

Sobre Arte e Poesia no Tempo do Nihilismo: Uma leitura a partir de *O homem sem conteúdo*, de Giorgio Agamben¹

Carlos Arthur Resende²
(UERJ – Rio de Janeiro – RJ – Brasil)
ca.rpereira@hotmail.com

Resumo: Procuramos abordar no seguinte estudo a relação entre arte e nihilismo tomando como fio condutor a primeira obra do filósofo italiano Giorgio Agamben (1942), *O homem sem conteúdo*, publicada pela primeira vez em 1970. Percorre-se os argumentos centrais do texto (tais como a autonomia da arte como sua desvinculação do campo prático-político, a instalação de uma negatividade fundamental no seio da atividade artística etc.) com o fito de proporcionar a seguinte discussão: em que medida a filosofia, ao se propor julgar o belo e a arte como objetos de pensamento, não produziu uma transformação em outras esferas da vida humana (como a história e a política)? Pode a filosofia pensar a arte sem desenraizá-la de seu solo prático-político, sem desarticular com isso uma morada humana no mundo? No sentido apontado por essas questões, articula-se uma discussão da obra de Agamben com textos de Platão e Heidegger (pensadores com os quais a obra agambeniana mantém constante diálogo).

Palavras-chave: Arte; Poesia; História; Nihilismo.

1.

Em sua primeira obra, intitulada *O Homem sem Conteúdo*, de 1970, o filósofo italiano Giorgio Agamben propõe uma discussão sobre a relação entre a entrada da arte no domínio da estética filosófica – evento que pertence à história da modernidade – e a ascensão do nihilismo europeu, entendido, grosso modo, como a perda de fundamento para a existência humana, na qual “o ser se destina ao homem como Nada” (AGAMBEN, 2012, p. 100). Aos olhos de Agamben, corresponde a essa perda de fundamento uma modificação no estatuto original da obra de arte: em algum momento, a produção artística compreendia o sítio por meio do qual o homem assegurava-se de seu mundo, abrindo-lhe um horizonte de sentido por meio do qual se descortinava para ele o ente como tal na totalidade. Já no advento da modernidade, no entanto, a arte passa a ser compreendida a partir do seu caráter de *coisa produzida*, fabricada pela faculdade criativa do “gênio artístico”, possuindo como fim a contemplação estética do espectador desinteressado. Dessa forma, produz-se no interior da arte uma cisão aparentemente insuperável: por um lado, há o artista tornado mero princípio formal de criação, mas vazio de conteúdo; por outro, o contemplador desinteressado, que

¹ O presente estudo foi resultado de um seminário organizado pelo Prof. Dr. Cláudio Oliveira e apresentado no decorrer do meu curso de mestrado em Filosofia da Universidade Federal Fluminense (UFF).

² Doutorando em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) sob orientação da Prof^ª. Dr.^ª Izabela Aquino Bocaíuva.

julga sobre o “valor estético” da obra, mas é incapaz de produzi-la. Em meio a essa fenda, a obra de arte é exilada de seu lugar original, no qual abrigava tanto seu “produtor” como seu “receptor”, em um mesmo horizonte de mundo por ela desvelado. Ela (a obra) vem a ser agora como *algo fabricado*, o que torna problemático e necessário o seu discernimento (talvez até então impensado) dos objetos de uso cotidiano e também fabricados pelo homem. Mas o que teria motivado o deslocamento da obra de arte de seu local original?

Ao abrir o sétimo capítulo de *O Homem sem Conteúdo*, que se intitula “A privação é como um rosto”, Agamben escreve:

Se a morte da arte é a incapacidade na qual ela se encontra de atingir a dimensão concreta da obra, então a crise da arte no nosso tempo é, na realidade, uma crise da poesia, da *poiēsis*. *Poiēsis*, poesia, não designa aqui uma arte entre outras, mas é o nome do *fazer* mesmo do homem, daquele operar produtivo do qual o *fazer* artístico é apenas um exemplo eminente e que parece hoje estender, em uma dimensão planetária, a sua potência no fazer da técnica e da produção industrial (AGAMBEN, 2012, p. 103).

