

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 11, jan-jun/2012

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Da estética ao terrorismo:
Agamben, entre Nietzsche e Heidegger**
Cláudio Oliveira

RESUMO

Da estética ao terrorismo: Agamben, entre Nietzsche e Heidegger

O artigo tenta demonstrar que, em seu primeiro livro, *O homem sem conteúdo*, Giorgio Agamben se move entre a ideia heideggeriana de uma destruição da estética e a ideia nietzschiana de uma destruição da estética do expectador. O artigo mostra como Agamben reduz estas duas ideias, que na origem são distintas, em uma única e mesma ideia. O artigo tenta ainda demonstrar como Agamben, partindo dessa discussão com Nietzsche e Heidegger, chega a uma ideia própria da arte, em nosso tempo, como possuindo um caráter terrorista.

Palavras-chave: Agamben – Heidegger – Nietzsche – estética – arte – terrorismo

ABSTRACT

From Aesthetics to Terrorism: Agamben between Nietzsche and Heidegger

This paper attempts to demonstrate that in his first book, *The Man Without Content*, Giorgio Agamben moves between the Heideggerian idea of a destruction of aesthetics and the Nietzschean idea of a destruction of the aesthetics of the spectator. The article shows how Agamben reduces these two ideas, which are distinct in origin, to one and the same idea. The article also attempts to demonstrate how Agamben, based on this discussion with Nietzsche and Heidegger, comes to his own idea of art, in our time, as having a terrorist nature.

Keywords: Agamben – Heidegger – Nietzsche – aesthetics – art – terrorism

Há, em *O homem sem conteúdo*, primeiro livro de Giorgio Agamben, um ponto de partida explícito, mas também um ponto de partida implícito. O ponto de partida explícito é uma passagem da terceira dissertação da *Genealogia da moral* de Nietzsche, em que este faz uma crítica radical da definição kantiana do belo como prazer desinteressado. Sem se deter especificamente na questão de saber se a definição de Kant foi ou não um erro capital, Nietzsche, na passagem, aponta antes para o fato, a ser valorizado sumamente por Agamben durante todo o seu livro, de que Kant, “em vez de considerar o problema estético fundando-se na experiência do artista (do criador)”, teria meditado “sobre a arte e o belo apenas como *espectador*”. Kant teria, assim, insensivelmente, introduzido “o espectador no conceito de *beleza*”.¹

O que é surpreendente, num primeiro momento, para os leitores de *O homem sem conteúdo*, é que imediatamente após a citação da passagem de Nietzsche, Agamben afirme: “A experiência da arte que, nessas palavras, vem à linguagem não é de modo algum, para Nietzsche, uma *estética*”.² A surpresa se deve ao fato de que, na passagem citada, não há propriamente, em Nietzsche, uma crítica à estética, mas uma crítica ao fato de que “Kant, como todos os filósofos, em vez de considerar o problema estético fundando-se na experiência do artista (do criador), meditou sobre a arte e o belo apenas como espectador e, insensivelmente, introduziu o espectador no conceito de *beleza*”.³ O problema para Nietzsche, na passagem em questão, não parece ser a “estética” ou o “estado estético”, mas “aquilo que, segundo Kant, dá a particularidade do estado estético: *le désintéressement*”.⁴

Nossa surpresa diante da interpretação agambeniana da passagem de Nietzsche só diminui à medida que compreendemos que, para além do ponto de partida explícito de *O homem sem conteúdo*, há também, neste livro, aquilo que poderíamos chamar de um ponto de partida implícito: o pensamento de Heidegger sobre a arte e sua ideia de uma destruição da estética como única possibilidade de superação do paradigma metafísico de compreensão da arte.

Um ponto de partida nem tão implícito assim, uma vez que textos fundamentais de Heidegger sobre a obra de arte são citados ao longo do livro em algumas ocasiões, mesmo que não haja com eles, da parte de Agamben, uma discussão propriamente dita. Talvez porque todo o livro de Agamben seja, de algum modo, uma discussão com esses textos. É como se a obra de Heidegger e seu pensamento sobre a arte funcionassem para o filósofo italiano como um pressuposto implícito, não necessariamente explicitável: como um condutor invisível em meio à travessia que o livro propõe.

