

A EXCEÇÃO E O EXCESSO

Susana Scramim
Universidade Federal de Santa Catarina

Uma das primeiras questões que a discussão sobre o conceito de exceção no pensamento de Giorgio Agamben propõe aos seus leitores é sobre a possibilidade de sua extensão ao campo da arte e, conseqüentemente, de seu inevitável enfrentamento com outro conceito que lhe é complementar: o de excesso. Como se pode ler no livro *Homo Sacer* – momento privilegiado onde se vislumbra a estrutura da exceção, isto é, a soberania – a exceção é um dispositivo de captura. Ele captura para o exterior de algo aquilo que lhe é interior, daquilo que é excesso. No entanto, de modo distinto a Gilles Deleuze e a Maurice Blanchot em seus comentários a respeito do dispositivo de captura da soberania moderna estudados por Foucault, Agamben problematizará um pouco mais a noção de exceção, ao deslocar do dispositivo da interdição para o da suspensão da Lei a responsabilidade do estado de exceção. “Deleuze pôde assim escrever que ‘a soberania não reina a não ser sobre aquilo que é capaz de interiorizar’ (Deleuze, 1980, p. 445) e, a propósito do *grand enfermement* descrito por Foucault na sua *Histoire de la folie à l’âge classique*, Blanchot falou de uma tentativa da sociedade de ‘encerrar o fora’ (*enfermer le dehors*), ou seja, de constituí-lo em uma ‘interioridade de expectativa ou de exceção’. Diante de um excesso, o sistema interioriza através de uma interdição aquilo que o excede e, deste modo, ‘designa-se como exterior a si mesmo’ (Blanchot, 1969, p. 292). A exceção que define a estrutura da soberania é, porém, ainda mais complexa”¹. Nesse sentido, cabe ressaltar que Giorgio Agamben não atribui à interdição ou ao internamento o “capturar fora” da estrutura da soberania, ou seja, da exceção. Aquilo que está fora é capturado pelo ordenamento justamente na suspensão da validade deste mesmo ordenamento, “deixando, portanto, que ele se retire da exceção, a abandone”². A isso Giorgio Agamben chama de “relação de exceção”. Não se trata mais de neutralizar ou controlar o excesso, mas de criar e definir o próprio espaço onde o poder soberano pode atuar e ter valor.

A FORMA SOBERANA... : A IMAGEM

No intuito de compreender melhor como esse dispositivo de captura pode atuar também no espaço da arte, é necessário percorrer um pouco mais essa genealogia das “relações de exceção” construída por Giorgio Agamben. Para isso, vale lembrar o ensaio que escreveu em 2004 sobre o problema da sobrevivência das imagens, isto é, a vida póstuma das imagens no trabalho de Warburg. Ali Agamben, entre outras analogias que tece com este conceito de Warburg, compara o conceito de *Pathosformeln* com o de imagem dialética de Walter Benjamin, uma vez que “la sopravvivenza delle immagini non è, infatti, un dato, ma richiede un’operazione, la cui effettuazione è compito del soggetto storico”.³ Na imagem dialética, que foi desenvolvida por Benjamin com base no conceito de alegoria e apresentada no livro *Drama Barroco Alemão*, se pode falar de um “esvaziamento do significado” operado nos objetos de intenção alegórica. Para Giorgio Agamben esse esvaziamento do significado de que fala Benjamin é interpretado como uma suspensão do mesmo. E a imagem dialética passa a ser então um conceito definido pela suspensão do sentido. “Dove il senso si sospende, là

