila, limpa e menos confusa. Detectou diferenças nas cores de piso e achou interessante, mas afirmou não saber para que servia esta diferenciação (expliquei a questão da setorização de espaços). Percebi alguns colegas seus passarem levemente a ponta do pé sobre o piso, para tentar detectar esta diferença. Conduzi-os até os limites de cores, mas foi-lhes impossível perceber algo. ANS aventou a possibilidade de se perceber através do calor,

todos experimentaram e concordaram com a diferença. BAMA sentou-se no chão para fazer a experiência e surpreendeu-se com o fato de o piso marrom ser um pouco mais quente que o amarelo. Logo depois, desceu até o segundo nível, onde sentou-se para conversar com um menino que brincava, próximo de sua mãe.

10

Identificação: BMA

Idade: 32

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, sem filhos

Cor: Branca

Condição visual: Cegueira total, de nascença.

Formação: Ginásial completo, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrada à sociedade, reside com a família, ocasiões e opções de lazer regulares, namora um rapaz (ESS) cego, opera computador.

Atividades cotidianas: Leitura freqüente, audição de rádio, cds e televisão, conversa com amigos, alunos e colegas (assuntos diversos), reivindica maior nº de publicações em Braille, leciona Braille em escola especializada. Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Esteve sempre na companhia de ESS, incitou-o a tocar as superfícies da igreja. Fez perguntas sobre os santos, os diversos ambientes da igreja e sobre sua freqüência. Quis saber se não estávamos atrapalhando a oração de outras pessoas. Não se intimidou em tocar superfícies, como ocorreu com ESS.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Demonstrou curiosidade a respeito da história da igreja, comentando que as informações sobre os edifícios, as praças e monumentos da cidade deviam ser mais disponibilizadas. Afirmou estar muito satisfeita com estes passeios e lembrou que, quando esteve em Ouro Preto, havia guias para explicar praticamente todas as igrejas. Disse que isto lhe dava segurança, mas também informação que pessoas não cegas certamente gostariam de ter.

Praça do Papa

Não permaneceu junto ao grupo, saindo para “passear de mãos dadas” com ESS.

11

Identificação: BMS

Idade: 59

Sexo: Masculino

Estado civil: Solteiro, sem filhos

Cor: Negra

Condição visual: Cegueira total, de nascença.

Formação: Primário completo, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Parcialmente integrado à sociedade, reside com a irmã, poucas ocasiões e opções de lazer.

Atividades cotidianas: Audição de rádio e televisão, passeios de ônibus. Espírita Kardecista.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Comparou o ambiente da igreja católica com a associação espírita que frequenta: “A igreja é muito luxuosa. Na associação o que importa são as pessoas. Parece-se mais com uma assembléia. Disseram-me que o altar fica mais alto do que o resto da igreja. Deve ser para todos verem o padre [não quis verificá-lo]. É um lugar bastante silencioso, mas acho que o luxo da igreja é errado: na associação usamos o dinheiro para ajudar as pessoas.”

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Não pode ir a esta visita; estava muito gripado.

Praça do Papa

Não pode ir a esta visita; estava muito gripado.

12

Identificação: CAF

Idade: 62

Sexo: Masculino

Estado civil: Casado, quatro filhos

Cor: Morena

Condição visual: Cegueira total, desde os 28 anos de idade.

Formação: Técnica, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrado à sociedade, reside com a família, ocasiões e opções de lazer regulares, possui um cão e dois pássaros.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, televisão e leituras, convívio familiar intenso, freqüenta bar onde possui grupo de amigos, é aposentado desde o acidente que o cegou. Católico.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Percorreu algumas superfícies com as mãos. Comentou que a esposa gosta muito dessa igreja. Ele próprio, no entanto, prefere o lado de fora: “Parece mais um parque que uma praça. É agradável. Devia haver mais praças e parques na cidade; acho que as pessoas seriam melhores, se tivessem lugares para se sentirem bem.”

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Seu comentário foi enfático, após percorrer os lados externo e interno da igreja: “Esta igreja é a cara do mineiro”. Explicou que o mineiro é meio desconfiado, “moita”. E também muito ligado à terra. Sentiu que esta igreja também era muito ligada à terra.

Praça do Papa

“Esta praça também parece bem mineira; um pouco menos do que a igreja da Pampulha. Tem esta coisa de terra, não tem ? Ah, percebo terra e grama, pelo cheiro. Este vento também é uma coisa que faz bem à alma do mineiro. Imagino que esta praça deve atrair muitas pessoas, de manhã, porque parece que o sol também se sente à vontade, aqui.”

13

Identificação: CTN

Idade: 42

Sexo: Masculino

Estado civil: Divorciado, sem filhos

Cor: Branca

Condição visual: Cegueira total, desde os 31 anos de idade.

Formação: Superior, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrado à sociedade, reside só, ocasiões e opções de lazer regulares, namora uma moça com visão normal, opera computador. Faz psicoterapia.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, cds e televisão, leitura, conversa com amigos (assuntos diversos). Trabalha na empresa familiar, como advogado. Espírita.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Não pôde ir a esta visita, por motivo de trabalho.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Não pôde ir a esta visita, por motivo de trabalho.

Praça do Papa

Chegou à praça antes do grupo. Quando chegamos, aproximou-se de nós e comentou, fazendo movimento indicativo com os braços, em direção à cidade: “Isto é realmente especial. A cidade se abrindo lá embaixo... pode-se percebê-la, mesmo sem enxergar. Uma pena não poder ter ido às outras visitas; se soubéssemos como nos modifica o contato com o mundo e com as belas obras dos homens, seríamos mais atentos.” Perguntou como haviam sido as outras visitas e pediu que fossem feitas mais uma vez, com aqueles que não puderam ir. Dispôs-se a oferecer a condução. Combinamos um retorno, em outra ocasião.

14

Identificação: DB

Idade: 61

Sexo: Feminino

Estado civil: Separada, três filhos

Cor: Branca

Condição visual: Cegueira total, desde os 43 anos de idade.

Formação: Ginásial, não lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrada à sociedade e a grupo de cegas, visitas regulares da família, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, cds e televisão, conversa com amigos (em geral sobre as famílias), caminhadas, esporadicamente janta ou passeia com familiares. Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Mostrou-se bastante empolgada com a visita à matriz, pois havia muito tempo que não voltara mais ali. Tanto na praça quanto na igreja, portou-se como alguém que enxerga normalmente: absteve-se de explorar os ambientes com as mãos e dirigiu-se com bastante segurança para a primeira fila de bancos. Só tocou o espaldar das três fileiras mais próximas à primeira, para se localizar, com um gesto que passaria por habitual mesmo entre aqueles que enxergam. Perguntei-lhe como conseguia proceder de maneira tão natural, como se enxergasse. Respondeu que tinha um pouco de prática, alegando também que o ambiente da igreja é muito fácil de conhecer: “todos têm um corredor central bem largo, o que muda é o comprimento do corredor”. Afirmou ainda ter percebido um “aumento do silêncio, enquanto se aproximava do altar”. Perguntei-lhe se havia vindo ali muitas vezes, quando ainda enxergava, ao que respondeu que não, pois morava longe dali.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Não se interessou muito pela igreja, embora tenha prestado atenção nos comentários dos colegas e, em função destes, perguntou: “será que a forma de onda e a cor azul são porque o arquiteto quis nos fazer lembrar água?”. O comentário suscitou discussão cuja conclusão foi a resposta afirmativa à questão proposta.