O ensaio de Heidegger mais importante sobre o tema, *A origem da obra de arte*, é citado no livro, como não poderia deixar de ser, mas somente em duas breves ocasiões: já no segundo capítulo do livro, mas apenas como uma referência à questão do sentido “alegórico” das obras de arte, ou seja, à ideia grega de que “a obra de arte ἄλλο ἄγορεύει, comunica outra coisa, é outra em relação à matéria que a contém”⁵; e de novo, no sexto capítulo, como uma referência à relação entre filosofia e arte, descritas, segundo a famosa imagem heideggeriana, como aquelas que “habitam, vizinhas, sobre

os montes mais separados” .⁶ A passagem que é citada, na ocasião, é sem dúvida uma passagem de maior peso do ensaio de Heidegger que a anterior, mas ela é citada a reboque de uma discussão que se desenvolve, na verdade, com a *Estética* de Hegel, e com sua ideia de morte da arte, e não propriamente com o ensaio de Heidegger. Segundo Agamben, Heidegger teria partido das lições hegelianas para voltar a se perguntar “se a arte é ainda ou não é mais o modo necessário e essencial do advento da verdade que decide do nosso ser-aí histórico”.⁷ Aqui talvez seja o momento em que o pressuposto heideggeriano implícito de Agamben se torne mais explícito. Em última instância, poderíamos dizer que o que norteia, de algum modo (embora não totalmente), *O homem sem conteúdo* é a ideia heideggeriana de a arte poder ser de novo o modo mais necessário e essencial do advento da verdade que decide nosso ser-aí historial. Creio que é essa ideia que Agamben tem em mente nas palavras que se encontram quase ao fim do primeiro capítulo do livro, quando ele afirma:

Talvez nada seja mais urgente – se quisermos colocar de verdade o problema da arte no nosso tempo – que uma *destruição* da estética que, desobstruindo o campo da evidência habitual, permita colocar em questão o sentido mesmo da estética enquanto ciência da obra de arte. O problema, porém, é se o tempo é maduro para uma semelhante *destruição*, e se ela não teria, ao contrário, como consequência simplesmente a perda de todo horizonte possível para a compreensão da obra de arte e o abrir-se, frente a esta, de um abismo que somente um salto radical poderia permitir superar. Mas talvez seja exatamente de uma tal perda e de um tal abismo que nós tenhamos necessidade, se quisermos que a obra de arte recupere a sua estatura original. E se é verdade que é somente na casa em chamas que se torna visível pela primeira vez o problema arquitetônico fundamental, nós estamos talvez hoje em uma posição privilegiada para compreender o sentido autêntico do projeto estético ocidental.⁸

São passagens como essa, presentes em vários momentos de *O homem sem conteúdo*, que me fazem crer que a obra de Heidegger, embora pouco citada, seja aquilo que explique o fato de que Agamben entenda que a experiência da arte que vem à linguagem nas palavras de Nietzsche, em *Genealogia da moral*, não é, de modo algum, uma estética. Poderíamos dizer, se quiséssemos simplificar, que, na verdade, a leitura agambeniana de Nietzsche está toda ela determinada não só pela própria compreensão heideggeriana do problema da arte, mas também pela própria leitura heideggeriana de Nietzsche. E teríamos como argumentos para fundamentar tal interpretação o fato de serem citados em *O homem sem conteúdo*, além do texto sobre *A origem da obra de arte*, sobretudo textos de Heidegger que tratam de Nietzsche. Ao final do oitavo capítulo do livro, ao concluir sua interpretação da famosa sentença de Nietzsche no prefácio ao *Nascimento da tragédia* (“A arte é a mais alta tarefa do homem, a verdadeira atividade metafísica”), em nota de rodapé, à passagem, Agamben afirma: “A leitura de Nietzsche contida neste capítulo não teria sido possível sem os fundamentais estudos de Heidegger sobre o pensamento nietzschiano, em particular: *Nietzsches Wort “Gott ist tot”*, in *Holzwege* (1950) e *Nietzsche* (1961)”.⁹

Na verdade, uma mais complexa teia se tece aqui. E é ela que dá a particularidade do pensamento de Agamben. Não se trata na verdade de um Nietzsche interpretado a partir de Heidegger (pelo menos, não totalmente), pois, se é verdade que, na passagem que

abre o livro, a sentença de Nietzsche é interpretada a partir da ideia heideggeriana da destruição da estética, tal ideia, sem deixar de ser atuante em todo o livro, terá que se confundir com a ideia, esta propriamente nietzschiana, de uma destruição da estética do espectador, que, por sua vez, não existe em Heidegger.

