



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 20 - julho de 2018

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p115-134>

**Arte, fantasia e amor na metafísica ocidental: a interpretação de
Agamben sobre a cisão entre poesia e filosofia em Platão**

**Art, fancy and love in western metaphysics: Agamben's interpretation
of the splitting of poetry and philosophy in Plato**

*Gabriel Pinezi**

RESUMO

O objetivo deste artigo é investigar como Giorgio Agamben problematiza a cisão entre filosofia e poesia em Platão. Identificamos dois momentos da crítica de Agamben a Platão: 1) em *O Homem sem Conteúdo*, a cisão entre poesia e filosofia aparece no contexto do projeto de uma “destruição da estética”, cujo foco é diferenciar os modos de produção “prático” e “poético” em sua relação com a história da metafísica; 2) em *Estâncias*, a cisão entre poesia e filosofia aparece em meio à análise da poesia de amor medieval, cujos conceitos de “amor” e de “fantasma”, mesmo se fundando numa tradição neoplatônica, apresentam um certo entendimento da origem da palavra poética que supera a cisão platônica entre verdade e fantasma. Busca-se apresentar de que modo estes dois momentos da crítica de Agamben à metafísica de Platão têm como objetivo restituir à filosofia o seu estatuto ético-poético.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Fantasma (φαντάσμα); Arte (τέχνη); Pro-dução (ποίησις); Amor

ABSTRACT

The aim of the present paper is to investigate how Giorgio Agamben interprets the splitting between philosophy and poetry in Plato. We identified two moments of Agamben's reading of Plato: 1) in *The man without content*, the splitting between poetry and philosophy is related to the project of “destruction of aesthetics”, the main goal of which is to differentiate between the “practical” and “poetical” modes of production in their relation to the history of metaphysics; 2) in *Stanzas*, the splitting between poetry and philosophy appears in the context of the analysis of medieval love poetry, whose concepts of “love” and “phantasm”, despite keeping a dialogue with the neoplatonic tradition, reveal some understanding of the origin of the poetic word that overcomes the platonic splitting between truth and phantasm. Our hypothesis is that

* Universidade Estadual de São Paulo – UNESP – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Araraquara – SP – Brasil – gabrielpinezi@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 20 - julho de 2018

these two moments of Agamben's critique to the metaphysics of Plato aims to restore the poetical and ethical status of philosophy in modernity.

KEYWORDS: Poetry; Phantasm (φαντάσμα); Art (τέχνη); Pro-duction (ποίησις); Love

Introdução

Em *Introdução a Giorgio Agamben*, Edgardo Castro (2012, p. 10) indica a existência de uma “linha” que perpassa os escritos do filósofo italiano: “Essa linha está ocupada pela questão da potência ou, para sermos mais precisos, pela problemática aristotélica da potência”. Essa hipótese conduz Castro a privilegiar a problematização de Agamben sobre a definição aristotélica do homem como um animal dotado de linguagem e, portanto, de Voz: “A Voz situa-se, precisamente, entre a animalidade e a linguagem, entre a natureza e a história.” (CASTRO, 2012, p. 16). É a fratura essencial entre natureza e cultura no pensamento ocidental que se apresentaria, portanto, como o tema central da filosofia de Agamben. A investigação histórica de Agamben sobre o “fantasma” na cultura ocidental, desenvolvida principalmente em *Estâncias* (2007), se insere nesse projeto geral, pois desemboca na tentativa de superar a concepção metafísica do signo linguístico que impera no ocidente.

A caracterização dual do signo, como constituído por uma parte sensível e outra inteligível, foi pensada metafisicamente, segundo Agamben, quando se definiu um estatuto primordial ora ao significante, ora ao significado, fazendo com que as razões da cópula ou a harmonia entre essas duas instâncias da linguagem aparecesse como um mistério inefável. Tal esquecimento ocultou, assim, “a única [pergunta] que continua calada” e que é, também, a “única que poderia ter sido formulada: ‘Por que a presença acaba, de tal modo, sendo diferida e fragmentada, a ponto de tornar-se também apenas possível algo como a ‘significação’?” (AGAMBEN, 2007, p. 221). Agamben desenvolve uma possível solução para essa pergunta a partir de uma investigação sobre o nexo entre a fantasia e a linguagem no ocidente, que já se apresenta desde o *De Anima* (ARISTÓTELES, 2012, p. 93, 420b) ligado a uma teoria da significação, uma vez que, para Aristóteles, “nem todo som emitido por um animal é voz, mas só aquele que vem acompanhado de algum fantasma (μετὰ φαντασίας τινοῦ).” (*apud* AGAMBEN, 2007, p. 137). Proponho, neste artigo, investigar com mais atenção a importância que Platão tem para o entendimento da fratura do ser, tema que aparece em Agamben em torno de uma discussão sobre as teorias platônicas da arte e do amor, na tentativa de superar a barreira que separou as experiências poéticas e filosóficas no ocidente desde Platão.

1 A fratura do ser e o “fantasma” em Platão

O projeto de superar a cisão entre a palavra poética e a palavra filosófica no ocidente se anuncia no prefácio de *Estâncias*, quando Agamben explica o objetivo central do livro, de interpretar a relação entre “a palavra” e o “fantasma” na cultura ocidental:

[a] cisão entre poesia e filosofia, entre palavra poética e palavra pensante, [...] pertence tão originalmente à nossa tradição cultural que já no seu tempo Platão podia declará-la “uma velha inimizada”. De acordo com uma concepção que está só implicitamente contida na crítica platônica da poesia, mas que na idade moderna adquiriu um caráter hegemônico, a cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir. [...] Na nossa cultura, o conhecimento [...] está cindido entre um polo estático-inspirado e um polo racional-consciente, sem que nenhum dos dois nunca consiga reduzir integralmente o outro. (AGAMBEN, 2007, p. 12-13).