appare un'immagine dialettica."⁴ É o objeto que é suspenso em um vazio semântico, pois que a subjetividade está ali testemunhada como imagens das coisas isoladas de sua cifra simbólica, testemunhadas por sentimentos de desejo e angústia, que se apresentam como atávicos e eternos. E assim, conclui Agamben, a imagem dialética é uma oscilação irresoluta entre um ato de estranhar-se e um novo evento de sentido e que isso se assemelha à suspensão do objeto no vazio semântico do emblema. Ainda desenvolvendo o problema do dispositivo da suspensão, Agamben traz à tona a discordância de Adorno frente à indecidibilidade do movimento de mediação que conduz à *Aufhebung* da contradição na imagem dialética de Benjamin. A essa discordância Agamben se contrapõe recuperando sua reflexão sobre a estrutura da exceção, isto é, da importância fundamental do momento de captura na imagem dialética em relação ao movimento de oscilação entre o estranhamento familiar e o novo. Diz Agamben, "l'essenziale non è il movimento che, attraverso la mediazione, conduce alla *Aufhebung* della contraddizione, ma il momento dell'arresto, in cui il médio è esposto come una zona de indiferenza – come tale, necessariamente ambigua – fra i due termine opposti."⁵ Tal procedimento analítico é muito importante para compreender como o dispositivo de suspensão, portanto de exceção, atua na arte.

Em novembro de 2004, Giorgio Agamben proferiu uma conferência sobre a dança em um evento promovido pela Universidad Internacional de Andalucía, inserido no projeto de encontros "arteypensamiento", em colaboração com a Bienal del Flamenco em Sevilla e com o Instituto Francés de Sevilla. Me recordo bem de sua conferência, na qual Agamben afirmava, relembando um dos primeiros tópicos que elegera para ler e refletir sobre a vida póstuma das imagens em Aby Warburg e fundamentado na definição de dança de um teórico da dança da metade do século XV, Domenico da Piacenza, em seu *Della arte di ballare et danzare*, que o flamenco era um balé que não tinha um lugar para acontecer, pois que era uma iminência carregada de tempo. Giorgio Agamben começou sua conferência sobre o flamenco com um comentário de Ramón Gaya sobre a bailarina Pastora Imperio, "esto todavía no era baile sino creación del lugar donde el baile debería ocurrir", reunindo, dessa forma, algumas reflexões preliminares para compor sua leitura da dança como uma relação entre tempo e espaço a qual não dá origem a um movimento nem tem expressão no corpo, mas que encontra no tempo a sua essência. Interessante é notar que Agamben enuncia para ler a arte o mesmo paradigma para ler a política, aliás, ele assume essa possibilidade no ensaio sobre Warburg, onde afirma que o interesse deste pela representação do corpo em movimento não correspondia tanto a uma razão de ordem técnico-científica ou estética quanto à sua obsessão pela vida das imagens. Completa, então, dizendo que esse tema define uma corrente não secundária no pensamento e na poética, e quiçá na política, da primeira parte do século XX cuja relação com o cinema, isto é, com as imagens em movimento, restava ainda indagar. E aqui novamente voltamos a considerar a importância que Agamben oferece ao momento de captura no conceito de imagem dialética em Walter Benjamin e o conceito de sobrevivência como operação do sujeito histórico presente, conforme já ressaltamos, no ensaio sobre Warburg. Em ambos os casos, Agamben compreende as imagens como sendo carregadas de tempo, isto é, são operações históricas. Segundo o que ouvi em sua conferência em Sevilla sobre o balé flamenco, "cada movimiento recuerda los movimientos pasados y anticipa el movimiento futuro". A dança é memória, conforme ressaltava Domenico da Piacenza, e memória de fantasmas, ela é sempre iminência, por isso, é interrupção. É justamente nesse momento de interrupção que irrompe o que poderia vir a ser. Ocorre no desenrolar do movimento uma captura, uma suspensão do tempo e é dali que pode derivar o futuro.

