



Profanações

Giorgio Agamben

BOITEMPO
EDITORIAL

MARXISMO
e
LITERATURA

Coordenação
Leandro Konder

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros.

— Giorgio Agamben

ISBN: 978-85-7559-093-5



BOITEMPO
EDITORIAL

Profanações, de Giorgio Agamben, dá continuidade a suas reflexões acerca do capitalismo, das revoluções tecnológicas modernas e da insegurança jurídica nas sociedades contemporâneas. O autor segue as indicações de Walter Benjamin, quando este analisa Paris no século XIX, cidade que é "a sala de visita onde a burguesia faz os seus negócios". Enquanto discute normas no Parlamento, as verdadeiras decisões são tomadas nos corredores. A decisão é a forma política do exercício do governo capitalista, no momento em que o poder necessita desfazer-se do direito. Decidir significa estabelecer quais partes da realidade do homem e do mundo se encontram sob a regulação do direito, nada mais escapando ao poder discricionário de um soberano. Desaparece a distinção entre o íntimo, o público e o privado, tudo pode ser objeto de decisão.

Profanações refere-se aos interstícios da cultura capitalista, na qual se expressa a ultrapassagem da economia de mercado pela sociedade de mercado, pela universalização do fenômeno do fetichismo em sua estrutura desrealizante. Não por acaso, o século XIX é, simultaneamente, o do progresso tecnológico e o da proliferação do espiritismo; nele, fantasmas e modernidade coincidem e se identificam. Assim como a mercadoria escapa das mãos que a produziram, deixando de ser produto, espíritos e coisas se separam de sua substância própria e passam a dominar os vivos, adquirindo uma "objetividade espectral", com vida independente do homem. Em um mundo sem homens e sem deuses, "gênios", "anjos", "ajudantes", "limbos" e "paródias" – temas do livro – constituem uma reserva de proteção da esfera do espírito contra o impacto da reificação, da proletarianização.

PROFANAÇÕES



La liberté ou la mort, o Genius da liberdade,
de Jean-Baptiste Regnault, tela de 1795.
Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

PROFANAÇÕES

GIORGIO AGAMBEN

tradução e apresentação
Selvino J. Assmann

BOITAMP
EDITORIAL

Copyright © Giorgio Agamben, 2005
Copyright desta edição © Boitempo Editorial, 2007

Coordenação editorial Ivana Jinkings
Editor adjunto João Alexandre Peschanski
Editora assistente Ana Paula Castellani
Tradução e apresentação Selvino J. Assmann
Edição de texto Alessandra Siedschlag Fernandes (preparação)
Jonathan Busato (revisão)
Editoração eletrônica Raquel Sallaberry Brião
Capa David Amiel
sobre *O triunfo do Gênio da destruição*, de Mihály Zichy
Produção Marcel Iha

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

A21p

Agamben, Giorgio, 1942-

Profanações / Giorgio Agamben ; tradução e apresentação de Selvino José Assmann. - São Paulo : Boitempo, 2007.

(Marxismo e literatura)

Tradução de: Profanazioni

ISBN 978-85-7559-093-5

1. Estética. 2. Arte - Filosofia. 3. Filosofia italiana - Século XX. I. Título. II. Série.

07-1420.

CDD: 195

CDU: 1(45)

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser utilizada ou reproduzida sem a expressa autorização da editora.

1ª edição: maio de 2007

BOITEMPO EDITORIAL
Jinkings Editores Associados Ltda.
Rua Euclides de Andrade, 27 Perdizes
05030-030 São Paulo SP
Tel./fax: (11) 3875-7250 / 3872-6869
editor@boitempoeditorial.com.br
www.boitempoeditorial.com.br

Sumário

<i>Apresentação</i> , Selvino J. Assmann	7
GENIUS	15
MAGIA E FELICIDADE	23
O DIA DO JUÍZO	27
OS AJUDANTES	31
PARÓDIA	37
DESEJAR	49
O SER ESPECIAL	51
O AUTOR COMO GESTO	55
ELOGIO DA PROFANAÇÃO	65
OS SEIS MINUTOS MAIS BELOS DA HISTÓRIA DO CINEMA	81
<i>Índice dos principais nomes e termos citados</i>	83
<i>Sobre o autor</i>	95

Giorgio Agamben – um dos mais importantes e mais lidos pensadores europeus da atualidade – torna-se cada vez mais conhecido entre nós. Independentemente de como se queira classificá-lo – como continuador de Walter Benjamin e de Martin Heidegger, ou de Michel Foucault, Jacques Derrida, Émile Benveniste e de Guy Debord, ou como alternativa ao pensamento anglo-saxônico de Richard Rorty –, Agamben é um intelectual instigante, exigente e intempestivo, em meio à tamanha produção bibliográfica contemporânea. Impressiona a qualquer leitor o fato de ele procurar chaves ou pistas de leitura da situação atual andando sinuosamente entre uma miríade de autores antigos (como Aristóteles), medievais, modernos e contemporâneos, e em vários campos de saber, da filologia ao direito, da filosofia (filosofia política, ética, estética e metafísica) à literatura e à teologia. Agamben vai consolidando em sua obra uma corajosa leitura do pensamento político contemporâneo, recorrendo a paradigmas extremos como o “campo de concentração” ou o “estado de exceção”, e sobretudo falando da biopolítica como luta da vida e das formas da vida contra o poder, que procura submetê-las a seus fins por meios muitas vezes ilegítimos.

Em um mundo onde tudo parece ter-se tornado necessário e inevitável, sagrado, Agamben procura resistir, des-criar o que existe, tentando ser mais forte do que o que está aí, como o faz o escriturário Bartleby de Melville (“preferiria não!”). Isso equivale a ir em busca da infância, ou seja, de nossa capacidade de jogar e de amar, a saber, de viver na intimidade de um ser estranho, não para fazê-lo conhecido, e sim para estar ao lado dele sem medo de ficar entre o dizível e o indizível; equivale a perseguir sinais e frestas de contingên-

cia, de “absoluta contingência”, ou seja, de subjetividade, de liberdade humana, de cesuras entre um poder-ser e um poder-não-ser. Insista-se: um mundo em que tudo é necessário e nada é possível é um mundo sem sujeito, um mundo sem liberdade, sem possibilidade de criação.

Nessa perspectiva, tornam-se importantes na obra de Agamben os textos em que rediscute o conceito de potência. Na companhia de Aristóteles, ele chama a atenção para o fato de que nos acostumamos a pensar e a agir pensando que a potência sempre acaba quando passa ao ato, quando se realiza: uma criança que tem a potência de ser adulto deixaria de ter essa potência quando se torna adulto. Mas há também, inclusive para Aristóteles, outra importante compreensão de potência: um pianista no ato de executar Chopin não acaba com sua potência de pianista. Pelo contrário, quanto mais executar as sonatas do compositor, mais terá conservada e aumentada a potência de artista. Ao mesmo tempo, ter a potência de pianista equivale a poder executar e poder não executar as obras. De forma semelhante, e de maneira ainda mais ampla, “autenticamente livre, nesse sentido, seria não quem pode simplesmente cumprir este ou aquele ato nem simplesmente quem pode não o cumprir, mas quem, mantendo-se em relação com a privação, pode a própria impotência”¹. A passagem ao ato não anula nem esgota a potência, mas a conserva no ato como tal e, marcadamente, na sua forma eminente de potência de não (ser ou fazer). Ou, melhor ainda: “*Se uma potência de não ser pertence originalmente a toda potência, será realmente potente só quem, no momento da passagem ao ato, não anular simplesmente a própria potência de não, nem a deixar para trás com respeito ao ato, mas a fizer passar integralmente a ele como tal, ou seja, puder não-não passar ao ato*”².

Esta é a grandeza e a miséria da potência humana que se trata de cultivar e de promover, e é esta grandeza e miséria do ser humano que se encontra praticamente anulada na forma de vida que se estabeleceu, tornando a nossa vida uma “vida nua”. É isso a biopolítica que se consolidou como domínio sobre a vida. E é com a profanação que se pode resistir a tudo isso, e que se pode tentar

¹ *La potenza del pensiero* (Vicenza, Neri Pozza, 2005), p. 282.

² Ibidem, p. 285, grifos do autor.

uma nova política, um novo ser humano, uma nova comunidade, pensando e promovendo o avesso da vida nua, a potência *da* vida, e a vida humana como potência de ser e de não ser. Agamben termina o texto intitulado “A potência do pensamento”, que dá título ao livro já referido, com as seguintes afirmações, que servem como um programa em realização por parte do autor: “Devemos ainda medir todas as conseqüências dessa figura da potência que, ao se doar a si mesma, se salva e cresce no ato. Ela obriga-nos a repensar na sua totalidade não apenas a relação entre potência e ato, entre o possível e o real, mas também a considerar de modo novo, na estética, o estatuto do ato de criação e da obra e, na política, o problema da conservação do poder constituinte no poder constituído. É, porém, toda a compreensão do ser vivo que deve ser posta em xeque se for verdade que a vida deve ser pensada como potência que incessantemente excede as suas formas e as suas realizações”³.

Nesse contexto, a luta pela ética não é, como se costuma afirmar, a luta pelo cumprimento da norma existente, nem pela realização desta ou daquela essência humana, deste ou daquele destino, desta ou daquela vocação histórica ou espiritual. Embora não se trate de negar que o ser humano tenha uma tarefa a realizar, a luta pela ética é a luta pela liberdade, ou seja, luta para que possamos experimentar nossa “própria existência como possibilidade ou potência”, “potência de ser e de não ser”⁴.

É assim que esse italiano, nascido em Roma (cristã e pagã!) em 1942, assume explicitamente como tarefa “alargar o trabalho de Michel Foucault”. Ele o faz, tecendo (e profanando) vários fios, vários conceitos, andando por diferentes campos de saber. Contudo, nas sendas de Foucault, Agamben abre caminho por dois territórios em que o pensador francês praticamente esteve ausente, o direito e a teologia. Para ficar com o território da teologia, mais próxima do tema do sagrado e do profano, basta lembrar o conjunto de obras que tem por título geral *Homo sacer* (I, II e III), incluindo a mais recente, publicada no início de 2007, *Il regno e la gloria: per una genealogia teologica dell'economia e del governo* (*Homo sacer*, II, 2).

³ Ibidem, p. 286.

⁴ *La comunità che viene* (Torino, Bollati Boringhieri, 2001), p. 39.

Vindo mais diretamente à obra que aqui procuramos apresentar aos leitores, podemos afirmar que a profanação é um tema recorrente em Agamben. Por isso, *Profanações* pode ser visto e seguido como um fio condutor na textura composta nos vários textos já publicados. De forma geral, poderíamos dizer que ele dedica toda a sua análise filosófica, filológica, histórica, estética, a profanar o sagrado, ou melhor, a procurar devolver à comunidade humana aquilo que historicamente foi subtraído ao uso comum através da sacralização. Profanar – conceito originalmente romano – significa tirar do templo (*fanum*) onde algo foi posto, ou retirado inicialmente do uso e da propriedade dos seres humanos. Por isso, a profanação pressupõe a existência do sagrado (*sacer*), o ato de retirar do uso comum. Profanar significa, assim, tocar no consagrado para libertá-lo (e libertar-se) do sagrado. Contudo, a profanação não permite que o uso antigo possa ser recuperado na íntegra, como se pudéssemos apagar impunemente o tempo durante o qual o objeto esteve retirado do seu uso comum. O que se pode fazer é apenas um novo uso. Assim, por exemplo, apoiando-se em Benjamin, para quem o capitalismo é visto como religião, Agamben insiste em apresentar “a profanação do improfanável” como “a tarefa política da geração que vem”: trata-se de procurarmos libertar-nos da asfixia consumista em que estamos metidos, e se trata, ao mesmo tempo, de afastar-nos da sacralização do eu soberano de Descartes, e chamar a atenção para o impessoal, o obscuro, o pré-individual da vida de cada um de nós.

Isso inclui igualmente a tarefa de profanar a própria atividade do autor, transformando o ato de conhecer e de escrever em paródia da vida mesma: “Viver com Genius significa, nessa perspectiva, viver na intimidade de um ser estranho, manter-se constantemente vinculado com uma zona de não-conhecimento”⁵. Ou então: “Escrevemos para nos tornarmos impessoais, para nos tornarmos geniais, e, contudo, escrevendo, identificamo-nos como autores desta ou daquela obra, distanciamo-nos de Genius, que nunca pode ter a forma de um Eu, e menos ainda a de um autor”⁶. E há duas possibilidades, segundo Agamben: “Frente a Genius, não há grandes homens; todos são igualmente pequenos. Alguns, porém, são suficientemente inconscientes a ponto de se

⁵ Ver adiante, p. 17.

⁶ Idem, p. 18.

deixarem abalar e atravessar por ele até que caíam aos pedaços. Outros, mais sérios, mas menos felizes, rejeitam personificar o impessoal, emprestar os próprios lábios a uma voz que não lhes pertence”⁷. Agamben quer situar-se entre os últimos... e sem medo de ser menos feliz, mas persistente em querer profanar o improfanável nos tempos de tanta sacralização, que é tempo de secularização, que é o deslocamento do sagrado de um lugar para outro, de fora do mundo para dentro do mundo, e não profanação...

Profanações, obra publicada em 2004, reúne uma dezena de textos de tamanhos diferentes, escritos em momentos anteriores ou posteriores a outros livros do autor. Difícil definir literariamente os textos: são ensaios, são prosa. São fragmentos, cá ou lá quase aforismos. Mas é um livro sobre a ação política. Uma ação política possível e um livro possível em uma época em que o irracional ousa apresentar-se como racional. Ninguém melhor do que o próprio autor para apresentar a importância e o significado da ação de profanar: “O que está realmente em questão é, na verdade, a possibilidade de uma ação humana que se situe fora de toda relação com o direito, ação que não ponha, que não execute ou que não transgrida simplesmente o direito. Trata-se do que os franciscanos tinham em mente quando, em sua luta contra a hierarquia eclesástica, reivindicavam a possibilidade de um uso de coisas que nunca advém direito, que nunca advém propriedade. E talvez ‘política’ seja o nome desta dimensão que se abre a partir de tal perspectiva, o nome do livre uso do mundo. Mas tal uso não é algo como uma condição natural originária que se trata de restaurar. Ela está mais perto de algo de novo, algo que é resultado de um corpo-a-corpo com os dispositivos do poder que procuram subjetivar, no direito, as ações humanas. Por isso tenho trabalhado recentemente sobre o conceito de ‘profanação’ que, no direito romano, indicava o ato por meio do qual o que havia sido separado na esfera da religião e do sagrado voltava a ser restituído ao livre uso do homem”⁸.

Para realizar a atividade de profanação, Agamben circula entre a sistematicidade e seu abandono. A escritura é em si mesma uma proposta profana,

⁷ Idem, p. 19.

⁸ Entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*, 18/10/2005.

movendo-se conscientemente entre o dizível e o indizível. Há paradoxos, há metáforas, há palavras cruas que profanam o que parecia teoricamente sagrado. Agamben profana com uma escrita intensa, cheia de vida, ágil, mesmo sendo sinuosa, e surpreendente. Por isso, pede um leitor atento, diante da feição digressiva e fragmentária em que se conjugam conceitos antitéticos como o profano e o sagrado, a pornografia e a política, a religião e a fotografia, o judaísmo e a publicidade, o espetáculo midiático e o dia do juízo final, a paródia e o inferno, até chegar ao cenário dos “seis minutos mais belos da história do cinema”. Todos os conceitos parecem ser faces de prismas que levam a experiência e a linguagem ao limite. Às vezes ficamos deslumbrados pela criatividade, outras vezes ficamos surpresos e até perplexos e confusos, e temos que voltar ao início do texto. Cheios de referências a outros autores, nem sempre tão familiares, todos os textos se apresentam como faces e fases de uma “ontologia do presente”, como queria Michel Foucault. Em cada texto, portanto, um elogio da profanação: mostrando a fotografia como “dia do juízo universal”, ou apresentando o ajudante Pinóquio como “arquétipo da seriedade e da graça do inumano”; ou então declarando que só existe uma possibilidade de ser feliz: a de crer no divino e, no entanto, não aspirar a alcançá-lo. O divino, o humano, o natural, geralmente tão separados, parecem aqui colapsar-se. Ou então, frente ao capitalismo como religião moderna por excelência, que se tornou o improfanável absoluto para todos nós, ou frente à destruição moderna de qualquer experiência, com a exaltação contemporânea do espetáculo, Agamben convoca à “profanação do improfanável” como “o dever político da próxima geração”.

Esse desejo de profanar parece encontrar inspiração em dois grandes amigos: o cineasta Pier Paolo Pasolini e a escritora Elsa Morante, esta capaz de transformar a paródia em personagem de romance. E a paródia torna ridículo, cômico ou grotesco o que para outros é sério. Dito de outra maneira: quando se quer atingir o mistério, o inenarrável, só nos resta apelar para a paródia, único modo de manter viva a tensão dual presente na realidade, no próprio ser. “Se a ontologia é a relação [...] entre linguagem e mundo, a paródia [...] expressa a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e a da coisa encontrar seu nome”⁹.

⁹ Ver adiante, p. 47.

É sobretudo no capítulo intitulado “Elogio da profanação” que se tem mais claramente um fio que costura de certa forma todos os textos do livro. Todos eles procuram profanar, ou seja, devolver o que está consagrado ao livre uso dos homens, ou ao uso comum dos homens. Profanar é assumir a vida como jogo, jogo que nos tira da esfera do sagrado, sendo uma espécie de inversão do mesmo. Convidando-nos a profanar, Agamben alerta para o fato de termos perdido a arte de viver, que é a da infância, lugar primeiro da mais séria profanação da vida, como já fora anunciado pelo Zaratustra de Nietzsche, e retomado por Benjamin, de quem Agamben não só é estudioso, mas se sente inspirado em seu “messianismo imanente”: as crianças sabem jogar e brincar, enquanto os adultos, sérios, perderam a capacidade de ser mágicos e de fazerem milagres.

Retomando o que dissemos antes, refazemos a pergunta: é possível tudo isso diante da força e da normalidade da exceção, e diante da imperiosa normalidade da vida nua em que estamos ou fomos metidos? Ou então, o que é possível fazer? O que nos resta fazer?

Quem lê os livros de Giorgio Agamben se sente interessado em saber mais e melhor o que para ele é, ou são, “o ser que vem”, “o ser humano que vem”, “a política que vem”, “a ética que vem”, “a comunidade que vem”. Tudo o que vem parece ter a ver com “o messias que vem”. Cá e lá parece haver o prenúncio ou anúncio de algo novo, de algo desejado, esperado em meio ao desespero vivido, perante uma normalidade pesada que não parece deixar nenhuma possibilidade senão uma vida nua.

O que resta fazer? Em primeiro lugar, abandonar as soluções que foram apresentadas na modernidade; abandonar, por exemplo, a visão otimista da história humana; abandonar a aposta de que tudo pode ser resolvido através do cumprimento da norma, e por isso abandonar também a aposta no “estado de direito”. Poderíamos dizer que, nesse sentido, Agamben radicaliza a denúncia de que ficamos de mãos vazias, de que caímos definitivamente no niilismo, e nada resta a fazer. Se fosse assim, porém, por que insistir com “a comunidade que vem”, “a política que vem”, “o homem que vem”?

Para além de todas as profanações já efetuadas por Agamben, e de todos os anúncios já insinuados por ele, talvez nos caiba, como leitores, usufruir da

companhia instigante e privilegiada deste autor, e tentar aceitar o convite para que também nós ousemos “viver com *Genius*”. Tentando pensar, pensando, também nós nos colocamos em jogo, e podemos, quem sabe, contribuir para que “a política que vem” e “o ser humano que vem” estejam um pouco mais perto como potência da vida, potência de ser e de não-ser.

Selvino J. Assmann

abril de 2007

GENIUS

*Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own.*

Próspero ao público

Os latinos chamavam *Genius* ao deus a que todo homem é confiado sob tutela na hora do nascimento. A etimologia é transparente, e ainda é visível na língua italiana na aproximação entre *genio* [gênio] e *generare* [gerar]. Que *Genius* tivesse a ver com o gerar é, aliás, evidente, pelo fato de o objeto por excelência “genial” ter sido, para os latinos, a cama: *genialis lectus*, porque nela se realiza o ato de geração. E sagrado para *Genius* era o dia do nascimento, motivo pelo qual ainda o denominamos genetlífico. Os presentes e os banquetes com que festejamos o aniversário são, apesar do odioso e já inevitável refrão anglo-saxônico, uma lembrança da festa e dos sacrifícios que as famílias romanas ofereciam ao *Genius* no aniversário de seus membros. Horácio fala de vinho puro, de um leitão de dois meses, de um cordeiro “imolado”, ou seja, salpicado com a salsa para o sacrifício; mas parece que, originalmente, só havia incenso, vinho e deliciosas cucas [*focacce*] de mel, porque *Genius*, o deus que preside ao nascimento, não gostava de sacrifícios sangrentos.

“Chama-se meu *Genius*, porque me gerou (*Genius meus nominatur, quia me genuit*).” Mas não basta. *Genius* não era apenas a personificação da energia sexual. Claro que cada ser humano macho tinha seu *Genius*, e cada mulher a sua *Juno*, ambos manifestação da fecundidade que gera e perpetua a vida. Mas, como é evidente no termo *ingenium*, que designa a soma das qualidades físicas e morais inatas de quem está para nascer, *Genius* era, de algum modo, a divinização da pessoa, o princípio que rege e exprime a sua existência inteira. Por esse motivo, consagrava-se a *Genius* a fronte, e não o púbis; e o gesto de levar a mão à fronte, que fazemos, quase sem nos dar conta, nos momentos de desânimo, quando parece que quase nos esquecemos de nós mesmos, lembra o

gesto ritual do culto de Genius (*unde venerantes deum tangimus frontem*). E dado que esse deus é, de certa forma, o mais íntimo e próprio, é necessário aplacá-lo e tê-lo bem favorável sob todos os aspectos e em todos os momentos da vida.

Há uma expressão latina que exprime maravilhosamente a relação secreta que cada um deve saber cultivar com o próprio Genius: *indulgere Genio*. É preciso ser condescendente com Genius e abandonar-se a ele; a Genius devemos conceder tudo o que nos pede, pois sua exigência é nossa exigência; sua felicidade, nossa felicidade. Mesmo que suas – nossas! – pretensões possam parecer inaceitáveis e caprichosas, convém aceitá-las sem discussão. Se, para escrever, tendes – tem! – necessidade do papel amarelinho, da caneta especial, se precisamos exatamente da luz fraca que desce da esquerda, é inútil dizer que qualquer caneta cumpre sua tarefa, que qualquer papel e qualquer luz são bons. Se não vale a pena viver sem a camisa de linho celeste (mas, por favor, não a branca com o colarinho de funcionário!), se não parece possível continuar vivendo sem os cigarros compridos envoltos em papel preto, de nada serve ficar repetindo que são simples manias, que seria hora de criar juízo. *Genium suum defraudare* – fraudar o próprio gênio – significa, em latim, tornar triste a própria vida, ludibriar a si mesmo. E *genialis* – genial – é a vida que distancia da morte o olhar e responde sem hesitação ao impulso do gênio que o gerou.