Creio que o texto fundamental para que possamos nos dar conta dessa sutil mas importante diferença seja o primeiro volume do *Nietzsche*, de Heidegger, em especial a primeira parte, intitulada “Vontade de poder como arte” e, de modo ainda mais preciso, os trechos aí incluídos e intitulados: “Cinco sentenças sobre a arte”, “Seis fatos fundamentais a partir da história da estética” e “A doutrina kantiana do belo. Sua interpretação equivocada por meio de Schopenhauer e de Nietzsche”.

Tantos aspectos desses textos mereceriam aqui comentário, mas vou me deter em dois pontos que considero fundamentais para mostrar que, apesar do papel fundamental que a própria ideia de arte defendida por Heidegger tem em *O homem sem conteúdo*, com sua noção de destruição da estética, e do próprio papel que a interpretação heideggeriana de Nietzsche assume para Agamben em seu livro, este não se reduz a essa orientação heideggeriana.

Em primeiro lugar, Heidegger e Agamben discordam quanto a um ponto fundamental, a saber, se o pensamento de Nietzsche sobre a arte é ou não uma estética. Ao contrário de Agamben, Heidegger afirma peremptoriamente, em *Nietzsche I*, que o pensamento de Nietzsche sobre a arte é uma estética. No trecho intitulado “Cinco sentenças sobre a arte”, por exemplo, ele diz: “Filosofia da arte – isso também significa para Nietzsche: estética”.¹⁰ Heidegger parte, para tecer suas considerações, do aforismo 811, de *A vontade de poder*, em que Nietzsche afirma:

Nossa estética foi até aqui uma estética feminina, na medida em que somente as naturezas receptivas em relação à arte formularam suas experiências quanto a “o que é belo?”. Em toda a filosofia até aqui faltou o artista...¹¹

Não se trata, para Nietzsche, na passagem, como observa Heidegger, de destruir a estética, mas de substituir uma estética feminina por uma estética masculina, uma estética do espectador por uma estética do artista, mesmo que Nietzsche, no aforismo 796, fale do artista como “apenas um estágio prévio” e do mundo como “uma obra de arte que gera a si mesma...”.¹²

Heidegger tem, nesse sentido, razão em afirmar, no trecho seguinte, intitulado “Seis fatos fundamentais a partir da história da estética”, que

a meditação nietzschiana sobre a arte movimenta-se na via tradicional. Essa via é determinada em seu caráter peculiar pelo nome “estética”. Com efeito, Nietzsche fala contra a estética feminina. No entanto, ele fala ao mesmo tempo a favor da estética masculina e, com isso, a favor da estética por fim. Por meio daí, o questionamento nietzschiano transforma-se em estética impelida ao seu extremo, estética que acaba como que por se voltar contra si mesma. Ora, mas que outra coisa além de “estética” poderia ser a pergunta sobre a arte? O que significa, afinal, “estética”?¹³

Como Heidegger, e ao contrário de Nietzsche, Agamben também pretende uma pergunta pela arte que não seja mais “estética”. Isso está claro já no primeiro comentário que faz à citação da passagem de *Genealogia da moral* na abertura de *O homem sem conteúdo*. Mas no que diz respeito à pergunta “o que é estética?”, a resposta de Heidegger difere, parcialmente, daquela dada por Agamben, e isso, precisamente, porque este leva em consideração a resposta de Nietzsche. Ao afirmar que a experiência da arte que vem à linguagem nas palavras de Nietzsche em *Genealogia da moral* não é de modo algum uma estética, Agamben entende que se trata, nas palavras de Nietzsche, de “purificar o conceito de ‘beleza’ da αἴσθησις, da sensibilidade do espectador, para considerar a arte do ponto de vista do seu criador”.¹⁴ A dimensão da esteticidade, para Agamben, consiste, portanto, na “apreensão sensível do objeto belo pelo espectador”.¹⁵ O problema para Agamben, como para Nietzsche, não é a αἴσθησις, mas a αἴσθησις do espectador. Ao contrário, para Heidegger, o que define a estética não é a consideração da arte a partir do espectador, mas a partir da αἴσθησις, seja ela levada em consideração a partir do espectador ou do criador. E, nesse sentido preciso, mesmo que o título “estética” seja recente, para Heidegger a reflexão filosófica sobre a arte sempre foi estética, como ele afirma nesta passagem de “Seis fatos fundamentais a partir da história da estética”:

O título “estética”, usado para definir a meditação sobre a arte e o belo, é recente e remonta ao século XVIII. No entanto, a coisa mesma que é denominada de maneira precisa pelo nome, o modo de questionamento da arte e do belo a partir do estado sentimental daquele que frui e daquele que produz, é antiga: tão antiga quanto a meditação sobre a arte e sobre o belo no interior do pensamento ocidental. A meditação filosófica quanto à essência da arte e do belo já *começa* como estética.¹⁶

Tal afirmação é matizada, no entanto, num ensaio que compõe a coletânea *Holzwege*, a mesma em que foi publicada *A origem da obra de arte*. No ensaio que se segue a este no livro, *O tempo da imagem no mundo*, Heidegger parece se referir ao surgimento da estética e ao deslocamento da arte para o âmbito da estética como um dos fenômenos fundamentais através dos quais se deixa reconhecer a Modernidade e que distinguem essa era de outras. Diz ele:

Um terceiro fenômeno igualmente essencial da modernidade está no processo de a arte se deslocar para o âmbito da estética. Isso significa que a obra de arte se torna objeto de vivência e, conseqüentemente, a arte vale como expressão da vida do homem.¹⁷

Pouco importa, no entanto, que a estética seja considerada moderna (como também Agamben parece entendê-la em *O homem sem conteúdo*) ou tão antiga quanto a filosofia. O importante é que a palavra “estética”, para Heidegger, diz sempre respeito ao “conhecimento do comportamento sensível, sensorial e afetivo, assim como disso por meio do que ele é determinado”.¹⁸ E no que diz respeito à arte, “estética é a consideração do estado sentimental do homem em sua relação com o belo, é consideração do belo na medida em que ele se encontra em ligação com o estado sentimental do homem”¹⁹, seja ele um criador ou um espectador. Esse último aspecto fica totalmente claro na seguinte passagem de *Nietzsche I*:

a estética é, com isso, aquela meditação sobre a arte, junto à qual a relação sentimental do homem com o belo apresentado na arte fornece o âmbito normativo de determinação e de fundamentação: aquela meditação sobre a arte junto à qual esta permanece seu ponto de partida e sua finalidade. A relação com a arte e com suas produções que é pautada pelo sentimento pode ser tanto a relação do ato gerador quanto a relação da fruição e da receptividade.²⁰

Não há, portanto, para Heidegger nenhum privilégio “estético” a ser dado à relação da fruição e da receptividade. A relação do ato gerador, a seu ver, é entendida de modo tão estético quanto aquela.

Percebemos com isso que o conceito de “estética” em Agamben é um certo amálgama dos conceitos de estética de Nietzsche e de Heidegger, sem ser idêntico a nenhum dos dois, mesmo que ele extraia, de ambos, os elementos fundamentais para a construção de seu próprio conceito de estética e para a sua reflexão em geral em *O homem sem conteúdo*. Agamben se mostra, nesse sentido, ao mesmo tempo heideggeriano e não heideggeriano, nietzschiano e não nietzschiano. De Heidegger, ele extrai a ideia de uma superação da estética (ausente em Nietzsche). Por outro lado, ele entende essa estética a ser superada como uma estética do espectador (ideia ausente em Heidegger). No decorrer de todo o livro, essas duas ideias definem o caminho. A ideia da superação da estética de Heidegger corre ao largo, como uma figura de fundo, à frente da qual a ideia de uma experiência criativa do artista dá a indicação do caminho a seguir. Por isso, em *O homem sem conteúdo*, Nietzsche é um autor muito mais citado do que Heidegger, mas não mais fundamental. Apenas, a influência de Nietzsche é aí mais explícita que a de Heidegger. Talvez seja um modo de Agamben tomar certa distância de Heidegger, utilizando-se de Nietzsche, do mesmo modo como ele o fará com Benjamin, mais tarde.