A FORMA POÉTICA ... : O ESPAÇO EM BRANCO

um poema começa
por onde ele termina:
a margem de dúvida um súbito inciso de gerânios
comanda seu destino

[...]
domo de signos: e o poema começa

mansa loucura cancerígena
que exige estas linhas do branco
(por onde ele termina)⁶

Em “O fim o poema”, Giorgio Agamben apresenta uma fórmula da linguagem poética que se materializaria na hesitação ou tensão e no contraste e na interferência entre a série semiótica e a série semântica. Essa hesitação consiste num estar entre limites: o métrico e o sintático. Uma hesitação soberana, isto é, um *enjambement* define o poema. Essa forma soberana se deixa marcar por uma inoperância, como uma negatividade que tem como objetivo o de criar uma “zona de não coincidência”. A rima é a responsável por assinalar essa “zona de não coincidência” entre som e sentido uma vez que ela atesta a “não correspondência entre uma homofonia e uma significação, desse modo, faltando onde ela era esperada, deixa as duas séries por um átimo interferirem numa aparência de coincidência”⁷. É interessante observar que Giorgio Agamben se refere a essa zona de não coincidência que define o poema como um lugar em que falta alguma coisa que ali era esperada, isto é, a rima. Esse não seria o paradoxo da soberania de Georges Bataille para a forma soberana ao qual Giorgio Agamben se refere quando fala da experiência como êxtase? “O paradoxo decisivo do *ekstasis*, deste absoluto estar-fora-de-si do sujeito, é que aquele que faz a experiência não está mais no instante em que a experimenta. Deve faltar a si no momento mesmo em que deveria estar presente para fazer a experiência. O paradoxo do êxtase bataillano é, na realidade, que o sujeito deve estar lá onde não pode estar, ou vice-versa, que ele deve faltar lá onde deve estar presente”⁸. Em que a estrutura antinômica da experiência interior de Bataille interfere na noção do poema que Giorgio Agamben propõe em “O fim do poema”? É possível responder a essa questão com os mesmos argumentos que Giorgio Agamben usa para, num certo ponto, afastar-se da reflexão da vida nua e da soberania de Bataille. Temos em “Acefalo”, fragmento segundo do livro *L’aperto*, a referência que Giorgio Agamben faz à leitura hegeliana de Kojève na qual se coloca o problema do fim da história e da figura que o homem e a natureza haveriam de assumir no momento pós-histórico, “quando el paziente processo del lavoro e della negazione, attraverso il quale l’animale della specie *Homo sapiens* era diventano umano, fosse giunto a compimento”⁹. O que nos interessa sublinhar é que se trata de um problema gerado com base no que resta, do que sobrevive à morte do homem transformado novamente em animal no fim da história. E o que Bataille não podia aceitar na leitura de Kojève, como ressalta Agamben, era “che l’arte, l’amore, el gioco”, come anche il riso, l’estasi, il lusso(che, rivestiti di un’aura di eccezionalità, erano al centre delle preoccupazioni di ‘Acéphale’ e, due anni dopo, del Collège de Sociologie), cessassero di essere sovrumani, negativi e sacri por essere semplicemente restituiti alla prassi animale”¹⁰. O que motiva a inclusão do pensamento de Bataille sobre o problema da soberania por Giorgio Agamben é justamente o que resta, aquilo que sobrevive, aquilo que foi profanado pelas práticas do presente, aquilo que resta humano do demasiado humano. E o que motiva a inclusão desse mesmo silogismo na reflexão sobre o poema é a sua preocupação com aquilo que resta do poema, depois do poema, depois da profanação do ato que impede qualquer oposição entre os limites formais que definiriam o poema, isto é, o limite métrico e o limite semântico. Se o *enjambement* define o poema, a impossibilidade de seu acontecimento marcaria o fim do poema, marcaria a sua transformação em prosa, ou ainda, é a perda de suas características sagradas, de seu regime de exceção frente à prosa e a sua profanação em discurso prosaico, a sua transformação em “piolhos”, em “vida nua”¹¹. No entanto, o poema insiste em manter-se e para isso requer que se alimente a linha de fuga, a tensão cuja dissolução implicaria sua morte. Um poema de Haroldo de Campos pode servir a esta reflexão, em “A educação dos cinco sentidos” o poema diz da linguagem do poema:

4. [...]trabalho diáfano mas que
se faz (perfaz) com os cinco
sentidos
- com a cor o odor o repolho os piolhos
- [...]