Praça do Papa

Nunca havia estado na praça, “talvez porque as pessoas pensem que não podemos perceber nada, por aqui, mas dá para sentir muita coisa, sim.” Perguntei o quê. Respondeu-me que sentia, muito facilmente, a presença do vento forte, o que indica estarmos em um lugar muito alto e amplo. Também percebia a ausência quase total de ruídos vindos da parte mais alta da praça e, pelo fato de termos vindo de baixo, da parte mais movimentada da cidade, isso podia significar que estávamos em um lugar mais periférico, com relação ao centro da cidade. Apontou ainda a presença de vegetação bastante farta e a possibilidade de se sentar na grama, além dos bancos bastante confortáveis. Devido à presença de crianças, observou que deve ser agradável tomar sol de manhã, ali. Quando ouviu comentários sobre a Serra do Curral, surpreendeu-se com o fato de a família nunca a ter trazido ali, já que sempre achara a serra muito bonita. Observou que a sensação que tivera, de que estávamos em um lugar periférico, agora, sabendo da presença da serra, se tornava mais clara: “talvez tenha sentido a serra, sem saber”. Comentou que achou a praça “majestosa”.

15

Identificação: EM

Idade: 46

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, sem filhos

Cor: Branca

Condição visual: Cegueira total, desde os 14 anos de idade.

Formação: Primário, não lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrada à sociedade e a grupo de cegas, visitas regulares do namorado dotado de visão normal, não tem contato com a família, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição à qual é associada.

Atividades cotidianas: Audição de rádio e televisão, conversa com amigos e colegas (assuntos diversos), passeios com o namorado. Evangélica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Alegou ter conhecido a igreja na infância, tendo percebido alterações na praça, fazendo a observação que foi prontamente corroborada por alguns colegas do grupo. Ao tocar as superfícies externas da edificação, percebeu a demarcação da volumetria do transepto através da presença de relevos que configuram falsas colunas adossadas: perguntou o que era aquele volume, ocasião em que expliquei o estilo da igreja. Todos os colegas se adiantaram para tocar as paredes e sentir o empuxo vertical provocado pela presença das colunas. Internamente repetiram a mesma experiência.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Percorreu com evidente prazer a pequena praça da capela, comentando que este é um lugar muito bom para se passear e para ficar. “É mais ensolarado que a praça da matriz.” Dentre todos os entrevistados foi quem mais explorou, tatilmente, o ambiente. Percorreu toda a capela questionando o que eram cada um de seus elementos, evitando tocar nos relevos do batistério e nas obras pictóricas. Justificou esta reserva comentando que “se todo mundo passar a mão nelas, não vai sobrar muita coisa para se ver.” Com alguns colegas, subiu ao coro e observou que a escadaria deste formava par com o volume do batistério. Levei-a até os púlpitos, o que gerou o comentário: “mesmo os dois lados sendo diferentes, parece que formam pares, um lado com o outro. Os dois lados são quase iguais, não são? Mas é uma igualdade diferente da igreja matriz; lá parece que é igual mesmo.” EM referia-se à simetria interna da capela.

Praça do Papa

Comentou já ter vindo a esta praça várias vezes, inclusive no evento do “Sermão da Montanha”, que reuniu milhares de evangélicos durante a Sexta-feira da Paixão, de 2002. Perguntei-lhe se não fora arriscado vir ali em dia de tão grande aglomeração, ao que respondeu que não, pois viera com o namorado e este procurou manter-se um pouco mais afastado da praça, onde se pudessem ouvir as orações, sem perigo de se perderem na multidão. Observou então que era possível escutar o pastor desde o início da subida da praça de baixo e sugeriu que isso talvez se devesse à presença da serra.

16

Identificação: ESS

Idade: 45

Sexo: Masculino

Estado civil: Solteiro, sem filhos

Cor: Moreno

Condição visual: Cegueira total, desde os 16 anos de idade.

Formação: Superior, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrado à sociedade, reside com a família do irmão, ocasiões e opções de lazer regulares, namora uma moça (BMA) cega, opera computador. Fez psicoterapia.

Atividades cotidianas: Leitura freqüente, audição de rádio, cds e televisão, namora, conversa com amigos e colegas (assuntos gerais), trabalha como advogado de vara de família.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Contou ter estado ali, recentemente, devido ao casamento de um colega de trabalho. Comentou que preferia não tocar as superfícies internas da igreja, pois se sentiria constrangido, ao fazê-lo. Sabia que esta era uma igreja em um estilo mais antigo, mas não fazia idéia de como seria (entendeu depois de percorre-la com o tato, pelo lado de fora. Nesta ocasião, ressentiu-se com a presença de grades). Disse perceber o respeito das pessoas em relação ao ambiente religioso. Perguntou por que outras obras arquitetônicas não eram “explicadas às pessoas da mesma forma como as igrejas costumam ser.” Expliquei-lhe razoavelmente o motivo.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Admirou-se com a forma da igreja, dos pilares da marquise e da torre. Comentou: “Se eu não soubesse que é uma igreja feita para ser assim, diferente e especial, eu poderia achar que foi um pedreiro ruim que a fez; as paredes são tombadas.” Disse-o em tom divertido. Pareceu estar muito feliz, nesta visita. Questionado sobre esse estado de espírito, respondeu: “Há algo de jovial no ar desta igreja, não sei explicar porque, mas gosto dela.”

Praça do Papa

Comentou que, naquela igreja ao ar livre, iria “ser herege e passear de mãos dadas com BMA.” Respondi que uma atitude romântica não é heresia. BMA ficou um pouco encabulada, mas saíram a passear de mãos dadas.

17

Identificação: FLM

Idade: 38

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, uma filha

Cor: Branca

Condição visual: Cegueira total, de nascença.

Formação: Alfabetizada, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrada a grupo de cegas, visitas regulares da mãe e da filha de 21 anos, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, conversa com colegas (em geral sobre as famílias), banho de sol. Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Esteve sempre junto ao grupo, embora não fizesse comentários. Concordou que o ambiente era muito agradável e que no interior da igreja a presença de Deus se fazia sentir pelo silêncio.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Mostrou-se curiosa a respeito das pessoas que freqüentavam “esta igreja diferente”. Não soube lhe responder. Comentou, então, que deviam ser pessoas mais novas, como a filha, que gostam de novidades. Comentei que a igreja já havia feito sessenta anos. Surpreendeu-se: “Então quem a fez devia ser uma pessoa muito inteligente, para fazer com que ela seja novidade até hoje!”

Praça do Papa

Pediu permissão para chamar a filha mas, sabendo que esta não podia ir, também declinou o convite, embora se ressentisse disso.

18

Identificação: FMD

Idade: 78

Sexo: Feminino

Estado civil: Viúva, quatro filhos

Cor: Negra

Condição visual: Cegueira total, aproximadamente desde os 15 anos de idade.