A “morte da arte”, o que significa aqui: o deslocamento da obra de arte de seu estatuto original para seu posterior ingresso no domínio da estética – isso foi levado a termo por uma crise na poesia, na *poiēsis*. O que Agamben entende aqui por “poesia” é explicado logo em seguida: poesia é o *fazer* mais próprio do homem, é o seu *produzir* enquanto tal, e não apenas uma dentre as belas-artes. Mas mesmo isso ainda não parece nítido. Cabe esclarecer melhor que espécie de fazer é esse que, sendo poesia, perpassa o modo de ser do homem como tal.

O modo de produção que é a poesia não se confunde com o mero fabrico de utensílios, ou de quaisquer objetos que sejam. Não está em jogo, na produção da poesia, apenas o engenho de um sujeito humano que constrói a máquina, que traça a planta e edifica a casa, que planeja e controla a fabricação de todo tipo de instrumento. A produção que está em jogo na poesia possui um sentido, um direcionamento mais essencial, que recolhe em si todos os modos humanos de “fabricação” e “edificação”. Podemos depreender esse sentido através de uma clássica citação de Platão, retirada do diálogo *O Banquete*,³ na qual o filósofo grego nos diz: “Sabes que poesia é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é ‘poesia’, de modo que as confecções de todas as artes são ‘poesias’, e todos os seus artesãos são poetas” (PLATÃO, 1973, p. 43). Enquanto produção, a poesia é essencialmente um “levar-adiante” (*pro-ducere*), no sentido de consumir a

³ Da qual Agamben também se serve. Cf. AGAMBEN, 2012, p. 104.

realização de algo, levando o que estava oculto, em latência, à frente, isto é, pondo-o à vista, deixando com que a coisa apareça, se manifeste. Dessa forma, quando falamos aqui de poesia, não estamos nos referindo nem apenas a um estilo literário dentre outros, nem tampouco, no sentido de produção, ao simples planejar e fabricar de objetos; poesia é, antes de tudo, o processo ou acontecimento do ser de um ente que vem à vigência.

De fato, para os gregos, os dois modos de produção acima citados, tanto o do artesão que fabrica os objetos mais diversos, como o do poeta que cunha na forma do verso o universo das ações humanas, encontravam-se reunidos na *poiēsis* com um único nome: *téchnē* – geralmente traduzida por “arte”, mas que também pode ser traduzida por seu correlato direto em português: “técnica”. A técnica era todo o saber da *poiēsis* que fosse concernente ao homem, isto é, o modo como, por meio do homem, dava-se poesia, produção da vigência do ente, seu desencobrimento na presença. Havia também o modo de desencobrimento do ente que prescindia do homem, no qual a poesia dava-se “por si”, tendo em si mesma sua “causa eficiente”: era a *phýsis* – a natureza, enquanto totalidade do ente que vem à presença, que “eclode” (*phýomai*). *Phýsis* e *téchnē* são as modalidades da *poiēsis*, relativamente à participação (ou não) do homem no processo de condução do ente à vigência no ser⁴. E como modos de produção do ser dos entes, *phýsis* e *téchnē* estão diretamente relacionadas com a verdade, compreendida no sentido do *desvelamento* (*alétheia*)⁵. Na medida em que é o processo de abertura e aparecimento dos entes como tais, a poesia realiza o acontecimento da verdade.

Tendo retido ainda na mesma palavra (*poiēsis*) tanto o sentido da produção do ente em geral como também daquela arte que é específica da *palavra*, os gregos nos dão algo mais para pensar. Afinal, se “poesia” é o nome para o vir à presença daquilo que antes se encontrava latente, de modo amplo, por que a arte da palavra também recebe esse nome ao invés de ter uma designação própria, como toda outra forma de *téchnē*? De acordo com Françoise Dastur:

Podemos ver aí o sinal de uma preeminência da arte da palavra sobre todas as demais artes da Grécia, pois é esta arte, e nenhuma outra, que lava o nome de “criação”: fazer algo existir pelo único poder das

⁴ A respeito disso, cf.: ARISTÓTELES. *Física*, 192b; HEIDEGGER, Martin. A Questão da Técnica. In: _____. *Ensaio e Conferências*. (Ed. bras.: 2008a, p. 11-38); AGAMBEN, Giorgio. A Privação é como um Rosto. In: _____. *O Homem sem Conteúdo* (Ed. bras.: 2012, p. 103-113).