6. o que acresce
resta
(nos sentidos)

ainda que mínimo
(húbris do mínimo
que resta)¹²

O que resta no poema não é o sacro ou o êxtase, mas a vida nua. A variação que o poema de Haroldo de Campos realiza no esquema métrico previamente definido é interessante de ser observada. A técnica poética é a do verso livre. Manuel Bandeira já dizia em 1954 que verso livre é aquele que não recorre a nada que lhe pode ser exterior, apenas volta-se ao seu ponto de partida, isto é, à margem esquerda do papel, e o poeta ainda conclui, dizendo que para tal o verso livre precisa voltar-se para sua própria etimologia, pois verso deriva do termo latino *vertere*, quer dizer, voltar¹³. Isso significa que o poema de verso livre é mais complexo que o metrificado visto que o ponto de tensão não é gerado por recurso algum da técnica poética, senão o da própria *dispositio* discursiva que abandona e captura as palavras fazendo-as voltarem, versarem ao início do verso. Haroldo de Campos é um poeta também do verso livre, contudo, um grande versado, o que volta à forma clássica do verso. Tradutor do livro do Gênesis, do Eclesiastes, do livro de Jó, de Homero, de Dante, de Guido Cavalcanti e de Goethe, Haroldo de Campos como poeta pôde compreender em seus versos exatamente o que Giorgio Agamben interroga nisso que ele denomina de “conspiração teológica sobre a linguagem.” Veja-se que o sentido do primeiro verso se completa sintática e semanticamente no segundo, no entanto, ele continua incompleto porque ritmicamente a rima falta, ali onde se esperava por ela, gerando-se assim mais tensão. A rima surge onde ela não era esperada, no verso da estrofe seguinte que funciona no poema, na sua versão integral, como um refrão. O ritmo por sua vez não ocorre em função das sílabas tônicas poéticas marcadas segundo a regra dos versos endecassílabos. O ritmo neste poema é um evento do próprio poema, é interno ao próprio verso – “com a cor o odor o repolho os piolhos” – verso este que traz em si mesmo a essência do poema dos cinco sentidos, o poema da constatação da vida nua. Entretanto, o poema não acaba com a pós-história, com o fim do verso ou com o fim do poema, ainda resta alguma coisa para continuar a história, para continuar o verso, como escreve ainda Haroldo de Campos em *Galáxias*:

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
ao é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milmapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é
o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas
mesmam ensimesmam onde o fim é o começo onde escrever sobre o escrever
é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo [...]”¹⁴*

E o que resta por continuar no poema, para que a vida do poema recomece, para que o futuro da poesia continue no horizonte? O poema da vida nua ensaia uma resposta “ainda que mínimo (húbris do mínimo que resta)”. O fim do poema não significa a banalidade da prosa e tampouco o excesso de tensão e de pensamento, o livro *Galáxias* nos demonstra isso, e menos ainda que “a poesia deve-se apenas propriamente filosofá-la”, conforme Giorgio Agamben diz ao parafrasear Wittgenstein. A poesia há que se conhecê-la, pois o que resta depois do verso é a *Hybris* do mínimo que resta. Resta então vivê-la, como sobrevida, como impossibilidade, como outra vida, ou ainda como iminência carregada de tempo, um tempo passível de ser recriado por um sujeito histórico, pois que ali também sobrevivem as imagens

construídas por esses sujeitos, reconhecendo nela, na poesia, um arquivo de imagens que começa com a história de suas formas, de seus espaços em brancos, de seus encadeamentos sonoros e sintáticos. O poema é uma forma de vida que, como todo vivente, também está sujeito, está *sob* uma economia, só que poética, mas que ao mesmo tempo também anseia por autonomia, ou seja, estamos novamente diante do paradoxo da soberania.