Um outro ponto fundamental da diferença entre Agamben e Heidegger no modo de compreensão da proposta de Nietzsche em *Genealogia da moral* é que, enquanto Agamben encampa totalmente a ideia nietzschiana de uma superação da definição kantiana do belo como prazer desinteressado, Heidegger irá criticá-la. Por isso, o item que se segue a “Seis fatos fundamentais a partir da história da estética”, em *Nietzsche I*, tem precisamente como título “A doutrina kantiana do belo. Sua interpretação equivocada por meio de Schopenhauer e de Nietzsche”. Todo o esforço de Heidegger, nesse trecho de *Nietzsche I*, consiste em tentar demonstrar que a afirmação de Nietzsche (de que “desde Kant, todo discurso sobre a arte, a beleza, o conhecimento, a sabedoria está manchado e enlameado pelo conceito ‘desprovido de interesse’”) só é compreensível desde “a falsa interpretação schopenhaueriana de Kant”. Para Heidegger, “se, ao invés de se entregar confiantemente à condução de Schopenhauer, Nietzsche tivesse consultado o próprio Kant, então teria precisado reconhecer que somente Kant concebeu o essencial do que ele à sua maneira quis ver compreendido como o decisivo no belo”.²¹

Agamben, ao se deter na passagem de *Genealogia da moral*, não entra no mérito, como o faz Heidegger (tentando salvar Kant), da questão de saber se Kant estava certo ou não. Agamben não polemiza com Kant, nem criticando-o, nem tentando salvá-lo. Quando vier a se deter no texto da *Crítica do juízo* (referência tanto da crítica de Nietzsche

quanto da defesa de Heidegger) o fará não para discutir a questão do desinteresse, mas a questão do juízo estético.

Agamben trata da *Crítica do juízo* de Kant no quinto capítulo de *O homem sem conteúdo*, intitulado “Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie”, na verdade uma frase de Lautréamont. Mas, neste capítulo, não é a questão do desinteresse que o interessa, o que demonstra claramente que, no momento do livro em que discute com Kant, Agamben não se deixa guiar nem por Nietzsche nem por Heidegger, embora, de certo modo, possamos suspeitar da possibilidade de que ele tenha recebido de Heidegger uma indicação fundamental em sua análise. Com efeito, Heidegger, em *Nietzsche I*, chama atenção para o fato de que a interpretação equivocada da doutrina kantiana do “deleite desprovido de interesse” consiste em um duplo erro, sendo o primeiro deles a não observância de que a definição kantiana “já indica, na própria estrutura linguística de maneira suficientemente clara, o seu caráter negativo.”²²

É justamente esse caráter negativo que as determinações da beleza assumem em Kant aquilo que, segundo Agamben, deve nos surpreender. Diz ele:

Se nos detivermos agora por alguns instantes na meditação mais coerente que o ocidente possui sobre o juízo estético, isto é, sobre a *Crítica do juízo* de Kant, o que nos surpreende não é tanto que o problema do belo seja apresentado exclusivamente sob a perspectiva do juízo estético – o que é, antes, perfeitamente natural – mas que as determinações da beleza sejam definidas no juízo de modo puramente negativo.²³

Agamben chega à *Crítica do juízo* perseguindo não a ideia de desinteresse, mas a noção de juízo estético. Ou seja, o que o leva a Kant não é a crítica de Nietzsche à noção de desinteresse, mas a crítica de Nietzsche à estética do espectador, na medida em que, para Agamben, o juízo estético é exercido pelo espectador e não pelo artista. Como ele afirma no capítulo quarto de *O homem sem conteúdo*:

Tudo aquilo que o espectador pode encontrar na obra de arte é, agora, mediado pela representação estética, a qual é, ela própria, independentemente de qualquer conteúdo, o valor supremo e a verdade mais íntima que explica a sua potência na própria obra e a partir da própria obra.²⁴