⁵ Apoiamos nossa compreensão da verdade como des-velamento (*a-létheia*) do ente na presença nas análises realizadas por Martin Heidegger ao longo de sua obra (especialmente em *Ser e Tempo*: §44, e na conferência de 1930, *Sobre a Essência da Verdade*) e também no próprio texto de Agamben, que se serve livremente da compreensão heideggeriana de verdade.

palavras, decerto constitui, para os gregos, o modelo eminente de toda “produção” como tal (DASTUR, 2006, p. 16).

Se o produzir mediante a palavra pode ser considerado como “modelo eminente” de toda pro-dução do ente na presença, isso indica que a palavra, ou melhor, que a *linguagem* predomina no acontecimento do ente como tal. Dito de forma mais direta: é *como linguagem* que o latente se desoculta e se torna presente, manifesto; a pro-dução na presença é poesia, porque é, em sua essência, *discursiva*, ou seja, é um acontecimento da linguagem. Se pudermos pensar a palavra não mais como signo gráfico ou fonético de pensamentos e ações; caso possamos assumir, juntamente com Heidegger, que “A palavra deixa a coisa vigorar como coisa” (HEIDEGGER, 2008, p. 184), então compreenderemos que a poesia, ainda como pro-dução do ser dos entes na presença, permanece um *trabalho na linguagem e pela linguagem*. O poeta, ainda que não escreva versos, ainda mesmo que nada escreva, somente é poeta se labora na linguagem – ou se é por meio dele que a linguagem chega à desocultação e presença do ente.

2

Contudo, ocorreu uma modificação nesse estatuto do poético, do trabalho na e pela linguagem em que os entes vêm a ser. Nessa modificação, entremeteu-se a concepção da obra de arte não mais como pro-dutora, isto é, poética, mas como *um produto* da atividade humana, e mais especificamente da atividade do “gênio artístico”. Esse “gênio” é, segundo Agamben, um mero princípio criativo-formal, vazio de conteúdo. Isso significa que o artista, ao invés de veículo e meio para a pro-dução do ente na presença, que assenta a possibilidade de um horizonte de sentido comum para os homens (isto é, um mundo), torna-se em subjetividade criadora, buscando indefinidamente plasmar-se a si mesma na obra, independente da matéria de que se serve para tanto (cf. AGAMBEN, 2012, p. 96). O produto dessa atividade subjetiva não mais assenta um mundo comum para os homens, mas é objeto para o juízo de gosto do “espectador desinteressado”, que por sua vez projeta sua própria subjetividade, por meio do seu julgamento, na obra.

Esse acontecimento não é “sem mais” para Agamben, nem se restringe propriamente ao domínio da estética. Ele deita suas raízes na própria história do Ocidente:

No puro sustentar-se a si mesmo do princípio criativo-formal, a esfera do divino se ofusca e se retrai: e é na experiência da arte que o homem toma consciência, do modo mais radical, do evento no qual já Hegel via o traço essencial da consciência infeliz e que Nietzsche colocou nos lábios do seu insano: “Deus está morto” (AGAMBEN, 2012, p. 99).

O acontecimento, o “evento” aqui referido por Agamben a Hegel e Nietzsche, é o niilismo. Como, porém, o niilismo se relaciona com a experiência da arte no Ocidente, e o que é propriamente o niilismo, não estamos em condições de responder agora. Mas duas coisas estão sinalizadas na citação de Agamben: uma, que é na experiência da arte que o homem pode tomar consciência do niilismo, o que indica que a gestação desse acontecimento tem raiz no destino mesmo da arte; e outra, que onde a subjetividade atua como princípio criativo-formal, “a esfera do divino se ofusca e se retrai”. Se isso é assim, então onde a arte predomina como instauração do ser na presença, ou seja, como poesia, está presente e manifesta também a esfera do divino, isto é, do sagrado. Cabe compreender isso melhor e pensar como, e se possível quando, a arte se despediu do divino.