Formação: Não alfabetizada, não lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrada a grupo de cegas, não recebe visitas além das de voluntários sociais, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas: Audição de rádio e televisão, conversa com colegas (em geral sobre as famílias), banho de sol, orações. Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Comentou a possibilidade de ter estado na matriz, quando criança, afirmando que, possivelmente devido à idade, já não se lembrava de como era. Depois de cega já estivera ali uma vez; também não se lembra de detalhes relativos a essa visita. Desta vez, mostrou-se satisfeita em poder tocar os altares, as superfícies das paredes - comentou que são muito diferentes de uma parede comum, com mais enfeites.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Fez diversas perguntas sobre a igreja, antes de chegarmos lá. Prestou muita atenção aos comentários dos colegas, sobretudo àqueles relativos à forma parabólica da cobertura. No interior da igreja, percorreu com as mãos, lentamente, todas as superfícies, admirando-se com a abundância de formas curvas. Devido a estas, comentou: “parece que, nesta igreja, somos recebidos no colo de Deus”.

Praça do Papa

Não percorreu a praça, limitando-se a caminhar do nível mais alto para o mais baixo, onde se sentou em um dos bancos. Comentou ter percebido que a praça era grande e silenciosa como uma igreja. Descartou a possibilidade de ela ser silenciosa devido ao fato de haver poucas pessoas, ali, lembrando-se que havia muitas pessoas em nosso próprio grupo. Reparando nos comentários dos colegas e na sensação que a própria praça lhe provocava, exclamou: “Dá para sentir a benção do Papa derramada por toda praça”.

19

Identificação: GAM

Idade: 56

Sexo: Masculino

Estado civil: Solteiro, sem filhos

Cor: Morena

Condição visual: Cegueira total, desde os 20 anos de idade.

Formação: Ginásial completo, lê Braille com dificuldade.

Suporte sócio-psicológico: Parcialmente integrado à sociedade, reside com o pai, dispõe de empregado para auxílio nas atividades diárias, ocasiões e opções de lazer esporádicas, possui diversos animais. Fez psicoterapia durante breve período.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, televisão e leitura, trabalha na administração da fazenda da família, contando com a ajuda de seus empregados (um secretário, um administrador, um ajudante doméstico e um peão de boiadeiro). Católico.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Perguntou sobre a localização da matriz em relação à cidade. A seguir fez a mesma pergunta a respeito dos outros lugares que iríamos visitar. Ao ouvir a resposta, comentou: “Se eu fosse comerciante e tivesse um ponto de venda em cada lugar que a igreja tem um templo, eu seria mais rico que o Bill Gates.” Os colegas quiseram saber quem era Gates e, ouvindo a resposta, indignaram-se (a maioria, mas não todos) com a ironia.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Antes de chegarmos à igreja, pediu desculpas, em particular, pelo comentário sobre a localização das igrejas. Demonstrou-se interessado pelos aspectos da igreja, ressaltando que se lembrava dela, quando ainda enxergava. No interior da capela, fez uma rápida prece silenciosa. Não fez outros comentários.

Praça do Papa

Não chegou a tempo de fazer esta visita. Telefonou desculpando-se.

20

Identificação: JA

Idade: 16

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, sem filhos

Cor: Branca

Condição visual: Cegueira total, desde os dez anos de idade.

Formação: Primário, em curso, está aprendendo Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrada à sociedade, reside com a família, ocasiões e opções de lazer regulares, namora um rapaz com deficiência auditiva parcial, pratica esporte na escola, está aprendendo a operar computador, possui um gato. Faz psicoterapia.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, cds e televisão, tentativas diárias de leitura em Braille, conversa com amigos e colegas (assuntos diversos), namora, está aprendendo dança do ventre, tem talento e exercita a escultura em argila, canta. Espírita.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Não quis ir a esta visita. Alegou não ser da religião católica, ainda por isso, criticou os colegas de outras religiões que iam a igrejas católicas.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Não quis ir a esta visita. Alegou não ser da religião católica.

Praça do Papa

Pediu permissão para levar o namorado. Percorreram toda a praça juntos, tendo se isolado do restante do grupo, que estava parcialmente concentrado. Relatou a emoção que sentiu ao conhecer esta praça, que representava, em seu entender, “uma igreja para todas as religiões.” Desculpou-se por não ter ido às outras visitas, alegando não ter sido muito correto, seu pensamento. Quis saber se haveriam outras visitas, comentando que gostaria de saber como pessoas de outras religiões louvavam seu Deus. Respondi-lhe que o Deus é o mesmo, só mudam as maneiras de lidar com ele. Ela concordou, acrescentando que só um deus único poderia fazer um lugar onde todas as pessoas pudessem se encontrar. BAMA replicou que “não foi Deus que fez, não, foi uma arquiteta!” E JA: “Só que, se Deus não tivesse oferecido este lugar, o dom e a inspiração a ela, não iria existir esta praça.”

21

Identificação: JCSC

Idade: 73

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, sem filhos

Cor: Morena

Condição visual: Cegueira total, de nascença

Formação: Não alfabetizada, não lê Braille

Suporte sócio-psicológico: Integrada a grupo de cegas, visitas raras de parentes, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, conversa com amigas (em geral sobre as famílias), banhos de sol e passeios ocasionais, canta.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Mostrou-se excitada e falante, durante o percurso até a praça. Na praça, manteve-se junto de um grupo. Percorreu o entorno da edificação e acompanhou atentamente as explicações pedidas. Não fez perguntas. No interior da igreja, quis saber onde fica o lavabo, que acariciou cuidadosamente, comentando que “é muito bonito”. Quis saber se podia tocar os santos. Diante da resposta negativa, pediu-me que explicasse quais eram e como era a aparência de cada um. Falei-lhe dos vitrais e tentei explicar o que são vitrais. Quando perguntei se queria que descrevesse os vitrais, respondeu que “não, não são a mesma coisa que os santos”. Pedi que explicasse porque: “os santos parecem pessoas de verdade, os vitrais, não; eles são só vidro”.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Na igreja da Pampulha, ficou muito curiosa a respeito dos murais de Portinari, especialmente do externo. Perguntou se era parecido com um vitral. Expliquei como era, mas JCSC pareceu não entender muito bem. Utilizei o baixo-relevo do batistério e o combogó da torre para explicar a diferença entre o mural externo e um vitral. Tive que levar uma peça de artesanato em vidro à associação, em outra ocasião, para explicar o que é um vitral. Gostou muito dos delgados pilares da marquise da capela, comentando que “são muito diferentes de tudo que conhecia, parecem coisa de moça”.

Praça do Papa

Caminhou por toda a praça, em grupo, pedindo explicações sobre os eventos que ocorriam ali e sobre o lugar onde o Papa estivera. Mostrei-lhe o marco, comentando que o altar havia sido construído ali. JCSC pareceu estar muito emocionada. Tocou o chão e disse: “este é mesmo um lugar abençoado”. Perguntei se o era só por causa da presença do Papa, e ela: “Nããão... este é um lugar abençoado porque aqui nós preparamos a terra para receber o Papa. O santo Papa é um homem que só é santo porque fala pessoalmente com Deus e aqui, neste lugar, ele falou o que Deus conta para ele.”

22

Identificação: JAC

Idade: 48

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, três filhos

Cor: Morena

Condição visual: Cegueira total, desde os 18 anos de idade.