Agamben mostra, nesse capítulo – que é, a seu modo, uma arqueologia dos museus e das coleções de arte –, que é desde a perspectiva do juízo estético que o *Museum Theatrum* se torna o *topos ouranios* da arte. Lautréamont, ao afirmar que os “juízos sobre a poesia têm mais valor que a poesia”, teria levado, segundo Agamben, “às extremas consequências a perspectiva do juízo estético”.²⁵ Após uma arqueologia da noção de *gosto*, feita no terceiro capítulo de *O homem sem conteúdo*, intitulado “O homem de gosto e a dialética da dilaceração”, que parte de La Bruyère, passa pelo Rameau de Diderot e sua interpretação na *Fenomenologia do espírito* de Hegel, até chegar à frase de Lautréamont, Agamben vai em busca da *Crítica do juízo* tentando responder à pergunta (que nem Heidegger, nem Nietzsche fizeram): “qual é o fundamento do juízo estético?”²⁶

Mas ao analisar os quatro caracteres da beleza enquanto objeto do juízo estético descritos por Kant nos parágrafos 5, 6, 17 e 22 da *Crítica do juízo*, “(isto é, prazer sem interesse, universalidade sem conceito, finalidade sem fim, normalidade sem norma)”, ele acaba retornando a uma posição nietzschiana, ao observar que, frente a esses quatro caracteres marcados por seu caráter negativo, “não podemos nos privar de pensar naquilo que Nietzsche, polemizando contra o longo erro da metafísica, escrevia no *Crepúsculo dos ídolos*, isto é, que ‘os signos distintivos que foram dados para a verdadeira essência das coisas são os signos característicos do não-ser, do *nada*’.²⁷ Tal afirmação, de algum modo, retoma algo que Agamben já tinha dito, ao final do terceiro capítulo de *O homem sem conteúdo*, sobre “O homem de gosto e a dialética da dilaceração”, e, mais uma vez, fazendo referência não só a Heidegger, mas a um texto de Heidegger sobre Nietzsche. Ele diz:

O exame do gosto estético nos leva assim a nos perguntarmos se não existe talvez algum tipo de nexos entre o destino da arte e o surgimento daquele niilismo que, segundo as palavras de Heidegger, não é de modo algum um movimento histórico ao lado de outros, mas ‘pensado na sua essência, é o movimento fundamental da História do Ocidente’.²⁸

Trata-se, mais uma vez, de uma citação do ensaio de Heidegger, “A palavra de Nietzsche ‘Deus morreu’”.

Para Agamben, portanto, a discussão com Kant e a sua *Crítica do juízo* não se desenvolve no âmbito de uma discussão sobre a questão do desinteresse, mas no âmbito disso que, tanto para Heidegger quanto para Nietzsche (e para o Nietzsche lido por Heidegger), se coloca como aquilo que caracteriza do destino do Ocidente, aí incluído o destino da arte: o niilismo.

Apesar disso, a questão do desinteresse, apontada por Nietzsche em sua crítica a Kant, e associada à questão de uma destruição da estética do espectador, funciona para Agamben como o verdadeiro ponto de partida do livro, mesmo que misturada à ideia heideggeriana de uma destruição da estética enquanto tal.

Assim, verificamos que na oposição proposta por Nietzsche, na mesma passagem de *Genealogia da moral*, entre a ideia kantiana de beleza desinteressada e a definição proposta por Stendhal da beleza como *uma promessa de felicidade*, Agamben vê uma inversão da perspectiva tradicional sobre a obra de arte: “a dimensão da esteticidade – a apreensão sensível do objeto belo da parte do espectador – cede o lugar à experiência criativa do artista que vê na própria obra apenas *une promesse de bonheur*”.²⁹ E apesar de Nietzsche afirmar na passagem, como conclusão de seu argumento, que “Pigmalião não era um homem *inestético*”, Agamben entende Pigmalião como o símbolo dessa inversão da perspectiva tradicional sobre a obra de arte e, portanto, da dimensão da esteticidade. Diz ele:

Pigmaleão, o escultor que se inflama pela própria criação até desejar que ela não pertença mais à arte, mas à vida, é o símbolo dessa rotação da ideia de beleza desinteressada, como denominador da arte, àquela de felicidade, isto é, à ideia de um

ilimitado crescimento e potenciação dos valores vitais, enquanto o ponto focal da reflexão sobre a arte se desloca do espectador desinteressado para o artista interessado.³⁰