“O Sagrado é o dia” – escreve Maurice Blanchot em comentário a um poema de Hölderlin. Mas “o dia” aqui significa: “*Das Offene*, o que se abre, o que abrindo-se é para todo o resto apelo para se abrir, para se iluminar, para vir à luz do dia”. (BLANCHOT, 1997, p. 121). O que vem à luz do dia e, assim, aparece, é trazido pelo poético, pela obra da linguagem, ao ser. Essa produção na presença é guiada, por sua vez, pelo apelo de uma abertura, que aqui Blanchot entende como o sagrado. O sagrado é o apelo mediante o qual o poeta pro-duz, traz para a presença e, assim, funda e fundamenta a morada humana em um mundo. A poesia aparece como resposta ao apelo do sagrado, onde a esfera do que é divino convoca a existência do homem para, à luz de seu chamado, assentar seu mundo comum na produção do ente como tal. E enquanto o saber pro-ductivo que é concernente ao homem (*téchnē*) guiar-se por esse chamamento, mantém-se próxima e presente a esfera do divino para o homem.

Se de alguma forma a obra de arte retira-se de seu estatuto poético, isto é, pro-ductivo, para tornar-se o produto da subjetividade criativo-formal, na qual o divino se retrai e deixa a experiência humana com o mundo, em algum momento esse saber pro-ductivo que é próprio do homem, a *téchnē*, foi retirada do domínio da *poiēsis*. Em algum ponto da história ocidental, portanto, *poiēsis* e *téchnē* foram separadas. A técnica, entendida posteriormente como um *operar*, um *saber fazer*, atinge o plano da ação volitiva que vai ao limite e ao encontro de si mesma, daquilo que ela mesma põe em obra (cf. AGAMBEN, 2012, p. 123-8) e sobrepuja a poesia para seu interior. Logo, a poesia perde o estatuto de produção na presença do ente em geral, para aparecer como uma dentre as demais atividades “técnicas” do homem, como um saber operar de meras palavras.

Quando a filosofia procurou afirmar-se no cenário cultural da Grécia antiga, por volta do século V a.C., teve pela frente duas tradições que conduziam a formação do homem grego, a sua *paidéia*: de um lado havia a poesia, especialmente a épica homérica e hesiódica, que havia cunhado todo o horizonte de mundo em que se movimentavam os gregos, ao nomearem os deuses e os heróis; e, de outro, havia a sofística, recém instituída nas cidades, na qual professores, tidos como os “sábios” (*sophistés*), cobravam para ensinar aos jovens a construção de discursos persuasivos, a fim de ingressar com êxito na política, nos debates travados com os demais cidadãos na *ágora*. Para apresentar-se e firmar-se como modelo de *paidéia*, que se preocupa com a investigação e compreensão da verdade do real, a filosofia, e de modo muito especial no pensamento de Platão e Aristóteles, precisou lutar em duas frentes, *contra* os demais saberes já instituídos. É já conhecida a contenda de Platão contra a poesia, nos livros III e X do diálogo *A República*, nos quais expulsa os poetas da cidade verdadeiramente justa planejada por seu Sócrates, além de anunciar que “há uma antiga rixa entre a poesia e a filosofia” (PLATÃO, 2006, p. 437). Mas há também um diálogo, considerado da juventude de Platão, que é inteiramente dedicado ao tema da poesia: o *Íon*. Na trama do diálogo, o Sócrates platônico recebe o rapsodo Íon para uma conversa, este último retornando de Epidauro, onde acabara de receber o primeiro prêmio em um concurso de rapsódia. Considerando que o rapsodo deve ser o intérprete, para os ouvintes, dos versos do poeta, Sócrates deseja saber se Íon seria capaz de bem interpretar os versos de qualquer poeta, quer de Homero, de Hesíodo ou Arquíloco. Íon responde que não, que apenas com os versos de Homero ele se faz bom intérprete, pois apenas esses o empolgam, enquanto as demais narrativas mais o fazem ter sono, embora tratem, por vezes, dos mesmos assuntos. Essa confissão intriga Sócrates – como poderia alguém que, dominando certo *conhecimento* (*epísteme*) e certa *técnica* (*téchnē*), pode ignorar algo no interior desse domínio? Pois o médico, por exemplo, que domina a técnica da medicina e detém o conhecimento sobre o corpo, não ignora nenhum aspecto da saúde e bem reconhece tanto aqueles que falam corretamente de medicina, como os que falam mal. Técnica e conhecimento relacionam-se, portanto, na medida em que quem os detém compreende integralmente os domínios de uma ação, de uma *operação* específica, conduzida até o fim em virtude de si mesma. O operar do médico é curar a doença, ajudar a manter a saúde e distinguir um corpo são de um doente; de igual forma o operar do construtor de navios é saber fabricar um bom navio e distinguir a embarcação segura e bem construída de uma má construída e insegura – e assim por diante.

