

Copyright desta edição © Boitempo Editorial, 2017
Copyright © Giorgio Agamben, 2014

Título original: *Uso dei corpi*

Originalmente publicado por Neri Pozza editore, Milão, 2014.

Os direitos de publicação deste livro foram negociados através da Ute Körner Literary Agent, S.L., Barcelona – www.uklitag.com – e da Agnese Incisa Agenzia Letteraria, Turim.

Direção editorial Ivana Jinkings
Edição Isabella Marcatti
Assistência editorial Thaisa Burani
Tradução do texto (italiano) Selvino J. Assmann
Tradução das citações Mariana Echalar (francês) e
Nélio Schneider (latim)
Preparação Thais Rimkus
Revisão Tatiana Pavanelli Valsi
Coordenação de produção Livia Campos
Capa Artur Renzo
Sobre imagem de mulher grávida sentada com as
pernas afastadas. Pseudo-Galen, Claudius, 131-201.
Wellcome Library, Londres. CC by 4.0.
Diagramação Crayon Editorial

Equipe de apoio

Allan Jones, Ana Yumi Kajiki, Artur Renzo, Bibiana Leme, Eduardo Marques,
Elaine Ramos, Giselle Porto, Ivam Oliveira, Kim Doria, Marlene Baptista,
Maurício Barbosa, Renato Soares, Thaís Barros, Tulio Candiottto

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

A21u

Agamben, Giorgio, 1942-

O uso dos corpos / Giorgio Agamben ; tradução Selvino J. Assmann. – 1. ed.
- São Paulo : Boitempo, 2017.

(Estado de sítio, Homo Sacer, IV, 2)

Tradução de: *Uso dei corpi*

Inclui bibliografia e índice

ISBN: 978-85-7559-536-7

1. Sociologia - Filosofia. I. Assmann, Selvino J. II. Título III. Série.

16-38601

CDD: 301.01

CDU: 316

É vedada a reprodução de qualquer parte
deste livro sem a expressa autorização da editora.

1ª edição: março de 2017

BOITEMPO EDITORIAL
Jinkings Editores Associados Ltda.
Rua Pereira Leite, 373
05442-000 São Paulo SP
Tel./fax: (11) 3875-7250 / 3875-7285
editor@boitempoeditorial.com.br
www.boitempoeditorial.com.br | www.blogdaboitempo.com.br
www.facebook.com/boitempo | www.twitter.com/editoraboitempo
www.youtube.com/tvboitempo

SUMÁRIO

Advertência	9
Prefácio	11
I. O uso dos corpos	19
1. O homem sem obra	21
2. Chresis	43
3. O uso e o cuidado	51
4. O uso do mundo	59
5. O uso de si	71
6. O uso habitual	81
7. O instrumento animado e a técnica	89
8. O inapropriável	103
Limiar I	119
II. Arqueologia da ontologia	135
1. Dispositivo ontológico	139
2. Teoria das hipóstases	159
3. Por uma ontologia modal	171
Limiar II	203
III. Forma-de-vida	219
1. A vida dividida	221
2. Uma vida inseparável de sua forma	233
3. Contemplação vivente	241

racional e falante; mas são precisamente as práticas mais humanas – o falar, o esperar, o narrar – que alcançam aqui seu terreno último e mais próprio: “Mandar, perguntar, narrar, conversar são partes de nossa história natural, assim como caminhar, comer, beber, jogar”³⁵. Para esse solo impenetrável às explicações, que as regras constitutivas em vão procuram captar, Wittgenstein recorre também aos termos “uso, costume, instituições”: “Isso é simplesmente o que fazemos. Isso é entre nós um costume ou um fato de história natural”³⁶; “obedecer a uma regra, fazer uma relação, dar uma ordem, jogar xadrez são costumes (usos, instituições)”³⁷. A opacidade das formas de vida é de natureza prática e, em última análise, política.

O que não se explica e costuma ser a vida das regras institucionais ⇒ USO, COSTUME, INSTITUIÇÃO

³⁵ Idem, *Schriften*, v. 1, cit., § 25.

³⁶ Idem, *Schriften*, v. 6, cit., § 63.

³⁷ Idem, *Schriften*, v. 1, cit., § 199.