Agamben denuncia aqui que a fratura do ser que se estabeleceu na cultura ocidental com a cisão entre poesia e filosofia está diretamente relacionada ao estatuto da imaginação e da fantasia em sua relação com a linguagem. Se, no que diz respeito ao vocabulário de Aristóteles, Agamben apresenta a metafísica moderna como a fratura entre a letra (γράμμα) e a voz (φωνή), no que diz respeito a Platão, a metafísica é apresentada como a cisão entre poesia e filosofia, que já se expressa desde a desconfiança platônica em relação ao caráter fantasmático da poesia mimética.

Platão usa, na *República*, termos derivados do termo “fantasma” [φαντάσμα] para definir o produto da mimese nas artes. Os termos derivados de “fantasma” aparecem também em outros diálogos platônicos para indicar o produto de uma mera “impressão” sem a espessura ideal própria do ser – isto é, sem os atributos do que é bom, imortal e belo. No *Crátilo*, por exemplo, um diálogo no qual se problematiza a relação entre o ser e a linguagem, Sócrates refuta o argumento de Protágoras de que “as coisas são como parecem ser a cada um”, opondo a fantasia às coisas que “existem por si mesmas”:

Ora, se as coisas não são semelhantes ao mesmo tempo, e sempre, para todo o mundo, nem relativas a cada pessoa em particular, é claro que devem ser em si mesmas de essência permanente; não estão em relação conosco, nem na nossa dependência, nem podem ser deslocadas em todos os sentidos por nossa fantasia, porém existem

por si mesmas, de acordo com sua essência natural. (PLATÃO, 1988, 386d-e).

A tão comentada posição ambígua de Platão frente ao valor do discurso poético se esclarece quando se percebe que aquilo que é censurado não é propriamente a arte em geral ou o texto poético, mas, sim, o perigo político mais geral da fantasia – o mesmo perigo representado pela sofística. É por isso que, na *República*, não se condena todos os poetas ao exílio, mas apenas aqueles que não possuem uma utilidade para a cidade. A oposição platônica fundamental é entre o discurso útil, bom, verdadeiro e o discurso inútil, mau, falso, isto é, entre o discurso fundado em uma técnica (*τέχνη*) e o discurso que se dá como fantasma (*φαντάσμα*). No entanto, essa concepção de fantasia em Platão só se expressa plenamente ao redor de sua teoria das ideias, que não está ainda presente em suas primeiras reflexões sobre a poesia. No *Ion*, considerado um diálogo de juventude, ainda não se encontram os rastros do que será propriamente a teoria das ideias, nem mesmo uma reflexão sobre o caráter fantasmático da poesia mimética, ainda que se mostre uma valorização conceitual do termo *τέχνη*, que posteriormente, na *República*, justificará a expulsão dos poetas da polis.

O que Platão censura em Homero e nos rapsodos em geral é que, ao cantar os grandes feitos dos heróis trágicos, o poeta não age segundo uma arte [*τέχνη*] fundada em uma ciência [*ἐπιστήμη*], mas é guiado por uma força divina que o faz falar sobre coisas que, de fato, não conhece. O poeta é, nesse sentido, um mero arrebatado pela voz dos deuses, e não um “artista”, no sentido estrito que os gregos concedem ao termo. A palavra *τέχνη*, que deu origem ao latino *ars* e ao português “arte”, designa em Platão justamente algo que é completamente oposto à experiência da criação poética. Essa é a verdadeira “descoberta” da filosofia platônica da arte: toda a tentativa de Sócrates de ridicularizar Ion se dá em torno do argumento central de que os poetas não possuem *τέχνη* que, portanto, a origem da palavra poética é uma força divina, e não uma ciência. Isso fica claro logo no início do diálogo, quando Sócrates diz a Ion ironicamente que inveja todos os rapsodos devido a sua “técnica” [*τῆς τέχνης*]. Fazendo Ion aceitar, num primeiro momento, que sua capacidade de falar bem de Homero pode ser caracterizada como uma *τέχνη*, Sócrates inicia seu processo dialético para, ao fim, concluir que não é uma técnica que faz Ion “falar bem acerca de Homero [...] mas um poder divino”. (PLATÃO, 2011, p. 37, 533d).

Se no *Ion* a oposição fundamental é entre *τέχνη* possessão divina, ambas consideradas, de certo modo, experiências valorosas na cultura grega, na *República*, a oposição fundamental será entre *τέχνη φαντάσμα*. Certamente, no *Ion*, aquilo que faz Sócrates considerar os rapsodos embusteiros não é o fato de serem incapazes de enunciar um discurso verdadeiro – uma vez que, no *Ion*, a palavra dos deuses pode muito bem ser “bela” – mas, sim, o fato de que os poetas enganam a cidade ao se apresentarem como detentores de uma técnica. Não se coloca em questão ainda a relação entre a palavra poética e a verdade, mas, sim, o fundamento da autoridade do discurso dos rapsodos. Tanto o é que, ao final do diálogo, Sócrates coloca diante de Ion o dilema entre ser “justo” ou “injusto” nos termos de aceitar sua condição de “divino” ao abdicar de sua pretensa autoridade técnica (PLATÃO, 2011, p. 59, 542a-b). A opção dada por Sócrates a Ion se explica pelo fato de Platão, não tendo desenvolvido ainda um entendimento sobre a relação entre a poesia mimética e o mundo das ideias, considera o discurso poético como divino e, portanto, como “a coisa mais bela”. Na *República*, o problema da possessão divina praticamente desaparece, e a tônica de Sócrates será a de provar que o acesso do poeta às formas belas e imutáveis é barrado devido ao caráter fantasmático da poesia mimética. Para isso, Platão estabelece uma hierarquia do acesso à verdade entre o filósofo, o artesão e o poeta/sofista.