Nesse ponto, Sócrates justifica a habilidade de Íon com os poemas homéricos (e sua

correlata inaptidão com os demais) da seguinte forma:

Eu vejo mesmo, Íon, e vou te mostrar o que isso me parece ser. Pois isso existe, não sendo, todavia, uma técnica, em você, de falar bem acerca de Homero, como acabei de dizer, mas um poder divino que te move, como na pedra que Eurípedes chamou de magnética, mas muitos chamam pedra de Hércules (PLATÃO, 2011, p. 37).

Claramente, para Sócrates, a capacidade do rapsodo Íon de tomar os ouvidos de sua plateia na qualidade de intérprete dos poetas *não é uma técnica*, mas um “poder divino” (*theia dýnamis*). Esse poder é transmitido inicialmente da própria divindade – no caso, a divindade da palavra, do canto: a Musa – para o poeta, quando compõe a obra da linguagem, o poema é assim como o ímã, cuja força magnética atrai para si um anel de metal. E assim, da mesma forma como um anel de metal, preso a um ímã, pode atrair também outros metais, formando ma cadeia, também cada poeta, quando “possuído” e suspenso no poder da Musa, atrai para si o rapsodo, que só por ele se deixa levar e só a ele pode interpretar. Porém, ao vislumbrar a proximidade da poesia com o divino, Platão sutilmente retira do domínio da poesia a *téchnē*, ligando essa última à *epísteme*, ao conhecimento. O poeta, ao pro-duzir em virtude do apelo do sagrado, que o suspende no êxtase, *não sabe* o que produz, não tem acesso à verdade daquilo que produz. Esse “não ter acesso à verdade” se reflete no fato de a poesia não ser uma técnica, tal como Platão a entende. A técnica é um operar produtivo, no qual a ação, o fazer produtivo, está de posse da verdade de sua produção. Verdade para Platão significa: a *correta* visão do princípio iluminador daquilo que se mostra, que se desvela (*a-létheia*). O que se mostra persistentemente ao olhar humano é a ideia, a unidade inteligível e discernível em uma multiplicidade sensível. O princípio iluminador das ideias é a *Ideia suprema do Bem*, ainda que o próprio Bem ultrapasse a universalidade genérica da ideia e a esta “transcenda em dignidade e poder” (PLATÃO, 2006, p. 303)⁶. Dessa forma, o que é técnico, o que concerne ao operar produtivo do homem, é a correta visão de seu princípio universal, o que permite o conhecimento de todas as suas particularidades, de seus casos singulares – e é assim que Aristóteles define a *téchnē* no livro I de sua *Metafísica*: “... a experiência é o conhecimento das coisas individuais, e a técnica, o das coisas gerais” (ARISTÓTELES, 1984, p. 4).

Com a separação entre *téchnē* e *poiēsis*, Platão não pode concluir sobre a poesia senão que ela “não é para ser levada a sério ou tratada como um sério empreendimento que tenha algum

⁶ Mais uma vez, apoiamo-nos tacitamente em Heidegger – nesse caso, em sua leitura da alegoria da caverna, que está no princípio do Livro VII de *A República*. A interpretação de Heidegger desse texto encontra-se na preleção *Da Essência da Verdade*, proferida no semestre de inverno de 1933/34, e publicada no volume: *Ser e Verdade*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, com revisão de Renato Kirchner. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 95-271.