Esse é o ponto em que devemos estar atentos para refletir sobre o conceito de exceção: o momento de captura como o momento da decisão, poderia ser lido no mesmo sentido daquilo que Agamben compreende na imagem dialética como “il momento dell’arresto” em que o meio é exposto como uma zona de indiferença entre dois elementos opostos, entre a Lei e a sua incongruente *anomia*? Da mesma maneira poderíamos perguntar se esse momento de captura não pode ser lido também como momento em que o verso é exposto como uma zona de indiferença, e, portanto, geradora de tensão, entre dois elementos opostos, isto é, entre a série sintática e a série semântica, entre a norma lingüística e sua prática semântica cujo procedimento na modernidade tem sido o de se situar fora e dentro do regramento clássico? Como pensar essas “relações de exceção”?

O pensamento que envolve a reflexão sobre o estar fora e ao mesmo tempo dentro de um *nomos* requer uma construção e, por conseqüência, uma análise rigorosa. Observemos, por exemplo, no momento em que Giorgio Agamben se debruça a estudar essas relações na poesia. Quando está analisando o poema pautado pela leitura que opera dos poemas de Dante, no livro *Categorie Italiane*, no qual se apresenta o ensaio aqui discutido “O fim do poema”, refere-se à experiência poética oferecendo um privilégio considerável ao nível sintático do poema, pois que o *enjambement* é um recurso sintático que possui a função de ligar pelo sentido o verso que acaba com o verso que se inicia. Esse recurso do nível sintático se relaciona ao nível semântico do texto, mas, antes de tudo, é um recurso sintático. “A consciência da importância dessa oposição entre a segmentação métrica e a semântica levou alguns estudiosos a enunciarem a tese (por mim compartilhada) de que a possibilidade do *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa”¹⁵. Sendo produtor de uma hesitação ou tensão entre duas séries no poema, o *enjambement* seria, dessa maneira, uma forma soberana, assim a própria definição de poesia. Contudo, quando analisa a poesia moderna com base na leitura que empreende como tradutor de Juan de la Cruz privilegia o nível semântico da composição poética. O primeiro problema que Giorgio Agamben anota na leitura que empreende da poesia do místico espanhol é o da “figure e similitudini stravagante”¹⁶ no contexto de uma experiência mística. Essa experiência é indicada pelo autor com as palavras “noche oscura” e “teologia mística”. Mas o que são essas “figure e similitudini stravagante”? Sabemos que as figuras da similaridade são utilizadas para dar a conhecer os objetos por comparação, que, aliás, é uma das figuras da similaridade, e, além dela, temos a metáfora, a alegoria, a sinestesia. Há também as figuras de contigüidade, a metonímia e sinédoque, e as figuras de oposição em que se destacam a antítese ao lado do oxímoro, da ironia e do paradoxo, no entanto, essas últimas não entrarão na análise visto que Agamben observa que Juan de la Cruz não irá utilizar as *agudezas* características da poesia de estilo *cultista* já que confiava à poesia uma tarefa que a transcendia, porém isso não o impedia de continuar consignando à poesia essa mesma tarefa. Para Juan de la Cruz, conforme anota Giorgio Agamben, a poesia, não havendo ainda conquistado um significado religioso em si e por si e não tendo ainda realizada a impossível tarefa de ser ao mesmo tempo o ritual e a garantia da teofania, perdera para o místico a sua adequação ao objetivo final, recriar a “noche oscura” da experiência mística, isto é, uma experiência teofânica cuja essência é a opacidade e despojamento integral, “la suma desnudez”, experiência puramente negativa, na qual a presença não se distingue em nada de uma ausência. Por isso, Juan de la Cruz opta em fazer uso de uma linguagem ingênua e das figuras de similaridade, contudo, essas figuras se tornam extravagantes porque elas não são utilizadas para dar a conhecer o objeto, ao contrário, a utilização delas funda um saber baseado na cegueira e na escuridão. São figuras extravagantes, isto é, figuras excessivas, transgressivas, que escapam, por isso mesmo, à norma de uma teologia escolástica (ou positiva) na qual estava fundamentada toda a negação do estatuto de autonomia ou adequação da poesia como meio para conhecer-se Deus da teologia mística (ou negativa) de Juan de la Cruz. Se há alguma figura de oposição nos textos de Juan de la Cruz ela reside justamente aí, na configuração de sua teologia. Aqui podemos perceber o operar de uma teologia negativa que exclui um conhecimento positivo, o saber que dispõe das coisas que sabe mediante o uso de suas figuras extravagantes (por

excesso), mas, paradoxalmente ao mesmo tempo, inclui o conhecimento de Deus por meio do uso da teologia positiva que interdita a poesia como um meio para alcançá-lo. Esse é um método sob o qual Bataille irá compor a sua concepção de experiência interior – que é a sua noção de soberania – eliminando toda a relação com a teologia positiva e com a idéia de Deus.