Formação: Não alfabetizada, não lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Parcialmente integrada a grupo de cegas, não recebe visitas, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas: Audição de rádio e televisão, conversa com colegas (assuntos diversos). Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Caminhou com dificuldade até a igreja, comentando que o piso da praça não era muito bom para os cegos. Apalpou o batente do portal e espaldares dos bancos, para se situar, mas não fez comentários. Sentou-se na terceira fila e colocou-se em postura de oração. Ao sair da igreja, voltou-se para trás. Perguntei se havia se esquecido de algo, ao que acenou negativamente.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Não quis ir a esta visita. Justificou dizendo que não tinha motivos para ir a uma igreja.

Praça do Papa

Não quis ir à praça. Tampouco quis conversar sobre o assunto.

23

Identificação: JAMS

Idade: 68

Sexo: Masculino

Estado civil: Solteiro, sem filhos

Cor: Mulata

Condição visual: Cegueira total, de nascença.

Formação: Não alfabetizado, não lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Parcialmente integrado à sociedade, não possui residência, sendo dependente da disponibilidade de abrigo de sua igreja, frequenta a igreja regularmente.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, conversa com amigos (sobre religião), trabalha como vendedor de desentupidor de fogão a gás. Evangélico.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Não quis ir a esta visita, alegando não ser católico.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Foi a esta visita, justificando que seus amigos lhe haviam dito para aproveitar para passear, pois a igreja da Pampulha era bastante afastada do centro. Apesar de não ter entrado na igreja, divertiu-se com sua conformação externa: “É muito curioso... estas paredes... porque elas são assim? [Expliquei a forma da igreja]. Então deve parecer uma concha... parece bom para rezar, acho que o pastor iria gostar disso. Vou pedir a ele para vir aqui ver... como se chama, esta igreja?”

Praça do Papa

“Aqui eu não conheço, mas sei que vem muita gente aqui.” Caminhou junto ao grupo, sem fazer outros comentários.

24

Identificação: JCC

Idade: 24

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, sem filhos

Cor: Morena

Condição visual: Cegueira total, desde os 14 anos de idade.

Formação: Superior, em curso, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrada à sociedade, reside com a família, ocasiões e opções de lazer regulares, pratica esporte (natação), opera computador, possui um gato. Fez psicoterapia. Está noiva de um colega de trabalho que possui visão normal.

Atividades cotidianas: Audição de cds e televisão, leitura freqüente, conversa com amigos e colegas (assuntos gerais), namora, estuda e trabalha como estagiária em assistência social. Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Não pôde ir a esta visita, por motivo de trabalho.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Quando criança estivera nos arredores da lagoa da Pampulha por diversas vezes. Lembra-se de um parque de diversões, por ali, e da igreja, que considera “normal, talvez porque esteja acostumada com ela desde muito pequena. Lembro-me de sua cor azul. Ela é toda meio azul, não é? [Expliquei a distribuição da cor]. Ah, mas ela parece ser toda azul também porque fica perto da água. É símbolo de Belo Horizonte, não é? É, sim e é muito bonita. Agora percebo que também é acolhedora: devia ficar aberta sempre, as pessoas certamente gostariam de poder entrar livremente, nela.”

Praça do Papa

Não chegou a ver a praça pronta, pois tornou-se cega um pouco antes de saber da existência da praça. Lembra-se da vinda do Papa: “Ele falou especialmente aos jovens e disse “Que belo horizonte vocês têm!” Hoje percebo o que ele quis dizer, embora a dez anos eu tenha ficado muito desesperançosa sobre meu futuro. Hoje sinto esta praça como um lembrete para eu ser feliz e confiar em Deus.”

25

Identificação: JCL

Idade: 73

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, dois filhos

Cor: Branca

Condição visual: Cegueira total, de nascença.

Formação: Alfabetizada, lê Braille com dificuldade.

Suporte sócio-psicológico: Integrada a grupo de cegas, visitas regulares do irmão, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas: Audição de rádio e televisão, conversa com amigas (assuntos diversos), caminhadas ao sol, gosta de cantar. Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Comentou que sempre quis vir à matriz, mas nunca teve oportunidade. O desejo de visitar a matriz se deve ao fato de escutar, na TV, reportagens sobre o dia de Nossa Senhora (15 de agosto), quando há missas e procissão. “Nunca assisti ou participei de uma procissão, mas sei como é. Deve ser muito bom, fazer esta homenagem à Nossa Senhora.” Tendo ouvido a história da imagem de Nossa Senhora da Boa Viagem, quis saber onde ficava seu altar, pedindo-me que a levasse até ele. Comentou, em surdina que “quanto mais antiga a imagem, mais santa ela deve ser”.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Não conhecia a igreja e pediu explicação detalhada, após comentar que “as paredes parecem se abrir em nossa direção; acho que vem uma grande luz, só não sei se ela vem de dentro ou de fora, porque só consigo sentir este calor que chega de todos os lados.” Percorreu o espaço interno, achando-o pequeno, mas de bom tamanho para as pessoas que moravam por ali (havia percebido que a região era pouco movimentada).

Praça do Papa

Chegando à praça, perguntou por que o Papa não havia realizado a missa na matriz. Concluiu logo em seguida que na matriz não caberiam todas as pessoas que vieram ver o Papa. Concordei. Perguntou: “Deve ter vindo Belo Horizonte inteira, não foi?” (Respondi que quase isso).

26

Identificação: JCS

Idade: 65

Sexo: Masculino

Estado civil: Divorciado, não informou se possui filhos

Cor: Morena

Condição visual: Cegueira total, desde os 63 anos de idade.

Formação: Técnica, não lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Parcialmente integrado à sociedade, reside de favor na casa de parentes distantes, poucas ocasiões e opções de lazer.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, caminhadas ao sol. Católico.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Não quis fazer esta visita, alegando que não tinha motivos para visitar Deus. Acrescentou que sequer sabia se acreditava em Deus. Desejou, contudo, boa sorte aos colegas.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Não quis fazer esta visita, mas perguntou como havia sido a visita anterior, questionando se os colegas se sentiram à vontade, dentro da igreja e se conseguiram perceber que era uma igreja e não uma outra edificação. Relatei-lhe alguns depoimentos. JCS considera que sua recusa em ir à igreja significava, talvez, uma possível reação de um cego frente ao que não pode ver. Confessou estar muito ressentido, ainda, com sua situação, mas afirmou que um dia gostaria de voltar à presença de Deus. Acha que o silêncio é maior, em sua presença e considera que talvez esteja com medo deste silêncio.

Praça do Papa

Não quis fazer esta visita. Concluiu: “Talvez em um outro dia, daqui a algum tempo.”

27

Identificação: JSSA

Idade: 53

Sexo: Masculino

Estado civil: Viúvo, dois filhos

Cor: Branca

Condição visual: Cegueira total, desde os 53 anos de idade.

Formação: Superior com pós-graduação, está aprendendo Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrado à sociedade, reside com a família, em fase de superação de trauma psíquico, ocasiões e opções de lazer ainda esparsas, pratica esporte como processo psíquico-fisioterápico, possui criação de cães. Faz psicoterapia.