amparo na verdade” (PLATÃO, 2006, p. 438). Embora divina e, por isso, admirável, a poesia não pertence à verdade – por não ser técnica. E mesmo a técnica não é o máximo grau do saber e da verdade, mas sim a filosofia. Porque a filosofia não se preocupa com o princípio iluminador desse ou daquele modo de operar, mas de todo e qualquer operar do homem, do seu agir enquanto tal. A filosofia concerne direta e mesmo unicamente à verdade. No entanto, permanece exclusivamente *humana*, porque se despede do êxtase divino, isto é, do apelo do sagrado que chama à produção do ente na totalidade. O gesto genuinamente filosófico, que nasce em Platão como cisão entre *téchnē* e *poiēsis* com vistas à apreensão e retenção de uma verdade puramente humana, arrasta consigo a existência humana para a distância do divino. E talvez tenha razão Aristófanes, ao pôr na boca de seu Sócrates: “Por quais deuses você pretende jurar? Para começar, *em nosso meio os deuses são moeda fora de circulação...*” (ARISTÓFANES, 1977, p. 108, grifo nosso). Se, para a filosofia, os deuses são moedas já gastas e postas fora de circulação, é através desse gesto inaugural, dessa cisão entre *téchnē* e *poiēsis* promovida por ela mesma (a filosofia), que o divino se ofusca e se retrai: a poesia é sobrepujada pela técnica, à medida que essa é pensada a partir da verdade buscada pela filosofia, e prepara-se o terreno para que, no desenvolvimento da metafísica ocidental, a produção na presença que está no cerne da obra de arte não mais institua um mundo comum para os homens, mas apareça como o produto fabricado pela subjetividade atuante enquanto o princípio criativo-formal, tal como o entende Agamben.

4

É a partir do deslocamento da poesia para o interior da técnica que o homem ocidental pode experimentar, na obra de arte, um tempo da falta dos deuses. Isso significa que a própria filosofia, enquanto predominante no Ocidente – seja como ela mesma, seja como o que dela decorreu, como as ciências modernas, quer “naturais”, quer “humanas” – é essa filosofia que abre a possibilidade de um tempo sem deuses. E o que significa, dito claramente, que *ao menos um deus nos falte?* “A falta de um Deus” – escreve Heidegger – “significa que já não existe um Deus que reúne em si, visível e univocamente, as pessoas e as coisas e que, com base nessa reunião, articule a história do mundo e a estância humana nessa história” (HEIDEGGER, 2012, p. 309). Que um deus falte significa: falta o princípio de reunião e articulação da estância, da morada humana no mundo. Esse princípio vigorava como o apelo do sagrado ao poetar. Na obra de arte, cuja essência é poesia, produção do ente na presença, dava-se essa reunião e articulação propiciadora da história e mantenedora da existência humana. O apelo do sagrado não era um simples fundamento para o ente, no sentido

filosófico do “sumo ente”, da determinação maior e única de ser ao qual tudo se resume. Esse apelo vigorava como *Abismo*, o que significa: “... o solo e o fundo em direção ao qual tende, encosta abaixo, aquilo que está pendurado” (Ibid. p. 310). O chamamento pelo qual o sagrado interpela o poeta é o fundo que o mantém suspenso – diria Platão: em êxtase – ao mesmo tempo fora do “mundo”, das relações cotidianas e já estabelecidas, e também no seu mais íntimo, no seu elemento de transformação, de recriação através da obra da linguagem. Todavia, em um tempo sem deuses, o abismo é pensando como simples falta de chão, isto é, a falta daquilo em que enraizar-se e nele manter-se suspenso. A obra de arte não mais erige o mundo, pois falta o fundo que a convoque para isso. Predomina a técnica como mantenedora da vida humana – e até pensada como sua essência última. E sente-se que “algum sol parece ter se posto, alguma velha e profunda confiança parece ter se transformado em dúvida” (NIETZSCHE, 2012, p. 207).