Ao contrário da falência da linguagem poética que lhe fora creditada por Juan de la Cruz, a poesia moderna só pode crer em si mesma, no entanto, faz com que a sua busca pela experiência com o absoluto tenha na experiência negativa do místico espanhol sua primeira versão, ou perversão. Nos dois momentos em que Giorgio Agamben se debruça a ler a estrutura da poesia, seja em Dante seja em Juan de la Cruz, toma como base duas maneiras de compreender o fenômeno poético: uma destacando um dispositivo sintático e a outra o dispositivo semântico. Ambos são dispositivos de captura, mais especificamente são dispositivos discursivos, como assim os definiu Agamben, em conferência sobre o dispositivo, proferida no Rio de Janeiro em setembro de 2005 em sua primeira visita ao Brasil, “não somente, portanto, as prisões, os manicômios, [...] mas também a lapiseira, a escritura, a literatura, a filosofia [...] a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das conseqüências que se seguiriam – teve a inocência de se deixar capturar”.

Os dispositivos geram as relações de exceção.

A FORMA SOBERANA ... : A PROFANAÇÃO

Aqui especificamente a reflexão de Giorgio Agamben encontra o ponto em que se distanciará da reflexão sobre a soberania de Georges Bataille, que é um, mas não o único, dos pensadores da soberania escolhidos pelo filósofo italiano para compor a enunciação de sua tese da “vida nua do *homo sacer*”. E isso está muito claro no ensaio de 1987 *Bataille e il paradosso della sovranità*, no qual Giorgio Agamben já assinalava que percebia a dificuldade de Bataille em levar até as últimas conseqüências o projetado trabalho sobre a soberania. “Procurando pensar além do sujeito, procurando pensar o êxtase do sujeito, ele pensou, na verdade, somente o seu limite interno, a sua antinomia constitutiva: a *soberania do sujeito*, o estar *sobre* do que está *sob*. [...] Mas – e a impossibilidade de levar ao fim o projetado trabalho sobre a soberania é prova disso – ele não conseguiu chegar até o fim.”¹⁷ Agamben enuncia preliminarmente nesse texto sobre o paradoxo da soberania a sua tese de que o paradoxo se dá justamente na transposição da reflexão para o campo do político pois que já faz menção à definição de Carl Schmitt, base sobre a qual se assenta a sua reflexão acerca da exceção como estrutura do poder soberano, ou seja, a suspensão da lei, “a lei está fora de si mesma, está fora da lei; ou: eu, o soberano, que estou fora-da-lei, declaro que não há fora da lei.”¹⁸ Sabemos que essa tese seria estendida e aprofundada no *Homo Sacer* onde o filósofo italiano apontará explicitamente que Bataille, ao ponderar sobre a vida nua (ou vida sacra) em sua relação de bando como constituinte da soberania, procurou fazer valer a própria vida nua como figura soberana e errou por não se ter dado conta de que há um caráter “eminente político (aliás, biopolítico)” na estrutura da soberania. “Ele (Bataille) inscreve sua experiência, por um lado, na esfera do sagrado, que confunde, segundo os esquemas dominantes na antropologia do seu tempo e retomados pelo amigo Caillois, como sendo originariamente ambivalente, puro e imundo, repugnante e fascinante, e, por outro, na interioridade do sujeito, ao qual ela se dá por vezes em instantes privilegiados ou miraculosos. Em ambos os casos, no sacrifício ritual, assim como no excesso individual, a vida soberana se define para ele através da transgressão instantânea da interdição de matar.”¹⁹ Em vez de inscrever a vida nua e sua figura soberana na reflexão sobre o político preferiu conservar inteiramente a reflexão no círculo ambíguo do sacro. Com isso, para Agamben, a consideração sobre a vida permanece como que enfeitada entre o sagrado e o profano e por esse caminho não haveria outra possibilidade de que a repetição. Assim é que Agamben, mesmo destacando o conhecimento de Benjamin acerca da forte aversão de Bataille ao fascismo, compreende o motivo pelo qual o filósofo alemão estigmatizou a pesquisa do grupo *Acéphale* dizendo: *Vous travaillez pour le fascisme*.²⁰ Para Giorgio Agamben mesmo a inoperância negativa, *una negatività senza impiego*, ainda é