Atividades cotidianas: Audição de cds e leitura de jornais, conversa com amigos e familiares (quase exclusivamente sobre o processo de superação da depressão por que passa), aulas de Braille, fisioterapia. Atuava como advogado. Católico.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Já conhecia a matriz, embora nunca tenha prestado muita atenção em sua arquitetura. Alegou que está mais atento ao mundo, agora, que não pode enxerga-lo. Precisou ser guiado e mostrou-se interessado em diversos aspectos da igreja: quis saber a história da mesma e o motivo de ser consagrada a Nossa Senhora da Boa Viagem. Apalpou os altares e colunas, e concluiu que o fato de não estar enxergando, oferecia-lhe maior possibilidade de imaginação, embora preferisse a limitação da visão à liberdade da imaginação.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Demonstrou conhecimento histórico, ao relatar, para alguns dos colegas, o caso da polêmica em torno da consagração da Igreja. Ressaltou o fato de ter estado esquecida durante muito tempo, só voltando a chamar atenção muito recentemente. Foi o único entrevistado que apalpou o baixo-relevo do batistério, exclamando que “a arte pode ser percebida por um cego, como eu”. Suas reações são todas do caráter de descobertas, por ter se tornado cego há pouco tempo. Revelou que não se assusta com a cegueira, devido ao fato de ela lhe dar possibilidade de readquirir o mundo. Observou que se tornou mais afetivo, em função do fato de tocar mais as pessoas. Experimentou a percepção de um desenho feito com lápis duro sobre papel macio, considerando que ainda não consegue formar uma imagem mental muito clara, mas acha que isso é uma questão de tempo. A percepção dos baixo-relevos foi mais fácil, assim como de esculturas ou objetos que possam ser apalpadados por inteiro. Observou também o apuramento de outros sentidos. Na igreja, afirmou conseguir se localizar devido às correntes de ar, som e ao conhecimento prévio da edificação, por fora. Sobre a questão da aparente claridade no interior da igreja, concluiu: “Não posso imaginar, hoje, construir igrejas como aquelas da idade média: as pessoas têm mais informação, mais contato com as coisas do mundo. Não podem ficar impressionadas com santos ameaçadores, como fantasmas à meia-luz, e nem com histórias de demônios que punem, ou de um Deus que está sentado lá em cima, no céu, julgando os vivos e os mortos”.

Praça do Papa

Surpreendeu-se com a sensação de amplidão do espaço, que cogitou advir das informações que lhe chegavam: o ruído de alguns automóveis e ônibus, à distância, o som de conversas trazidas pelo vento, a presença de sol, indicando tratar-se de um

espaço ao ar livre, com edificações situadas fora do alcance da praça. Também observou que devíamos estar em um lugar alto, porque o ruído dos automóveis indicava um contorno que iniciava com subida e depois tornava-se mais brando, em descida, “um contorno em fim de linha”. Até o momento que em que fez estas observações, não lhe havia dito onde estávamos. Ao saber, considerou sua admiração pela praça como lugar da democracia de crença. Também ressaltou a magnitude da serra, concluindo que, mesmo sem enxergar, podia sentir sua presença (talvez influenciado por sua percepção anterior, que incluía a visão).

28

Identificação: KFS

Idade: 48

Sexo: Masculino

Estado civil: Casado, um filho

Cor: Nipônica

Condição visual: Cegueira total, desde os 40 anos de idade.

Formação: Superior, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrado à sociedade, reside com a família, ocasiões e opções de lazer regulares, pratica esporte (caminhada), opera computador, possui criação de pássaros. Faz psicoterapia.

Atividades cotidianas: Audição de rádio e cds, leitura de jornais, conversa com amigos (tem o hábito de recebe-los em casa, assuntos gerais), nada e caminha, está aposentado desde a perda da visão, resente-se de depender parcialmente da esposa. Católico.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Pediu autorização para levar a esposa. Ambos percorreram, juntos, tanto o lado exterior como o interior da igreja, conversando entre si. Comentou que nunca tinha tido curiosidade em vir à matriz e que agora se sentia arrependido, pois a esposa comentara que era de grande beleza, além dele próprio poder percebê-lo através do toque.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Já havia estado na igreja uma vez, a passeio, mas não pôde entrar por essa estar fechada, naquela ocasião. Comentou que então a achara muito bonita e curiosa e, olhando de fora para dentro, pareceu-lhe que era uma igreja muito simples, o que, segundo ele, entre os de sua origem, é um valor muito apreciado. Ele próprio, no entanto, constatou que preferiu a riqueza da matriz à simplicidade desta igreja. Justificou dizendo que talvez fosse porque havia mais detalhes a explorar com as mãos. Acrescentou que talvez, se enxergasse, fosse considerar a matriz cheia demais.

Praça do Papa

Conheceu a praça do Papa quando ainda enxergava e concluiu que conhecê-la assim, sem enxergar, dava a ela um outro aspecto, parecendo tratar-se de outro lugar. “Cego, percebo mais o silêncio, a quietude e o isolamento da praça. Parece que os outros sentidos são abafados, quando enxergamos [concordei com ele]. Agora, a impressão que tenho, é que a praça é maior e mais democrática. Acho que devido aos comentários dos meninos, sobre os eventos evangélicos. Percebo aqui, também, a preocupação da arquiteta em fazer um lugar bom para caminhar, o que considero um excelente exercício para a meditação.”

29

Identificação: MAS

Idade: 46

Sexo: Feminino

Estado civil: Separada, não revelou se possui filhos

Cor: Branca

Condição visual: Cegueira total, desde os 42 anos de idade

Formação: Ginásial, lê Braille

Suporte sócio-psicológico: Integrada à sociedade e a grupo de cegas, visitas esporádicas de familiares, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas: Audição de rádio e televisão, conversa com amigas (assuntos diversos), raras leituras. Espírita.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Foi bastante arredia durante esta visita. Acompanhou o grupo, ligeiramente afastada dele, e entrou na igreja apenas quando quase todos já haviam saído. Aproximei-me para saber se precisava de ajuda ou alguma espécie de conforto. Agradeceu, alegando que não, que apenas se mantinha um pouco à distância por ainda não conseguir se localizar muito bem, em lugares como aquele. Respondendo à pergunta sobre o que achava do lugar, respondeu: “não sei, acho que gosto daqui; tem muitos pássaros e lá dentro é muito quieto e silencioso. Não pude saber se havia outras pessoas, mas acho que havia, sim, só que todas estavam respeitando a presença de Deus.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Na igreja da Pampulha, não pareceu muito confortável: disse que não parecia estar em uma igreja, mas em um salão ou algo do tipo. Mas considerou que esta impressão se devia ao fato de saber que esta igreja era realmente diferente, não se parecendo muito com uma “igreja comum”.

Praça do Papa

Pedi-me que a guiasse, ao longo desta visita, tendo percorrido a praça silenciosamente. Fez uns poucos comentários sobre o fato de a praça ser agradável. Ao ouvir comentários dos colegas sobre a missa do Papa, em 1980, absteve-se de dar opiniões, alegando “não gosto deste Papa”. Não quis explicar o motivo.