Mas esse deus muito íntimo e pessoal é também o que há de mais impessoal em nós, a personalização do que, em nós, nos supera e excede. “Genius é a nossa vida, enquanto não foi por nós originada, mas nos deu origem.” Se ele parece identificar-se conosco, é só para desvelar-se, logo depois, como algo mais do que nós mesmos, para nos mostrar que nós mesmos somos mais e menos do que nós mesmos. Compreender a concepção de homem implícita em Genius equivale a compreender que o homem não é apenas Eu e consciência individual, mas que, desde o nascimento até à morte, ele convive com um elemento impessoal e pré-individual. O homem é, pois, um único ser com duas fases, que deriva da complicada dialética entre uma parte (ainda) não identificada e vivida, e uma parte já marcada pela sorte e pela experiência individual. Mas a parte impessoal e não identificada não é um passado cronológico que uma vez por todas deixamos para trás, e que podemos, eventual-

mente, chamar de volta com a memória; ela está presente até agora, em nós e conosco e junto de nós, no bem e no mal, inseparável. O rosto de jovem de Genius, suas longas e trêmulas asas significam que ele não conhece o tempo, que o sentimos bem perto em nós, estremecendo de frio como quando éramos crianças, respirando e batendo as têmporas febris como um presente imemorable. Por isso, o aniversário não pode ser a comemoração de um dia passado, mas, como toda verdadeira festa, abolição do tempo, epifania e presença de Genius. É essa presença inaproximável que impede que nos fechemos em uma identidade substancial, é Genius que rompe com a pretensão do Eu de bastar-se a si mesmo.

A espiritualidade – afirmou-se – é, sobretudo, essa consciência do fato de que o ser identificado não está totalmente identificado, mas ainda contém certa carga de realidade não-identificada, que importa não apenas conservar, mas também respeitar e, de algum modo, honrar, assim como se honram as próprias dívidas. Genius, porém, não é só espiritualidade, não tem a ver apenas com as coisas que estamos acostumados a considerar mais nobres e elevadas. Todo o impessoal em nós é genial; genial é, sobretudo, a força que move o sangue em nossas veias ou nos faz cair em sono profundo, a desconhecida potência que, em nosso corpo, regula e distribui tão suavemente a tibieza e dissolve ou contrai as fibras dos nossos músculos. É Genius que, obscuramente, apresentamos na intimidade de nossa vida fisiológica, lá onde o mais próprio é o mais estranho e impessoal, o mais próximo é o mais remoto e indomável. Se não nos abandonássemos a Genius, se fôssemos apenas Eu e consciência, nunca poderíamos nem sequer urinar. Viver com Genius significa, nessa perspectiva, viver na intimidade de um ser estranho, manter-se constantemente vinculado a uma zona de não-conhecimento. Mas tal zona de não-conhecimento não é uma remoção, não transfere nem desloca uma experiência da consciência para o inconsciente, onde ela se sedimenta como um passado inquietante, pronto a reaparecer em sintomas e neuroses. A intimidade com uma zona de não-conhecimento é uma prática mística cotidiana, na qual Eu, numa forma de esoterismo especial e alegre, assiste sorrindo ao próprio desmantelamento e, quer se trate da digestão do alimento, quer da iluminação da mente, é testemunha, incrédulo, do incessante insucesso próprio. *Genius* é a nossa vida, enquanto não nos pertence.

Devemos, pois, olhar para o sujeito como para um campo de tensões, cujos pólos antitéticos são Genius e Eu. O campo é atravessado por duas forças conjugadas, porém opostas; uma que vai do individual na direção do impessoal, e outra que vai do impessoal para o individual. As duas forças convivem, entrecruzam-se, separam-se, mas não podem nem se emancipar integralmente uma da outra, nem se identificar perfeitamente. Qual é, então, para Eu, o melhor modo de testemunhar Genius? Suponhamos que Eu queira escrever. Escrever não esta ou aquela obra, mas simplesmente escrever. Tal desejo significa: Eu sinto que Genius existe em algum lugar, que há em mim uma potência impessoal que impele a escrever. Mas a última coisa de que Genius necessita é de uma obra, ele que nunca pegou em alguma caneta (e menos ainda em computador). Escrevemos para nos tornarmos impessoais, para nos tornarmos geniais, e, contudo, escrevendo, identificamo-nos como autores desta ou daquela obra, distanciamo-nos de Genius, que nunca pode ter a forma de um Eu, e menos ainda a de um autor. Toda tentativa de Eu, do elemento pessoal, de se apropriar de Genius, de obrigá-lo a assinar seu nome, está necessariamente destinada a fracassar. Nasce daí a pertinência e o sucesso de operações irônicas como aquelas das vanguardas, nas quais a presença de Genius é testemunhada descrendo, destruindo a obra. Se, porém, só uma obra revogada e desfeita pudesse ser digna de Genius, se o artista realmente genial é sem obra, o Eu-Duchamp nunca poderá coincidir com Genius e, na admiração geral, vai pelo mundo afora como a prova melancólica da própria inexistência, como o portador famigerado da própria improdutividade.

Por isso, o encontro com Genius é terrível. Se, por um lado, é poética a vida que se leva na tensão entre o pessoal e o impessoal, entre Eu e Genius, por outro é pânico o sentimento de que Genius venha a exceder-nos e superar-nos sob todos os aspectos, que nos aconteça algo infinitamente maior do que nos parece ser suportável. Por isso, a maioria dos homens foge aterrorizada frente à parte impessoal própria, ou procura, hipocritamente, reduzi-la à própria estatura minúscula. Nesse caso, pode acontecer que o impessoal rejeitado volte a aparecer em forma de sintomas e tiques ainda mais impessoais, de trejeitos ainda mais exagerados. Mas tão ridículo e fático é também quem vive o encontro com Genius como um privilégio, o Poeta que faz pose e se dá ares de

importante, ou, pior ainda, agradece, com fingida humildade, pela graça recebida. Frente a Genius, não há grandes homens; todos são igualmente pequenos. Alguns, porém, são suficientemente inconscientes a ponto de se deixarem abalar e atravessar por ele até que caíam aos pedaços. Outros, mais sérios, mas menos felizes, rejeitam personificar o impessoal, emprestar os próprios lábios a uma voz que não lhes pertence.

Há uma ética das relações com Genius que define a classe de cada ser. A classe mais baixa inclui aqueles que – e às vezes se trata de autores celeberrimos – contam com o próprio gênio como se fosse um bruxo pessoal (“tudo me sai tão bem!”; “se tu, gênio meu, não me abandonas...”). Muito mais amável e sóbrio é o gesto do poeta que, pelo contrário, menospreza esse sórdido cúmplice, porque sabe que “a ausência de Deus nos ajuda!”.

As crianças sentem um prazer especial em se esconder. E não para serem descobertas no final. Há, no próprio fato de ficarem escondidas, no ato de se refugiarem na cesta de roupa ou no fundo de um armário, no de se encolherem num canto do sótão até quase desaparecer, uma alegria incomparável, uma palpitação especial, a que não estão dispostas a renunciar por nenhum motivo. É dessa palpitação infantil que provêm tanto a volúpia com que Walser garante as condições da sua ilegitimidade (os microgramas) como o desejo obstinado de Benjamin de não ser reconhecido. Eles são os guardas da *glória* solitária, que sua toca um dia revelou à criança. De fato, o poeta celebra seu triunfo no não-reconhecimento, exatamente como a criança que se descobre trepidando como o *genius loci* de seu esconderijo.

Segundo Simondon, a emoção é aquilo por meio do qual entramos em contato com o pré-individual. Emocionar-se significa sentir o impessoal que está em nós, fazer experiência de Genius como angústia ou alegria, segurança ou tremor.

No limiar da zona de não-conhecimento, Eu deve abdicar de suas propriedades, deve comover-se. E a paixão é a corda estendida entre nós e Genius, sobre a qual caminha a vida funâmbula. O que nos maravilha e espanta, antes mesmo do mundo fora de nós, é a presença, dentro de nós, dessa parte para sempre imatura, infinitamente adolescente, que fica hesitante no início de

qualquer identificação. E é essa criança elusiva, esse *puer* obstinado, que nos impele na direção dos outros, nos quais procuramos apenas a emoção, que em nós continuou incompreensível, esperando que, por milagre, no espelho do outro, esclareça-se e se elucide. Se a emoção suprema, a primeira política, é olhar o prazer, a paixão do outro, isso acontece porque buscamos no outro a relação com Genius que não conseguimos alcançar sozinhos, a nossa secreta delícia e a nossa nobre agonia.

Com o tempo, Genius duplica-se e começa a assumir uma coloração ética. As fontes, talvez por influência do tema grego dos dois demônios de cada homem, falam de um gênio bom e de um gênio mau, de um Genius branco (*albus*) e de um preto (*ater*). O primeiro nos leva e recomenda o bem, o segundo nos corrompe e nos inclina ao mal. Horácio, provavelmente com razão, sugere tratar-se de fato de um só Genius, que, porém, é mutável, ora cândido, ora tenebroso, ora sábio, ora depravado. Observando bem, isso significa que quem muda não é Genius, mas nossa relação com ele, que passa de luminosa e clara a opaca e tenebrosa. Nosso princípio vital, o companheiro que orienta e torna amável nossa existência, transforma-se assim, de repente, em um silencioso clandestino, que, como sombra, nos persegue a cada passo, conspirando secretamente contra nós. Assim, a arte romana representa, um ao lado do outro, dois Genii: um segurando na mão uma tocha acesa, e outro, mensageiro de morte, derrubando a tocha.

Em sua tardia moralização, o paradoxo de Genius emerge em plena luz: se Genius é a *nossa* vida, enquanto *não* nos pertence, então devemos responder por algo pelo qual não somos responsáveis; nossa salvação e nossa ruína apresentam um rosto pueril, que é e não é nosso rosto.

Genius encontra uma correspondência na idéia cristã do anjo da guarda — ou melhor, dos dois anjos; um bom e santo, que nos guia para a salvação, e um mau e perverso, que nos empurra para a condenação. Mas é na angelologia irânica que ele encontra sua mais límpida e inaudita formulação. Segundo tal doutrina, quem preside ao nascimento de cada ser humano é um anjo, chamado Daena, que tem a forma de uma belíssima jovem. Daena é o arquétipo celeste a cuja semelhança o indivíduo foi criado e, ao mesmo tempo, é a muda

testemunha que nos espia e acompanha em todos os instantes da nossa vida. Contudo, o rosto do anjo não continua igual no tempo, mas, como o retrato de Dorian Gray, vai se transformando imperceptivelmente a cada gesto nosso, a cada palavra, a cada pensamento. Assim, no momento da morte, a alma vê seu anjo, que lhe vem ao encontro transfigurado, dependendo da conduta da sua vida, ou numa criatura ainda mais bela, ou num demônio horrível, que sussurra: “Eu sou tua Daena, aquela que os teus pensamentos, as tuas palavras e os teus atos formaram”. Com uma inversão vertiginosa, nossa vida plasma e desenha o arquétipo em cuja imagem fomos criados.

Todos fazemos, em alguma medida, um pacto com Genius, com aquilo que em nós não nos pertence. O modo como cada um procura livrar-se de Genius, fugir dele, constitui seu caráter. Ele é a careta [*smorfia*] que Genius, enquanto foi esquivado e deixado inexpresso, imprime no rosto do Eu. O estilo de um autor, assim como a graça de cada criatura, depende, porém, não tanto de seu gênio, mas daquilo que nele é isento de gênio, de seu caráter. Por isso, quando amamos alguém, não amamos propriamente nem seu gênio nem seu caráter (e muito menos seu Eu), mas a maneira especial que ele tem de escapar de ambos, seu desenvolto ir e vir entre gênio e caráter. (Por exemplo, a graça pueril com que o poeta em Nápoles degustava os sorvetes ou o jeito cansado como o filósofo caminhava de lá para cá pelo quarto enquanto falava, parando de repente para fixar o olhar em um ângulo remoto do teto.)

Surge, contudo, para cada um o momento em que deve separar-se de Genius. Pode ser de noite, de improviso, quando, ao som da brigada que passa, ouves, não sabes por quê, que teu deus te abandona. Ou então somos nós que o despedimos, na hora lucidíssima, extrema, em que sabemos que há salvação, mas nós já não queremos ser salvos. Vá embora, Ariel! É a hora em que Próspero renuncia a seus encantos e sabe, com a força que lhe sobra, que é sua hora, a última estação, tardia, em que o artista velho quebra o seu pincel e contempla. O quê? Os gestos: pela primeira vez só nossos, completamente libertos de qualquer encanto. Se a vida, sem Ariel, certamente perdeu seu mistério e, mesmo assim, de algum lugar nos é feito saber que só agora nos cabe, que só agora começamos a viver uma vida puramente humana e terrena, então a vida que

não manteve suas promessas pode agora, por isso mesmo, dar-nos infinitamente mais. É o tempo exausto e suspenso, a brusca penumbra em que começamos a nos esquecer de Genius; é a noite esperada. Porventura alguma vez existiu Ariel? O que é essa música que se dilui e se distancia? Só a despedida é verdadeira, só agora inicia o longo desaprendimento de si. Antes que a vagarosa criança volte a experimentar, um a um, os seus rubores; uma a uma, imperiosamente, as suas hesitações.

MAGIA E FELICIDADE

Benjamin disse, certa vez, que a primeira experiência que a criança tem do mundo não é a de que “os adultos são mais fortes, mas sua incapacidade de magia”. A afirmação, proferida sob o efeito de uma dose de vinte miligramas de mescalina, não é, por isso, menos exata. É provável, aliás, que a invencível tristeza que às vezes toma conta das crianças nasça precisamente dessa consciência de não serem capazes de magia. O que podemos alcançar por nossos méritos e esforço não pode nos tornar realmente felizes. Só a magia pode fazê-lo. Isso não passou despercebido ao gênio infantil de Mozart, que, em carta a Bullinger, vislumbrou com precisão a secreta solidariedade entre magia e felicidade: “Viver bem e viver feliz são duas coisas diferentes, e a segunda, sem alguma magia, certamente não me tocará. Para isso, deveria acontecer algo verdadeiramente fora do natural”.

As crianças, como os personagens das fábulas, sabem perfeitamente que, para serem felizes, precisam conquistar o apoio do gênio na garrafa, guardar em casa o burrinho-faz-dinheiro [*asino cacabaiocchi*] ou a galinha dos ovos de ouro. E, em todas as ocasiões, conhecer o lugar e a fórmula vale bem mais do que esforçar-se honestamente para atingir um objetivo. Magia significa, precisamente, que ninguém pode ser digno da felicidade, que, conforme os antigos sabiam, a felicidade à medida do homem é sempre *hybris*, é sempre prepotência e excesso. Mas se alguém conseguir dobrar a sorte com o engano, se a felicidade depender não do que ele é, mas de uma noz encantada ou de um “abre-te-sésamo”, então, e só então, pode realmente considerar-se bem-aventurado.

Contra essa sabedoria pueril, que afirma que a felicidade não é algo que se possa merecer, a moral colocou desde sempre sua objeção. E o fez com a

palavras do filósofo que, menos do que qualquer outro, compreendeu a diferença entre viver dignamente e viver feliz. “O que em ti tende ardorosamente para a felicidade”, escreve Kant, “é a inclinação; o que depois submete tal inclinação à condição de que deves primeiro ser digno da felicidade é tua razão”. Mas de uma felicidade de que podemos ser dignos, nós (ou a criança em nós) não sabemos o que fazer. É uma desgraça sermos amados por uma mulher porque o merecemos! E como é chata a felicidade que é prêmio ou recompensa por um trabalho bem feito!

Na antiga máxima segundo a qual quem se dá conta de ser feliz já deixou de sê-lo, mostra-se que o estreitamento do vínculo entre magia e felicidade não é simplesmente imoral, e que ele pode até ser sinal de uma ética superior. A felicidade tem, pois, com seu sujeito uma relação paradoxal. Quem é feliz não pode saber que o é; o sujeito da felicidade não é um sujeito, não tem a forma de uma consciência, mesmo que fosse a melhor. Nesse caso a magia faz valer sua exceção, a única que permite a um homem dizer-se ou considerar-se feliz. Quem sente prazer de algo por encanto escapa da *hybris* implícita na consciência da felicidade, porque a felicidade, embora ele saiba que a tenha, em certo sentido não é sua. Assim, Júpiter, que se une à bela Alcmena, assumindo as feições do consorte Anfitrião, não sente prazer com ela como Júpiter. Nem sequer, apesar das aparências, como Anfitrião. Sua alegria pertence totalmente ao encanto, e se sente prazer, consciente e puramente, só com o que se obteve pelos caminhos tortuosos da magia. Só o encantado pode dizer sorrindo: “eu”, e só a felicidade que nem sonharíamos merecer é realmente merecida.

Essa é a razão última do preceito segundo o qual só existe sobre a terra uma possibilidade de felicidade: crer no divino e não aspirar a alcançá-lo (uma variável irônica é, em conversa de Kafka com Janouch, a afirmação de que há esperança, mas não para nós). Essa tese aparentemente ascética só se torna inteligível se entendermos o sentido do *não para nós*. Não quer dizer que a felicidade esteja reservada apenas a outros (felicidade significa, precisamente: para nós), mas que ela só nos cabe no ponto em que não nos estava destinada, não era para nós. Ou seja, por magia. Nesse momento, quando a arrebatamos da sorte, ela coincide inteiramente com o fato de nos sabermos capazes de magia, com o gesto com que afastamos, de uma vez por todas, a tristeza infantil.

Se for assim, se não houver felicidade a não ser sentindo-nos capazes de magia, então se torna transparente também a enigmática definição dada por Kafka sobre a magia, ao escrever que, se chamarmos a vida com o nome justo, ela vem, porque “esta é a essência da magia, que não cria, mas chama”. Tal definição está de acordo com a antiga tradição que cabalistas e necromantes seguiram escrupulosamente em todos os tempos, segundo a qual a magia é, essencialmente, uma ciência dos nomes secretos. Cada coisa, cada ser, tem, além de seu nome manifesto, um nome escondido, ao qual não pode deixar de responder. Ser mago significa conhecer e evocar esse arquinome. Disso nascem as intermináveis listas de nomes – diabólicos ou angélicos – com as quais o necromante garante para si o domínio sobre potências espirituais. O nome secreto é para ele apenas a sigla de seu poder de vida e de morte sobre a criatura que o traz.

Há, porém, outra e mais luminosa tradição, segundo a qual o nome secreto não é tanto a chave da sujeição da coisa à palavra do mago, quanto, sobretudo, o monograma que sanciona sua libertação com relação à linguagem. O nome secreto era o nome com o qual a criatura havia sido chamada no Éden, e, ao pronunciá-lo, os nomes manifestos e toda a babel dos nomes acabaram em pedaços. Por isso, segundo a doutrina, a magia chama por felicidade. O nome secreto é, na realidade, o gesto com o qual a criatura é restituída ao inexpresso. Em última instância, a magia não é conhecimento dos nomes, mas gesto, desvio em relação ao nome. Por isso, a criança nunca fica tão contente quanto quando inventa uma língua secreta própria. Sua tristeza não provém tanto da ignorância dos nomes mágicos, mas do fato de não conseguir se desfazer do nome que lhe foi imposto. Logo que o consegue, logo que inventa um novo nome, ela ostentará entre as mãos o passaporte que a encaminha à felicidade. Ter um nome é a culpa. A justiça é sem nome, assim como a magia. Livre de nome, bem-aventurada, a criatura bate à porta da aldeia dos magos, onde só se fala por gestos.



Autores do Nouveau Roman: Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Jérôme Lindon, Robert Pinget, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute e Claude Ollier, fotografados por Mario Dondero em frente das Éditions de Minuit, em Paris.

O DIA DO JUÍZO

O que me fascina e me mantém encantado nas fotografias que amo? Creio que se trata simplesmente disso: a fotografia é para mim, de algum modo, o lugar do Juízo Universal; ela representa o mundo assim como aparece no último dia, no Dia da Cólera. Certamente não é uma questão de tema; não quero dizer que as fotografias que amo são as que representam algo grave, sério ou mesmo trágico. Não; a foto pode mostrar um rosto, um objeto, um acontecimento qualquer. É o caso de um fotógrafo como Dondero, que, assim como Robert Capa, sempre se manteve fiel ao jornalismo ativo e muitas vezes praticou o que se poderia denominar a *flânerie* (ou o “andar à deriva”) fotográfica: passeia-se sem meta e se fotografa tudo o que aparece. Mas “o que aparece” – o rosto de duas mulheres que passam de bicicleta na Escócia, a vitrina de uma loja em Paris – é convocado, é citado para comparecer no Dia do Juízo.

Um exemplo mostra com absoluta clareza que isso é verdade desde o início da história da fotografia. Certamente é conhecido o célebre daguerreótipo do *boulevard du Temple*, considerado a primeira fotografia em que aparece uma figura humana. A chapa de prata representa o *boulevard du Temple* fotografado por Daguerre da janela do seu estúdio, em horário de pico. O *boulevard* deveria estar cheio de gente e de carroças e, contudo, porque os aparelhos da época necessitavam de um tempo de exposição muito longo, não se vê absolutamente nada de toda essa massa em movimento. Nada, a não ser uma pequena silhueta preta sobre a calçada, embaixo e à esquerda na foto. Trata-se de um homem que se fazia engraxar as botas e que, por isso, ficou imóvel bastante tempo, com a perna mal e mal erguida para apoiar o pé sobre a caixa do engraxate.

Eu não conseguiria fantasiar uma imagem mais adequada do Juízo Universal. A multidão dos humanos – aliás, a humanidade inteira – está presente, mas não se vê, pois o juízo refere-se a uma só pessoa, a uma só vida: exatamente àquela, e não a outra. E de que maneira aquela vida, aquela pessoa, foi colhida, apreendida, imortalizada pelo anjo do Último Dia – que é também o anjo da fotografia? No gesto mais banal e ordinário, no gesto de fazer-se engraxar os sapatos! No instante supremo, o homem, cada homem, fica entregue para sempre a seu gesto mais ínfimo e cotidiano. No entanto, graças à objetiva fotográfica, o gesto agora aparece carregado com o peso de uma vida inteira; aquela atitude irrelevante, até mesmo boba, compendia e resume em si o sentido de toda uma existência.