Na hierarquia do acesso ao ser proposta por Platão na *República*, o poeta está no nível mais inferior, abaixo do artesão e do filósofo. O artista é um mero “imitador” de terceiro grau: enquanto Deus criou as formas mais elevadas e eternas, as quais o artesão acessa para produzir objetos reais e úteis, o pintor se limita a imitar esses objetos criados pelo artesão, estando, assim, muito mais distante que ele das formas divinas originais. Assim, para Platão, o que define a produção mimética é justamente que ela está o mais distante quanto possível dessa origem divina das formas: “o criador de fantasmas, o imitador, segundo dissemos, nada entende da realidade, mas só da aparência. Não é assim?” (PLATÃO, 2014, p. 461, 601c). E é sintomático que, logo depois de afirmar isso, Sócrates diga que a “perfeição” de um objeto está relacionada não à possibilidade de contemplação das aparências, mas ao seu “uso”: “há três artes relativamente a cada objecto: a de o utilizar, a de o confeccionar, e a de o imitar [...] Ora, a qualidade, a beleza e perfeição de cada utensílio, de cada animal ou acção não visam outra coisa que não seja a função para a qual cada um foi feito ou nasceu?” (PLATÃO, 2014, p. 329; 601d). Pressupõe-se, assim, não só que a arte imitativa é distante das ideias, mas que, precisamente por isso, ela é inútil, não passando de “uma

brincadeira sem seriedade” (PLATÃO, 2014, p. 330, 602b). O fato de que Platão admirava a poesia trágica e que ele mesmo tenha criado os próprios diálogos socráticos como um legítimo gênero literário, só aparece para nós modernos como “ambíguo” porque não percebemos que a diferença essencial não é apenas entre o poeta e o filósofo, mas também entre o bom e o mau poeta e, conseqüentemente, entre o discurso verdadeiro e o discurso fantasmático.

Dobrąnszky (1992, p. 27-28) nos chama a atenção, inclusive, para o fato de que não é também necessariamente a *mimesis*, em si mesma, o alvo geral de Platão, mas um tipo específico de imitação que se caracteriza como fantástica. Platão não nega que um poeta possa produzir um poema a partir de sua *τέχνη*; o que ele nega, de fato, é que os poetas trágicos não o fazem, pois se consideram capazes de “imitar todas as ideias”, sendo que isso seria impossível, já que a cada artesão compete uma técnica específica. A diferença entre a *τέχνη* do artesão ao confeccionar um objeto e a ausência de *τέχνη* da poesia mimética é que, apesar de ambas serem imitações, uma é imitação da ideia, enquanto a outra, fantasmática, é imitação de uma imitação. Platão não pretende expulsar toda a imitação, mas apenas a má imitação, a fantástica, aquela que o poeta trágico produz em sua prepotência de imitar todas as formas. É isso o que o faz admitir que é possível existir tanto um bom poeta, “que imita a fala do homem de bem”, e um mau poeta “produtor de fantasmas”:

- Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. Mas, para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos apazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulámos, quando tentávamos educar os militares. (PLATÃO, 2014, p. 124; 398a).

Esse abismo entre o “fantasma” e o “ser”, que é equivalente ao abismo entre poesia e filosofia, é o que Agamben considera “a fratura do ser”. Aqui, focaremos em duas alternativas à tal fratura apontada por Agamben em seus dois primeiros livros: 1) uma destruição da “estética” a partir da pergunta pelo sentido da originalidade da obra

de arte e 2) a relação entre a linguagem e a questão do ser, pensada a partir dos conceitos de amor e de fantasia.

2 A superação da fratura do ser como “destruição da estética”

No que diz respeito especificamente ao projeto de uma “destruição da estética” – modo pelo qual se anuncia a tentativa de superar a fratura do ser em *O homem sem conteúdo* (2012) –, Agamben denuncia o trato moderno com as obras de arte a partir de uma contraposição entre a estética de Kant e o pensamento de Nietzsche, representando respectivamente os polos da Retórica e do Terror, do desinteresse e do interesse, do espectador e do artista, do juízo e da produção. Tal contraposição é equivalente à cisão fundamental entre os polos do “gosto” e do “gênio”. Segundo a tese de Agamben, a modernidade tornou impossível a conciliação entre estes dois polos: de um lado, a posição puramente contemplativa e segura do homem de gosto burguês é a do homem que julga o valor das obras na exata medida em que é incapaz de criá-las; do outro, o artista de gênio se posiciona como o grande destruidor das convenções e dos juízos sobre a arte, considerando a criação poética como uma experiência radicalmente visceral, solitária e perigosa. Assim, uma cisão fundamental entre a “ciência” e a “experiência” da obra de arte nasce junto com a disciplina do século XVIII chamada Estética.

Partindo dessa cisão entre a estética do gosto, em Kant, e a concepção existencial da arte, em Nietzsche, Agamben nos chama atenção para o fato de que, nos gregos, esses polos não estavam ainda separados por um abismo, mesmo no que diz respeito à teoria platônica da arte. Logo ao iniciar sua investigação sobre essa cisão do estatuto da obra de arte na modernidade, Agamben parte da interpretação do conceito de *terror divino* [θεῖος φόβος] em Platão, tratando das razões que o levaram a expulsar o poeta da polis:

Platão, e o mundo grego clássico em geral, tinham da arte uma experiência muito diferente, que tem muito pouco a ver com o desinteresse e com a fruição estética. O poder da arte sobre o espírito lhe parecia tão grande que ele pensava que ela poderia, sozinha, destruir o próprio fundamento de sua cidade; e, todavia, se ele era constringido a bani-la, o fazia, mas apenas a contragosto, [...] “porque temos consciência do fascínio que ela exerce sobre nós”. A expressão que ele usa quando quer definir os efeitos da imaginação inspirada é θεῖος φόβος, “terror divino”, uma expressão que nos parece indubitavelmente pouco adequada para definir a nossa reação

[moderna] de espectador benevolente, mas que se encontra sempre com mais frequência, a partir de um certo momento, nas notas nas quais os artistas modernos buscam fixar a sua experiência da arte. [...] A 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* [promessa de felicidade] da arte torna-se o veneno que contamina e destrói a sua existência. (AGAMBEN, 2012, p. 22-23).