Pouco importa se essa rotação é entendida heideggerianamente por Agamben, mas não por Nietzsche, como uma superação da estética. O fato é que essa superação da estética é entendida nietzschianamente por Agamben como uma superação da estética do espectador. E é nesse sentido que ele irá buscar nas palavras de Nietzsche uma “profecia” sobre o que escreverão os artistas sobre a arte, seja no tempo de Nietzsche ou até mesmo um pouco antes, seja nos anos que se seguirão às palavras de Nietzsche. Assim é que Agamben se serve tanto da ideia de uma arte dos artistas como da ideia de uma arte interessada, associando-as uma à outra, como o faz Nietzsche, para ler o que disseram sobre a arte Artaud, Musil, Baudelaire, Rilke, Hölderlin, Valéry, Gottfried Benn, Thomas Mann, Rimbaud, Van Gogh, Edgar Allan Poe e o próprio Nietzsche, que, no prefácio da *Gaia ciência*, afirma: “Ah, se vós pudésseis entender de verdade por que precisamente nós temos necessidade da arte...”, mas “uma outra arte... uma arte para artistas, somente para artistas”.³¹

Tal atitude de Agamben lhe serve, num primeiro momento, para mostrar, a partir de Nietzsche, bem como a partir de Artaud, que a ideia de uma arte desinteressada era totalmente estranha ao mundo antigo e medieval. E, nesse sentido, tanto Artaud como Nietzsche viram, nas críticas à arte feitas seja por Santo Agostinho, seja por Platão, um reconhecimento do poder da arte sobre a alma “que tem muito pouco a ver com o desinteresse e com a fruição estética”.³²

Mas, num segundo momento, a mesma ideia “profética” de Nietzsche serve a Agamben para mostrar algo que parece ir na direção contrária àquela profetizada por Nietzsche. Isto é, em lugar da “promessa de felicidade” que ele encontra da definição de Stendhal, Agamben encontrará, nas palavras dos artistas que se manifestaram sobre a experiência que eles têm da arte, não uma “promessa de felicidade”, mas “a coisa mais inquietante”. Partindo de uma expressão que Platão usa quando quer definir os efeitos da imaginação inspirada do artista, a de “terror divino” (θεῖος φόβος), Agamben afirma que essa expressão, que “nos parece indubitavelmente pouco adequada para definir a nossa reação de espectador benevolente, [...] se encontra, no entanto, sempre com mais frequência, a partir de um certo momento, nas notas nas quais os artistas modernos buscam fixar a sua experiência da arte”.³³

Há, aqui, da parte de Agamben, um diagnóstico que, embora tome como ponto de partida a ideia nietzschiana de uma dissimetria entre a experiência do espectador e a do artista, vai muito além dela e deve, nesse caso, ser totalmente atribuída a Agamben. É a ideia seguinte:

Parece, de fato, que, paralelamente ao processo através do qual o espectador se insinua no conceito de “arte” para confiná-la no τόπος οὐράνιος da esteticidade, do ponto de vista do artista assistimos, no entanto, a um processo oposto. A arte – para aquele que a cria – torna-se uma experiência cada vez mais inquietante, a respeito da qual falar de interesse é, para dizer o mínimo, um eufemismo, porque aquilo que está

em jogo não parece ser de modo algum a produção de uma obra bela, mas a vida ou a morte do autor ou, ao menos, a sua saúde espiritual. À crescente inocência da experiência do espectador frente ao objeto belo, corresponde a crescente periculosidade da experiência do artista, para o qual a *promesse de bonheur* da arte torna-se o veneno que contamina e destrói a sua existência.³⁴

São testemunhos dessa mudança, para Agamben, o que dizem da sua experiência da arte tanto Baudelaire, quanto Hölderlin, assim como Van Gogh e Rilke, para ficar nos exemplos de que ele se serve. Mas o exemplo mais radical dessa mudança e de sua consequência, segundo Agamben, talvez esteja em Rimbaud, que, também ele, tinha se proposto uma definição da arte semelhante à “promesse de bonheur” de Stendhal que Nietzsche tanto valorizava. Rimbaud fala de “la magique étude du bonheur”. Esta, no entanto, como mostra Agamben, o conduziu não à felicidade, mas ao terror. Não à literatura, mas ao silêncio:

Mas o que produziu essa viagem para além da literatura, senão signos frente a cujo não sentido nós nos interrogamos, precisamente porque sentimos que, neles, nós nos aproximamos, até o fundo, do destino da literatura? Ao Terror que quer de fato reduzir-se à sua coerência única, resta apenas o gesto de Rimbaud, com o qual, como disse Mallarmé, ele se operou em vida da poesia [il s’opéra vivant de la poesie]. Mas, também nesse seu movimento extremo, o paradoxo do Terror permanece presente. O que é, de fato, o mistério Rimbaud, senão o ponto em que a literatura se une ao seu oposto, isto é, o silêncio? A glória de Rimbaud não se divide talvez, como observou corretamente Blanchot, entre os poemas que ele escreveu e aqueles que ele se recusou a escrever?³⁵

Aqui nos aproximamos, talvez, de uma das ideias mais originais de *O homem sem conteúdo*. A ideia de que a entrada da arte no campo da estética teve consequências não só para os espectadores, como para os próprios artistas, assim como para as obras de arte em geral. Não seria esta última chave de compreensão muito mais contemporânea das obras de arte com as quais nós lidamos hoje do que aquela que nos chega através de Nietzsche e de Heidegger? Nesse sentido, embora parta sobretudo desses autores, não é na verdade a sensibilidade contemporânea de Agamben que lhe permite, partindo do pensamento de Nietzsche e Heidegger, nos levar muito mais longe e muito mais perto do que hoje encontramos como a experiência da arte em nossos dias? Em última instância, sua conclusão é a de que o juízo estético e o prazer desinteressado do espectador nos conduziram ao Terror na arte e, nesse sentido, poderíamos afirmar, a partir dele, que todos os artistas do presente, pelo menos aqueles que não caíram num formalismo retórico vazio, se tornaram Terroristas.

* **Claudio Oliveira é professor associado do Departamento de Filosofia da UFF.**

^{*} O presente texto, apresentado durante o Encontro do GT de Estética, foi posteriormente publicado como posfácio em AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

¹ Apud AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 17. Cito aqui a tradução que Agamben dá das passagens das obras de Nietzsche que ele cita em *O homem sem conteúdo*. Para a tradução brasileira da obra citada, cf. NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: Uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 93.

²Ibidem, p. 18.

³Apud Ibidem, p. 17.

⁴Apud Ibidem, p. 18 [Cf. NIETZSCHE, F. Op. cit., p. 94].

⁵Apud AGAMBEN, G. Op. cit., p. 30 [cf. HEIDEGGER, M. *Caminhos de floresta*. Coordenação científica da edição e da tradução de Irene Borges-Duarte. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002, p. 11].

⁶Ibidem, p. 94.

⁷Apud Ibidem, pp. 94-95.

⁸Ibidem, pp. 25-26.

⁹Ibidem, p. 151.

¹⁰HEIDEGGER, M. *Nietzsche*. v. 1. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 65.

¹¹ Apud Ibidem [Cf. NIETZSCHE, F. Op. cit., p. 406].

¹² Apud Ibidem [Cf. NIETZSCHE, F. Op. cit., p. 397].

¹³ Ibidem, p. 71.

¹⁴ AGAMBEN, G. Op. cit., p. 18.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ HEIDEGGER, M. *Nietzsche*. v. 1. Op. cit., p. 73.

¹⁷ HEIDEGGER, M. *Caminhos de floresta*. Coordenação científica da edição e da tradução de Irene Borges-Duarte. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002, p. 97.

¹⁸ Idem. *Nietzsche*. v. 1. Op. cit., p. 71.

¹⁹ Ibidem, p. 72.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, p. 101.

²² Ibidem, p. 100.

²³ AGAMBEN, G. Op. cit., p. 77.

²⁴ Ibidem, p. 70.

²⁵ Ibidem, p. 72.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, p. 78.

²⁸ Ibidem, p. 56.

²⁹ Ibidem, p. 18.

³⁰ Ibidem, pp. 18-19.

³¹ Apud Ibidem, p. 26.

³² Ibidem, p. 22.

³³ Ibidem, p. 23.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, pp. 32-33.