30

Identificação: MAL

Idade: 65

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, não declarou se possui filhos

Cor: Morena

Condição visual: Cegueira total, de nascença

Formação: Não alfabetizada, não lê Braille

Suporte sócio-psicológico: Integrada a grupo de cegas, visitas ocasionais de parentes, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas: Audição de rádio e televisão, pouca conversa com colegas, banho de sol, gosta de cantar. Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Visitou atentamente a igreja, embora não tenha feito comentários. Pareceu um pouco agitada, talvez pela falta de costume de sair do Lar das Cegas e de se encontrar em meio a muitas pessoas. Questionada se se sentia à vontade, acenou positivamente.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Como na ocasião da visita à matriz, não teceu comentários. Conversou um pouco com os colegas, perguntando o que estavam achando. Quando lhe fiz a mesma pergunta, respondeu: “Ah, eu sou muito boba, estou um pouco com medo, acho que é porque não saio muito, mas estou gostando dos passeios e das igrejas.”

Praça do Papa

Perguntou se aquela era mesmo a praça onde o Papa estivera e mostrou-se emocionada com a resposta afirmativa. Quis saber onde, especificamente, ele pisara. Indiquei o lugar do marco, ressaltando que a praça fora construída depois da estada do Papa em Belo Horizonte e que o altar por ele utilizado não se encontrava mais ali. Comentou que “provavelmente algum padre o havia guardado para depois distribuir ou vender os pedacinhos, como fazem com o crucifixo.”

31

Identificação: MCL

Idade: 60

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, sem filhos

Cor: Morena

Condição visual: Cegueira total, de nascença

Formação: Alfabetizada, lê Braille

Suporte sócio-psicológico: Integrada a grupo de cegas, visitas regulares das irmãs, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, televisão e leituras, conversa com amigas (em geral sobre as famílias), leitura ocasional. Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, Praça do Papa

MCL manteve-se em silêncio durante todo o tempo de duração das visitas e não demonstrou qualquer tipo de atitude que evidenciasse uma forma especial de percepção. No final da tarde, contudo, já de volta ao Lar das Cegas, MCL contou suas impressões, que haviam sido estruturadas conforme personagens bíblicos. Segundo ela, cada um dos três lugares visitados, pedia aos visitantes de fé uma maneira própria de estar em contato com Deus: no primeiro, a igreja matriz, essa maneira se revelava através do recato da praça arborizada, dos caminhos estreitos mas suficientemente largos para a passagem de uma única pessoa por vez, pela forma intrincada das superfícies externas e internas da igreja, pelo silêncio e pelo ligeiro eco, no interior da edificação, pela audição de pássaros ao longe, quando se está dentro, e bem próximos, quando se está fora dela. Também o tipo de relevo nas paredes do altar principal reforça a maneira da matriz: ogivas baixas, no nível de parapeito, perceptíveis e passíveis de serem alcançadas pelo tato, remetem à idéia da elevação do pensamento a Deus, assemelhando-se a chamuscas. Nesse ambiente, segundo MCL, a relação com Deus se dá por meio do recato e da submissão, da maneira como, segundo ela, “Jó teria conversado com Deus”. Na igreja da Pampulha, a relação se faz sentir pela sinuosidade das formas, pelo inusitado da conformação do templo, pela limpidez das superfícies, pelos canteiros baixos e pela presença próxima da água. Segundo MCL, “ali seria João Batista quem conversaria com Deus”. No terceiro lugar, a praça do Papa, o diálogo se daria à maneira de Jesus. Essa terceira maneira se evidencia no fato de a praça ser um lugar público, de sua maior riqueza ser um elemento da natureza, a serra, de se poder ser livre para a ação e para o pensamento, de se estar no alto, próximo de Deus e, ao mesmo tempo, de estar a praça, construção do homem, próxima, mas um pouco abaixo da construção divina.

32

Identificação: MCSA

Idade: 88

Sexo: Feminino

Estado civil: Viúva, sem filhos

Cor: Negra

Condição visual: Cegueira total, de nascença

Formação: Alfabetizada, lê Braille

Suporte sócio-psicológico: Integrada a grupo de cegas, Não recebe visitas, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, conversa com amigas (em geral sobre as famílias), banho de sol, gosta de cantar e de dançar. Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

MCSA mostrou-se muito calada, ao longo de toda a visita, revelou apenas que aquela era uma ocasião muito especial. Nunca havia estado ali, antes. Absteve-se de percorrer o interior da igreja, permanecendo sentada em uma das últimas fileiras de bancos, embora tenha gostado muito de caminhar em torno dela: “É mesmo um lugar bonito, veja só quantos pássaros”. Perguntei-lhe como sabia que eram muitos: “Ah, minha filha, você já escutou a barulheira que as crianças fazem, quando saem da escola? É quase a mesma coisa... parece mesmo que são uma porção de crianças, não é?”

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Percorreu o lado de fora com a mesma curiosidade da visita à igreja matriz. Comentou que gostou mais da matriz, devido aos pássaros e à sombra das árvores. No interior, revelou ter estranhado alguma coisa, ali, mas não soube precisar o quê. Achou que provavelmente os comentários dos colegas a estavam influenciando.

Praça do Papa

Não entendeu o motivo da visita à praça, mas reconheceu que o fato de o Papa ter rezado ali significava que aquele era um lugar bom. Questionada sobre esta valoração, explicou: “Um lugar bom é um lugar onde as pessoas sentem vontade de ser boas. Aqui parece ser um lugar bom, porque, se não fosse, ia ser sujo, pessoas ruins iam vir aqui. Se o Papa rezou aqui, é porque deve ser bom, não é mesmo? Veja só esta gente (referiu-se a nosso grupo): tem gente católica, espírita e evangélica, que Deus os tenha, mas estão todos alegres, juntos e todos estão falando de Deus... ele deve estar por aí, também (e riu).”

33

Identificação: MGSG

Idade: 51

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, três filhos

Cor: Morena

Condição visual: Cegueira total, de nascença.

Formação: Alfabetizada, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrada a grupo de cegas, não recebe visitas, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas: Audição de rádio e televisão, conversa com colegas (assuntos diversos), banho de sol, orações. Evangélica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Percorreu tanto o caminho até a igreja quanto o interior da mesma em silêncio. Em algumas ocasiões apoiou-se (fisicamente, requisitando o braço ou tocando ombro ou braço) em algum dos colegas mais extrovertidos. Quanto interpelada e questionada sobre como se sentia, foi evasiva, afirmando que estava “tentando se acostumar ao lugar”. Permaneceu de pé todo o tempo.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Antes da visita, perguntei-lhe se desejava realmente ir, já que percebera que não havia ficado muito à vontade na ocasião da primeira visita. Alegou que havia gostado, apenas não tinha costume de sair a passeio com um grupo grande de pessoas. Questionada sobre a possibilidade de eu ficar mais junto a ela, respondeu que não era necessário. Chegando à igreja, caminhou pelo jardim, mas não quis entrar no templo. Ficou cerca de dez minutos postada à porta, como se estivesse vendo o interior da igreja. Não relatou nada.

Praça do Papa

Caminhou pela praça de forma cuidadosa, perscrutando os caminhos e finalmente se sentando em um dos bancos do segundo nível. Escutou com atenção as palavras de seus colegas, mas não falou nada.

34

Identificação: MS

Idade: 51

Sexo: Masculino

Estado civil: Solteiro, sem filhos

Cor: Branca

Condição visual: Cegueira total, de nascença.

Formação: Superior, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrado à sociedade, reside com a família, ocasiões e opções de lazer regulares, namora sua secretária, com quem pretende se casar.