Não é por indiferença à poesia que Platão propõe o banimento dos poetas, mas porque a experiência da arte, para os gregos, era indissociável da própria forma como eles concebiam seu mundo e sua existência. Tamanha era a afinidade entre a vida do homem grego e a arte, tamanha era a proximidade entre os produtos da arte e a experiência do divino, tamanha era sua capacidade de “aterrorizar” suas almas, que Platão achou necessário alertar a *pólis* sobre os perigos desses “fantasmas”. Tal ambiguidade é perceptível no próprio descolamento que Platão dá à questão do estatuto da palavra poética no *Ion* e na *República*, quando fala dos poetas como seres “divinos”. Agamben parte dessa capacidade do homem grego de sentir “terror divino” frente à obra de arte como indício de que aquilo que Platão pretende expulsar da cidade não é a poesia como um todo, mas apenas a poesia mimética, entendida como expressão de certa “violência” da linguagem decorrente da fantasia inspirada:

Na *República*, o alvo de Platão é, de fato, a poesia imitativa (isto é, aquela que, através da imitação das paixões, busca suscitar as mesmas paixões no espírito dos ouvintes) e não a poesia simplesmente narrativa (διήγησις). Não se compreende, em particular, o fundamento do tão discutido ostracismo imposto por Platão aos poetas se não se conecta isso com uma teoria das relações entre linguagem e violência. O seu pressuposto é a descoberta de que o princípio – que na Grécia tinha sido tacitamente tomando como verdadeiro até o surgimento da Sofística –, segundo o qual a linguagem excluía de si toda possibilidade de violência, não era mais válido, e que, ao contrário, o uso da violência era parte integrante da linguagem poética. Uma vez feita essa descoberta, era perfeitamente consequente da parte de Platão estabelecer que os gêneros (e por fim os ritmos e os metros) da poesia deviam ser vigiados pelos guardiões do estado. (AGAMBEN, 2012, p. 21).

Tal experiência simultânea entre o poético e o divino, que era comum ao homem grego, aparece cindida na modernidade entre a experiência meramente contemplativa do homem de gosto e a experiência puramente visceral do homem de gênio – aquela que Agamben ilustra a partir da oposição entre Kant e Nietzsche. É a tentativa de retomar essa experiência mais originária da arte entre os gregos, superando, assim, a cisão

moderna entre gosto e gênio, que Agamben propõe como o projeto de uma “destruição da estética”. Isso fica evidente quando se percebe que o capítulo 8 de *O homem sem conteúdo* (AGAMBEN, 2012) é inteiramente dedicado à problematização das diferenças entre o pensamento grego e o moderno no que diz respeito não só à obra de arte, mas a todo estatuto produtivo do homem.

É no contexto de seu projeto de destruição da estética que Agamben inicia sua discussão sobre os conceitos de *práxis* e *poíesis*. Segundo Agamben, os gregos entendiam a arte [*τέχνη*] como um dos modos da pro-dução [*ποίησις*]. Para os gregos, o homem se distingue da natureza justamente porque é um ser que “não tem em si mesmo o próprio princípio, mas o encontra na atividade pro-dutiva [poética] do homem” (AGAMBEN, 2012, p. 104). Isso quer dizer que, enquanto o homem precisa produzir seu próprio ser através de suas ações, a natureza gera a si mesma espontaneamente. Para os gregos, a *ποίησις* (pro-dução) é precisamente aquilo que garante ao homem a passagem do não ser ao ser; já a natureza é entendida enquanto aquilo que existe por si só, a despeito de uma intencionalidade:

No segundo livro da *Física*, Aristóteles distingue [...] aquilo que, sendo por natureza (*φύσει*), tem em si mesmo a própria *αρχή*, isto é, o princípio e a origem do próprio ingresso na presença, daquilo que, sendo por outras causas (*δι αλλας αίτίας*), não tem em si mesmo o próprio princípio, mas o encontra na atividade pro-dutiva do homem. Desse segundo gênero de coisas, os gregos diziam que ele era, isto é, entrava na presença, *ἀπὸ τέχνης*, a partir da técnica, e *τέχνη* era o nome que designava unitariamente tanto a atividade do artesão que forma um vaso ou um utensílio, quanto a do artista que plasma uma estátua ou escreve uma poesia. Ambas as formas de atividade tinham em comum o caráter essencial de ser um gênero de *ποίησις*, da produção na presença, e era esse caráter *poietico* que os reconduzia e, ao mesmo tempo, os distinguia da *φύση*, da natureza, entendida como o que tem em si mesmo o princípio do próprio ingresso na presença. (AGAMBEN, 2012, p. 104-5).