Acredito que haja uma relação secreta entre gesto e fotografia. O poder do gesto de condensar e convocar ordens inteiras de potências angélicas constitui-se na objetiva fotográfica, e encontra na fotografia seu *locus*, sua hora tópica. Certa vez, Benjamin escreveu, a propósito de Julien Green, que ele representa seus personagens em um gesto carregado de destino, que os fixa na irrevogabilidade de um além infernal. Creio que o inferno, que aqui está em jogo, seja um inferno pagão, e não cristão. No Hades, as sombras dos mortos repetem ao infinito o mesmo gesto: Issião faz sua roda girar, as Danaides procuram inutilmente carregar água em um tonel furado. Não se trata, porém, de uma punição; as sombras pagãs não são dos condenados. A eterna repetição é aqui a chave secreta de uma *apokatastasis*, da infinita recapitulação de uma existência.

É essa natureza escatológica do gesto que o bom fotógrafo sabe colher, sem, porém, diminuir em nada a historicidade e a singularidade do evento fotografado. Penso nas correspondências de guerra de Dondero e de Capa, ou na fotografia de Berlim oriental tirada do teto do *Reichstag* um dia antes da queda do muro. Ou em uma fotografia como aquela, justamente famosa, dos autores do *nouveau roman*, de Sarraute a Beckett, de Simon a Robbe-Grillet, tirada por Dondero em 1959, diante da sede das Éditions de Minuit. Todas essas fotos contêm um inconfundível indício histórico, uma data inesquecível e, contudo, graças ao poder especial do gesto, tal indício remete agora a outro tempo, mais atual e mais urgente do que qualquer tempo cronológico.

Há, porém, outro aspecto, nas fotografias que amo, que não gostaria de silenciar de modo algum. Trata-se de uma exigência: o sujeito fotografado exige algo de nós. Prezo especialmente o conceito de exigência, que não deve ser confundido com uma necessidade factual. Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso – ou melhor, precisamente por isso – aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos.

Benjamin devia ter em mente algo parecido quando, a propósito das fotografias de Cameron Hill, escreve que a imagem da vendedora de peixes exige o nome da mulher que, durante algum tempo, estava viva. E talvez seja porque não conseguiram suportar essa muda apóstrofe que, diante dos primeiros daguerreótipos, os espectadores deviam desviar o olhar, e se sentiam, por sua vez, olhados pelas pessoas retratadas. (No estúdio onde trabalho, sobre um móvel ao lado da escrivaninha, está a fotografia – aliás, bastante conhecida – do rosto de uma menina brasileira que parece fixar-me severamente, e sei com absoluta certeza que é e será ela a julgar-me, tanto hoje como no último dia.)

Dondero manifestou uma vez certa distância em relação a Cartier-Bresson e Sebastião Salgado, dois fotógrafos que, não obstante, admira. No primeiro, vê excesso de construção geométrica; no segundo, excesso de perfeição estética. Opõe a ambos sua concepção do rosto humano como uma história a contar ou uma geografia a explorar. Na mesma perspectiva, também penso que a exigência que nos interpela pelas fotografias nada tem de estético. Trata-se, antes, de uma exigência de redenção. A imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança.

A respeito da ressurreição da carne, os teólogos cristãos se perguntavam, sem conseguir encontrar resposta satisfatória, se o corpo iria ressuscitar na condição em que se encontrava no momento da morte (quem sabe velho, calvo e sem uma perna) ou na integridade da juventude. Orígenes abreviou tais discussões sem fim afirmando que não será o corpo que irá ressuscitar, mas sua figura, seu *eidos*. A fotografia, nesse sentido, é uma profecia do corpo glorioso.

Sabe-se que Proust tinha obsessão pela fotografia e procurava por todos os meios ter as fotos das pessoas que amava e admirava. Um dos rapazes por quem estava apaixonado quando tinha 22 anos, Edgar Auber, deu-lhe de presente, a partir de seu insistente pedido, o próprio retrato. No verso da fotografia, escreveu à guisa de dedicatória: *Look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, Too Late, Farewell* (Olhe para meu rosto: meu nome é Poderia Ter Sido; me chamo também Não Mais, Tarde Demais, Adeus). A dedicatória certamente é pretensiosa, mas expressa perfeitamente a exigência que anima todas as fotos e capta o real que está sempre no ato de se perder para torná-lo novamente possível.

De tudo isso, a fotografia exige que nos recordemos; as fotos são testemunhos de todos esses nomes perdidos, semelhantes ao livro da vida que o novo anjo apocalíptico – o anjo da fotografia – tem entre as mãos no final dos dias, ou seja, todos os dias.

OS AJUDANTES

Nos romances de Kafka, deparamo-nos com criaturas que se definem como “ajudantes” (*Gehilfen*). Mas parecem incapazes de proporcionar ajuda. Não entendem de nada, não têm “aparelhos”, só conseguem aprontar bobagens e infantilidades, são “molestas” e, às vezes, até “descaradas” e “luxuriosas”. Quanto ao aspecto, são tão semelhantes que se distinguem apenas pelo nome (Artur, Jeremias), assemelhando-se entre si “como serpentes”. Contudo, são observadores atentos, “ágeis”, “soltos”; têm olhos cintilantes e, contrastando com seus modos pueris, rostos que parecem de adultos, “de estudantes, quase”, e barbas longas e abundantes. Alguém – não se sabe direito quem – os confiou para nós, e não é fácil livrar-se deles. Em suma, “não sabemos quem são”; talvez sejam “enviados” do inimigo (o que explicaria por que insistem em ficar à espreita e espiar). Mesmo assim, assemelham-se a anjos, a mensageiros que desconhecem o conteúdo das cartas que devem entregar, mas cujo sorriso, cujo olhar e cujo modo de caminhar “parecem uma mensagem”.

Cada um de nós conheceu tais criaturas que Benjamin define como “crepusculares” e incompletas, parecidas com os *gandharva* das sagas indianas, metade gênios celestes, metade demônios. “Nenhuma tem lugar fixo, feições claras e inconfundíveis; nenhuma que não pareça prestes a subir ou a cair; nenhuma que não se confunda com seu inimigo ou com seu vizinho; nenhuma que não tenha completado sua idade e que, no entanto, não seja ainda imatura; nenhuma que esteja profundamente exausta, e, contudo, ainda no início de uma longa viagem.” Mais inteligentes e mais dotadas do que nossos outros amigos, sempre absortos em imaginações e projetos para os quais parecem dispor de todas as qualidades, não conseguem, porém, concluir nada, e

ficam geralmente sem o que fazer. Encarnam o tipo do eterno estudante e do “enrolador”, que envelhece mal e que, no final, mesmo de mau grado, devemos deixar para trás. Contudo, nelas há algo, um gesto inconcluído, uma graça inesperada, um certo descaramento matemático nos juízos e nos gostos, uma agilidade aérea dos membros e das palavras, que testemunha seu pertencimento a um mundo complementar, que remete a uma cidadania perdida ou a um lugar inviolável. Uma ajuda, nesse sentido, se lhe deram, embora não a consigamos identificar. Talvez consistisse precisamente no fato de não serem ajudáveis, em seu obstinado “para nós não há nada a fazer”; mas, precisamente por isso, sabemos ao final das contas que de algum modo as traímos.

Talvez seja porque a criança é um ser incompleto que a literatura para a infância está plena de ajudantes, seres paralelos e aproximativos, pequenos demais ou grandes demais, gnomos, larvas, gigantes bons, gênios e fadas caprichosas, grilos ou caracóis falantes, burrinhos que fazem dinheiro [*ciuchini cacadenari*] e outras pequenas criaturas encantadas que, no momento do perigo, surgem por milagre para libertar do embaraço a boa princesinha ou João Sem Medo. São os personagens que o narrador esquece no final da história, quando os protagonistas vivem felizes e contentes até ao final de seus dias; mas deles, dessa “gentalha” inclassificável à qual, no fundo, devem tudo, já não se sabe nada. No entanto, tentem perguntar a Próspero, quando demitiu todos os seus encantos e retornou, com os outros seres humanos, a seu ducado, o que é a vida sem Ariel.

Exemplo perfeito de ajudante é Pinóquio, o boneco maravilhoso que Gepeto quis fabricar para si a fim de fazer uma volta ao mundo com ele, e com isso ganhar “um pedaço de pão e um copo de vinho”. Nem morto nem vivo, metade *golem* e metade robô, sempre pronto a ceder a todas as tentações e a prometer, logo depois, que “a partir de hoje serei bom”, esse arquétipo eterno da seriedade e da graça do inumano, na primeira versão do romance, antes que ao autor viesse em mente acrescentar um final edificante, num determinado momento “estira os pés” e morre do modo mais vergonhoso, mas sem se tornar um rapaz. Ajudante é também Pávio, com “sua figurinha seca e espigada, que lembrava um pávio novo de lamparina”, que anuncia aos companheiros o país das maravilhas e morre de rir quando se dá conta que lhe cresceram orelhas de

burro. Da mesma índole são também os “assistentes” de Walser, irreparável e teimosamente preocupados em colaborar com uma obra totalmente supérflua, para não dizer inqualificável. Se estudam – e parece que estudam muito –, fazem-no para tirar um zero bem redondo. E por que motivo deveriam colaborar com o que o mundo considera sério, quando na verdade não passa de loucura? Preferem passear. E se, caminhando, encontrarem um cão ou outro ser vivo, cochicham: “não tenho nada para te dar, querido animal; de bom grado o daria, se o tivesse”. A não ser que, ao final, se deitem sobre um prado para chorar amargamente sua “estúpida existência de ranhentos”.

Também entre as coisas aparecem ajudantes. Todos conservamos certos objetos inúteis, metade lembrança e metade talismã, de que nos envergonhamos um pouco, mas aos quais não gostaríamos de renunciar por nada neste mundo. Trata-se às vezes de um velho brinquedo que sobreviveu aos estragos infantis, de uma caixinha de estudante que guarda um cheiro perdido ou de uma camiseta apertada que conservamos, sem motivo, na gaveta das camisas “de homem”. Devia ser algo assim, para Kane, o pequeno trenó *Rosebud*. Ou, para seus perseguidores, o falcão maltês que, no final, revela-se feito da “mesma matéria de que são feitos os sonhos”. Ou o motorzinho de motocicleta transformado em bate-deira, de que fala Sohn-Rethel em sua estupenda descrição de Nápoles. Onde vão acabar tais objetos-ajudantes, testemunhos de um éden não-confessado? Porventura não existe para eles um armazém, uma arca em que sejam recolhidos para a eternidade, como acontece com a *genizah* em que os hebreus conservam os velhos livros ilegíveis, porque mesmo assim poderia estar escrito o nome de Deus?

O capítulo 366 das *Iluminações da Meca*, a obra-prima do grande sufi Ibn-Arabi, é dedicado aos “ajudantes do Messias”. Esses ajudantes (*wuzara*, plural de *wazir*; é o vizir que encontramos tantas vezes nas *Mil e uma noites*) são homens que, no tempo profano, já possuem as características do tempo messiânico, pertencem já ao último dia. Curiosamente – e talvez exatamente por isso –, eles foram escolhidos entre os não-árabes; são estrangeiros entre os árabes, embora falem sua língua. O Mahdi, messias que vem no final dos tempos, precisa de seus ajudantes, que de algum modo são seus guias, embora

realmente sejam simples personificações das qualidades ou “estações” de sua própria sabedoria. “O Mahdi toma suas decisões e pronuncia seus juízos só depois de se consultar com eles, pois são os verdadeiros conhecedores do que existe na realidade divina.” Graças a seus ajudantes, o Mahdi pode compreender a língua dos animais e estender sua justiça tanto aos homens como aos *jinn*. Uma qualidade dos ajudantes é a de serem “tradutores” (*mutarjim*) da língua de Deus para a língua dos homens. Segundo Ibn-Arabi, todo o mundo nada mais é que uma tradução da língua divina, e os ajudantes, nesse sentido, são os realizadores de uma teofania interminável, de uma revelação contínua. Outra qualidade dos ajudantes é a “visão penetrante”, com a qual eles reconhecem os “homens do invisível”, ou seja, anjos e outros mensageiros que se escondem em formas humanas ou animais.

Mas como se conseguem identificar os ajudantes, os tradutores? Sendo estrangeiros, escondendo-se assim entre os fiéis, quem terá a visão para distinguir os visionários?

Uma criatura intermediária entre os *wuzara* e os ajudantes de Kafka é o anão corcunda que Benjamin evoca em suas recordações infantis. Esse “inquieto da vida torta” não é apenas a cifra do desajeitamento pueril, não é apenas o espertinho que rouba o copo de quem quer beber e a oração de quem quer rezar. Pelo contrário, quem olha para ele “perde a capacidade de prestar atenção”. Em si mesmo e no anão. O corcunda é o representante do esquecido, que se apresenta para exigir em qualquer coisa a parte do esquecimento. E tal parte tem a ver com o fim dos tempos, assim como a distração não é mais que uma antecipação da redenção. Os defeitos físicos, a corcunda, as grosserias são a forma que as coisas assumem no esquecimento. O que sempre já esquecemos é o Reino, nós que vivemos “como se não fôssemos Reino”. Mas quando o messias vier, o torto tornar-se-á direito, o embaraço, desenvoltura, e o esquecimento se lembrará de si mesmo. Pois, foi dito, “para eles e seus semelhantes, os incompletos e os ineptos, nos é dada a esperança”.

A idéia de que o Reino esteja presente no tempo profano em formas míopes e distorcidas, de que os elementos do estado final se escondam precisamente no que hoje aparece como infame e escarnecido, de que, em suma, a vergonha

tenha a ver secretamente com a glória, é um tema messiânico profundo. Tudo o que agora nos aparece envilecido e de pouco valor é a fiança que deveremos resgatar no último dia, e quem nos guia para a salvação é precisamente o companheiro que se perdeu pelo caminho. É seu rosto que reconheceremos no anjo que toca a trombeta ou em quem, distraído, deixar cair das mãos o livro da vida. A réstia de luz que nasce em nossos defeitos e nossas pequenas baixezas não era senão a redenção. Ajudantes, nesse sentido, foram também o mau companheiro de escola que nos passou por baixo da carteira as primeiras fotografias pornográficas ou o sórdido quartinho onde alguém nos mostrou pela primeira vez a sua nudez. Os ajudantes são nossos desejos insatisfeitos, aqueles que não confessamos sequer a nós mesmos, que no dia do juízo virão a nosso encontro sorrindo como Artur e Jeremias. Naquele dia, alguém descontará nossos rubores como letras de câmbio para o paraíso. Reinar não significa satisfazer. Significa que o insatisfeito é o que permanece.

O ajudante é a figura daquilo que se perde, ou melhor, da relação com o perdido. Esta se refere a tudo que, na vida coletiva e na vida individual, acaba sendo esquecido em todo instante, à massa interminável do que acaba irrevogavelmente perdido. Em cada instante, a medida de esquecimento e de ruína, o desperdício ontológico que trazemos em nós mesmos excedem em grande medida a piedade de nossas lembranças e da nossa consciência. Mas esse caos informe do esquecido, que nos acompanha como um *golem* silencioso, não é merte nem ineficaz, mas, pelo contrário, age em nós com força não inferior à das lembranças conscientes, mesmo que de forma diferente. Há uma força e quase uma apóstrofe do esquecido, que não podem ser medidas em termos de consciência, nem acumuladas como um patrimônio, mas cuja insistência determina a importância de todo saber e de toda consciência. O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível. Em tudo isso, o ajudante é de casa. Ele soletra o texto do inesquecível e o traduz para a língua dos surdos-mudos. Disso nasce sua obstinada gesticulação, disso provém o seu impassível semblante de mímico. Disso, também, sua irremediável ambigüidade. Isso porque do inesquecível só é possível a paródia. O lugar do canto está vazio. Ao lado e ao redor atarefam-se os ajudantes, que preparam o Reino.



Angelo custode (Anjo da guarda), de Pietro da Cortona, tela de 1656.
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

PARÓDIA

Em *A ilha de Arturo*, Elsa Morante escondeu uma meditação sobre a paródia que contém verossimilmente também uma indicação decisiva sobre a própria poética. O termo “Paródia” (com inicial maiúscula) aparece no livro improvisadamente como epíteto, que parece injurioso, do personagem provavelmente central do romance, Wilhelm Gerace, ídolo e pai de Arturo, a voz que narra. Ele, ao ouvir pela primeira vez a palavra (ou melhor, ao traduzi-la da linguagem secreta de assobios que ele acreditava ser o único a compartilhar com o pai), não consegue entender bem seu significado e a repete mentalmente para não esquecer. Tendo voltado para casa, consulta um dicionário e obtém a seguinte resposta: “Imitação do verso de outrem, na qual o que em outro é sério passa a ser ridículo, ou cômico, ou grotesco”.

A intrusão dessa definição típica de manual de retórica em texto literário não pode ser casual. Ainda mais que o termo volta a aparecer pouco antes do final do romance no episódio que contém a revelação derradeira, que levará à separação do pai, da ilha e da infância. Tal revelação diz: “Teu pai é uma Paródia!”. Essa vez, Arturo, lembrando a definição do dicionário, procura em vão na figura magra e graciosa do pai os aspectos cômicos ou grotescos que teriam podido justificar o epíteto. Mesmo que compreenda, logo em seguida, que o pai está enamorado do homem que o insultou. O nome de um gênero literário é, nesse caso, a cifra de uma inversão que não tem a ver com a transposição do sério para o cômico, mas com o objeto do desejo. Pela mesma razão poder-se-ia afirmar, porém, que a homossexualidade do personagem é a cifra do seu não-ser outra coisa que o símbolo do gênero literário do qual a voz que narra (que é, obviamente, também a voz do autor) está enamorada. Se-

gundo uma intenção alegórica especial, de que não é difícil encontrar precedentes nos textos medievais, mas que é quase única em romance moderno, Elsa Morante transformou um gênero literário – a paródia – no protagonista de seu livro. Nessa perspectiva, *A ilha de Arturo* aparece como a história do desesperado amor infantil da autora por um objeto literário que no início aparece muito sério e quase lendário, revelando-se, no final, acessível apenas em forma paródica.

A definição da paródia no dicionário consultado por Arturo é relativamente moderna. Provém de uma tradição retórica que encontra sua consolidação exemplar no final do século XVI, em Scaligero, que dedica à paródia um capítulo inteiro de sua *Poética*. A definição que aí se lê transformou-se em modelo no qual se inspirou por séculos o tratamento do assunto: “Assim como a Sátira deriva da Tragédia e o Mimo da Comédia, a Paródia deriva da Rapsódia. Aliás, quando os rapsodos interrompiam sua recitação, entravam em cena os que, por amor do jogo e para reanimar os ouvintes, invertiam tudo o que havia acontecido antes... Por isso, chamaram tais cantos de *paroidous*, pois ao lado e para além do assunto sério inseriam outras coisas ridículas. A Paródia é, portanto, uma Rapsódia invertida, que transpõe o sentido para o ridículo, trocando as palavras. Era algo semelhante à Epirrhema e à Parábase”.

Scaligero era uma das inteligências mais agudas de seu tempo, e sua definição contém elementos como a referência à recitação dos poetas homéricos (a rapsódia) e à parábase cômica, sobre o que teremos oportunidade de voltar a falar. De qualquer modo, ficam marcadas as duas características canônicas da paródia: a dependência de um modelo preexistente, que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes. A passagem disso para as definições dos manuais modernos é breve, derivando daí aquela que leva Arturo a pensar muito. As paródias sacras medievais, como as *missae potatorum* e a *Coena Cypriani*, que introduzem conteúdos grosseiros na liturgia da missa ou no texto da Bíblia, constituem, nesse sentido, um exemplo perfeito de paródia.

O mundo clássico conhecia, porém, outra – e mais antiga – acepção do termo “paródia”, remetendo-o à esfera da técnica musical. Ela indica uma se-

paração entre canto e palavra, entre *melos* e *logos*. Na música grega, de fato, originalmente a melodia tinha que corresponder ao ritmo da palavra. Quando, na recitação dos poemas homéricos, tal nexos acaba desfeito e os rapsodos começam a introduzir melodias que são percebidas como discordantes, diz-se que eles cantam *para ten oden*, contra o canto (ou ao lado do canto). Aristóteles informa-nos que o primeiro a introduzir nesse sentido a paródia na rapsódia foi Hegemone de Thasos. Sabemos que seu modo de recitar provocava risadas irrefreáveis nos atenienses. Diz-se do citarista Oinopas que ele introduziu a paródia na poesia lírica, separando, também nesse caso, a música da palavra. A separação entre canto e linguagem aparece completa em Calias, que compõe um canto em que as palavras cedem o lugar à soletração do ABC (*beta alfa, beta eta* etc.).

Independentemente disso, segundo essa mais antiga acepção do termo, a paródia designa a ruptura do nexos “natural” entre a música e a linguagem, a dissolução do canto pela palavra. Ou então, pelo contrário, da palavra pelo canto. É, de fato, o afrouxamento paródico dos vínculos tradicionais entre música e *logos* que torna possível, com Górgias, o nascimento da prosa de arte. O rompimento do vínculo liberta um *parà*, um espaço ao lado, em que se instala a prosa. Mas isso significa que a prosa literária traz em si o sinal da separação do canto. O “canto obscuro” que, segundo Cícero, se ouve no discurso em prosa (*est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior*) é, nesse sentido, um lamento pela música perdida, pelo desaparecimento do lugar natural do canto.

Certamente não é novidade dizer que a chave estilística do universo de Morante é a paródia. A esse propósito, falou-se de “paródia séria”.

O conceito de “paródia séria” é, obviamente, contraditório, não porque a paródia não seja coisa séria (pelo contrário; às vezes é seriíssima), mas porque não pode pretender identificar-se com a obra parodiada, não pode renegar o fato de se situar necessariamente ao lado do canto (*parà-oiden*) e de não ter um lugar próprio. Sérios, porém, podem ser os motivos que levaram o parodiante a renunciar a uma representação direta de seu objeto. Para Morante, eles são não apenas evidentes, mas também substanciais: o objeto que ela deveria descrever – a vida inocente, a saber, fora da história – é rigorosamente inenarrável.