O acontecimento dessa perda de confiança significa: “Deus está morto! Deus permanece morto! E nós o matamos!” (Ibid., p. 138). Essa muito conhecida sentença de Nietzsche não significa nem a simples proclamação de um ateísmo particular, nem mesmo que a ciência e a técnica modernas, ao dessacralizar nossa experiência do mundo, eliminou para sempre a crença em deuses, que talvez sequer existissem. Bem ao contrário – somente porque a filosofia separou a técnica da poesia, e subjugou esta àquela, os deuses se afastaram de nossa experiência com o mundo, e *ai então* puderam desenvolver-se a ciência e a tecnologia como tais. É isso mesmo o niilismo, no qual *nada* nos vem como fundo de nossa existência no mundo – a não ser *nós mesmos*, como subjetividade criadora, que põe a si mesma em obra, perpetuamente. Portanto: “A *crença nas categorias da razão* é a causa do niilismo –, medimos o valor do mundo por categorias, *que se referem a um mundo puramente fictício*” (NIETZSCHE, 2007, p. 431). Mundo fictício quer dizer para Nietzsche: “mundo verdadeiro”, no sentido platônico da verdade. As categorias da razão, isto é, do sujeito da modernidade, são as categorias herdadas da metafísica platônica – o esforço de compreensão e correção da visão, isto é, da intelecção do homem para o princípio mais universal de seu agir. Ela é a causa do niilismo. Consequentemente, o niilismo, pensado como destino do Ocidente no qual se forma um tempo sem deuses, está atrelado ao nascimento e desenvolvimento da própria filosofia.

5

Aos 23 de setembro de 1966, Heidegger concedeu uma longa entrevista ao periódico alemão *Der Spiegel*. Pressionado pelo repórter em um dado momento da entrevista a responder se a

filosofia, o indivíduo humano ou mesmo ambos ainda podem fazer algo para alterar a face do mundo e os acontecimentos que nele decorrem, Heidegger é enfático na resposta:

Caso me seja dado responder brevemente e talvez um pouco massudamente, mas a partir de uma longa reflexão: a filosofia não poderá produzir diretamente nenhuma transformação do estado atual do mundo. E isto não vale apenas para a filosofia, mas para todo sentir e para todo empenho meramente humano. Só um Deus é que pode nos salvar. Resta-nos uma só possibilidade: preparar, com o pensamento e a poesia uma disposição para o aparecimento ou para a ausência de Deus no ocaso, ou seja, para sucumbirmos na vigência do Deus ausente (HEIDEGGER, 1977, p. 81).

A resposta, certamente controversa em nosso tempo secular, deve ser lida sob o pano de fundo do niilismo: a experiência do homem com o mundo tornou-se “sem Deus”, ou seja, sem o elemento de reunião e integração de sua história – que era o próprio apelo do sagrado para o poeta. Sem esse elemento, a ação humana como *práxis*, o agir que tem um fim em si mesmo, que é “técnico”, assume o centro da nossa relação com a realidade. Dessa forma, a ação técnico-científica predomina como único projeto de mundo do nosso tempo, de modo que nenhuma ação “engajada” pode refletir sobre o mundo, mas apenas reproduzir esse projeto. Também a filosofia, tal como existiu até agora, não pode alterar essa condição, tendo em vista que o niilismo acompanha, no Ocidente, a própria existência da filosofia e seu gesto inaugural de afastamento da poesia do círculo do saber. “Somente um Deus ainda pode nos salvar”, ou seja, somente o súbito e imprevisto da claridade, que transgride o controle e auto-asseguramento da técnica, pode ainda convocar a poesia e, assim, iniciar uma nova experiência histórica do homem com o mundo. Não podemos procurar pelo sagrado – que convoca para o poeta – como quem procura por uma solução mágica. Não há que forçar nenhuma espécie de “retorno” a uma condição pregressa e parcialmente perdida. Aqui, não se trata de abandonar o perigo do niilismo em busca de uma espécie de “paraíso perdido”, mas de, ao aproximar pensamento e poesia, preparar uma disposição, um modo próprio de o homem pôr-se frente ao real, *à espera* do advento – ou não – do sagrado. Novamente, com isso, o risco, o *perigo*; pois nada assegura que a experiência histórica do homem se destine a uma meta, a um fim, quer seja ele o niilismo de um mundo sem deuses, quer seja o de um novo advento do sagrado. O perigo é incontornável... “Porém, onde está o perigo, cresce também a salvação (HÖLDERLIN *apud* HEIDEGGER, 2012, p. 340).