Atividades cotidianas: Audição de cds e televisão, leitura regular, chope e conversa com amigos (assuntos gerais), namora, faz ginástica regularmente, administra a empresa de transportes de sua família. Ateu.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

A princípio, MS não pretendia participar da pesquisa, alegando que “igrejas não são lugares que me interessam muito”. Um dia depois da recusa, no entanto, voltou atrás, dizendo que “a curiosidade é maior que meu ateísmo”. Comentei que o fato de ser ateu não o impedia de ir a lugares que tem outros valores, além dos teológicos. A resposta foi uma risada. Na visita à igreja matriz, mostrou-se desconfortável, por sentir que se assemelhava a um invasor: “talvez o deus deles esteja meio bravo comigo, que não acredito nele”. Percorreu, apalpando, grande parte da igreja, comentando que era realmente algo bonito. Alegou ter percebido “um certo clima, como se ali as pessoas pudessem estar consigo mesmas.” Do lado de fora, perguntou qual era o sentido das grades que envolvem as portas laterais e surpreendeu-se com o fato de as igrejas necessitarem de proteção, para não serem vandalizadas (perguntou também se era comum, o vandalismo a igrejas). A comoção em relação a essas informações foi geral.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Observou que já ouvira falar muito desta igreja. Teve curiosidade em relação a suas superfícies, em relação à cobertura e à localização. Comentou que uma igreja assim “até dá vontade de rezar, nem que seja para agradecer ao moço que criou isso (referindo-se a Niemeyer).”

Praça do Papa

Já havia estado na praça, a passeio, quando o irmão, que mora fora de Belo Horizonte, veio visitá-lo. Refletiu que, se fosse um homem religioso, este, ou outro lugar parecido, seria seu escolhido para fazer suas orações. Comentou que sentia “uma presença muito forte, ali, como se a praça fosse as mãos unidas de um gigantesco protetor, a segurar esta lâmina fina sobre a qual pisamos.” TST foi irônico: “Oh, cara, você é mais religioso do que nós todos, juntos!” MS reagiu positivamente ao comentário: “É, isso pega!”

35

Identificação: MSBG

Idade: 16

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, sem filhos

Cor: Mulata

Condição visual: Cegueira total, de nascença.

Formação: Primário, em curso, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrada à sociedade, reside com a família, ocasiões e opções de lazer regulares, gostaria de namorar um rapaz de sua escola, também cego, pratica esporte na escola, está aprendendo a operar computador.

Atividades cotidianas: Audição de rádio e cds, conversa com amigas (assuntos diversos), gosta de sair para dançar, frequenta escola e igreja, faz parte de grupo de jovens na igreja. Evangélica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Não quis ir a esta visita: alegou que não é católica.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Não quis ir a esta visita: alegou que não é católica.

Praça do Papa

MSBG mostrou-se bastante eufórica, por ir a esta visita. Explicou que não fora nas anteriores mais devido à recusa dos pais, em permití-lo, do que por vontade própria. Integrou-se rapidamente ao grupo de colegas, também evangélicos, que comentavam o evento do Sermão da Montanha, ocorrido na Sexta-feira da Paixão deste ano, surpreendendo-se com os dados informados pelos colegas. Já conhecia a praça e, por isso, justificou que não falaria muita coisa, “para não atrapalhar o que os outros vão achar”. Respondendo à pergunta sobre o que achara da praça, na primeira vez que estivera ali, afirmou que ficou muito emocionada, pois, sabendo que ela se situava em uma posição muito alta, em relação à cidade, ficou com medo de cair. Disse que só depois de cerca de vinte minutos é que percebeu sua ignorância. Salientou que gostou muito da praça principalmente porque ali podiam se reunir pessoas de qualquer religião, para ficar mais perto de Deus que, segundo sua opinião, “é o mesmo para todo mundo, só que cada um o veste de um jeito diferente.”

36

Identificação: MTCS

Idade: 66

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, sem filhos

Cor: Negra

Condição visual: Cegueira total, de nascença

Formação: Alfabetizada, lê Braille

Suporte sócio-psicológico: Integrada a grupo de cegas, não recebe visitas, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, televisão e leituras, conversa com amigas (assuntos diversos), caminhadas ao sol, gosta de dançar. Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Esteve bastante animada durante o percurso até a igreja. Comentou todas as sensações que o ambiente lhe proporcionava, estando sempre bastante atenta aos sons e ruídos; comentou a presença de pássaros e a distância dos automóveis (em relação ao ponto onde se situa a matriz, na praça). Fez comentário sobre o calçamento, que não conhecia e que tornava um pouco difícil o percurso com bengala. Chegando na igreja, dirigiu-se diretamente para a porta principal, sem necessidade de apalpamento. Perguntei como sabia ser ali, a entrada, ao que respondeu que “entrada de igreja é no meio, e aqui é o meio”. Perguntei como sabia disso, mas não soube responder. No interior da igreja, quis saber onde ficava Nossa Senhora da Boa Viagem. Conduzi um pequeno grupo até o altar lateral direito. Alguns, inclusive MTCS, colocaram-se em postura de oração.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Logo que chegamos, perguntou qual foi o problema daquela igreja; respondi que deixaria que descobrisse por si mesma. Como outros do grupo, percorreu o lado externo da capela (desconfiei que já soubesse da causa da polêmica sobre a igreja), apalpando as paredes e ouvindo os comentários. Não foi até a torre. Entrando, quis subir ao coro, mas desceu rapidamente. No piso térreo, deteve-se algum tempo no batistério, caminhando em seguida para o púlpito à sua esquerda. Durante todo o trajeto, esteve se guiando pela mão esquerda apoiada na parede. Voltando à nave, caminhou através de seu centro, até a primeira fila de bancos, onde se sentou. Quando saímos, afirmou saber o motivo da polêmica; “É porque ela é muito diferente: nem é por causa do tamanho, que é pequeno, mas por causa das paredes que parecem subir até cobrirem as cabeças, assim como uma proteção de Deus.”

Praça do Papa

Caminhou próxima de seus colegas, mas prestou mais atenção em suas falas do que os demais. Afirmou ter ouvido, pela TV, a missa que o Papa realizara ali, comentando que deve ser um lugar realmente muito bonito. Nunca havia estado na praça, por isso afirmou sentir-se um pouco perdida, ali, embora gostasse muito da maneira como os caminhos foram feitos: “parecem muito suaves”. Demonstrou cansaço no final da visita, por isso permaneceu algum tempo sentada, “sentindo o vento”.

37

Identificação: M (pediu para não constar as demais iniciais)

Idade: 42

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, um filho

Cor: Morena

Condição visual: Cegueira total, de nascença

Formação: Alfabetizada, lê Braille

Suporte sócio-psicológico: Integrada a grupo de cegas, visitas regulares de familiares, poucas ocasiões e opções de lazer fora da instituição a qual é associada.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, conversa com amigas (assuntos diversos), raras leituras, caminhadas, banho de sol, orações. Evangélica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Justificou que iria a esta visita, mas não gostaria de fazer comentários. Não percorreu o ambiente com as mãos, mas esteve sempre muito atenta aos comentários dos colegas. Pareceu simpática e integrada ao grupo.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Antes de ir à igreja, quis saber sua história. Admirou-se pelo fato de as igrejas católicas terem torre. Demorou a entender a forma da cobertura, mas, chegando lá, conseguiu perceber a melhor, salientou o valor das duas igrejas: “as duas estão em lugares perto da natureza, que é criação de Deus.”