A explicação precoce dada por Elsa, tomando-a emprestada do mito hebraico-cristão, em um fragmento de 1950, é definitiva para sua poética: o homem foi expulso do Éden, perdeu seu lugar próprio e foi jogado, na companhia dos animais, dentro de uma história que não lhe pertence. O próprio objeto da narração é, nesse sentido, “paródico”, ou seja, está fora de lugar, e ao escritor sobra apenas repetir e mimar a sua paródia íntima. E dado que quer evocar o inenarrável, deverá necessariamente recorrer a meios pueris e, conforme sugere a autora no final do livro, em um raro momento em que rouba a voz de Arturo, a “vícios romancescos”. Aliás, Elsa é obrigada a contar com leitores sem malícia, capazes de suprir o insuportável caráter estereotipado e paródico de muitos de seus personagens que, como Useppe e o próprio Arturo, parecem saídos de um livro ilustrado para a infância, metade *Coração* e metade *A ilha do tesouro*, metade fábula e metade mistério.

Na literatura, é um teorema óbvio, para Elsa, que a vida pode ser apresentada unicamente como um mistério (“Assim, portanto, a vida continuou um mistério” – constata Arturo antes da última despedida). Sabemos que, nos mistérios pagãos, os iniciados assistiam a ações teatrais em que apareciam brinquedos: piões, jogo das panelas de barro*, espelinhos (*puerilia ludicra* – divertimentos pueris –, define-os um malévolo informante). É útil refletir sobre os aspectos pueris de qualquer mistério, sobre a íntima solidariedade que o liga à paródia. A respeito do mistério só pode se dar paródia: qualquer outra tentativa de evocá-lo descamba para o mau gosto e para a passionalidade. Paródica é, nesse sentido, a representação por excelência do mistério moderno: a liturgia da missa. Testemunham-no as numerosas paródias sacras medievais, nas quais falta de tal maneira qualquer intenção profanatória, que foram conservadas pela mão devota dos monges. Frente ao mistério, a criação artística só pode acabar em caricatura, no sentido em que Nietzsche, no lúcido limiar da loucura, escrevia para Burckhardt: “Sou Deus, fiz essa caricatura; preferiria ser professor em Basileia em vez de ser Deus, mas não consigo levar tão longe meu

* No original, *pigne*. Jogo que consiste em pendurar em cordas presas a um poste, e acima da altura da cabeça, algumas panelas de barro (*pignatte*), que os jogadores, de olhos vendados, procuram romper com um bastão. (N. T.)

egoísmo”. É por uma espécie de probidade que o artista, sentindo que não pode levar seu egoísmo a ponto de querer representar o inenarrável, assume a paródia como a forma própria do mistério.

A instituição da paródia como forma do mistério talvez defina o mais extremo dos contratextos paródicos da Idade Média, que transforma na mais desenfreada escatologia a aura mistérica que se situa no centro da intenção cavaleiresca. Trata-se de *Audigier*, pequeno poema em francês antigo, composto por volta do final do século XII e conservado em um único manuscrito. A genealogia e a inteira existência do anti-herói que é seu protagonista estão inscritas desde o início em uma constelação decididamente cloacal. Seu pai, Turgibus, é senhor de Cocuce, “um país mole/ onde o pessoal está na merda até o pescoço./ Por um riacho de esgoto cheguei a nado:/ nunca pude sair por outro buraco”. Desse nobre senhor, de quem Audigier se apresenta como digno herdeiro, sabemos que “quando defecou a ponto de encher o capuz/ enfiou os dedos na merda, e depois os chupa”. O verdadeiro núcleo paródico do poema reside, porém, na simulação do cerimonial da investidura cavaleiresca, que se realiza em uma esterqueira e, sobretudo, nos repetidos combates com a enigmática velha Grinberge, que acabam inevitavelmente em uma espécie de burlesco sacramentário escatológico, e que Audigier suporta como “verdadeiro gentil-homem”:

*Grinberge a decouvert et cul et con
et sor le vis li ert a estupon;
du cul li chiet la merde a grant foison.
Quans Audigier se siet sor un fumier envers,
et Grinberge sor lui qui li froie les ners.
ii. foiz fist baisier son cul ainz qu'il fust ters...*

[Grinberge pôs a nu bunda e vulva
e sobre o rosto se lhe enroscou;
da bunda saiu merda em profusão.
O Conde Audigier está deitado numa estrumeira,
e sobre ele Grinberge, que lhe esfrega os tendões.
duas vezes lhe teve que beijar a bunda antes que ficasse limpa...]

Aqui não se trata tanto, como foi sugerido, de uma regressão uterina ou de uma prova iniciática, de que se podem vislumbrar precedentes no folclore, e sim, sobretudo, de uma inversão audaz do que está em jogo na *quête* cavalheiresca e, ainda mais, do objeto do amor cortês que, a partir da esfera prestigiosa do sagrado, é reconduzida bruscamente para a profana da estrumeira. Aliás, é possível, dessa maneira, que o desconhecido autor do pequeno poema apenas explicita cruamente uma intenção paródica já presente na literatura cavalheiresca e na poesia amorosa: confundir e tornar duravelmente indiscernível o umbral que separa o sagrado e o profano, o amor e a sexualidade, o sublime e o ínfimo.

A dedicatória poética na abertura de *A ilha de Arturo* estabelece uma correspondência entre a “ilhota celeste”, que é o lugar do romance (a infância?), e o limbo. A correspondência traz, porém, um codicilo amargo, que reza assim: *fora do limbo não há elísio*. É amargo porque implica que a felicidade só pode existir de forma paródica (como limbo, e não como elísio – outra vez uma troca de lugar).

A leitura dos tratados teológicos sobre o limbo mostra, sem sombra de dúvida, que os padres concebem o “primeiro círculo” como uma paródia conjunta do paraíso e do inferno, quer da bem-aventurança, quer da condenação. Do paraíso, enquanto hospeda criaturas – crianças mortas antes do batismo ou pagãos justos que não puderam conhecê-lo – que são inocentes, como os bem-aventurados, e, mesmo assim, trazem em si a mancha original. O elemento mais ironicamente paródico tem a ver, porém, com o inferno. Segundo os teólogos, a punição dos habitantes do limbo não pode ser uma pena aflitiva, como a dos condenados, mas unicamente uma pena privativa, que consiste na perpétua carência da visão de Deus. Só que, à diferença dos condenados, eles não sentem dor com essa carência, o que constitui a primeira entre as penas infernais. Por desfrutarem apenas do conhecimento natural e não do sobrenatural, que deriva do batismo, a falta do bem supremo não lhes causa o menor pesar. Assim, as criaturas do limbo transmutam a pena maior em alegria natural, e essa é certamente uma forma extrema e especial de paródia. Disso, porém, também nasce o véu de tristeza que, “como uma coisa cinzenta”, cobre, aos olhos de Morante, a ilha inviolada. A “casa dos rapa-

zes”*, que evoca com seu próprio nome o limbo infantil, traz em si, com a memória dos festins homossexuais da região amalfitana, uma paródia da inocência.

Em um sentido particular, toda a tradição da literatura italiana cai sob o signo da paródia. Gorni mostrou como a paródia (também aqui de forma séria) é elemento essencial do estilo dantesco, que procura produzir um duplo, de dignidade quase igual à das passagens da Sagrada Escritura que reproduz. Mas a presença de uma instância paródica na literatura italiana é ainda mais íntima. Todos os poetas estão apaixonados por sua língua. Mas, em geral, algo se revela a eles por meio da língua, algo que os rapta e os ocupa inteiramente: o divino, o amor, o bem, a cidade, a natureza... Com os poetas italianos – pelo menos a partir de determinado momento – verifica-se um fato singular: eles estão apaixonados apenas por sua língua, e esta lhes revela unicamente a si mesma. E isso é causa – ou, talvez, consequência – de outro fato singular, a saber, que os poetas italianos odeiam sua língua na mesma medida em que a amam. Por isso, no caso deles, a paródia não funciona apenas inserindo conteúdos mais ou menos cômicos dentro de formas sérias, mas parodiando, por assim dizer, a própria língua. Ela introduz (ou, o que é o mesmo, descobre) na língua (e, portanto, no amor) uma cisão. O obstinado bilingüismo da cultura literária italiana (latim/vulgar e, mais tarde, com o declínio progressivo do latim, língua morta/língua viva, língua literária/dialeto) tem, nesse sentido, certamente uma função paródica. De um modo poeticamente constitutivo, como aparece, em Dante, a oposição gramática/língua materna; em formas elegíacas e pedantes, como ocorre na *Hypnerotomachia*, ou desbocadas, como em Folengo. O essencial, em qualquer caso, reside no fato de ser possível instaurar na língua uma tensão e um desnível, sobre o qual a paródia instala sua central elétrica.

É fácil mostrar os sucessos dessa tensão na literatura do século XX. A paródia não é, nesse caso, um gênero literário, mas a própria estrutura do meio lingüístico no qual a literatura se expressa. Ao lado de escritores que promo-

* A “casa dos rapazes”, *casa dei guaglioni* em dialeto napolitano, é o lugar em que mora o protagonista do romance de Morante. O nome, dado pelo antigo proprietário, lembra que na casa era proibido o ingresso de mulheres. (N. T.)

vem o dualismo como uma espécie de “discordância” interna à língua (Gadda e Manganelli), há escritores que, em verso ou em prosa, celebram parodicamente o não-lugar do canto (Pascoli e, de maneira diferente, Elsa Morante e Landolfi). Óbvio é, de toda maneira, que se cante – e se fale – somente ao lado (da língua e do canto).

Se, para a paródia, é essencial o pressuposto da inatingibilidade de seu objeto, então a poesia trovadoresca e estilo-novista contém uma inegável intenção paródica. Isso explica o caráter ao mesmo tempo complicado e pueril do seu cerimonial. *L'amor de lonh* é uma paródia que garante a inaproximabilidade em relação àquilo com que se pretende unir. Isso é verdade também no plano lingüístico. Preciosismo métrico e *trobar clus* instauram na língua desníveis e polaridades que transformam a significação em um campo de tensões destinadas a continuarem insatisfeitas.

Mas tensões polares reaparecem também no plano erótico. Desde sempre, causa espanto a presença de uma pulsão obscena e burlesca, ao lado da mais refinada espiritualidade, freqüentemente convivendo na mesma pessoa (caso exemplar é Arnaut, cuja sirvente obscena nunca deixou de apresentar dificuldades para os estudiosos). O poeta, obsessivamente ocupado em afastar o objeto de amor, vive em simbiose com um parodista, que inverte pontualmente sua intenção.

A poesia de amor nasce na modernidade sob o signo ambíguo da paródia. O *Cancioneiro* de Petrarca, que decididamente dá as costas à tradição trovadoresca, constitui a tentativa de salvar a poesia no confronto com a paródia. Sua receita é simples e eficaz: monolingüismo integral no plano da língua (latim e vulgar são distanciados até se tornarem incommunicantes, os desníveis métricos são abolidos); eliminação da inaproximabilidade do objeto de amor (obviamente, não no sentido realista, mas transformando o que é inaproximável em um cadáver – ou melhor, em um espectro). A aura morta é agora o objeto próprio e imparodiável da poesia. *Exit parodia. Incipit literatura*^{*}.

A paródia removida reaparece, porém em formas patológicas. Não é apenas uma coincidência irônica que a primeira biografia de Laura se deva a um

^{*} Em latim: “Sai a paródia. Entra a literatura”. (N. T.)

antepassado de Sade, que a inscreve na genealogia familiar. Ela anuncia a obra do Divino Marquês como a revolução mais implacável do *Cancioneiro*. A pornografia, que mantém inatingível o próprio fantasma no mesmo gesto com que se aproxima dele de um jeito incapaz de ser olhado, é a forma escatológica da paródia.

Foi Fortini quem estendeu a Pasolini a fórmula da “paródia séria” de Morante. Ele aconselha ler o último Pasolini em íntimo diálogo com Morante. A sugestão pode ser ulteriormente desenvolvida. Pasolini, a certa altura, não só dialoga com Morante (que nas poesias é ironicamente chamada de *Basilissa*), mas apresenta a respeito uma paródia mais ou menos consciente. Aliás, também Pasolini havia iniciado com uma paródia lingüística (as poesias friulanas, o uso incongruente do dialeto romano); mas, seguindo as pegadas de Morante e com a passagem para o cinema, ele desloca a paródia para os conteúdos, acrescentando-lhe um significado metafísico. Assim como a língua, também a vida (a analogia não causa surpresa; trata-se justamente da equação teológica entre vida e palavra que marca profundamente o universo cristão) traz consigo uma cisão. O poeta pode viver “sem os confortos da religião”, mas não sem os da paródia. Ao culto morantiano de Saba, corresponderá assim o culto de Penna, à “longa celebração morantiana da vitalidade”, a trilogia da vida. Aos meninos angelicais que devem salvar o mundo corresponde a santificação de Ninetto. Em ambos os casos, como fundamento da paródia há algo irrepresentável. E, por fim, também nesse caso a pornografia desponta com uma função apocalíptica. Sob tal perspectiva, não seria ilegítimo ler *Saló* como uma paródia da *Storia*^{*}.

A paródia tece relações especiais com a ficção, que constitui desde sempre a contra-senha da literatura. À ficção – de que Morante sabe ser mestra – é dedicada uma das poesias mais belas de *Alibi*, que enuncia sinteticamente o

^{*} *Saló ou os 120 dias de Sodoma* é um filme de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), inspirado na obra de Sade. *La storia* é um livro de Elsa Morante (1912-1985), publicado em 1974, que narra a odisséia bélica da Itália e do mundo (1941-1947) por meio da história de uma pequena e simples família romana. (N. T.)

vem o dualismo como uma espécie de “discordância” interna à língua (Gadda e Manganelli), há escritores que, em verso ou em prosa, celebram parodicamente o não-lugar do canto (Pascoli e, de maneira diferente, Elsa Morante e Landolfi). Óbvio é, de toda maneira, que se cante – e se fale – somente ao lado (da língua e do canto).

Se, para a paródia, é essencial o pressuposto da inatingibilidade de seu objeto, então a poesia trovadoresca e estilo-novista contém uma inegável intenção paródica. Isso explica o caráter ao mesmo tempo complicado e pueril do seu cerimonial. *L'amor de lonh* é uma paródia que garante a inaproximabilidade em relação àquilo com que se pretende unir. Isso é verdade também no plano lingüístico. Preciosismo métrico e *trobar clus* instauram na língua desníveis e polaridades que transformam a significação em um campo de tensões destinadas a continuarem insatisfeitas.

Mas tensões polares reaparecem também no plano erótico. Desde sempre, causa espanto a presença de uma pulsão obscena e burlesca, ao lado da mais refinada espiritualidade, freqüentemente convivendo na mesma pessoa (caso exemplar é Arnaut, cuja sirvente obscena nunca deixou de apresentar dificuldades para os estudiosos). O poeta, obsessivamente ocupado em afastar o objeto de amor, vive em simbiose com um parodista, que inverte pontualmente sua intenção.

A poesia de amor nasce na modernidade sob o signo ambíguo da paródia. O *Cancioneiro* de Petrarca, que decididamente dá as costas à tradição trovadoresca, constitui a tentativa de salvar a poesia no confronto com a paródia. Sua receita é simples e eficaz: monolingüismo integral no plano da língua (latim e vulgar são distanciados até se tornarem incommunicantes, os desníveis métricos são abolidos); eliminação da inaproximabilidade do objeto de amor (obviamente, não no sentido realista, mas transformando o que é inaproximável em um cadáver – ou melhor, em um espectro). A aura morta é agora o objeto próprio e imparodiável da poesia. *Exit parodia. Incipit literatura**.

A paródia removida reaparece, porém em formas patológicas. Não é apenas uma coincidência irônica que a primeira biografia de Laura se deva a um

* Em latim: “Sai a paródia. Entra a literatura”. (N. T.)

antepassado de Sade, que a inscreve na genealogia familiar. Ela anuncia a obra do Divino Marquês como a revolução mais implacável do *Cancioneiro*. A pornografia, que mantém inatingível o próprio fantasma no mesmo gesto com que se aproxima dele de um jeito incapaz de ser olhado, é a forma escatológica da paródia.

Foi Fortini quem estendeu a Pasolini a fórmula da “paródia séria” de Morante. Ele aconselha ler o último Pasolini em íntimo diálogo com Morante. A sugestão pode ser ulteriormente desenvolvida. Pasolini, a certa altura, não só dialoga com Morante (que nas poesias é ironicamente chamada de *Basilissa*), mas apresenta a respeito uma paródia mais ou menos consciente. Aliás, também Pasolini havia iniciado com uma paródia lingüística (as poesias friulanas, o uso incongruente do dialeto romano); mas, seguindo as pegadas de Morante e com a passagem para o cinema, ele desloca a paródia para os conteúdos, acrescentando-lhe um significado metafísico. Assim como a língua, também a vida (a analogia não causa surpresa; trata-se justamente da equação teológica entre vida e palavra que marca profundamente o universo cristão) traz consigo uma cisão. O poeta pode viver “sem os confortos da religião”, mas não sem os da paródia. Ao culto morantiano de Saba, corresponderá assim o culto de Penna, à “longa celebração morantiana da vitalidade”, a trilogia da vida. Aos meninos angelicais que devem salvar o mundo corresponde a santificação de Ninetto. Em ambos os casos, como fundamento da paródia há algo irrepresentável. E, por fim, também nesse caso a pornografia desponta com uma função apocalíptica. Sob tal perspectiva, não seria ilegítimo ler *Saló* como uma paródia da *Storia**.

A paródia tece relações especiais com a ficção, que constitui desde sempre a contra-senha da literatura. À ficção – de que Morante sabe ser mestra – é dedicada uma das poesias mais belas de *Alibi*, que enuncia sinteticamente o

* *Saló ou os 120 dias de Sodoma* é um filme de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), inspirado na obra de Sade. *La storia* é um livro de Elsa Morante (1912-1985), publicado em 1974, que narra a odisséia bélica da Itália e do mundo (1941-1947) por meio da história de uma pequena e simples família romana. (N. T.)

tema musical: “*di te finzione mi cingo, fatua veste...*” [“de ti, ficção, orno-me, fátua veste...”]. E é sabido que, para Pasolini, a própria língua de Morante é pura ficção (“[Ela] finge que o italiano existe”). Mas, realmente, a paródia não só não coincide com a ficção como constitui o seu oposto simétrico. De fato, a paródia não põe em dúvida, como faz a ficção, a realidade do seu objeto — este, aliás, é tão insuportavelmente real que se trata, precisamente, de mantê-lo à distância. Ao “como se” da ficção, a paródia contrapõe seu drástico “assim é demais” (ou “como se não”). Por isso, se a ficção define a essência da literatura, a paródia se põe, por assim dizer, no limiar dela, obstinadamente estendida entre realidade e ficção, entre a palavra e a coisa.

Talvez não haja lugar melhor para perceber a afinidade e, ao mesmo tempo, a distância entre esses dois pólos simétricos de toda criação do que na passagem de Beatriz a Laura. Fazendo com que seu objeto de amor morra, Dante dá certamente um passo além da poesia trovadoresca. Seu gesto, porém, ainda continua paródico; a morte de Beatriz é uma paródia que, separando da criatura mortal o nome que o traz, capta sua essência beatificante. Tem-se assim a absoluta ausência de luto; tem-se, daqui até o final, o triunfo, não da morte, mas do amor. A morte de Laura é, por sua vez, a morte da consistência paródica do objeto de amor trovadoresco e estilo-novista, seu tornar-se apenas “aura”, apenas *flatus vocis*.

Nesse sentido, os escritores diferenciam-se, de acordo com sua filiação a uma ou outra das duas grandes classes: a paródia e a ficção, Beatriz e Laura. Mas também são possíveis soluções intermediárias: parodiar a ficção (é a vocação de Elsa) ou fingir a paródia (é o gesto de Manganelli e Landolfi).

Se, continuando a vocação metafísica da paródia, levarmos ao extremo seu gesto, poderemos dizer que ela pressupõe uma tensão dual no ser. Assim, à cisão paródica da língua corresponderá, necessariamente, uma reduplicação do ser, à ontologia, uma para-ontologia. Certa vez Jarry definiu a sua preferência, a “patafísica”, como a ciência daquilo que se acrescenta à metafísica. Na mesma perspectiva, poder-se-á dizer que a paródia é a teoria — e a prática — daquilo que está ao lado da língua e do ser — ou do ser ao lado de si mesmo de todo ser e de todo discurso. E assim como, pelo menos para os modernos, a metafísica é impossível, a não ser como a abertura paródica de um espaço ao

lado da experiência sensível, que, no entanto, deve continuar rigorosamente vazio, assim também a paródia é um terreno conhecidamente impraticável, onde o viajante se choca continuamente com limites e aporias que não consegue evitar, mas a respeito dos quais nem sequer pode encontrar uma saída.

Se a ontologia é a relação — mais ou menos feliz — entre linguagem e mundo, a paródia, como para-ontologia, expressa a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e da coisa de encontrar seu nome. Seu espaço — a literatura — é, portanto, necessária e teologicamente marcado pelo luto e pelo gesto de escárnio (como o da lógica é marcado pelo silêncio). Contudo, dessa maneira, ela é testemunha daquela que parece ser a única verdade possível da linguagem.

Na sua definição da paródia, a certa altura Scaligero menciona a parábase. Na linguagem técnica da comédia grega, a parábase (ou *parekbasis*) designa o momento em que os atores saem de cena e o coro se dirige diretamente aos espectadores. Para fazê-lo, para poder falar ao público, ele se desloca (*parabaino*) para a parte do prosccênio chamada *logeion*, lugar do discurso.

No gesto da parábase, quando a representação se rompe, e atores e espectadores, autor e público trocam entre si os papéis, a tensão entre cena e realidade se atenua, e a paródia talvez conheça sua única solução. A parábase é uma *Aufhebung* — uma transgressão e uma realização — da paródia. Por isso, Friedrich Schlegel, atento, como sempre, a toda possível superação irônica da arte, vê na parábase o momento em que a comédia vai além de si mesma na direção do romance, a forma romântica por excelência. O diálogo cênico — íntimo e parodicamente dividido — abre um espaço ao lado (física mente representado pelo *logeion*) e se transforma apenas em colóquio, em simples e humana conversação.

No mesmo sentido, na literatura, quando a voz do narrador se volta para o leitor, ou quando se fazem os famosos apelos do poeta ao leitor, tem-se uma parábase, uma interrupção da paródia. Convém refletir, nessa perspectiva, sobre a função eminente da parábase no romance moderno, de Cervantes até Morante. Convocado e deportado para fora de seu lugar e de sua condição, o leitor não acede ao lugar e à condição do autor, mas a uma espécie de intermundo. Se a paródia, cisão entre canto e palavra e entre linguagem e

mundo, comemora realmente a ausência de lugar da palavra humana, nesse caso, na parábase, essa angustiante a-topia por um momento se atenua, se anula em pátria. Conforme diz Arturo a respeito de sua ilha: “prefiro fingir que não tenha existido. Por isso, até o momento em que não se vê mais nada, será melhor que não olhes para lá. Tu, avisa-me, naquele momento”.