O perigo não é aquilo que deve ser evitado ou a todo custo erradicado. O perigo há de ser *perpassado*, atravessado e, em meio a sua própria constituição, vir a expor a salvação, a redenção de

si próprio. Qualquer tentativa de salvação que não se elabore em meio ao perigo há de permanecer ilusória; torna-se um engodo, um embuste. O próprio Agamben atenta para isso, ao final do nono capítulo de *O homem sem conteúdo*, ao escrever:

Se isso tudo é verdadeiro, o homem que perdeu o seu estatuto poético não pode simplesmente reconstruir em outro lugar a própria medida (...). Se e quando a arte terá ainda a tarefa de dar a medida original da habitação do homem na terra não é, por isso, matéria sobre a qual se possam fazer previsões, nem podemos dizer se a *poiesis* reencontrará o seu estatuto próprio para além do interminável crepúsculo que envolve a *terra aesthetica*. A única coisa que podemos dizer é que ela não poderá simplesmente saltar para além da própria sombra para superar o seu destino (AGAMBEN, 2012, p. 166).

Se não nos é possível “pular a própria sombra”, o pensamento que pretender perpassar o niilismo deve bater-se contra o seu fundamento: este reside, pelo exposto acima, na própria filosofia, ou melhor, em seu gesto inaugural de rechaçar a poesia do âmbito do conhecimento. O pensamento no qual se prepara uma disposição apta à espera pelo advento ou pela ausência do sagrado debate-se constantemente com as fronteiras entre pensar e poetar. Ele não repudia a poesia como algo inferior ou desprovido de “técnica” – logo, de *saber* – nem tampouco se considera igual a ela. Ele procura justamente o limite que o separa da poesia, ao refazer os passos do momento em que a palavra ocidental cindiu-se em duas, uma “poético-inspirada” e outra “técnico-filosófica”. Urge, portanto, sondar essa cisão, que não apenas diz respeito ao domínio da arte como um “produto da cultura”, mas ao destino histórico do Ocidente como um todo.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *O Homem sem Conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ARISTÓFANES. *Lisístrata – As Nuvens*. Trad. Millôr Fernandes e Gilda Maria Reale Starzynski. São Paulo: Abril Cultural, 1977 (Col. Teatro Vivo).

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Versión establecida y anotada por Rosario Blaquez Augier y Juan F. Torres Samsó. Barcelona: Iberia, 1984.

BLANCHOT, Maurice. A Palavra “Sagrada” De Hölderlin. In: _____. *A Parte do Fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DASTUR, Françoise. A Arte no Pensamento. In: PESSOA, Fernando Mendes (org.). *Seminários Internacionais Vale do Rio Doce: Arte no Pensamento*. 1., 2006. Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Vale do Rio Doce, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Trad. Márcia Cavalcante Schuback. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. Para quê Poetas? In: _____. *Caminhos de Floresta*. Trad. Irene Borges-Duarte et al. 2.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012.

_____. Heidegger e a Política. O caso de 1933: Entrevista concedida ao Semanário *Der Spiegel* para os repórteres Rudolf Augstein e Georg Wolff. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº. 50, p. 67-89, jul./set. 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Obras Incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun e trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 2007 (Col. Os Pensadores).

PLATÃO. *A República*. Trad. e notas Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006.

_____. *Íon*. Introd., trad. e notas Cláudio Oliveira, com prefácio e posfácio de Alberto Pucheu. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *O Banquete*. In: _____. *Diálogos*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Col. Os Pensadores).

On art and poetry at the time of nihilism: a reading from Giorgio Agamben's work The man without content

Abstract: In this article we try to explore the relationship between art and nihilism by taking as its leitmotiv the first work of the Italian philosopher Giorgio Agamben (1942 -), *The man without content*, first published in 1970. The central arguments of the work (such as the autonomy of art as its untying of the practical-political domain, the installation of a fundamental negativity within the artistic activity, etc.) are examined considering the following discussion: To what extent philosophy, in proposing to judge the beauty and the art as objects of thought, did not itself produce a change in other domains of human life (such as history and politics)? Can Philosophy think about art without plucking it from its practical-political soil, without, by doing that, to disrupt human dwelling in the world? As suggested by these questions, a discussion is proposed by articulating the Agamben's work and some of Plato's and Heidegger's works (thinkers with whom Agamben's work maintains a constant dialogue).

Keywords: Art; Poetry; History; Nihilism.

Data de registro: 30/09/2016

Data de aceite: 30/03/2017