problemática para compreender a forma soberana em Bataille a não ser que se reflita sobre ela como um “modo de existência genérica da potência, que não se esgota (como a ação individual ou aquela coletiva, compreendida como a soma das ações individuais) em um *transitus de potentia ad actum*”¹, caso contrário a forma soberana será ainda vista sob a forma de um excesso, transgressão ou êxtase.

Em sua conferência sobre o dispositivo Giorgio Agamben mencionou um pouco mais a relação que ele mesmo estabelece entre essa passagem de mão dupla do sagrado ao profano que de muitas maneiras distancia sua concepção de soberania da de Georges Bataille. Para o filósofo italiano o ponto de torção reside justamente na consideração dessa passagem ao profano como via de mão dupla executada mediante o jogo, tomado como alternativa ao ritual do sacrifício. O jogo restitui pelo rito à esfera do profano o que havia sido separado no ritual sagrado. A alternativa que o jogo oferece se caracteriza por um uso que não condiz com o sagrado, apesar de guardar consigo as relações com as cerimônias sagradas por intermédio de uma conjunção entre mito e rito, entre relato e sua encenação, entre a linguagem e a imagem. Relembrando uma tese sua da década de 70, apresentada e desenvolvida no capítulo “O país dos brinquedos” do livro *Infância e História*², Giorgio Agamben reivindicou novamente o argumento de Emile Benveniste em “Le jeu et le sacré”³ para quem o jogo tem a potência de inverter a sua relação de origem com o sagrado rompendo a conjunção entre mito e rito, “como ludus, o jogo da ação, ele deixa cair o mito e conserva o rito; como jocus, o jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito”. O jogo põe em funcionamento somente a metade da operação sagrada, prosseguiu Agamben dizendo que “isto significa que o jogo libera e afasta a humanidade da esfera do sacro, mas sem simplesmente aboli-la”. O que diferencia as duas esferas agora é a desativação de seus modos operação e sua reconversão em outros modos operatórios o que, em um certo sentido, significa “profanar”, isto é, um “modo de existência genérica da potência, que não se esgota (como a ação individual ou aquela coletiva, compreendida como a soma das ações individuais) em um *transitus de potentia ad actum*.”⁴ Profanar não constitui a limitada passagem da potência ao ato, uma vez que ainda está baseada em excessos, transgressões ou êxtases. Profanar é o que está compreendido como “modo de existência genérica da potência” em *Homo Sacer*. Ainda nessa mesma conferência Agamben afirmava que profanar é senão “a passagem de uma religião, que é agora sentida como falsa e opressiva, para a negligência como verdadeira religião. E esta não significa descuido (nenhuma atenção se compara com aquela da criança que joga), mas uma nova dimensão do uso, que crianças e filósofos confiam à humanidade. É o uso desse modo que devia ter em mente Benjamin, quando escreve, em *Il nuovo avvocato*, que o direito não mais aplicado, mas somente estudado, é a porta da justiça, assim as potências da economia, do direito e da política, desativadas em jogo, tornam-se a porta de uma nova felicidade.” Em outras palavras, que o resultado das profanações são as sobrevivências dos significantes do passado despojados de seu significado original e ativados em outros significantes, fazendo-se um outro uso deles, isto é, são os *Nachleben*.