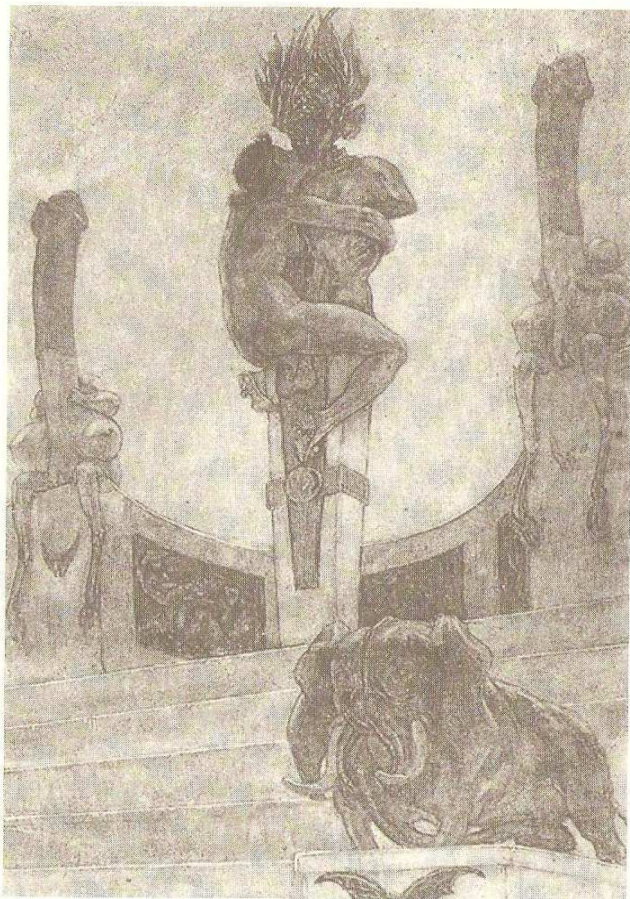
DESEJAR

Desejar é a coisa mais simples e humana que há. Por que, então, para nós são inconfessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é tão difícil trazê-los à palavra? Tão difícil que acabamos mantendo-os escondidos, e construímos para eles, em algum lugar em nós, uma cripta, onde permanecem embalsamados, à espera.

Não podemos trazer à linguagem nossos desejos porque os imaginamos. Na realidade, a cripta contém apenas imagens, como é o caso de um livro de figuras para crianças que ainda não sabem ler, o caso das *images d'Epinal* de um povo analfabeto. O corpo dos desejos é uma imagem. E o que é inconfessável no desejo é a imagem que dele fizemos.

Comunicar a alguém os próprios desejos sem as imagens é brutal. Comunicar-lhe as próprias imagens sem os desejos é fastidioso (assim como narrar os sonhos ou as viagens). Mas fácil, em ambos os casos. Comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas é a tarefa mais difícil. Por isso a postergamos. Até o momento em que começamos a compreender que ficará para sempre não-cumprida. E que o desejo inconfessado somos nós mesmos, para sempre prisioneiros na cripta.

O messias vem para os nossos desejos. Ele os separa das imagens para realizá-los. Ou, então, para mostrá-los já realizados. O que imaginamos, já o obtivemos. Sobram – irrealizáveis – as imagens do que foi realizado. Com os desejos realizados, ele constrói o inferno; com as imagens irrealizáveis, o limbo. E com o desejo imaginado, com a pura palavra, a bem-aventurança do paraíso.



L'idole (Les Sataniques), de Félicien Rops, tela de 1882.
Musée Provincial Félicien Rops, Namur (Bélgica).

O SER ESPECIAL

Os filósofos medievais estavam fascinados pelos espelhos. De modo especial, interrogavam-se sobre a natureza das imagens que neles aparecem. Qual é seu ser (ou então o seu não-ser)? São corpos ou não-corpos, substâncias ou acidentes? Identificam-se com a cor, com a luz ou com a sombra? São dotadas de movimento local? E como é possível o espelho acolher suas formas?

Certamente o ser das imagens deve ser muito especial, pois, se fossem simplesmente corpo ou substância, como poderiam ocupar o espaço já ocupado pelo corpo que é o espelho? E se o lugar delas fosse o espelho, deslocando-se o espelho, deveriam se deslocar com ele também as imagens.

Em primeiro lugar, a imagem não é uma substância, mas um acidente, que não se encontra no espelho como em um lugar, mas como em um sujeito (*quod est in speculo ut in subiecto*). Estar em um sujeito é, para os filósofos medievais, o modo de ser do que é insubstancial, ou seja, não existe por si, mas em outra coisa (tendo em conta a proximidade entre a experiência amorosa e a imagem, não nos surpreende que ambos, Dante e Cavalcanti, definam, no mesmo sentido, o amor como “acidente em substância”).

Dessa natureza insubstancial derivam duas características da imagem. Não sendo substância, ela não tem realidade contínua, nem se pode dizer que se mova através de um movimento local. Aliás, ela é gerada a cada instante de acordo com o movimento ou a presença de quem a contempla: “assim como a luz é criada cada vez de novo segundo a presença do iluminante, assim também dizemos acerca da imagem no espelho que ela é gerada toda vez segundo a presença de quem olha”.

O ser da imagem é uma geração contínua (*semper nova generatur*). Ser de geração e não de substância, ela é criada a cada instante de novo, assim como acontece com os anjos que, segundo o *Talmud*, cantam os louvores de Deus e imediatamente precipitam no nada.

A segunda característica da imagem consiste em não ser determinável segundo a categoria da quantidade, em não ser propriamente uma forma ou uma imagem, mas antes a “espécie de uma imagem ou de uma forma (*species imaginis et formae*)”, que em si não pode ser chamada nem longa nem larga, mas “tem apenas a espécie da longuidão e da largura”. As dimensões da imagem não são, pois, quantidades mensuráveis, mas apenas espécies, modos de ser e “hábitos” (*habitus vel dispositiones*). O fato de ser possível referir-se unicamente a um “hábito” ou a um *ethos* é o significado mais interessante da expressão “estar em um sujeito”. O que está em um sujeito tem a forma de uma espécie, de um uso, de um gesto. Nunca é uma coisa, mas sempre e apenas uma “espécie de coisa”.

O termo *species*, que significa “aparência”, “aspecto”, “visão”, deriva de uma raiz que significa “olhar, ver”, e que se encontra também em *speculum*, espelho, *spectrum*, imagem, fantasma, *perspicuus*, transparente, que se vê com clareza, *speciosus*, belo, que se oferece à vista, *specimen*, exemplo, signo, *spectaculum*, espetáculo. Na terminologia filosófica, *species* é usado para traduzir o grego *eidos* (como *genus*, gênero, para traduzir *genos*); daí o sentido que o termo terá nas ciências da natureza (espécie animal ou vegetal) e na língua do comércio, onde o termo passará a significar “mercadorias” (particularmente no sentido de “drogas”, “especiarias”), e, mais tarde, dinheiro (*espèces*).

A imagem é um ser cuja essência consiste em ser uma espécie, uma visibilidade ou uma aparência. Especial é o ser cuja essência coincide com seu dar-se a ver, com sua espécie.

O ser especial é absolutamente insubstancial. Ele não tem lugar próprio, mas acontece a um sujeito, e está nele como um *habitus* ou modo de ser, assim como a imagem está no espelho.

A espécie de cada coisa é sua visibilidade, a sua pura inteligibilidade. Especial é o ser que coincide com o fato de se tornar visível, com a própria revelação.

O espelho é o lugar em que descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que ela pode ser separada de nós, que a nossa “espécie” ou *imago* não nos pertence. Entre a percepção da imagem e o reconhecer-se nela há um intervalo que os poetas medievais denominavam amor. O espelho de Narciso é, nesse sentido, a fonte de amor, a experiência inaudita e feroz de que a imagem é e não é a nossa imagem.

Quando eliminamos o intervalo, quando – mesmo que por um instante – nos reconhecemos sem nos termos desconhecido e amado na imagem, isso significa já não podermos amar, acreditar que somos senhores da própria espécie, que coincidimos com ela. Ao prolongarmos indefinidamente o intervalo entre a percepção e o reconhecimento, a imagem é interiorizada como fantasma, e o amor recai na psicologia.

Os medievais chamavam a espécie de *intentio*, intenção. O termo designa a tensão interna (*intus tensio*) de cada ser que o impele a se fazer imagem, a se comunicar. A espécie não é, nesse sentido, nada mais que a tensão, que o amor com que cada ser deseja a si mesmo, deseja perseverar no próprio ser, comunicar a si mesmo. Na imagem, ser e desejar, existência e esforço coincidem perfeitamente. Amar outro ser significa: desejar a sua espécie, ou seja, o desejo com que ele deseja perseverar no seu ser. O ser especial é, nesse sentido, o ser comum ou genérico, e isso é algo como a imagem ou o rosto da humanidade.

A espécie não subdivide o gênero, mas o expõe. Nela, desejando e sendo desejado, o ser se faz espécie, se torna visível. E ser especial não significa o indivíduo, identificado por esta ou aquela qualidade que lhe pertence de modo exclusivo. Significa, pelo contrário, ser qualquer um, a saber, um ser tal que é indiferente e genericamente cada uma de suas qualidades, que adere a elas sem deixar que nenhuma delas o identifique.

“O ser qualquer um é desejável” é uma tautologia.

“Especioso” significa belo e, *mais tarde*, não verdadeiro, aparente. Espécie significa o que torna visível e, *mais tarde*, o princípio de uma classificação e de

uma equivalência. Causar espécie significa “assombrar, surpreender” (em sentido negativo); mas que indivíduos constituam uma espécie nos traz segurança.

Nada é mais instrutivo do que esse duplo significado do termo “espécie”. Ela é o que se oferece e se comunica ao olhar, o que torna visível e, ao mesmo tempo, o que pode – e deve a qualquer custo – ser fixado em uma substância e em uma diferença específica para que possa constituir uma identidade.

Pessoa significa originariamente máscara, ou seja, algo eminentemente especial. Para mostrar o sentido dos processos teológicos, psicológicos e sociais que revestem a pessoa, nada é melhor do que o fato de os teólogos cristãos terem recorrido a esse termo para traduzirem o grego *hypostasis*, ou seja, para ligarem a máscara a uma substância (três pessoas em uma substância). A pessoa é a captura da espécie e a sua vinculação a uma substância com o objetivo de tornar possível sua identificação. Os documentos de identidade contêm uma fotografia (ou outro dispositivo de captura da espécie).

O especial deve ser reduzido em qualquer lugar ao pessoal, e este ao substancial. A transformação da espécie em princípio de identidade e de classificação é o pecado original da nossa cultura, o seu dispositivo mais implacável. Só personalizamos algo – referindo-o a uma identidade – se sacrificamos a sua especialidade. Especial é, assim, um ser – um rosto, um gesto, um evento – que, não se assemelhando a *nenhum*, se assemelha a *todos* os outros. O ser especial é delicioso, porque se oferece por excelência ao uso comum, mas não pode ser objeto de propriedade pessoal. Do pessoal, porém, não são possíveis nem uso nem gozo, mas unicamente propriedade e ciúme.

O ciumento confunde o especial com o pessoal, o bruto confunde o pessoal com o especial. *A jeune fille* é ciumenta de si mesma. A mulher valorosa brutaliza a si mesma.

O ser especial comunica apenas a própria comunicabilidade. Mas esta acaba separada de si mesma e constituída em uma esfera autônoma. O especial transforma-se em espetáculo. O espetáculo é a separação do ser genérico, ou seja, a impossibilidade do amor e o triunfo do ciúme.

O AUTOR COMO GESTO

Em 22 de fevereiro de 1969, Michel Foucault proferiu sua conferência *O que é um autor?* perante os membros e os convidados da Sociedade Francesa de Filosofia. Dois anos antes, a publicação de *As palavras e as coisas* o havia tornado famoso subitamente, e entre o público (estando presentes, entre outros, Jean Wahl, que apresentou o conferencista, Maurice de Gandillac, Lucien Goldmann e Jacques Lacan) não era fácil fazer a distinção entre a curiosidade mundana e as expectativas pelo tema anunciado. Logo depois das primeiras frases, Foucault formula, com uma citação de Beckett (“O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”), a indiferença a respeito do autor como mote ou princípio fundamental da ética da escritura contemporânea. No caso da literatura – sugere ele – não se trata tanto da expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não pára de desaparecer: “a marca do autor está unicamente na singularidade da sua ausência”.

Porém, a citação de Beckett apresenta no seu enunciado uma contradição que parece lembrar ironicamente o tema secreto da conferência. “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala.” Há, por conseguinte, *alguém* que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade.

Nessa altura, Foucault pode esclarecer o sentido de sua operação. Ela se fundamenta na distinção entre duas noções que frequentemente são confundidas: o autor como indivíduo real, que ficará rigorosamente fora de campo, e a

função-autor, a única na qual Foucault concentrará toda a sua análise. O nome de autor não é simplesmente um nome próprio como os outros, nem no plano da descrição nem naquele da designação. Se, por exemplo, me dou conta de que Pierre Dupont não tem olhos azuis, ou não nasceu em Paris conforme acreditava, ou não exerce a profissão de médico – o que, por algum motivo, lhe atribuía –, o nome próprio Pierre Dupont continuará para sempre referindo-se à mesma pessoa; mas se descubro que Shakespeare não escreveu as tragédias que lhe são atribuídas e, pelo contrário, escreveu o *Organon* de Bacon, certamente não se poderá dizer que o nome de autor Shakespeare não tenha mudado sua função. O nome de autor não se refere simplesmente ao estado civil, não “vai, como acontece com o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu”; ele se situa, antes, “nos limites dos textos”, cujo estatuto e regime de circulação no interior de uma determinada sociedade ele define. “Poder-se-ia afirmar, portanto, que, em uma cultura como a nossa, há discursos dotados da função-autor, e outros que são desprovidos dela... A função-autor caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.”

Disso nascem as diferentes características da função-autor no nosso tempo: um regime particular de apropriação, que sanciona o direito de autor e, ao mesmo tempo, a possibilidade de distinguir e selecionar os discursos entre textos literários e textos científicos, aos quais correspondem modos diferentes da própria função; a possibilidade de autenticar os textos, constituindo-os em cânone ou, pelo contrário, a possibilidade de certificar o seu caráter apócrifo; a dispersão da função enunciativa simultaneamente em mais sujeitos que ocupam lugares diferentes; e, por fim, a possibilidade de construir uma função transdiscursiva, que constitui o autor, para além dos limites da sua obra, como “instaurador de discursividade” (Marx é muito mais do que o autor de *O capital*, e Freud é bem mais que o autor de *Interpretação dos sonhos*).

Dois anos depois, ao apresentar na Universidade de Buffalo uma versão modificada da conferência, Foucault opõe ainda mais drasticamente o autor-indivíduo real à função-autor. “O autor não é uma fonte infinita de significados que preenchem a obra, o autor não precede as obras. É um determinado princípio funcional através do qual, em nossa cultura, se limita, se exclui, se

seleciona: em uma palavra, é o princípio através do qual se criam obstáculos para a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição e recomposição da ficção.”

Nessa divisão entre o sujeito-autor e os dispositivos que consolidam a sua função na sociedade, volta a aparecer um gesto que marca profundamente a estratégia foucaultiana. Por um lado, ele repete com alguma frequência que nunca deixou de trabalhar sobre o sujeito; por outro, no contexto das suas pesquisas, o sujeito como indivíduo vivo sempre está presente apenas através dos processos objetivos de subjetivação que o constituem e dos dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos do poder. Provavelmente é por esse motivo que críticos hostis puderam questionar em Foucault, e não sem incoerência, a presença contemporânea de uma absoluta indiferença pelo indivíduo em carne e osso, e de um olhar decididamente estetizante a respeito da subjetividade. Aliás, Foucault tinha plena consciência dessa aparente aporia. Ao apresentar, no início dos anos 80, o próprio método para o *Dictionnaire des philosophes*, ele escrevia que “rejeitar o recurso filosófico a um sujeito constituinte não significa agir como se o sujeito não existisse, e fazer disso uma abstração a favor de uma pura subjetividade; tal rejeição tem, sim, por objetivo fazer aparecer os processos próprios que definem uma experiência na qual o sujeito e o objeto ‘se formam e se transformam’ um em relação ao outro e em função do outro”. E a Lucien Goldmann que, no debate após a conferência sobre o autor, lhe atribuía a intenção de cancelar o sujeito individual, ele podia responder ironicamente: “definir como se exerce a função-autor [...] não equivale a dizer que o autor não existe [...] Retenhamos, portanto, as lágrimas”.

Nessa perspectiva, a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos. Falta dizer que, desse modo, toda investigação sobre o sujeito como indivíduo parece ter que ceder o lugar ao *regesto*^{*}, que define as condições e as formas sob as quais o sujeito pode aparecer na ordem do discurso. Nessa ordem, segundo o diagnóstico que Foucault não pára de repetir, “a

* *Regesto* é uma coletânea de atas e documentos, resumidos ou transcritos em suas partes consideradas essenciais, ou então um resumo de um determinado documento histórico. (N. T.)

marca do escritor reside unicamente na singularidade da sua ausência; a ele cabe o papel do morto no jogo da escritura”. O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência. Mas de que maneira uma ausência pode ser singular? E o que significa, para um indivíduo, ocupar o lugar de um morto, deixar as próprias marcas em um lugar vazio?

Na obra de Foucault talvez haja um só texto no qual essa dificuldade brota tematicamente na consciência, em que a ilegibilidade do sujeito aparece por um instante em todo o seu esplendor. Trata-se de *A vida dos homens infames*, concebido originalmente como prefácio de uma antologia de documentos de arquivo, registros de internação ou *lettres de cachet*, em que o encontro com o poder, no mesmo momento em que as deixa marcadas de infâmia, arranca da noite e do silêncio existências humanas que, do contrário, não teriam deixado nenhum sinal de si. O gesto de escárnio do sacristão ateu e sodomita Jean-Antoine Touzard, internado em Bicêtre em 21 de abril de 1701, e o obscuro e obstinado vagabundear de Mathurin Milan, internado em Charenton em 31 de agosto de 1707, brilham apenas por um instante no feixe de luz que projeta sobre eles o poder; no entanto, naquela instantânea fulguração, algo ultrapassa a subjetivação que os condena ao opróbrio, e fica sinalizado nos enunciados lacônicos do arquivo como o sinal luminoso de outra vida e de outra história. Certamente as vidas infames aparecem apenas por terem sido citadas pelo discurso do poder, fixando-as por um momento como autores de atos e discursos celerados; mesmo assim, assim como acontece nas fotografias em que nos olha o rosto remoto e bem próximo de uma desconhecida, algo naquela infâmia exige o próprio nome, testemunha de si para além de qualquer expressão e de qualquer memória.

De que maneira essas vidas estão presentes nas anotações míopes e cursivas que as legaram para sempre ao arquivo impiedoso da infâmia? Os escribas anônimos, os funcionários menos graduados que redigiram tais observações, certamente não pretendiam nem conhecer e nem representar; seu único objetivo era marcar de infâmia. No entanto, pelo menos por um instante, as vidas

brilham naquelas páginas com uma luz negra, ofuscante. Porventura se dirá por isso que aí elas encontraram expressão, que, mesmo de forma drasticamente abreviada, de algum modo nos foram comunicadas, dadas a conhecer? Pelo contrário, o gesto com o qual foram fixadas parece subtraí-las para sempre de toda possível apresentação, como se elas comparecessem na linguagem apenas sob a condição de continuarem absolutamente inexpressas.

É possível, então, que o texto de 1982 contenha algo parecido com a chave de leitura da conferência sobre o autor, que a vida infame constitua de algum modo o paradigma da presença-ausência do autor na obra. Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.

Como se deve entender o modo dessa presença singular, em que uma vida nos aparece unicamente por meio daquilo que a silencia e distorce com uma careta? Foucault parece se dar conta dessa dificuldade. “Não encontrareis aqui”, escreve, “uma galeria de retratos; trata-se, pelo contrário, de armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas, cujo instrumento foram as palavras. Vidas reais foram ‘postas em jogo’ (*jouées*) nessas frases; não quero dizer que ali foram figuradas ou representadas, mas que, de fato, a sua liberdade, a sua desventura, muitas vezes também a sua morte e, em todo caso, seu destino foram, ali, pelo menos em parte, decididos. Esses discursos realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras”.

Já era óbvio que não pudesse se tratar de retratos nem de biografias; o que costura as vidas infames com as escassas escrituras que as registram não é uma relação de representação ou de simbolização, mas algo diferente e mais essencial: elas foram “postas em jogo” naquelas frases, nelas a sua liberdade e a sua desventura foram riscadas e decididas.

Onde está Mathurin Milan? Onde está Jean-Antoine Touzard? Não nas lacônicas observações que registram a sua presença no arquivo da infâmia. Nem sequer fora do arquivo, em uma realidade biográfica de que literalmente

nada sabemos. Eles estão no umbral do texto em que foram postos em jogo ou, quem sabe, a sua ausência, o seu voltar as costas para nós para sempre se põem nas bordas do arquivo, como o gesto que, ao mesmo tempo, o tornou possível e lhe excede e anula a intenção.

“Vidas reais foram ‘postas em jogo’ (*jouées*)” é, nesse contexto, uma expressão ambígua, que as aspas procuram sublinhar. Não tanto porque *jouer* também tem um significado teatral (a frase poderia significar também “foram colocadas em cena, recitadas”), mas porque, no texto, o agente, quem põs em jogo as vidas, fica intencionalmente na sombra. Quem põs em jogo as vidas? Os próprios homens infames, abandonando-se sem reservas, como Mathurin Milan, ao seu vagabundear, ou Jean-Antoine Touzard, à sua paixão sodomita? Ou então, como parece mais provável, a conspiração de familiares, funcionários anônimos, de chanceleres e policiais, que levou à internação dos mesmos? A vida infame não parece pertencer integralmente nem a uns nem a outros, nem aos registros dos nomes que no final deverão responder por isso, nem aos funcionários do poder que, em todo caso, e no final das contas, decidirão a respeito dela. Ela é apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita – por isso ela é o lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma-de-vida.

O que significa, porém, para uma vida, pôr-se – ou ser posta – em jogo?