Ao contrário dos gregos, para quem a *ποίησις* e a *τέχνη* possuíam um mesmo estatuto, a estética moderna utilizou-se de todo um arcabouço conceitual biológico para assegurar a distinção muito mais acentuada entre as duas concepções. Para os modernos, a criação estética é tão mais poética quanto menos é técnica, justamente porque a obra de arte se origina não de uma ação intencional do artista, mas de uma disposição natural que por meio dele se expressa autonomamente. Tal disposição natural é aquilo que o século XIX chamou de “gênio”. É por isso que o conceito de gênio aparece na estética

dos séculos XVIII e XIX em decorrência da crítica ao classicismo francês, que concebia a criação sob uma acepção eminentemente técnica. Se o gênio é a origem da obra de arte, e se essa origem é em si mesma uma disposição natural, então a criação da arte segue princípios que não dizem respeito à técnica. Retoma-se, assim, na modernidade, o tema da possessão divina que já se apresentava no *Ion*, mas de modo a caracterizar o “gênio” como uma força da natureza que habita o poeta. A poesia, nesse sentido moderno, não é *pro-dução* da presença, mas é, antes, expressão direta da própria natureza, da própria φύσις. É isso o que fará Kant (2016) assumir, no § 44 da *Crítica da faculdade de julgar*, a separação entre as artes mecânicas e as belas artes – sendo estas últimas precisamente as “artes de gênio”.

Agamben vê a teoria estética de Kant, na qual o gênio e o juízo estético estão completamente cindidos, como indício de que a experiência do homem moderno com a arte foi engolida por aquele processo histórico que Heidegger e Nietzsche concebem como o niilismo. Esse caráter niilista da estética moderna – esta que, reconhecendo apenas o aspecto formal das obras de arte, ofuscou sua importância religiosa e existencial – é concebido por Agamben, em tons heideggerianos, como o “esquecimento” de uma experiência da arte mais “original”, ou seja, o esquecimento da “essência” da τέχνη enquanto modo da ποιήσις:

Que a obra de arte seja, no entanto, oferecida ao gozo estético, e seu aspecto formal seja avaliado e analisado, isso permanece ainda distante do ter acesso à estrutura essencial da obra, isto é, à origem que nela se doa e reserva. A estética é, portanto, incapaz de pensar a arte segundo o seu estatuto próprio e – até que ele permaneça prisioneiro de uma perspectiva estética – a essência da arte permanece fechada para o homem. (AGAMBEN, 2012, p. 165-166).

Nos termos mais precisos da investigação histórica de Agamben, o que explica a completa cisão entre o homem de gosto e o artista de gênio na modernidade é o fato de que vivemos ainda sob o jugo de uma “metafísica da vontade”, isto é, “da vida entendida como energia e impulso criador” (AGAMBEN, 2012, p. 122). Isso quer dizer que o estatuto produtivo do homem é pensado, na modernidade, como decorrente de sua condição de animal vivente, meramente biológico. Aquilo que a modernidade esqueceu foi a distinção entre *práxis* e *poíesis* que, nos gregos, é equivalente à oposição entre o trabalho escravo, cuja finalidade é suprir as necessidades vitais do corpo, e a *pro-dução* do homem livre, que se caracteriza como um modo de ser da verdade (ἀ-λήθεια).

Celebrando sua razão prática, o homem moderno não colhe mais a experiência de um livre produzir, pois a sua atividade produtiva é entendida meramente como *práxis*, ou seja, expressão direta de sua vontade, de suas afecções animais. Tudo o que o homem moderno produz se justifica pela necessidade de alimentar aquilo que, em suas reflexões posteriores sobre a biopolítica, Agamben chamará de *zoé*, a “vida nua”, em oposição à *bios*, a vida ética do cidadão livre:

Os gregos, a quem devemos quase todas as categorias através das quais julgamos a nós mesmos e a realidade que nos circunda, distinguem, de fato, claramente entre *poíesis* (*poieîn*, pro-duzir, no sentido de agir) e *práxis* (*prátein*, fazer, no sentido de agir). Enquanto no centro da *práxis* estava, como veremos, a ideia da vontade que se exprime imediatamente na ação, a experiência que estava no centro da *poíesis* era a pro-dução na presença, isto é, o fato de que, nela, algo viesse do não-ser ao ser, da ocultação à plena luz da obra. O caráter essencial da *poíesis* não estava, portanto, no seu aspecto de processo prático, voluntário, mas no seu ser um modo da verdade, entendida como des-velamento, ἀ-λήθεια. E era precisamente por essa sua essencial proximidade com a verdade que Aristóteles, que teoriza muitas vezes essa distinção no interior do “fazer” do homem, tendia a atribuir à *poíesis* um posto mais alto em relação à *práxis*. A raiz da *práxis* se fundava, de fato, segundo Aristóteles, na condição mesma do homem enquanto *animal*, ser vivente, e não era, portanto, outra coisa senão o princípio do movimento (a vontade, entendida como unidade de apetite, desejo e volição) que caracteriza a vida. (AGAMBEN, 2012, p. 118-119).

É essa experiência da *poíesis* como “desvelamento” do ser na arte que Agamben considera como a “estrutura original da obra de arte”, e é essa estrutura que ele clama, em *O homem sem conteúdo*, como uma alternativa à cisão histórica entre gosto e gênio que experimentamos em nossa época. Agamben dedica todo o capítulo 9 do livro para investigar o que é, de fato, essa estrutura original, partindo de uma frase atribuída a Hölderlin (apud AGAMBEN, 2012, p.155): “Tudo é ritmo, todo o destino do homem é um só ritmo celeste, como toda obra de arte é um ritmo único, e tudo oscila dos lábios poetizantes do deus...”. Sua conclusão é a de que a estrutura original da obra de arte é o próprio fato de que nosso discurso possui um lugar, um *topos*, e que, portanto, nos “abre” para o mundo que habitamos. Destruir a estética é restituir à obra de arte sua originalidade, isto é, o seu esquecido vínculo com a verdade e com a ética. A posterior oposição entre *zoé* e *bios*, traçada por Agamben em seu projeto do *Homo Sacer*, já se revela aqui como a oposição entre “vida prática” e “vida poética”.