Contudo, profanar não é algo muito simples porque hoje os próprios significantes foram divididos em si mesmos e encontram-se separados em uma esfera que já não define nenhuma divisão substancial. E aqui não há como encenar outra vez, sob a forma de jogo, o paradoxo da soberania.

NOTAS

¹ Giorgio Agamben. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua I, tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 25-26.

² Idem, p.26.

³ Giorgio Agamben. “Nymphae”, em *Aut-Aut*, n. 321-322, 2004, p. 58.

⁴ Idem, p. 59.

⁵ Idem.

⁶ Haroldo de Campos, “Le don du poème”, em *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Editora Brasiliense.1985, p. 38.

- ⁷ Giorgio Agamben, "La fine del poema", em *Categorie italiane. Studi di poetica*. Venezia: Marsilio. 1996, p.115, versão para o português deste ensaio, "O fim do poema", foi feita por Sérgio Alcides e publicada em revista *Cacto*, n. 1, São Paulo, 2002, p. 144.
- ⁸ Giorgio Agamben, "Bataille e il paradosso della sovranità", em *Georges Bataille: Il Politico e il Sacro*, organização de Jacqueline Risset. Liguori Editore, 1987, p. 116-117. (A tradução deste ensaio para o português, a cargo de Nilcéia Valdati, está publicada no presente número da revista *outra travessia*.)
- ⁹ Giorgio Agamben. *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Bollati Boringhieri. Torino: 2002, p.13.
- ¹⁰ Idem, p. 13-14.
- ¹¹ Giorgio Agamben, em *Homo Sacer*, no intuito de afastar-se daquilo que ele atribui a uma irresponsável cegueira histórica quando se tenta recobrir o extermínio dos hebreus com uma aura sacrificial com o termo holocausto, argumenta que o assassinato do povo hebreu não foi motivado por loucura da parte de diabólicos nazistas, mas sim, conforme literalmente Hitler já havia programado, por uma necessidade de exterminar os judeus como se exterminam "piolhos". A vida dos hebreus sob o regime nazista era considerada "vida nua", "a dimensão na qual o extermínio teve lugar não é nem a religião nem o direito, mas biopolítica.", uma vida que está abandonada e que ao mesmo tempo pode ser capturada pelos dispositivos mesmos que a abandonam. Cf. *Homo Sacer*, op. cit., p. 121.
- ¹² Haroldo de Campos. "A educação dos cinco sentidos", em *A educação dos cinco sentidos*, op. cit., p. 14.
- ¹³ Manuel Bandeira. "Poesia e Verso", em *De poetas e de poesia*, em *Manuel Bandeira Poesia e Prosa*, Volume II. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1958, p. 1282.
- ¹⁴ Haroldo de Campos. *Galáxias*. São Paulo: Editora Ex Libris, 1984, primeiro fragmento.
- ¹⁵ Giorgio Agamben. "O fim do poema", op.cit., p. 142.
- ¹⁶ Giorgio Agamben. "La notte oscura di Juan de la Cruz", em *Juan de la Cruz Poesie*. Introduzione e traduzione di Giorgio Agamben. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1974, p. V.
- ¹⁷ Giorgio Agamben, "Bataille e il paradosso della sovranità", op.cit. , p117-118.
- ¹⁸ Idem, p. 117.
- ¹⁹ Giorgio Agamben. *Homo Sacer*, op. cit. , p. 119.
- ²⁰ Giorgio Agamben. *Homo Sacer*, op. cit. , p. 120, e "Bataille e il paradosso della sovranità", op.cit., p. 1.
- ²¹ Giorgio Agamben. *Homo Sacer*, op. cit. , p.69.
- ²² Giorgio Agamben, *Infância e História*. A destruição da experiência e a origem da história, tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2005.
- ²³ Emile Benveniste, "Le jeu et le sacré", em *Deucalion*, n. 2, 1947.
- ²⁴ Giorgio Agamben. *Homo Sacer*, op. cit. , p.69.