8

OBRA E INOPEROSIDADE

Exemplos de obra da vida como do artista
o militante político e o artista. O artista
a obra e sua verdade de vida se conferem

8.1. No curso sobre *L'Herméneutique du sujet*, Foucault vincula intimamente o tema da verdade com o do modo ou da forma de vida. A partir de uma reflexão sobre o cinismo grego, ele mostra que a prática ética de si assume a forma não de uma doutrina, como acontece na tradição platônica, mas de uma prova (*épreuve*), na qual a escolha do modo de vida se torna, em todos os sentidos, a questão decisiva. Como derivação do modelo cínico, que faz da vida do filósofo um desafio incessante e um escândalo, Foucault evoca dois exemplos em que a reivindicação de certa forma de vida se torna imprescindível: o estilo de vida do militante político e, logo depois, a vida do artista da modernidade, que parece presa em uma curiosa e inextricável circularidade. Por um lado, a biografia do artista deve dar testemunho, por meio de sua própria forma, da verdade da obra que nela se situa; por outro, é a prática da arte e a obra que ela produz que conferem a sua vida a marca da autenticidade.

Embora o problema da relação entre a verdade e a forma de vida seja certamente um dos temas essenciais do curso, Foucault não se ocupa mais desse estatuto ao mesmo tempo exemplar e contraditório da condição do artista na modernidade. De que não se trata de uma questão acidental, isso é algo testemunhado, para além de qualquer dúvida, pelo fato de que a coincidência entre vida e arte, que aqui está em questão, é, desde o romantismo até a arte contemporânea, uma tendência constante, que levou a uma transformação radical no modo de conceber a própria obra de arte. Assim, não só arte e vida acabaram se indeterminando em tal medida que se tornou muitas vezes impossível distinguir prática de vida e prática artística, mas, a partir das vanguardas do século XX, isso teve como consequência uma dissolução

progressiva da própria consistência da obra. O critério de verdade da arte deslocou-se de tal maneira na mente e, muitas vezes, no próprio corpo do artista, em sua fisicidade, que este não precisa exibir uma obra a não ser como cinza ou documento da própria prática vital. A obra é vida, e a vida nada mais é do que obra; mas, nessa coincidência, em vez de se transformarem e caírem juntas, elas continuam se perseguindo mutuamente em uma fuga sem fim.

8.2. É possível que na circularidade paradoxal da condição artística surja uma dificuldade que tem a ver com a própria natureza do que chamamos forma-de-vida. Se a vida aqui é inseparável de sua forma, se *zoè* e *bios* estão intimamente em contato, como conceber sua não-relação, como pensar o fato de se darem juntos e simultaneamente caírem? O que confere à forma-de-vida sua verdade e, ao mesmo tempo, sua errância? E que relação existe entre prática artística e forma-de-vida?

Nas sociedades tradicionais e, em medida menor, ainda hoje, toda existência humana está presa a certa prática ou a certo modo de vida – tarefa, profissão, ocupação precária (ou, hoje, cada vez mais frequentemente, de maneira privativa, desemprego); isso, de algum modo, a define e com ela tende mais ou menos completamente a identificar-se. Por razões que aqui não cabe investigar, mas que certamente dizem respeito ao estatuto privilegiado que, a partir da modernidade, é atribuído à obra de arte, a prática artística tornou-se o lugar em que essa identificação vive uma crise duradoura e em que a relação entre o artista como produtor e sua obra se torna problemática. Assim, enquanto na Grécia clássica a atividade do artista era definida exclusivamente por sua obra, e ele, considerado por isso mesmo *banausos*, tinha um estatuto por assim dizer residual com respeito à obra, na modernidade é a obra que constitui de algum modo um resíduo incômodo da atividade criadora e do gênio do artista. Por isso, não causa surpresa que a arte contemporânea tenha realizado a passagem decisiva, substituindo a obra pela própria vida. Nesse ponto, se não quisermos continuar prisioneiros de um círculo vicioso, o problema se torna aquele, totalmente paradoxal, de tentar pensar a forma de vida do artista em si mesma, o que é justo o que a arte contemporânea tenta, mas não parece ser capaz de fazer.

8.3. O que denominamos forma-de-vida não é definido pela relação com uma práxis (*energeia*) nem com uma obra (*ergon*), mas por uma potência (*dynamis*) e por uma inoperosidade. Um ser vivo que busque definir-se e

dar-se forma pela própria operação está, de fato, condenado a permutar incessantemente a própria vida com a própria operação, e vice-versa. Por sua vez, só ocorre forma-de-vida onde ocorre contemplação de uma potência. É claro que só pode ocorrer contemplação de uma potência em uma obra; mas, na contemplação, a obra é desativada e tornada inoperosa e, dessa maneira, é restituída à possibilidade, aberta a um novo uso possível.