3 A superação da fratura do ser como amor pelo fantasma

O vínculo entre obra de arte e verdade (no sentido de um des-velamento do ser) foi rompido quando Platão negou o caráter técnico da poesia trágica, considerando-a mera fantasia. Portanto, um dos caminhos possíveis para restituir o vínculo original entre a obra de arte e a verdade seria o de mostrar que a fantasia não é, tal como pensava Platão, uma barreira que se interpõe entre o homem e o mundo, mas o próprio meio pelo qual os dois se unem. É essa a tarefa que Agamben tenta realizar em seu segundo livro, *Estâncias*, ao investigar o nexos entre a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Se em *O homem sem conteúdo* é a oposição entre *poiesis* e *praxis* que explica a fratura do ser na experiência moderna com a linguagem, em *Estâncias*, o foco de Agamben é mostrar como o problema da fantasia apareceu na história do ocidente ligado ao problema da significação. É nesse contexto que Agamben identifica na poesia lírico-amorosa do *dolce stil novo* certa relação entre a palavra poética e o ser que, mediado pela fantasia, supera aquela “fratura do ser” que caracteriza o pensamento ocidental sobre a linguagem.

Agamben tentará mostrar que essa poesia de amor específica do baixo medievo se fundou em torno de uma pneumo-fantasmologia, de inspiração tanto estoica-aristotélica quanto mística-neoplatônica, em que a palavra, o fantasma e o desejo jogam em harmonia, de modo que o problema da significação não seja reduzido a um “inefável”, a um “além” da linguagem. Para os estilnovistas, o amor pelo fantasma se dá como uma experiência de “morar” na linguagem, de modo que aquilo que na metafísica aparece como inapreensível mistério seja entendido, simplesmente, como o fato de que o discurso é capaz de produzir um *topos*, um lugar para a existência. É para mostrar como essa teia de diferentes tradições se coagulam no nó da lírica amorosa estilnovista que Agamben inicia uma investigação sobre os conceitos de fantasia em Platão e Aristóteles.

Como vimos, o tema da fantasia aparece na *República* para negligenciar ao poeta um estatuto técnico dentro da polis. Mas, no *Filebo*, Platão apresenta a fantasia a partir da analogia com um “pintor” que imprime na alma as “imagens” captadas pela apreensão sensível. Essa metáfora explica o funcionamento da memória, que Platão apresenta em torno de uma discussão sobre o prazer. Agamben retoma o texto platônico para mostrar uma das primeiras reflexões ocidentais em que o tema da fantasia se liga ao do desejo:

O artista que desenha na alma as imagens (εικόνας) das coisas é, na passagem de Platão, a fantasia, e tais “ícones” são definidos depois como “fantasmas” (φαντάσματα) (40a). O tema central do *Filebo* não é, porém, o conhecimento, mas o prazer, e se Platão lembra ali o problema da memória e da fantasia, isso se deve ao fato de estar preocupado em demonstrar que desejo e prazer não são possíveis sem essa “pintura na alma”, e que não existe algo parecido com um desejo propriamente corpóreo. (AGAMBEN, 2007, p. 133).

Como bem aponta Agamben, a noção de “fantasma” em Platão não diz respeito apenas a uma teoria do conhecimento, na qual as meras “impressões” são vistas como obstáculo em relação ao sujeito que busca a verdade, mas também se liga à sua discussão sobre os poderes de Eros. No entanto, Platão não reconhece uma relação positiva entre a fantasia e o amor. Isso se deve à própria caracterização platônica do amor como “desejo pelo belo”, sendo o belo algo que ultrapassa o âmbito dos fantasmas.

O que diferencia o filósofo desses amantes do espetáculo (nos quais se incluem tanto os poetas quanto os sofistas), na *República*, é que, enquanto o primeiro tem consciência da sua imperfeição e, assim, deseja o belo, os outros amam as aparências, sem de fato serem detentores de sabedoria. Tal diferença entre a “posse” ou “gozo” de um conhecimento e a consciência de sua carência é o que caracteriza a experiência propriamente erótica do filósofo. Pois o amor, para Platão, não é uma relação com o que se tem, mas com o que não se tem, com aquilo que está ausente: “[o amante] deseja o que não está à mão nem consigo, o que não tem, o que não é ele próprio e o de que é carente; tais são mais ou menos as coisas de que há desejo e amor, não é?” (PLATÃO, 2016, p. 109; 200b-e).

É a própria natureza do “amor”, na condição de busca incessante por algo que “falta”, portanto, que define a posição mais alta do filósofo em relação ao poeta e ao sábio. Por saber que não é sábio, por ter consciência de sua imperfeição, o filósofo mantém com a verdade uma relação que é, no sentido preciso do termo, “erótica”. Daí que Eros seja definido como um *daímon*, um ser intermediário entre os homens e os deuses. Isso se explica, para Platão, por conta da origem semi-divina de Eros:

uma das coisas mais belas é a sabedoria, e o Amor é amor pelo belo, de modo que é forçoso o Amor ser filósofo e, sendo filósofo, estar entre o sábio e o ignorante. E a causa dessa sua condição é a sua

origem: pois é filho de um pai sábio e rico e de uma mãe que não é sábia, e pobre. (PLATÃO, 2016, p. 123; 204b).

Na medida em que Eros é caracterizado no *Banquete* como um “demônio” que, sendo ele mesmo imperfeito como um mortal, busca a perfeição do divino, sua busca se dá necessariamente como uma relação com a verdade: “Em resumo, então [...] é o amor amor de consigo ter sempre o bem” (PLATÃO, 2016, p. 129; 206a). Esse “belo” que o amor tem como objeto é justamente aquilo que ultrapassa o âmbito dos fantasmas, das meras impressões – algo que, na *República*, é explicado em relação à teoria das ideias, a partir da oposição entre os “amantes do espetáculo” e o “amante da sabedoria”: “- Os amadores de audições e de espetáculos encantam-se com as belas vozes, cores e formas e todas as obras feitas com tais elementos, embora o seu espírito seja incapaz de discernir e de amar a natureza do belo em si.” (PLATÃO, 2014, p. 256; 476b). O belo em si, enquanto ideia, não se confunde com as coisas belas, pois ultrapassa o âmbito da sensibilidade, não podendo, então, ser confundido com as imagens e os fantasmas: “- E diremos ainda que aquelas [as múltiplas coisas belas] são visíveis, mas não inteligíveis, ao passo que as ideias são inteligíveis, mas não visíveis” (PLATÃO, 2014, p. 305; 507b). Tal como, no que diz respeito à imitação, Platão distinguia uma boa *mimesis eikastiké* de uma má *mimesis phantastiké*, diferencia-se também aqui um “amor belo” de um “amor tirano”.