Nastasja Filippovna – no *Idiota* de Dostoiévski – entra na sala de visitas de sua casa na noite em que decidirá sobre sua vida. Prometeu a Afanasiĭ Ivanovič Tockij, o homem que a desonrou e manteve até então, dar-lhe uma resposta à sua oferta de casar com o jovem Ganja em troca de 75 mil rublos. Na sala de visitas estão presentes todos os seus amigos e conhecidos, também o general Epanèin, também o inefável Lebedev, o venenoso Ferdyščenko, o príncipe Myškin, também Rogożyn, que em certo momento entra à testa de um bando inapresentável, trazendo nas mãos um pacote de cem mil rublos, destinados a Nastasja. Desde o início a noitada tem algo de doentio, de febril. De resto, a dona da casa não cansa de repeti-lo: tenho febre, estou mal.

Ao aceitar jogar o desagradável jogo de sociedade proposto por Ferdyščenko, no qual cada um deve confessar a própria abjeção, Nastasja põe imediatamente toda a noitada sob o signo do jogo. E é por jogo ou capricho que fará com que a sua resposta a Tockij seja dada pelo príncipe Myškin, que para ela é quase um

desconhecido. E depois, tudo pressiona, tudo precipita. Improvisadamente ela aceita se casar com o príncipe, para se desdizer imediatamente e escolher o ébrio Rogożyn. E, a certa altura, como se estivesse perturbada, agarra o pacote com os cem mil rublos e os joga no fogo, prometendo ao ávido Ganja que o dinheiro será seu, se o conseguir retirar das chamas com as suas mãos.

O que dirige as ações de Nastasja Filippovna? Certamente os seus gestos, por mais exagerados que sejam, são incomparavelmente superiores aos cálculos e aos modos contidos de todos os presentes (com uma única exceção, que é Myškin). No entanto, é impossível divisar neles algo parecido com uma decisão racional ou um princípio moral. Nem sequer se pode afirmar que aja para se vingar (de Tockij, por exemplo). Do início ao fim, Nastasja parece tomada pelo delírio, conforme os seus amigos não se cansam de observar (“mas o que estás dizendo, tens um ataque”, “não a entendo, perdeu a cabeça”).

Nastasja Filippovna põs em jogo a sua vida – ou, talvez, permitiu que ela fosse posta em jogo por Myškin, por Rogożyn, por Lebedev e, no fundo, pelo próprio capricho. Por isso, o seu modo contido é inexplicável, por isso ela fica perfeitamente ilibada e incompreendida em todos os seus atos. Ética não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos. Mesmo correndo o risco de que, dessa maneira, venham a ser decididas, de uma vez por todas, a sua felicidade e a sua infelicidade.

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama. No entanto, precisamente como, segundo os mesmos teóricos, a trapaça deve seu nome ao fato de que, como um laço, ele volta cada vez a reatar o fio que soltou e desapertou, assim também o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irreduzível de uma borda inexpressiva. Assim como o mímico no seu

mutismo, como Arlequim na sua trapaça, ele volta infatigavelmente a se fechar no aberto que ele mesmo criou. E assim como em certos livros velhos que reproduzem ao lado do frontispício o retrato ou a fotografia do autor, nós procuramos em vão decifrar, nos seus traços enigmáticos, os motivos e o sentido da obra como o exergo intratável, que pretende ironicamente deter o seu inconfessável segredo.

No entanto, precisamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura. Isso acontece com a poesia que começa com *Padre polvo que subes de España*. Sabemos – ou, pelo menos, assim nos foi dito – que ela foi escrita em algum dia de 1937, por um homem chamado César Vallejo, que havia nascido no Peru em 1892 e que agora está enterrado no cemitério de Montparnasse, em Paris, ao lado de sua mulher Georgette, que lhe sobreviveu por muitos anos e é responsável, pelo que parece, pela má edição daquela poesia e dos outros escritos póstumos. Tentemos identificar a relação que constitui a poesia como obra de César Vallejo (ou César Vallejo como autor daquela poesia). Deveremos entender tal relação no sentido de que, um dia, aquele sentimento particular, aquele pensamento incomparável, passou por um átimo na mente e no espírito do indivíduo com o nome César Vallejo? Nada é menos certo. É provável, pelo contrário, que só depois de ter escrito – ou enquanto escrevia – a poesia, aquele pensamento e aquele sentimento se lhe tornaram reais, precisos e indessapropiáveis em cada detalhe, em cada matiz (assim como se os tornam para nós apenas no momento em que lemos a poesia).

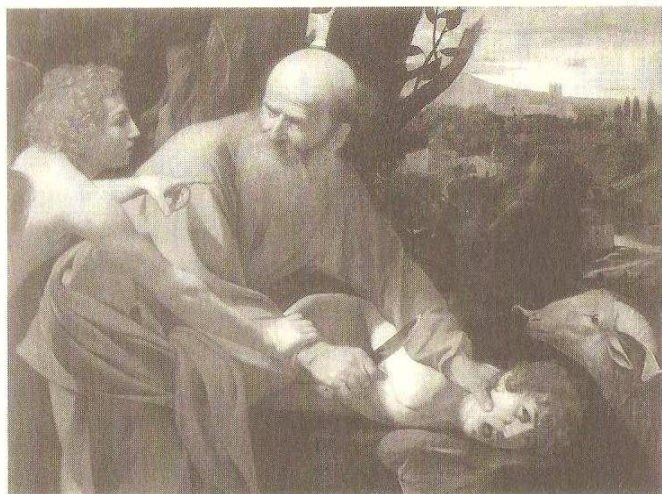
Porventura isso significa que o lugar do pensamento e do sentimento está na própria poesia, nos sinais que compõem o seu texto? Mas de que maneira uma paixão e um pensamento poderiam estar contidos em uma folha de papel? Por definição, um sentimento e um pensamento exigem um sujeito que os pense e experimente. Para que se façam presentes, importa, pois, que alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura. Mas isso pode significar apenas que tal indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor ali deixou, que ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra.

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em

jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. Assim como, segundo a filosofia de Averróis, o pensamento é único e separado dos indivíduos que, de cada vez, se unem a ele através das suas imaginações e dos seus fantasmas, também autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência.

Precisamente por isso, porém, o autor estabelece também o limite para além do qual nenhuma interpretação pode ir. Onde a leitura do poetado encontra, de qualquer modo, o lugar vazio do vivido, ela deve parar. Pois tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura.

Talvez, nessa altura, a aporia de Foucault esteja começando a ficar menos enigmática. O sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo. Isso porque também a escritura – toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia – é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem. E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela. Todo o resto é psicologia e em nenhum lugar na psicologia encontramos algo parecido com um sujeito ético, com uma forma de vida.



Sacrificio di Isacco, de Michelangelo Merisi da Caravaggio, tela de 1603-4.
Galleria degli Uffizi, Florença.

ELOGIO DA PROFANAÇÃO

Os juristas romanos sabiam perfeitamente o que significa “profanar”. Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão. Sacrílego era todo ato que violasse ou transgredisse esta sua especial indisponibilidade, que as reservava exclusivamente aos deuses celestes (nesse caso eram denominadas propriamente “sagradas”) ou infernais (nesse caso eram simplesmente chamadas “religiosas”). E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens. “Profano” – podia escrever o grande jurista Trebácio – “em sentido próprio denomina-se àquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens”. E “puro” era o lugar que havia sido desvinculado da sua destinação aos deuses dos mortos e já não era “nem sagrado, nem santo, nem religioso, libertado de todos os nomes desse gênero” (*D.* 11, 7, 2).

Puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens. Mas o uso aqui não aparece como algo natural; aliás, só se tem acesso ao mesmo através de uma profanação. Entre “usar” e “profanar” parece haver uma relação especial, que é importante esclarecer.

Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é

o sacrifício: através de uma série de rituais minuciosos, diferenciados segundo a variedade das culturas, e que Hubert e Mauss inventariaram pacientemente, ele estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina. É essencial o corte que separa as duas esferas, o limiar que a vítima deve atravessar, não importando se num sentido ou noutro. O que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana. Uma das formas mais simples de profanação ocorre através de contato (*contagione*) no mesmo sacrifício que realiza e regula a passagem da vítima da esfera humana para a divina. Uma parte dela (as entranhas, *exta*: o fígado, o coração, a vesícula biliar, os pulmões) está reservada aos deuses, enquanto o restante pode ser consumido pelos homens. Basta que os participantes do rito toquem essas carnes para que se tornem profanas e possam ser simplesmente comidas. Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado.

O termo *religio*, segundo uma etimologia ao mesmo tempo insípida e inexistente, não deriva de *religare* (o que liga e une o humano e o divino), mas de *relegere*, que indica a atitude de escrupulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses, a inquieta hesitação (o “reler”) perante as formas – e as fórmulas – que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano. *Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso, à religião não se opõem a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a “negligência”, uma atitude livre e “distraída” – ou seja, desvinculada da *religio* das normas – diante das coisas e do seu uso, diante das formas da separação e do seu significado. Profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular.

A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo. Sabe-se que as esferas do sagrado e do jogo estão estreitamente vinculadas. A maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo. Brincar de roda era originalmente um rito matri-

monial; jogar com bola reproduz a luta dos deuses pela posse do sol; os jogos de azar derivam de práticas oraculares; o pião e o jogo de xadrez eram instrumentos de adivinhação. Ao analisar a relação entre jogo e rito, Émile Benveniste mostrou que o jogo não só provém da esfera do sagrado, mas também, de algum modo, representa a sua inversão. A potência do ato sagrado – escreve ele – reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e a põe em cena. O jogo quebra essa unidade: como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como *jocus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito. “Se o sagrado pode ser definido através da unidade consubstancial entre o mito e o rito, poderíamos dizer que há jogo quando apenas metade da operação sagrada é realizada, traduzindo só o mito em palavras e só o rito em ações.”

Isso significa que o jogo libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. Assim, a “profanação” do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa. As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisadamente em brinquedos. É comum, tanto nesses casos como na profanação do sagrado, a passagem de uma *religio*, que já é percebida como falsa ou opressora, para a negligência como *vera religio*. E essa não significa descuido (nenhuma atenção resiste ao confronto com a da criança que brinca), mas uma nova dimensão do uso que crianças e filósofos conferem à humanidade. Trata-se de um uso cujo tipo Benjamin devia ter em mente quando escreveu, em *O novo advogado*, que o direito não mais aplicado, mas apenas estudado, é a porta da justiça. Da mesma forma que a *religio* não mais observada, mas jogada, abre a porta para o uso, assim também as potências da economia, do direito e da política, desativadas em jogo, tornam-se a porta de uma nova felicidade.

O jogo como órgão da profanação está em decadência em todo lugar. Que o homem moderno já não sabe jogar fica provado precisamente pela multiplicação vertiginosa de novos e velhos jogos. No jogo, nas danças e nas festas, ele

procura, de maneira desesperada e obstinada, precisamente o contrário do que ali poderia encontrar: a possibilidade de voltar à festa perdida, um retorno ao sagrado e aos seus ritos, mesmo que fosse na forma das insossas cerimônias da nova religião espetacular ou de uma aula de tango em um salão do interior. Nesse sentido, os jogos televisivos de massa fazem parte de uma nova liturgia, e secularizam uma intenção inconscientemente religiosa. Fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política.

É preciso, nesse sentido, fazer uma distinção entre secularização e profanação. A secularização é uma forma de remoção que mantém intactas as forças, que se restringe a deslocar de um lugar a outro. Assim, a secularização política de conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena, deixando, porém, intacto o seu poder.

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado.

Os filólogos não cansam de ficar surpreendidos com o dúplice e contraditório significado que o verbo *profanare* parece ter em latim: por um lado, tornar profano, por outro – em acepção atestada só em poucos casos – sacrificar. Trata-se de uma ambigüidade que parece inerente ao vocabulário do sagrado como tal: o adjetivo *sacer*, com um contra-senso que Freud já havia percebido, significaria tanto “augusto, consagrado aos deuses”, como “maldito, excluído da comunidade”. A ambigüidade, que aqui está em jogo, não se deve apenas a um equívoco, mas é, por assim dizer, constitutiva da operação profanatória (ou daquela, inversa, da consagração). Enquanto se referem a um mesmo objeto que deve passar do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, tais operações devem prestar contas, cada vez, a algo parecido com um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e a uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado.

Veja-se o termo *sacer*. Ele designa aquilo que, através do ato solene da *sacratio*

ou da *devotio* (com que o comandante consagra a sua vida aos deuses do inferno para assegurar a vitória), foi entregue aos deuses, pertence exclusivamente a eles. Contudo, na expressão *homo sacer*, o adjetivo parece designar um indivíduo que, tendo sido excluído da comunidade, pode ser morto impunemente, mas não pode ser sacrificado aos deuses. O que aconteceu de fato nesse caso? Um homem sagrado, ou seja, pertencente aos deuses, sobreviveu ao rito que o separou dos homens e continua levando uma existência aparentemente profana entre eles. No mundo profano, é inerente ao seu corpo um resíduo irreduzível de sacralidade, que o subtrai ao comércio normal com seus semelhantes e o expõe à possibilidade da morte violenta, que o devolve aos deuses aos quais realmente pertence; considerado, porém, na esfera divina, ele não pode ser sacrificado e é excluído do culto, pois sua vida já é propriedade dos deuses e, mesmo assim, enquanto sobrevive, por assim dizer, a si mesma, ela introduz um resto incongruente de profanidade no âmbito do sagrado. Sagrado e profano representam, pois, na máquina do sacrifício, um sistema de dois pólos, no qual um significante flutuante transita de um âmbito para outro sem deixar de se referir ao mesmo objeto. Mas é precisamente desse modo que a máquina pode assegurar a partilha do uso entre os humanos e os divinos e pode devolver eventualmente aos homens o que havia sido consagrado aos deuses. Daí nasce a promiscuidade entre as duas operações no sacrifício romano, na qual uma parte da própria vítima consagrada acaba profanada por contágio e consumida pelos homens, enquanto outra é entregue aos deuses.

Nessa perspectiva, tornam-se talvez mais compreensíveis o cuidado obsessivo e a implacável seriedade de que, na religião cristã, deviam dar mostras teólogos, pontífices e imperadores, a fim de garantirem, na medida do possível, a coerência e a inteligibilidade da noção de transubstanciação no sacrifício da missa, e das noções de encarnação e *omousia* no dogma trinitário. Ali estava em jogo nada menos que a sobrevivência de um sistema religioso que havia envolvido o próprio Deus como vítima do sacrifício e, desse modo, havia introduzido nele a separação que, no paganismo, tinha a ver apenas com as coisas humanas. Tratava-se, portanto, de resistir, através da contemporânea presença de duas naturezas numa única pessoa, ou numa só vítima, à confusão entre divino e humano que ameaçava paralisar a máquina sacrificial do cristianismo.

A doutrina da encarnação garantia que a natureza divina e a humana estivessem presentes sem ambigüidade na mesma pessoa, assim como a transubstanciação garantia que as espécies do pão e do vinho se transformassem, sem resíduos, no corpo de Cristo. Acontece assim que, no cristianismo, com a entrada de Deus como vítima do sacrifício e com a forte presença de tendências messiânicas que colocaram em crise a distinção entre o sagrado e o profano, a máquina religiosa parece alcançar um ponto limítrofe ou uma zona de indecidibilidade, em que a esfera divina está sempre prestes a colapsar na esfera humana, e o homem já transpassa sempre para o divino.

O capitalismo como religião é o título de um dos mais profundos fragmentos póstumos de Benjamin. Segundo Benjamin, o capitalismo não representa apenas, como em Weber, uma secularização da fé protestante, mas ele próprio é, essencialmente, um fenômeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo. Como tal, como religião da modernidade, ele é definido por três características: 1. É uma religião cultural, talvez a mais extrema e absoluta que jamais tenha existido. Tudo nela tem significado unicamente com referência ao cumprimento de um culto, e não com respeito a um dogma ou a uma idéia. 2. Esse culto é permanente; é “a celebração de um culto *sans trêve et sans merci*”. Nesse caso, não é possível distinguir entre dias de festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto. 3. O culto capitalista não está voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa.

O capitalismo é talvez o único caso de um culto não expiador, mas culpabilizante [...] Uma monstruosa consciência culpável que não conhece redenção transforma-se em culto, não para expiar com ele a sua culpa, mas para torná-la universal [...] e para, ao final, envolver o próprio Deus na culpa [...] Deus não está morto, mas foi incorporado ao destino do homem.

Precisamente porque tende com todas as suas forças não para a redenção, mas para a culpa, não para a esperança, mas para o desespero, o capitalismo como religião não tem em vista a transformação do mundo, mas a destruição do mesmo. E o seu domínio é em nosso tempo tão total que também os três grandes profetas da modernidade (Nietzsche, Marx e Freud) conspiram com ele, segundo Benjamin, sendo, de algum modo, solidários com a religião do

desespero. “Esta passagem do planeta homem, através da casa do desespero, para a absoluta solidão do seu percurso é o *ethos* que define Nietzsche. Este homem é o Super-Homem, ou seja, o primeiro homem que começa conscientemente a realizar a religião capitalista.” Também a teoria freudiana pertence ao sacerdócio do culto capitalista: “o removido, a representação pecaminosa [...] é o capital, sobre o qual o inferno do inconsciente paga os juros”. E em Marx, o capitalismo “com os juros simples e compostos, que são função da culpa [...] transforma-se imediatamente em socialismo”.

Procuremos continuar as reflexões de Benjamin na perspectiva que aqui nos interessa. Poderíamos dizer então que o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral. E como, na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável.

O cânone teológico do consumo como impossibilidade do uso foi fixado no século XIII pela Cúria Romana no contexto do conflito em que ela se opôs à Ordem dos Franciscanos. Na sua reivindicação da “altíssima pobreza”, os franciscanos afirmavam a possibilidade de um uso totalmente desvinculado da esfera do direito, que eles, para o distinguir do usufruto e de qualquer outro direito de uso, chamavam de *usus facti*, uso de fato (ou do fato). Contra eles, João XXII, adversário implacável da Ordem, escreve a sua bula *Ad conditorem canonum*. Nas coisas que são objeto de consumo – argumenta ele –, como o alimento, as roupas etc., não pode haver um uso diferente daquele da propriedade, porque o mesmo se define integralmente no ato do seu consumo, ou seja, da sua destruição (*abusus*). O consumo, que destrói necessariamente a coisa, não é senão a impossibilidade ou a negação do uso, que pressupõe que a substância da coisa permaneça intacta (*salva rei substantia*). Não só isso: um simples uso de fato, distinto da propriedade, não existe naturalmente, não é, de modo algum, algo que se possa “ter”. “O próprio ato do uso não existe naturalmente nem antes de o exercer, nem durante o tempo em que se exerce, nem sequer depois de tê-lo exercido. O consumo, mesmo no ato do seu exercício, sempre é já passado ou futuro e, como tal, não se pode dizer que exista naturalmente, mas apenas na memória ou na expectativa. Portanto, ele não pode ter sido a não ser no instante do seu desaparecimento.”

Dessa maneira, com uma profecia inconsciente, João XXII apresenta o paradigma de uma impossibilidade de usar que iria alcançar seu cumprimento muitos séculos depois na sociedade dos consumos. Essa obstinada negação do uso percebe, porém, a sua natureza mais radicalmente do que eram capazes de fazê-lo os que o reivindicavam dentro da ordem franciscana. Isso porque o puro uso aparece, na sua argumentação, não tanto como algo inexistente – ele existe, de fato, instantaneamente no ato do consumo – quanto, sobretudo, como algo que nunca se pode ter, que nunca pode constituir uma propriedade (*dominium*). Assim, o uso é sempre relação com o inapropriável, referindo-se às coisas enquanto não se podem tornar objeto de posse. Desse modo, porém, o uso evidencia também a verdadeira natureza da propriedade, que não é mais que o dispositivo que desloca o livre uso dos homens para uma esfera separada, na qual é convertido em direito. Se hoje os consumidores na sociedade de massas são infelizes, não é só porque consomem objetos que incorporaram em

si a própria não-usabilidade, mas também e sobretudo porque acreditam que exercem o seu direito de propriedade sobre os mesmos, porque se tornaram incapazes de os profanar.

A impossibilidade de usar tem o seu lugar típico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens – a arte, a religião, a filosofia, a idéia de natureza, até mesmo a política – retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. O Museu pode coincidir, nesse sentido, com uma cidade inteira (Évora, Veneza, declaradas por isso mesmo patrimônio da humanidade), com uma região (declarada parque ou oásis natural), e até mesmo com um grupo de indivíduos (enquanto representa uma forma de vida que desapareceu). De forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência.

Por essa razão, no Museu, a analogia entre capitalismo e religião se torna evidente. O Museu ocupa exatamente o espaço e a função em outro tempo reservados ao Templo como lugar do sacrifício. Aos fiéis no Templo – ou aos peregrinos que percorriam a terra de Templo em Templo, de santuário em santuário – correspondem hoje os turistas, que viajam sem trégua num mundo estranhado em Museu. Mas enquanto os fiéis e os peregrinos participavam, no final, de um sacrifício que, separando a vítima na esfera sagrada, restabelecia as justas relações entre o divino e o humano, os turistas celebram, sobre a sua própria pessoa, um ato sacrificial que consiste na angustiante experiência da destruição de todo possível uso. Se os cristãos eram “peregrinos”, ou seja, estrangeiros sobre a terra, porque sabiam que tinham no céu a sua pátria, os adeptos do novo culto capitalista não têm pátria alguma, porque residem na forma pura da separação. Aonde quer que vão, eles encontrarão, multiplicada e elevada ao extremo, a própria impossibilidade de habitar, que haviam conhecido nas suas casas e nas suas cidades, a própria incapacidade de usar, que haviam experimentado nos supermercados, nos *shopping centers* e nos espetáculos

televisivos. Por isso, enquanto representa o culto e o altar central da religião capitalista, o turismo é atualmente a primeira indústria do mundo, que atinge anualmente mais de 650 milhões de homens. E nada é mais impressionante do que o fato de milhões de homens comuns conseguirem realizar na própria carne talvez a mais desesperada experiência que a cada um seja permitido realizar: a perda irrevogável de todo uso, a absoluta impossibilidade de profanar.