Verdadeiramente poética é a forma de vida que, na própria obra, contempla a própria potência de fazer e de não fazer e nela encontra paz. A verdade, que a arte contemporânea jamais consegue levar à expressão, é a inoperosidade, que procura realizar a qualquer preço. Se a prática artística é o lugar em que se faz sentir com maior vigor a urgência e, ao mesmo tempo, a dificuldade da constituição de uma forma-de-vida, isso se deve ao fato de que nela se conservou a experiência de uma relação com algo que excede a obra e a operação e, mesmo assim, continua delas inseparável. Um ser vivo nunca pode ser definido por sua obra, apenas por sua inoperosidade, ou seja, pelo modo em que mantendo-se, em uma obra, em relação com uma pura potência se constitui como forma-de-vida, na qual *zoè* e *bios*, vida e forma, privado e público, entram num limiar de indiferença, e o que está em questão já não é a vida nem a obra, mas a felicidade. O pintor, o poeta, o pensador – é, em geral, qualquer um que pratique uma *poiesis* e uma atividade – não são os sujeitos soberanos de uma operação criadora e de uma obra; eles são, sim, seres vivos anônimos que, tornando todas as vezes inoperosas as obras da linguagem, da visão, dos corpos, procuram fazer experiência de si e constituir sua vida como forma-de-vida.

Se, conforme sugere Bréal, o termo *ethos* nada mais é que o tema pronominal reflexivo e seguido pelo sufixo *-thos* e significa, portanto, simples e literalmente, “seidade” (“*seità*”), ou seja, o modo como cada um entra em contato consigo, então a prática artística, no sentido que aqui se tentou definir, pertence sobretudo à ética, não à estética; é essencialmente uso de si. No momento em que se constitui como forma-de-vida, o artista não é mais o autor (no sentido moderno, essencialmente jurídico, do termo) da obra nem o proprietário da operação criativa. Estes são apenas uma espécie de resíduos subjetivos e as hipóstases que resultam da constituição da forma de vida. Por isso, Benjamin podia afirmar não querer ser reconhecido (*Ich nicht erkannt sein will*³⁸) e Foucault, ainda mais categoricamente, que não

³⁸ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, v. 6 (Frankfurt, Suhrkamp, 1985), p. 531.

queria identificar a si mesmo (*I prefer not to identify myself*). A forma-de-vida não pode reconhecer-se nem ser reconhecida, porque o contato entre vida e forma e a felicidade que nela está em questão se situam além de todo possível reconhecimento e de toda possível obra. A forma-de-vida é, nesse sentido, antes de tudo, a articulação de uma zona de irresponsabilidade, em que as identidades e as imputações do direito estão suspensas.

9 O MITO DE ER

9.1. No final de *A República*, Platão narra o mito de Er, o Panfílio, que, tido como morto em batalha, inesperadamente voltou à vida quando seu corpo já estava estendido sobre a pira a fim de ser queimado. O resumo que ele faz da viagem de sua alma para “certo lugar demoníaco”, onde assiste ao juízo das almas e ao espetáculo de sua reencarnação em novo *bios* é uma das visões mais extraordinárias do além, comparável, por vivacidade e riqueza de significados, à *nekyia* da *Odisseia* e à *Comédia*, de Dante. A primeira parte da narração descreve o juízo das almas dos mortos: entre dois abismos próximos sobre a terra e outros dois abertos no céu, estão sentados os juízes (*dikastai*) que,

depois de pronunciarem a sua sentença, mandavam os justos avançar para o caminho à direita, que subia para o céu, depois de lhes terem atado à frente a nota do seu julgamento; ao passo que, aos injustos, prescreviam que tomassem à esquerda, e para baixo, levando também atrás a nota de tudo quanto haviam feito. Quando [Er] se aproximou, disseram-lhe que ele devia ser o mensageiro [*angelon*], junto dos homens, das coisas do além, e ordenaram-lhe que ouvisse e observasse tudo o que havia naquele lugar. Ora ele viu que ali, por cada uma das aberturas do céu e da terra, saíam as almas, depois de terem sido submetidas ao julgamento, ao passo que pelas restantes, por uma subiam as almas que vinham da terra, cheias de lixo e de pó, e por outra desciam as almas do céu, em estado de pureza [*katharas*]. E as almas, à medida que chegavam, pareciam vir de uma longa travessia e regozijavam-se por irem para o prado acampar, como se fosse uma festa solene [*en penegyrei*]; as que se conheciam, cumprimentavam-se mutuamente, e as que vinham da terra faziam perguntas às outras sobre o que se passava no além, e as que vinham do céu, sobre o que sucedia na terra. Umas, a gemer e a chorar, recordavam quantos e quais sofrimentos haviam