A famosa oposição entre o filósofo como “amante da sabedoria” e os filodoxos como “amantes da opinião” se desdobra, assim, em uma oposição entre os amantes da verdade e os amantes da fantasia. Isso se torna evidente quando, na *República*, a expulsão dos poetas se justifica, também, em relação aos “maus desejos” que a poesia épica pode ensejar nos jovens da cidade. Sócrates chega a caracterizar Eros como um “tirano” (PLATÃO, 2014, p. 353, 537b), para em seguida definir essa tirania como um efeito da relação hierárquica entre “três desejos”, sendo o mais baixo aquele que se liga ao “fantasma do prazer”:

- Existem, ao que parece, três prazeres, um legítimo, e dois bastardos. O tirano ultrapassou o limite dos bastardos, fugindo à lei e à razão, e coabitando com o seu séquito de prazeres servis, sem que seja nada fácil dizer a que ponto ele é inferior, a não ser, talvez, da maneira seguinte. [...] A contar do oligarca, o tirano ocupa o terceiro lugar, uma vez que no meio deles havia o democrático. [...] Logo, o fantasma de prazer com o qual ele coabitaria ficaria três vezes mais afastado da verdade do que o do oligarca. (PLATÃO, 2014, p. 439; 587c).

Torna-se evidente, assim, que a diferença entre o “amor belo” e o “amor tirano” é equivalente àquela diferença que Platão traça entre o filósofo e o poeta, o amor pela ideia e o amor pela fantasia. Novamente, é o caráter fantasmático da experiência amorosa que é criticado aqui, e não a própria experiência do Eros como busca do belo dada na experiência da falta. É devido a essa desconfiança platônica em relação aos fantasmas que, afirma Agamben, algo como uma “teoria fantasmática” do amor só surge de fato na Idade Média, como uma espécie de jogo de indecisão da extrema polarização entre os dois Eros (tirano e bom, baixo e alto) que aparecem na teoria platônica do amor.

Em todo o mundo clássico não se encontra nada semelhante à concepção do amor como processo fantasmático, mesmo que de modo algum faltem teorizações “elevadas” do amor, que, aliás, sempre encontraram em Platão o seu paradigma original. Os únicos exemplos de uma concepção “fantasmática” do amor encontram-se nos neoplatônicos tardios e nos médicos (de maneira segura só a partir do século VIII); em ambos os casos, porém, trata-se de concepções “baixas” do amor, entendido ora como uma intervenção demoníaca, ora até mesmo como doença mental. Só na cultura medieval é que o fantasma emerge ao primeiro plano como origem e objeto de amor, e o lugar próprio de Eros se desloca da visão para a fantasia. (AGAMBEN, 2007, p. 146).

É em torno principalmente de uma tradição médica medieval que o amor aparece no ocidente como uma doença propriamente fantasmática, em que o objeto do amor que arrebatava os apaixonados não é algo “real” – no sentido de “corpóreo” –, mas uma imagem, uma impressão, um fantasma. Dentre as várias caracterizações dessa experiência fantasmática de Eros, Agamben destaca uma longa passagem do tratado médico de Bernardo Gordonio, publicado em 1285, na qual se define a doença chamada de “amor heroico” como “uma angústia melancólica causada pelo amor de uma mulher” (apud AGAMBEN, 2007, p. 187). Essa angústia decorre de um ofuscamento da fantasia e da imaginação. O indivíduo acometido por tal doença, portanto, estabelece uma relação de desejo com os fantasmas da mulher desejada, ou seja, com aquelas impressões sensíveis da amada que estão presas em sua memória e que obstruem seu acesso à verdade. Porque a “falta” lutuosa do objeto de desejo se faz constantemente presente para o sujeito doente por intermédio da imaginação, o *amor hereos* é, sempre, experiência de um amor pelo fantasma que se dá via linguagem.

Se lembrarmos que, na tradição neoplatônica que dá origem ao *dolce still novo* e à arte renascentista, a “melancolia” aparece como um dos caracteres próprios do homem de gênio, poderemos então perceber qual é a importância dessa experiência erótica com o fantasma para a teoria da criação poética ocidental. É justamente porque a experiência da melancolia se apresenta aqui como um distúrbio da imaginação no qual o desejo se volta a um fantasma que a própria criação poética passa a ser pensada como uma relação erótica, de extremo perigo, entre o artista e sua obra de arte. Essa experiência de um “amor pela imagem”, que aparece descrita pela primeira vez nos tratados médicos em torno de uma pneumo-fantasmologia, é aquilo que caracteriza a erótica da poesia lírica trovadoresca e a diferencia das poesias de amor clássicas.