É possível, porém, que o Improfanável, sobre o qual se funda a religião capitalista, não seja de fato tal, e que atualmente ainda haja formas eficazes de profanação. Por isso, é preciso lembrar que a profanação não restaura simplesmente algo parecido com um uso natural, que preexistia à sua separação na esfera religiosa, econômica ou jurídica. A sua operação – como mostra com clareza o exemplo do jogo – é mais astuta e complexa e não se limita a abolir a forma da separação para voltar a encontrar, além ou aquém dela, um uso não contaminado. Também na natureza acontecem profanações. O gato que brinca com um novelo como se fosse um rato – exatamente como a criança fazia com antigos símbolos religiosos ou com objetos que pertenciam à esfera econômica – usa conscientemente de forma gratuita os comportamentos próprios da atividade predatória (ou, no caso da criança, próprios do culto religioso ou do mundo do trabalho). Estes não são cancelados, mas, graças à substituição do novelo pelo rato (ou do brinquedo pelo objeto sacro), eles acabam desativados e, dessa forma, abertos a um novo e possível uso.

Mas de que uso se trata? Qual é, para o gato, o uso possível do novelo? Ele consiste em libertar um comportamento da sua inscrição genética em uma esfera determinada (a atividade predatória, a caça). O comportamento libertado dessa forma reproduz e ainda expressa gestualmente as formas da atividade de que se emancipou, esvaziando-as, porém, de seu sentido e da relação imposta com uma finalidade, abrindo-as e dispondo-as para um novo uso. O jogo com o novelo representa a libertação do rato do fato de ser uma presa, e é libertação da atividade predatória do fato de estar necessariamente voltada para a captura e a morte do rato; apesar disso, ele apresenta os mesmos comportamentos que definiam a caça. A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu

alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante.

A separação dá-se também e sobretudo na esfera do corpo, como repressão e separação de determinadas funções fisiológicas. Uma delas é a defecação, que, em nossa sociedade, é isolada e escondida através de uma série de dispositivos e de proibições (que têm a ver tanto com os comportamentos quanto com a linguagem). O que poderia querer dizer: profanar a defecação? Certamente não encontrar nisso uma pretensa naturalidade, nem simplesmente desfrutá-lo como forma de transgressão perversa (o que, aliás, é melhor do que nada). Trata-se, sim, de alcançar arqueologicamente a defecação como campo de tensões polares entre natureza e cultura, privado e público, singular e comum. Ou melhor, trata-se de aprender um novo uso das fezes, assim como as crianças estavam tentando fazer a seu modo antes que intervissem a repressão e a separação. As formas desse uso só poderão ser inventadas de maneira coletiva. Como observou certa vez Italo Calvino, também as fezes são uma produção humana como as outras, só que delas nunca se fez uma história. Por esse motivo, qualquer tentativa individual de profaná-las pode ter apenas valor de paródia, a exemplo da cena da defecação em volta de uma mesa de jantar no filme de Buñuel.

As fezes – é claro – aparecem aqui apenas como símbolo do que foi separado e pode ser restituído ao uso comum. Mas é possível uma sociedade sem separação? A pergunta talvez esteja mal formulada. Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros.

Nada é, porém, tão frágil e precário como a esfera dos meios puros. Também o jogo, na nossa sociedade, tem caráter episódico, depois do qual a vida normal deve retomar seu curso (e o gato a sua caça). E ninguém melhor do que as crianças sabe como pode ser atroz e inquietante um brinquedo quando acabou o jogo de que era parte. O instrumento de libertação converte-se então em

um pedaço de madeira sem graça, e a boneca para a qual a menina dirigiu seu amor torna-se um gélido e vergonhoso boneco de cera que um mago malvado pode capturar e enfeitiçar para servir-se dele contra nós.

Esse mago malvado é o grande sacerdote da religião capitalista. Se os dispositivos do culto capitalista são tão eficazes é porque agem não apenas e nem sobretudo sobre os comportamentos primários, mas sobre os meios puros, ou seja, sobre comportamentos que foram separados de si mesmos e, assim, separados da sua relação com uma finalidade. Na sua fase extrema, o capitalismo não é senão um gigantesco dispositivo de captura dos meios puros, ou seja, dos comportamentos profanatórios. Os meios puros, que representam a desativação e a ruptura de qualquer separação, acabam por sua vez sendo separados em uma esfera especial. Exemplo disso é a linguagem. Certamente o poder sempre procurou assegurar o controle da comunicação social, servindo-se da linguagem como meio para difundir a própria ideologia e para induzir a obediência voluntária. Hoje, porém, tal função instrumental – ainda eficaz às margens do sistema, quando se verificam situações de perigo e de exceção – deu lugar a um procedimento diferente de controle, que, ao ser separado na esfera espetacular, atinge a linguagem no seu rodar no vazio, ou seja, no seu possível potencial profanatório. Mais essencial do que a função de propaganda, que diz respeito à linguagem como instrumento voltado para um fim, é a captura e a neutralização do meio puro por excelência, isto é, da linguagem que se emancipou dos seus fins comunicativos e assim se prepara para um novo uso.

Os dispositivos midiáticos têm como objetivo, precisamente, neutralizar esse poder profanatório da linguagem como meio puro, impedir que o mesmo abra a possibilidade de um novo uso, de uma nova experiência da palavra. A Igreja, depois dos dois primeiros séculos de esperança e de expectativa, já tinha concebido sua função com o objetivo essencial de neutralizar a nova experiência da palavra que Paulo, ao colocá-la no centro do anúncio messiânico, havia denominado *pistis*, fé. Da mesma maneira, no sistema da religião espetacular, o meio puro, suspenso e exibido na esfera midiática, expõe o próprio vazio, diz apenas o próprio nada, como se nenhum uso novo fosse possível, como se nenhuma outra experiência da palavra ainda fosse possível.

Essa aniquilação dos meios puros evidencia-se no dispositivo que, mais que qualquer outro, parece ter realizado o sonho capitalista da produção de um Improfanável. Trata-se da pornografia. Quem tem alguma familiaridade com a história da fotografia erótica sabe que, no seu início, as modelos mostram uma expressão romântica e quase sonhadora, como se a objetiva as tivesse surpreendido, e não visto, na intimidade do seu *boudoir*. Às vezes, preguiçosamente estendidas sobre um canapé, fingem estar dormindo ou até mesmo lendo, como acontece em alguns nus de Braquehais e de Camille d'Olivier; outras vezes, o fotógrafo indiscreto flagrou-as precisamente quando, sozinhas consigo mesmas, se estão olhando no espelho (é a *mise-en-scène* preferida por Auguste Belloc). Muito cedo, no entanto, acompanhando a absolutização capitalista da mercadoria e do valor de troca, a expressão delas se transforma e se torna desavergonhada; as poses ficam complicadas e adquirem movimento, como se as modelos exagerassem intencionalmente a sua indecência, exibindo assim a sua consciência de estarem expostas frente à objetiva. Mas é apenas em nosso tempo que tal processo alcança o seu estágio extremo. Os historiadores do cinema registram como novidade desconcertante a seqüência de *Monika* (1952) na qual a protagonista Harriet Andersson mantém improvisadamente fixo, por alguns segundos, o seu olhar voltado para a câmara (“aqui, pela primeira vez na história do cinema”, irá comentar retrospectivamente o diretor Ingmar Bergman, “estabelece-se um contato despudorado e direto com o espectador”). Desde então, a pornografia certamente banalizou o procedimento: as *pornostars*, no preciso momento em que executam suas carícias mais íntimas, olham resolutamente para a objetiva, mostrando maior interesse pelo espectador do que pelos seus *partners*.

Dessa maneira, realiza-se plenamente o princípio que Benjamin já havia enunciado em 1936, ao escrever o ensaio sobre Fuchs: “o que nestas imagens atua como estímulo sexual não é tanto a visão da nudez quanto a idéia da exibição do corpo nu frente à objetiva”. Um ano antes, a fim de caracterizar a transformação que a obra de arte sofre na época da sua reprodutibilidade técnica, Benjamin havia criado o conceito de “valor de exposição” (*Ausstellungswert*). Nada poderia caracterizar melhor a nova condição dos objetos e até mesmo do corpo humano na idade do capitalismo realizado do que esse conceito. Na oposição marxiana entre valor de uso e valor de troca, o valor de

exposição sugere um terceiro termo, que não se deixa reduzir aos dois primeiros. Não se trata de valor de uso, porque o que está exposto é, como tal, subtraído à esfera do uso; nem se trata de valor de troca, porque não mede, de forma alguma, uma força-trabalho.

Mas é talvez só na esfera do rosto humano que o mecanismo do valor de exposição encontra o seu devido lugar. É uma experiência comum que o rosto de uma mulher que se sente olhada se torne inexpressivo. Saber que está exposta ao olhar cria o vazio na consciência e age como um poderoso desagregador dos processos expressivos que costumeiramente animam o rosto. Trata-se aqui da descarada indiferença que, antes de qualquer outra coisa, as manequins, as *pornostars* e as outras profissionais da exposição devem aprender a conquistar: não dar a ver nada mais que um dar a ver (ou seja, a própria e absoluta medialidade). Dessa forma, o rosto carrega-se até chegar a explodir de valor de exposição. Mas exatamente através dessa aniquilação da expressividade o erotismo penetra ali onde não poderia ter lugar: no rosto humano, que não conhece nudez, porque sempre já está nu. Exibido como puro meio para além de toda expressividade concreta, ele se torna disponível para um novo uso, para uma nova forma de comunicação erótica.

Uma *pornostar*, que presta seus serviços em *performances* artísticas, levou recentemente tal procedimento ao extremo. Ela se faz fotografar precisamente no momento de realizar ou sofrer os atos mais obscenos, mas sempre de tal maneira que o seu rosto fique bem visível em primeiro plano. E, em vez de simular o prazer, segundo a convenção comum nesses casos, ela simula e exhibe — como as manequins — a mais absoluta indiferença, a mais estoica ataraxia. A quem fica indiferente Chloë des Lysses? Certamente ao seu *partner*. Mas também aos espectadores, que, com surpresa, se dão conta de que a *star*, mesmo sabendo perfeitamente estar exposta ao olhar, não tem com eles sequer a mínima cumplicidade. O seu semblante impassível rompe assim toda relação entre o vivido e a esfera expressiva; não exprime mais nada, mas se dá a ver como lugar imaculado da expressão, como puro meio.

O que o dispositivo da pornografia procura neutralizar é esse potencial profanatório. O que nele acaba sendo capturado é a capacidade humana de fazer andar em círculo os comportamentos eróticos, de os profanar, separando-os do seu fim imediato. Mas enquanto, dessa maneira, os mesmos se abriam

para um possível uso diferente, que dizia respeito não tanto ao prazer do *partner* mas a um novo uso coletivo da sexualidade, a pornografia intervém nessa altura para bloquear e para desviar a intenção profanatória. O consumo solitário e desesperado da imagem pornográfica acaba substituindo a promessa de um novo uso.

Todo dispositivo de poder sempre é duplo: por um lado, isso resulta de um comportamento individual de subjetivação e, por outro, da sua captura numa esfera separada. Em si mesmo, o comportamento individual não traz, muitas vezes, nada de reprovável e até pode expressar uma intenção liberatória; reprovável é eventualmente — quando não foi obrigado pelas circunstâncias ou pela força — apenas o fato de se ter deixado capturar no dispositivo. Não é o gesto impudente da *pornostar* nem o rosto impassível da manequim, como tais, que devem ser questionados; infames são, isso sim — política e moralmente — o dispositivo da pornografia, o dispositivo do desfile de moda, que os desviaram do seu uso possível.

O Improfanável da pornografia — qualquer improfanável — baseia-se no aprisionamento e na distração de uma intenção autenticamente profanatória. Por isso é importante toda vez arrancar dos dispositivos — de todo dispositivo — a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem.

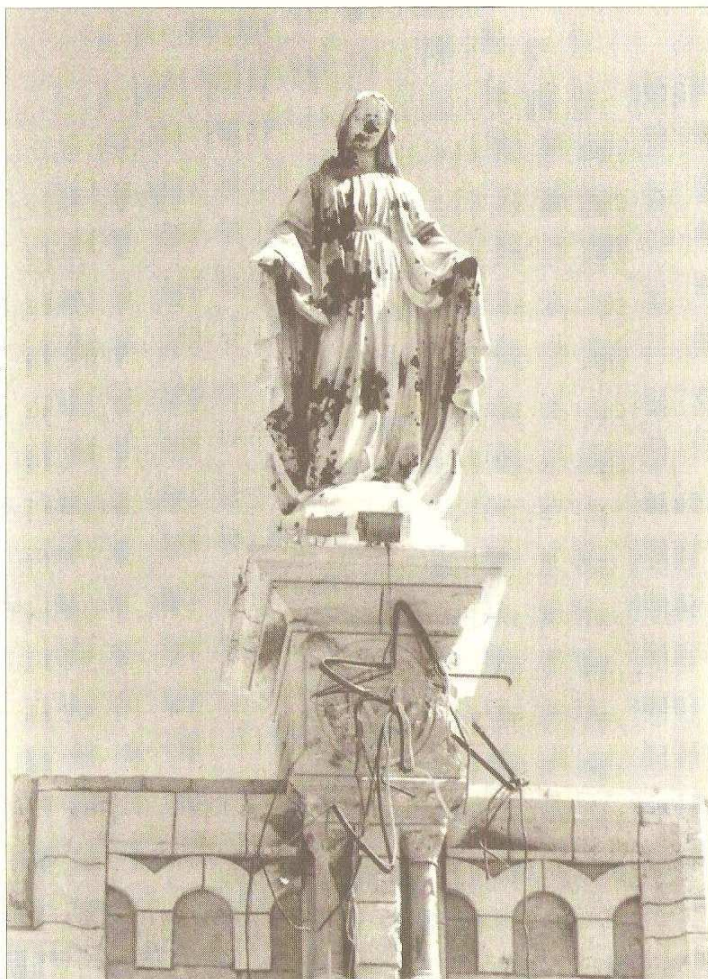
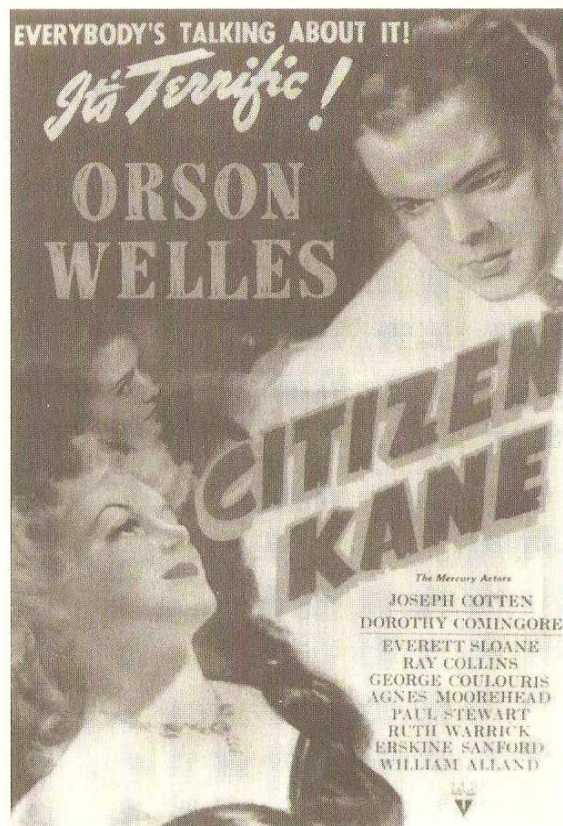


Imagem profanada de Nossa Senhora de Belém, em local de culto católico na Cisjordânia, após um ataque israelense, em 2004. Acervo do governo da Palestina.

OS SEIS MINUTOS MAIS BELOS DA HISTÓRIA DO CINEMA

Sancho Pança entra num cinema de uma cidade do interior. Está procurando Dom Quixote e o encontra sentado isolado, fixando o telão. A sala está quase cheia; a galeria – uma espécie de “galinheiro” – está totalmente ocupada por crianças barulhentas. Após algumas inúteis tentativas de chegar a Dom Quixote, Sancho senta-se de má vontade na platéia, ao lado de uma menina (Dulcinéia?), que lhe oferece um lambe-lambe. A projeção começou: é um filme de época; sobre o telão correm cavaleiros armados, e num certo momento aparece uma mulher em perigo. De repente, Dom Quixote se ergue em pé, desembainha a sua espada, se precipita contra o telão e os seus golpes começam a cortar o tecido. No telão aparecem ainda a mulher e os cavaleiros, mas o corte preto aberto pela espada de Dom Quixote se alarga cada vez mais, devorando implacavelmente as imagens. No final, quase nada sobra do telão, vendo-se apenas a estrutura de madeira que o sustentava. O público indignado abandona a sala, mas no “galinheiro” as crianças não param de encorajar fanaticamente Dom Quixote. Só a menina na platéia o fixa com reprovação.

O que devemos fazer com nossas imaginações? Amá-las, acreditar nelas a ponto de as devermos destruir, falsificar (este é, talvez, o sentido do cinema de Orson Welles). Mas quando no final se revelam vazias, insatisfeitas, quando mostram o nada de que são feitas, só então (importa) descontar o preço da sua verdade, compreender que Dulcinéia – que salvamos – não pode nos amar.



Acima, cartaz de *Cidadão Kane*, estréia de Orson Welles no cinema (1941). Ao lado, Francisco Reiguer interpretando Dom Quixote em 1955, na reconstrução personalíssima da obra cervantina que o genial diretor deixou inacabada.



Índice dos principais nomes e termos citados

Ivana Jinkings
Selvino J. Assmann

Apokatastasis – termo grego de significados variados, dependendo do âmbito (religioso ou filosófico) em que é usado. Literalmente significa “volta ao estado originário”, “reintegração”. Na doutrina estoica, equivale ao “restabelecimento” do universo ao seu estado originário, e se vincula à doutrina do “eterno retorno do mesmo”. O termo retorna no cristianismo dos primeiros séculos, sobretudo com Orígenes: no fim dos tempos, acontecerá a redenção universal, e todas as criaturas, inclusive Satanás e a Morte, serão reintegradas na plenitude do divino. Até mesmo o inferno seria purificador e passageiro. A doutrina foi posteriormente considerada herética.

Ariel – nome próprio de origem hebraica, que significa “leão de Deus”, é aqui personagem do último drama escrito por William Shakespeare, *A tempestade*. Nessa peça, Ariel é o “Espírito do Ar”, um ser misterioso que vaga em volta de Próspero, proprietário da ilha, e acompanha o embate deste com Caliban.

Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) – fundador da ciência que ficaria conhecida como lógica, foi entre os filósofos da Grécia antiga o que mais influenciou a civilização ocidental. Discípulo de Platão, deixou importantes estudos sobre a natureza e o mundo físico. É considerado mentor dos juristas e dos pensadores políticos e morais inclinados à ciência e ao realismo.

Arnaut Daniel – trovador provençal que viveu entre a segunda metade do século XII e o começo do século XIII. É o mais famoso representante do estilo chamado *trobar clus*, tendo sido também reconhecido como criador da sextina. Dante considerou Arnaut tão importante a ponto de colocá-lo no seu “Purgatório”, enquanto o poeta Petrarca o chamou de “grande mestre de amor”, e de “o melhor de todos”.

Auguste Belloc (1800-1867) – fotógrafo francês que se especializou em nus femininos.

Bacon [Francis Bacon] (1561-1626) – filósofo, escritor e político inglês, criou a “teoria dos ídolos”. É o “primeiro dos modernos e o último dos antigos”, considerado também fundador da ciência moderna e do empirismo, ao lado de Galileu. Sua obra mais importante é *Novum organum* (1620).

Beckett [Samuel Beckett] (1906-1989) – dramaturgo e escritor irlandês, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1969, foi fortemente influenciado por James Joyce, que conheceu em Paris. Participou da Resistência francesa e no pós-guerra viveu o período mais intenso de sua

produção literária, com a escrita das peças *Esperando Godot* (1948) e *Fim de partida* (1957). É considerado um dos principais expoentes do chamado teatro do absurdo.

Benjamin [Walter Benedix Schönflies Benjamin] (1892-1940) – filósofo e crítico literário alemão vítima do nazismo, autor de uma das obras mais prolficas e estudadas em todo o mundo. Entre os livros de sua autoria publicados no Brasil estão *Passagens* (2006) e várias coletâneas, incluindo seus textos sobre a arte e sobre o sentido da história. Exerce grande influência na obra de Giorgio Agamben.

Bergman [Ernst Ingmar Bergman] (1918) – filho de pastor luterano, tornou-se um dos grandes diretores de teatro e cineastas do século XX. Entre suas principais obras destacam-se *Um verão com Monika* (1953), *Sorrisos de uma noite de verão* (1955), *O sétimo selo* (1957), *Morangos silvestres* (1957), *Fanny e Alexandre* (1982).

Braquehais [Auguste Bruno Braquehais] (1823-1875) – fotógrafo francês considerado precursor do fotojornalismo. Braquehais se notabilizou pela cobertura da Comuna de Paris, o que lhe rendeu o título de “Fotógrafo da Comuna”.

Bullinger [Joseph Bullinger] (1744-1810) – abade austríaco, foi um dos grandes amigos de W. A. Mozart, com quem o genial e libertino compositor manteve correspondência. “Viver bem e viver feliz” – escreveu Mozart a Bullinger em 1778 – “são duas coisas diferentes. Viver feliz exige magia.” Com Bullinger, Mozart comentou também seu ódio por Salzburg, cidade muito pequena para seu talento.

Burckhardt [Jacob Burckhardt] (1818-1897) – nascido na Suíça, foi um dos mais importantes historiadores do século XIX. Crítico da moderna sociedade industrial, e contrário às tendências idealistas e historicistas do mundo acadêmico de seu tempo, elaborou o que passou a ser conhecido como *Kulturgeschichte* (história da cultura, tendo cultura o sentido de civilização). Entre suas obras mais conhecidas estão: *A cultura do Renascimento na Itália*, *História da civilização grega*, *Considerações sobre a história universal*. Manteve uma curiosa, ou estranha, amizade com Friedrich Nietzsche: Elisabeth, irmã de Friedrich, declara que Burckhardt exerceu muita influência em seu irmão.

Cabalistas – termo originado de “cabala” (*kabbalah*, *qabbala*, *cabbala*, *cabbalah*, *cabala*, *kabalah*, *kabbala*), sistema religioso-filosófico que investiga a natureza divina. *Kabbalah* (QBLH) é uma palavra de origem hebraica que significa recepção. É a vertente mística do judaísmo, doutrina esotérica que visa conhecer Deus e Universo, falando de uma revelação reservada apenas a privilegiados. Há também versões cristãs (a partir do século XVIII) e versões neopagãs de misticismo esotérico que se inspiram na cabala.

Camille d'Olivier [Louis-Camille d'Olivier] (1827-1870) – estudou pintura em Paris com Leon Cogniet (1794-1880) e interessou-se por fotografia na década de 1850. A partir de 1853, seu estúdio Société Photographique produziu inúmeros estudos para artistas e outros interessados na forma feminina.