Praça do Papa

Esteve na praça durante o Sermão da Montanha, mas achou-a mais receptiva agora (não gosta de multidões). Comentou que esta praça é um lugar para todos.

38

Identificação: NLM

Idade: 38

Sexo: Feminino

Estado civil: Solteira, sem filhos

Cor: Branca

Condição visual: Cegueira total, de nascença.

Formação: Superior, lê Braille

Suporte sócio-psicológico: Integrada à sociedade, reside com a família, ocasiões e opções de lazer regulares, namora seu médico e colega de trabalho, pratica esporte no clube que frequenta, está aprendendo a operar computador, possui três cães. Faz psicoterapia.

Atividades cotidianas: Audição de cds e televisão, leitura frequente, conversa com amigos e colegas (assuntos gerais), faz ginástica e natação, trabalha como terapeuta ocupacional em ONG de apoio a cegos. Católica.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, Praça do Papa

Preferiu, em vez de fazer comentários sobre os aspectos dos três espaços, sua percepção, sentimentos e idéias despertados, colocar seu entendimento em termos da percepção geral que vinha tendo, em relação aos vários lugares visitados. Afirmou que esta sensação geral se tornou bastante clara ao longo da visita à igreja da Pampulha, onde, devido à conformação curva das diversas superfícies, entendeu a maneira como o mundo, e não só as edificações, se mostrava a ela. NLM destacou que “pareceu-me que a “capa” da igreja era como uma pele que se espalhava sobre ela. Quando toquei as paredes da matriz e depois a desta igreja, senti como se as peles delas fossem diferentes; na igreja da Pampulha era como se a pele estivesse mais leve sobre a igreja e, na matriz, era como se fosse uma pele idosa, mais enrugada, grossa e cheia de saliências e rugas. Na praça do Papa a impressão foi ainda mais estranha: como não havia uma igreja construída, lá, deu a impressão que a pele era o próprio céu. Não sei como é o céu, mas imagino que seja mais ou menos como o Armando (seu namorado, que enxerga normalmente) tentou me explicar: como um lençol sem fim nem começo, azul igual à água quente, em dias de sol, e escuro, como eu enxergo, durante a noite. Nos dias chuvosos, o céu deveria se parecer com água fria e vento. Quando ele me explicou isso, eu entendi mais ou menos, mas hoje eu entendi realmente, porque consegui imaginar a pele da igreja da Pampulha cobrindo toda a cidade e todo o mundo, só que muito mais alta e sem tocar o chão. O Armando me disse que o céu não pode ser tocado, porque ele só aparece para nós como cor porque é formado por uma quantidade de ar muito grande, igual ao ar que existe à nossa volta. Por exemplo, se eu estivesse aqui e você estivesse em outra cidade, mas ainda assim pudesse olhar na minha direção, então você não me veria, porque existiria uma quantidade de ar tão grande entre nós duas, que ele, o ar, seria grosso demais para ser atravessado pela visão. No céu acontece a mesma coisa, sendo que podemos até ver o sol, a lua e as estrelas, pois eles brilham e o brilho ultrapassa a espessura do céu, como o calor do sol também faz. Acho que a visão é como mãos que saem de nós e chegam até as coisas distantes. Saem lá de dentro, passando pelos olhos. Acho que as pessoas que enxergam devem sofrer muito, porque qualquer coisa pode entrar dentro delas, através da visão. Conosco é diferente: temos a proteção da pele entre nós e as coisas. As coisas não entram em nós... só os sons, mas

eles não são tão imensos como tudo que poderíamos ver. Sinto as coisas e acho que elas são muitas, então imagino que deve ser muito difícil manter tudo em ordem, na cabeça, quando se enxerga: são coisas demais, deve ser difícil achar tempo, lugar, sei lá, achar paz para estar consigo mesmo. Imagino que as pessoas que enxergam devem ter valores muito diferentes e talvez até muitos mais do que os meus, mas também acho que eu sei mais sobre mim mesma”.

39

Identificação: TST

Idade: 48

Sexo: Masculino

Estado civil: Solteiro, um filho

Cor: Morena

Condição visual: Cegueira total, de nascença

Formação: Alfabetizado, lê Braille

Suporte sócio-psicológico: Integrado à sociedade, reside com a família mas não tem contato com o filho de 12 anos, ocasiões e opções de lazer regulares.

Atividades cotidianas: Audição de rádio e televisão, chope e conversa com amigos (em geral sobre futebol), toca acordeão e faz apresentações contratadas. Católico.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Foi à visita, mas não fez comentários sobre o ambiente. Conversou sobre futebol.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Gostou do ambiente e da forma da igreja, especificamente do coro. Alegou que gostaria de tocar algo, ali, lamentando não ter trazido seu acordeão. Salientou que sabe uma música muito bonita, “A Montanha”, de Roberto Carlos, que achou que combinaria com esta igreja (ele próprio fez a adaptação para o acordeão). Esteve bastante tempo do lado de fora, “tentando sentir o lugar”. Afirmou que a presença da água era muito evidente.

Praça do Papa

Perguntei-lhe por que não trouxera o acordeão. Respondeu que não se sentia muito bem, naquele dia. Permaneceu em minha companhia durante quase todo o tempo, mas não quis percorrer a praça. Demonstrou vontade de voltar em outro dia, o que ficou combinado com uma parte do grupo. Afirmou que neste outro dia faria questão de tocar “A Montanha”: “Este lugar se parece mais ainda com a música... eu gostaria de oferecê-la a vocês.”

40

Identificação: WSA

Idade: 44

Sexo: Masculino

Estado civil: Casado, sem filhos

Cor: Negra

Condição visual: Cegueira total, de nascença.

Formação: Superior, lê Braille.

Suporte sócio-psicológico: Integrado à sociedade, reside com a esposa, ocasiões e opções de lazer regulares, está aprendendo a operar computador, possui um cão.

Atividades cotidianas: Audição de rádio, cds e televisão, leitura regular, conversa com amigos e colegas (assuntos gerais), caminhadas com a esposa, trabalha como advogado de ONG de amparo à adolescência. Evangélico.

Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem

Não pôde ir a esta visita. Dispôs-se a fazê-la em um outro dia, pois tinha curiosidade sobre a matriz; a esposa comentara que é belíssima e que os canteiros estavam muito bem cuidados.

Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha

Fez alguns comentários sobre a história da igreja. Conhecia-a por ter um amigo arquiteto. Já havia estado ali, antes, mas nunca pensou em tocar nada. Sentiu-se bastante à vontade em fazê-lo. Defendeu a forma da igreja dizendo que “a casa de Deus também deve ser moderninha, né? Por que só nós podemos ter casa na moda?” Todos acharam graça.

Praça do Papa

Esteve presente no Sermão da Montanha. Descreveu-o minuciosamente para os colegas que demonstraram curiosidade. Animou-se com a idéia de voltar à praça, em outra ocasião, especialmente com a música de TST. Comentou que esta praça era “realmente democrática”. Perguntei por que o achava. Respondeu que ali aconteciam eventos de todos os tipos, sempre com sucesso. Atribuiu aos cidadãos a capacidade de perceber este caráter da praça.