Se isso for verdade, podemos afirmar que a primeira vez que algo semelhante ao amor, como o entenderão e descreverão os poetas [do medievo], aparece na cultura ocidental, é, de forma patológica, na seção sobre enfermidades do cérebro, nos tratados de medicina a partir do século IX. Na síndrome sombria “semelhante à melancolia”, que os médicos delineiam sob a rubrica de *amor hereos*, encontramos, com sinal negativo, quase todos os elementos característicos do amor nobre dos poetas. Isso significa que a revalorização do amor pelos poetas a partir do século XII não se dá através de uma redescoberta da concepção “alta” de Eros, que o *Fedro* e o *Banquete* haviam conferido à tradição filosófica ocidental, mas de uma polarização do estado patológico mortal “heroico” da tradição médica que, no encontro com aquela que Warburg viria denominar “vontade seletiva” da época, sofre uma inversão semântica radical. [...] O que em Platão era uma contraposição nítida entre dois “Amores” (que tinham uma genealogia distinta a partir de duas Vênus, a celeste e a terrestre (“pandemia”), torna-se assim, na tradição ocidental, um único Eros, fortemente polarizado na tensão lacerante entre dois extremos de signo oposto. (AGAMBEN, 2007, p. 192-193).

Se desde Platão concebe-se uma oposição entre um amor elevado e outro baixo, que é equivalente a uma oposição entre o amor do filósofo pela verdade e o amor dos poetas pelo fantasma, é somente no medievo que o “perigo” dessa experiência amorosa fantasmática aparece sob uma rubrica ambígua, como um dos caminhos possíveis para a “salvação” e para a realização da felicidade. O que o medievo legou para a modernidade no fim das contas, segundo Agamben, foi certa concepção da experiência amorosa que se dá na dialética entre o perigo e a salvação da experiência fantasmática. Enquanto Platão opta pela “expulsão” da fantasia da *pólis*, expurgando, assim, o que é “mau”, a poesia de amor medieval colhe sua sabedoria de uma experiência erótica com os fantasmas que, na cultura do amor cortês dos nobres, se transforma em uma estilização

da vida e, portanto, numa ética. Tal concepção fantasmática do amor, segundo Agamben, sobrevive na modernidade, ainda que não com a mesma força original que possuía no fim da idade média. Ela permanece, dentre outros lugares, na concepção de libido da psicanálise¹, mas também numa certa acepção romântica da criação poética como uma experiência de extremo perigo que, ao mesmo tempo, é capaz de conduzir o poeta à salvação pessoal.

Para medir a importância da reavaliação da fantasia que se realiza nesses escritos, convém recordar que, na tradição cristã medieval, a fantasia aparece com muita frequência sob uma luz decididamente negativa. [...] É justamente esta vertiginosa experiência da alma que, com a intuição polarizante que caracteriza o pensamento medieval, se torna agora o lugar em que se celebra a “união inefável” do corpóreo e do incorpóreo, da luz e da sombra. [...] E se tivermos em conta a íntima ligação entre amor e fantasia, torna-se fácil compreender a influência profunda que tal reavaliação da fantasia viria exercer sobre a teoria do amor. Também porque foi descoberta uma polaridade positiva da fantasia, foi possível, nos modos que assinalaremos, redescobrir uma polaridade positiva e uma “espiritualidade”, na doença mortal do espírito fantástico que era o amor. (AGAMBEN, 2007, p. 169-170).

Considerações finais

A fim de concluir, podemos apontar que as discussões de Heidegger sobre a reaproximação entre poesia e filosofia em torno de suas interpretações de Hölderlin podem ser vistas como um elo entre a caracterização da “estrutura original” da obra de arte traçada por Agamben em *O homem sem conteúdo* e o tema do amor melancólico enquanto amor pela fantasia em *Estâncias*. Assim como Heidegger (2012, p. 36), em seu artigo sobre a questão da técnica, interpreta os versos de Hölderlin em que se diz “onde mora o perigo / É lá que também cresce / o que salva” com a intenção de restituir aquele caráter mais originário da *poiesis* que existia entre os gregos, Agamben nos apresenta uma investigação histórica sobre a polaridade dialética entre perigo e salvação que se situa no coração da concepção do Eros melancólico da poesia de amor medieval.

¹ Segundo Agamben (2007, p. 192-194), a “ideia freudiana de *libido*, com a sua conotação essencialmente unitária, mas que pode voltar-se para direções opostas, aparece, sob esta perspectiva, como uma herdeira tardia, mas legítima da ideia medieval do amor. [...] Que, pelo menos a partir do século XII, a ideia de felicidade apareça costurada com a da restauração do ‘doce jogo’ da inocência edênica, que a felicidade seja, por outras palavras, inseparável do projeto de uma redenção e de um cumprimento do Eros corpóreo, é o traço característico, mesmo que seja raramente percebido como tal, da moderna concepção da felicidade”.

Assim, questionando a relação entre a palavra e o fantasma na cultura ocidental desde Platão, Agamben tenta restituir a cisão entre filosofia e poesia seguindo a intuição de Heidegger (2015, p. 237) de que “enquanto ação criadora do ser-aí [*Dasein*] humano, a filosofia encontra-se em meio à *tonalidade afetiva fundamental da melancolia*”. Agamben nos mostra que a poesia e o amor pelo fantasma – aquilo que Platão reconheceu como o grande perigo, o grande avesso da filosofia – é também a chance de salvação da experiência filosófica, em sua acepção poética heideggeriana. É justamente pelo perigo da fantasia que a poesia pode nos dar a chance de habitar a Terra, de produzirmos nossa própria origem, nosso próprio *ethos*, fazendo do mundo nossa efetiva morada. A experiência poética do amor pelo fantasma, enquanto uma chance de produzir nossa verdade, desemboca para Agamben, portanto, em uma ética.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ARISTÓTELES. *De anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2012.

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

DOBRÁNSZKY, E. A. *Imaginação e gênio no séc. XVIII: uma introdução*. Campinas, SP: Papirus; Editora da Universidade de Campinas, 1992.

HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária de São Francisco, 2012.

_____. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016.

PLATÃO. *Teeteto-Crático*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1988.

_____. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 14. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

_____. *O Banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

Data de submissão: 15/08/2017

Data de aprovação: 11/03/2018