Cartier-Bresson [Henri Cartier-Bresson] (1908-2004) – mestre absoluto da fotografia européia, o francês Cartier-Bresson trabalhou em cinema, como assistente de Jean Renoir, e tornou-se

fotógrafo profissional em 1946. Fundou, com Robert Capa, a Magnum Photos, no MoMA de Nova York. Fez inúmeras reportagens e fotografou artistas como Pablo Picasso e Henri Matisse; escritores como Paul Valéry, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Albert Camus.

Cervantes [Miguel de Cervantes Saavedra] (1547-1616) – escritor espanhol que combateu em Lepanto e na África. Perdeu a mão esquerda, foi encarcerado, excomungado, publicou romances fracassados até alcançar celebridade com *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, cuja primeira parte foi publicada em 1605 e inaugurou um novo gênero literário: o romance. Nessa obra, Dom Quixote divide sua saga com o fiel escudeiro, Sancho Pança, e a amada Dulcinéia.

César Vallejo [César Abraham Vallejo Mendoza] (1892-1938) – considerado o grande poeta da hispanidade. Nasceu ao Norte do Peru e em 1917 transferiu-se para Lima, onde lançou seu primeiro livro: *Los heraldos negros* (1918). Mudou-se em 1923 para Paris, fazendo algumas viagens a União Soviética, Espanha e outros países europeus. Filiou-se ao Partido Comunista da Espanha e acompanhou os acontecimentos da Guerra Civil, experiência que resultou em seu poema mais político: “España, aparta de mí este cáliz”. Sua obra poética escrita em Paris foi publicada postumamente com o título: *Poemas humanos* (1939).

Chloë des Lysses (1972) – atriz pornô francesa, foi companheira do fotógrafo Dahmane Benanteur, célebre por nus artísticos. Publicou *Sade revu et corrigé pour les filles* (2006), entre outros livros.

Cícero [Marcus Tullius Cícero] (106 a.C.-43 a.C.) – político romano, estudou filosofia na Grécia e fez carreira como jurista em Roma. Durante a Guerra Civil entre Pompeu e César, alia-se ao primeiro. Quando César é assassinado, opõe-se a Marco Antônio e apóia Otávio. Em outubro de 43 a.C., Augusto, Marco Antônio e Lépido formam o Segundo Triunvirato e Cícero tem mãos e cabeça cortadas e exibidas no foro romano.

Coena Cypriani – lembrada por Umberto Eco em *O nome da rosa*, a *Coena Cypriani* (A ceia de Ciprião) é uma história nascida na Europa na primeira Idade Média, entre os séculos V e VI, e que mais tarde foi registrada em texto latino. É uma narrativa entre a paródia, a alegoria e a sátira, sobre passagens da Bíblia. Conta que o rei oriental Joel convida para suas núpcias, em Caná da Galiléia, personagens do Antigo e do Novo Testamento. Depois de terem feito a ceia nupcial, Joel dá-se conta de um furto e ordena que todos os convidados procurem o ladrão. Ele é Acar, filho de Carme. Os convivas condenam o criminoso à morte. Acar é executado e enterrado imediatamente pelos convidados.

Daena – a tradição cristã reinterpretou uma série de elementos da antiguidade clássica; entre eles formulou a figura do anjo da guarda, reelaboração do antigo *daimon*, pulsão interior, irracional, inteligível, e que também deu origem à figura do demônio, um impulso que nos leva ao mal. De forma semelhante, Daena é, na angelologia irânica, uma espécie de menina e arquétipo celeste que marca a trajetória de cada ser humano.

Danaides – na mitologia grega, as Danaides são as cinquenta filhas de Danao, irmão gêmeo de Egípto. Egípto tinha cinquenta filhos, que foram instruídos a casarem-se com as Danaides. Danao preferiu fugir para Argos, mas foi seguido pelos filhos de Egípto. A fim de evitar uma guerra em Argos, Danao concordou que as filhas se casassem. Porém, ordenou que elas matassem

os respectivos noivos na noite de núpcias. Apenas uma não cumpriu o combinado. O mito de Danao tem, pois, a ver com a (re)fundação de Argos, importante cidade micênica do Peloponeso.

Dante [Dante Alighieri] (1265-1321) – escritor italiano, autor de uma das mais importantes obras da literatura universal, *A divina comédia*, hoje considerada a base da língua italiana moderna. Estudou teologia e filosofia e em sua juventude engajou-se nas movimentações políticas de Florença. Condenado ao exílio pelo papa Bonifácio VIII, em 1302 mudou-se para Verona e depois para Ravena, de onde não mais sairia.

Dondero [Mario Dondero] (1929) – fotógrafo de origem genovesa, é um dos principais representantes do fotojornalismo contemporâneo. Autor de imagem que se tornou célebre, em 1959, retratando Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Jérôme Lindon, Robert Pinget, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute e Claude Ollier diante da sede das Éditions de Minuit, em Paris.

Dorian Gray – personagem de *O retrato de Dorian Gray* (1890), romance mais famoso do escritor irlandês Oscar Wilde (1854-1900). Wilde tem ainda publicados em português: *O príncipe feliz*, *Salomé*, *O fantasma de Canterville* e muitos outros romances, poemas e contos.

Dostoiévski [Fiódor Mikhaïlovitch Dostoiévski] (1821-1881) – escritor russo, filho de um proprietário rural. Ingressou nos meios progressistas pelas mãos do crítico Vissarion Belinski, a quem deve seus primeiros sucessos. Descreveu sua experiência num campo de trabalhos forçados na Sibéria em *Recordações da casa dos mortos* (1862). Várias de suas obras, como *Crime e castigo*, *O idiota* e *Os irmãos Karamazov*, são consideradas verdadeiras obras-primas. Viveu sempre com muita dificuldade e sob a vigilância constante da polícia.

Edgar Auber – a vida amorosa de Marcel Proust continua bastante misteriosa. Desde o liceu, ele mantém relações masculinas que merecem cartas de amor. Mesmo freqüentando mulheres como Jeanne Pouquet ou Laure Hayman, o que prevalece são relações com jovens como Edgar Auber, e depois o compositor Reynaldo Hahn, com quem vive uma paixão intensa de dois anos, e com Léon, filho de Alphonse Daudet. Obviamente tais relações são vistas como condenáveis moral e socialmente. À morte do pai, Marcel pôde escrever: “fui o ponto negro da vida dele”.

Émile Benveniste (1902-1976) – lingüista francês conhecido por seus estudos do indo-europeu, trabalhou no Collège de France e fundou, com Claude Lévi-Strauss e Pierre Gourou, a revista *L'Homme*. Sua principal obra é *Problemas de lingüística geral*, publicada em dois volumes (1966 e 1974).

Epirrema – termo relacionado à comédia grega antiga; trata-se de um discurso no qual o antagonista defende sua tese, seguindo as indicações do coro. É um elemento da parábase da comédia, momento da encenação em que o coro se dirige aos espectadores para criticar ou escarnecer de determinados cidadãos ou de instituições públicas.

Freud [Sigmund Freud] (1856-1939) – neurologista austríaco e criador da psicanálise, filho de judeus pequeno-burgueses. Morou em Viena até a invasão nazista, em 1938. Em 1895, em colaboração com Breuer, escreveu *Estudos sobre a histeria*, no qual expõe conceitos básicos da psicanálise. A primeira obra propriamente psicanalítica que escreveu é *A interpretação dos sonhos*,

de 1900. Estudou os grandes problemas da civilização de uma perspectiva psicanalítica. Sua teoria do inconsciente exerceu forte impacto sobre a cultura do século XX.

Friedrich Schlegel (1772-1829) – escritor do Romantismo alemão, Schlegel considerava o fragmento uma forma genuína da filosofia crítica. Autor de muitos livros, tem publicados no Brasil *Dialeto dos fragmentos* e *Conversa sobre a poesia*.

Fortini [Franco Lattes] (1917-1994) – ensaísta, crítico literário, tradutor e poeta italiano de formação marxista. Franco Fortini é considerado um dos intelectuais mais destacados do panorama cultural do Novecento, colaborou com publicações como *L'Avanti!*, *Les Temps Modernes* (de Sartre) e *Il Manifesto*. Traduziu obras de Bertolt Brecht, Georg Lukács, Marcel Proust, Franz Kafka; foi amigo de Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini e Roland Barthes. Publicou, entre outras obras, *Il movimento surrealista* (1959).

Foucault [Michel Foucault] (1926-1984) – filósofo francês, de quem Giorgio Agamben se diz continuador. Sua obra, às vezes denominada pós-estruturalista, desdobra-se em duas (ou três) fases, sobretudo marcadas pelas abordagens arqueológica e genealógica. A fase final é marcada também pela sugestão de uma ética (do cuidado de si) e por uma estética (da amizade). Publicou, entre outros livros, *Arqueologia do saber* (1969) e *Vigiar e punir* (1975). Os textos mais recentes de Foucault, referentes à última fase de sua obra (composta sobretudo de conferências e cursos), ainda não tiveram sua publicação concluída.

Gadda [Carlo Emilio Gadda] (1893-1973) – engenheiro eletrotécnico, tornou-se um importante escritor italiano. Sempre viveu solitário e separado do mundo “normal”. A vida atormentada e solitária virou tema de seus livros, às vezes inconcluídos. Levou tempo para ser reconhecido, acabando por tornar-se modelo para a neovanguarda italiana. Italo Calvino define Gadda um exemplo moderno “do romance contemporâneo como enciclopédia”.

Genizah – no capítulo 7 do livro de Matthew Battles, *A conturbada história das bibliotecas* (2003), diz-se que *genizah* (receptáculo) designa uma sepultura provisória de livros e páginas rasgadas de poemas litúrgicos que aguardam para serem convenientemente enterrados. Assim *genizah* simboliza uma biblioteca, mas que armazena livros e textos não para uso futuro, e sim conservando documentos descartados ou estragados. Se na biblioteca os materiais estão sujeitos ao manuseio, à perda e ao furto, o *genizah*, ao ser redescoberto, se torna um tesouro histórico importante. Exemplo é o Cairo Genizah, reunião de cerca de 200 mil manuscritos judaicos, adquiridos recentemente por várias bibliotecas européias e norte-americanas.

Golem – é um ser artificial mítico, associado à tradição mística do judaísmo, particularmente à cabala, que pode ganhar vida por meio de um processo mágico. O *golem* é uma possível inspiração para outros seres criados artificialmente, tal como o *homunculus* na alquimia, e o moderno Frankenstein (da obra de Mary Shelley). No folclore judaico, o *golem* é um ser animado feito de material inanimado, muitas vezes visto como um gigante de pedra. No hebraico moderno, a palavra *golem* significa tolo, imbecil ou estúpido. O nome é uma derivação do termo *gelem*, que significa matéria-prima. Na Bíblia, o termo *golem* refere-se a um embrião ou substância incompleta. De modo geral, todos os *golems*, seres próximos a Deus, são formados a partir da lama, à semelhança de Adão.

Górgias de Leontini (480 a.C.-375 a.C.) – foi professor de retórica, pensador e embaixador em Atenas; ensinou na Sicília e em várias cidades gregas até estabelecer-se na Tessália, local onde morreu aos 105 anos. Em fragmento conservado da sua obra *Tratado do Não-Ser*, Górgias diz não só que o Ser não é, mas também que, se o Ser existir, não pode ser pensado. E – terceira tese – se o Ser for cognoscível, não se pode comunicar nada a respeito dele. Dessa forma ele contesta praticamente todos os filósofos. Sua importância como sofista é ressaltada por Platão, que lhe dedica um dos seus mais importantes diálogos, o *Górgias*.

Gorni [Guglielmo Gorni] (1945) – é docente de filologia italiana na Universidade de Roma. Tem publicados trabalhos importantes sobre Dante e outros autores italianos, como Carlo Emilio Gadda.

Hades – na mitologia grega, Hades é o deus do mundo inferior, soberano dos mortos. Não é o deus da morte, mas da pós-morte. O nome Hades era usado para designar tanto o deus (o Invisível) como seus domínios. Hades era um deus de poucas palavras e seu nome inspirava tanto medo que as pessoas procuravam não pronunciá-lo. Era descrito como austero e impiedoso, insensível a preces ou sacrifícios, intimidador e distante. No fim da luta contra os titãs, vencidos os adversários, Zeus, Poseidon e Hades partilharam entre si o império do universo. Zeus ficou com o céu e a terra, Poseidon herdou o reino dos mares e Hades tornou-se o deus das profundezas, dos subterrâneos, dos infernos.

Hegemone de Thasos – foi um escritor grego da antiga comédia. Sabe-se que era muito famoso na época da Guerra do Peloponeso. Aristóteles lembra que Hegemone de Thasos inventou uma espécie de paródia, ridicularizando o que é sublime. Conservam-se deste autor alguns fragmentos de suas obras teatrais.

Horácio [Quintus Horatius Flaccus] (65 a.C.-8 a.C.) – filósofo e poeta latino, considerado um dos maiores poetas da Roma antiga. Autor de odes, sátiras e epístolas. Entre seus poemas traduzidos para o português está “Arte poética”.

Hubert [Henri Hubert] (1872-1927) – arqueólogo e sociólogo francês, conhecido por sua contribuição nos estudos comparativos sobre religiões e por seu trabalho a respeito dos celtas (*A grandeza dos celtas*). Sua colaboração e sua amizade com Marcel Mauss resultaram na publicação do *Ensaio sobre a natureza e a função social do sacrifício* (1899).

Iluminações da Meca [*Al-Futuh al-Makkiyya*] – é a obra principal de Ibn-Arabi (1165-1240), místico e filósofo, chamado latinizadamente de *magister magnus* do sufismo, tradição mística do islamismo. O autor tornou-se uma espécie de advogado da tolerância religiosa. Escreveu cerca de trezentas obras, tornando-se não só diretamente mestre de muitos discípulos, mas transformando-se em mestre do pensamento espiritual do mundo árabe, turco e persa. Nos últimos anos, a obra de Ibn-Arabi vem sendo cada vez mais estudada no Ocidente, tendo sido criada uma sociedade acadêmica com seu nome.

Italo Calvino (1923-1985) – um dos escritores mais importantes do pós-guerra. Nascido em Cuba, de pais italianos, mudou-se para a Itália ainda na infância. Pertenceu ao Partido Comunista, foi membro da Resistência italiana durante a Segunda Guerra e, com o fim do conflito, mudou-se para Turim, onde se formou em literatura ao mesmo tempo que trabalhava no jornal *L'Unità* e na

editora Einaudi. Seus romances de juventude foram influenciados pelo neo-realismo. No Brasil, estão publicados *O cavaleiro inexistente* (1993) e *As cidades invisíveis* (1990), entre outros livros.

Janouch [Gustav Janouch] (1903-1968) – escritor checo que publicou *Conversas com Kafka* (lançado no Brasil em 1983), conversas recolhidas entre 1920 e 1923, um ano antes da morte do autor de *A metamorfose*.

Jarry [Alfred Jarry] (1873-1907) – criador da patafísica, poeta, romancista e dramaturgo francês. Foi um dos inspiradores do surrealismo e do teatro do absurdo. Entre 1885 e 1888, muito jovem, já compunha comédias em prosa e verso. Inspirado no sr. Hébert, seu professor de física e encarnação de “todo o grotesco que existe no mundo”, Jarry escreveu uma comédia, *Les Polonais*, versão mais antiga de *Ubu rei*, obra que tornou famoso o criativo dramaturgo francês. Jarry viveu de maneira insólita, com sua bicicleta, novidade da época, seu revólver e o absinto. Escreveu uma obra curiosa, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1911), publicada postumamente, na qual expõe a patafísica, a ciência das soluções imaginárias.

Jean Wahl (1888-1974) – filósofo francês, importante estudioso da fenomenologia e do existencialismo, que se tornou famoso também por seus trabalhos a respeito do pensamento jovem de Hegel e sobre o teólogo e filósofo dinamarquês S. Kierkegaard. Como judeu, esteve por anos refugiado nos Estados Unidos. Foi diretor da conhecida *Revue de Métaphysique et de Morale*.

Jinn – termo árabe cujo correspondente em português é “gênio”. Na mitologia árabe pré-islâmica e no Islão, um *jinn* é um membro dos *jinni*, uma raça de criaturas. De acordo com a mitologia, os *jinni* foram criados 2 mil anos antes da feitura de Adão, e eram possuidores de elevada posição no paraíso, quase igual à dos anjos, embora na hierarquia celeste fossem provavelmente considerados inferiores àqueles. Diz-se que eram feitos de ar e fogo. Contudo, depois que Deus fez Adão, sob a liderança do seu orgulhoso líder Iblis, os *jinni* recusaram-se a curvar-se diante da nova criatura. Pela sua má conduta, os *jinni* foram expulsos do paraíso, tornando-se seres perversos e asquerosos. Iblis, atirado com eles à terra, tornou-se o equivalente de Satanás.

Julien Green (1900-1998) – romancista francês (nascido nos Estados Unidos) de origem católica, autor de livros como *L'autre sommeil* (1931). Em português encontram-se publicados, entre outros, *Leviatã* e *Meia-noite*.

Kafka [Franz Kafka] (1883-1924) – nascido em Praga, foi nas palavras de Borges “o maior escritor clássico deste tumultuado e estranho século”. Sua obra constitui um dos pontos mais altos da prosa do século XX, tendo revolucionado a narrativa realista, mesclando-a de sonho e absurdo. Seus livros – *O processo*, *A metamorfose* – exibem a impotência do homem diante da organização social à qual está submetido.

Kant [Immanuel Kant] (1724-1804) – pensador alemão que definiu o filósofo como “legislador em nome da razão humana”, autor de obras seminais como *Crítica da razão pura*, *Crítica da razão prática* e *Crítica do juízo*.

Landolfi [Tommaso Landolfi] (1908-1979) – foi escritor, narrador e um dos maiores tradutores do russo para o italiano. Por mais rebuscada que seja sua maneira de escrever, tornou-se ponto de

referência na literatura italiana do século XX. Autor de muitos contos, e apreciador de jogos, transformou o demônio do jogo em personagem importante de alguns de seus livros.

Logos – termo grego que significa palavra ou razão.

Lucien Goldmann (1913-1970) – filósofo e sociólogo francês de origem judaico-romena. Discípulo de Lukács, foi professor da Sorbonne, em Paris, tornando-se um influente pensador marxista que teorizou sobre o romance, sobre Lukács, Racine, Adorno e sobre a epistemologia das ciências humanas. Tem publicados no Brasil, entre outros livros, *Dialética e cultura* (1991) e *Ciências humanas e filosofia* (1993).

Mahdi – o Mahdi prometido, segundo a crença escatológica defendida pela maioria dos chamados imames, é Muhammad al Mahdi, o duodécimo e último imã (chefe). Ele teria nascido e desaparecido com pouca idade, porém retornaria mais tarde. Trata-se de uma espécie de messianismo, conceito judaico, com características milenaristas. Para a maioria dos islâmicos, no entanto, o conceito de Mahdi vincula-se a uma escatologia diferente, pois, embora não se negue a profecia, não se admite que fosse uma pessoa concreta que já houvesse existido. De qualquer modo, periodicamente surgem pessoas que se auto-intitulam Mahdi.

Manganelli [Giorgio Manganelli] (1922-1990) – um dos mais conceituados críticos literários do pós-guerra italiano. Membro do movimento vanguardista conhecido como Grupo 63, é autor de extensa obra, em que se destacam os livros *Hilarotragoedia* (1964), *Letteratura come menzogna* (1967), *Amore* (1981) e *Dall'inferno* (1985).

Marx [Karl Heinrich Marx] (1818-1883) – filósofo, economista e político socialista alemão, passou a maior parte da vida exilado em Londres. Doutou-se em 1841 pela Universidade de Berlim, com uma tese sobre Epicuro. Foi ligado à esquerda hegeliana e ao materialismo de Feuerbach. Em 1844 conheceu Friedrich Engels e em 1848 redigiu com ele *O Manifesto Comunista*. Desenvolveu uma idéia de comunismo ligada à sua concepção da história e a uma resoluta intervenção na luta política, solidária com o movimento operário. Suas obras mais famosas são *O capital* e *A ideologia alemã* (esta escrita em colaboração com Engels).

Maurice Gandillac (1906-2006) – filósofo e historiador francês, docente de gerações de filósofos na Sorbonne de Paris. Discípulo de Sartre, tornou-se estudioso de Nicolau de Cusa (1421-1464) e mestre dos então estudantes Foucault, Derrida, Lyotard, Althusser e Deleuze. Foi o primeiro tradutor de Benjamin para o francês.

Mauss [Marcel Mauss] (1872-1950) – sociólogo e antropólogo francês, sobrinho de Émile Durkheim. É considerado o pai da etnologia francesa. Insistiu em que as representações individuais são o objeto da psicologia, enquanto o objeto da ciência social devem ser as representações coletivas de caráter autônomo e inconsciente para o próprio indivíduo que as possui. Seu *Ensaio sobre o dom* (1923-4) tornou-se paradigmático para os estudos etnográficos.

Melos – termo grego que significa melodia.

Missae potatorum – as *Missae potatorum* (Missas dos bebedores) são textos compostos entre 1200 e 1600, em que se parafraseiam os textos da liturgia cristã, usando como tema as reuniões de

bebedores em homenagem ao deus Baco. Vejam-se alguns exemplos. Na *Missa potatorum* de 1400, diz-se: “*Per omnia pocula poculorum, Stramen*” (“Por todos os copos dos copos. Cama de palha”) em lugar do conhecido texto litúrgico “*Per omnia saecula saeculorum. Amen*” (“Por todos os séculos dos séculos. Amém”). Ou então: “*Gratias agamus deo Bacho*” (“Demos graças ao deus Baco”) em lugar de “*Gratias agamus Deo nostro*” (“Demos graças ao nosso Deus”). Interessante é que essas *Missae potatorum*, em geral, foram conservadas pelas comunidades religiosas cristãs.

Morante [Elsa Morante] (1918-1985) – importante autora italiana, foi casada com o escritor e intelectual Alberto Moravia (*Os indiferentes*) e manteve relacionamento com o diretor de cinema Luchino Visconti. Publicou, entre outros livros, *A ilha de Arturo* e *La Storia*. Morante foi amiga de Pier Paolo Pasolini e de Giorgio Agamben.

Mozart [Wolfgang Amadeus Mozart] (1756-1791) – compositor austríaco considerado um dos maiores gênios da música de todos os tempos. Compôs sinfonias, concertos, serenatas e óperas, como *Don Giovanni* e *A flauta mágica*.

Necromantes – são adeptos da necromancia ou nigromancia, tipo de magia que recorre à comunicação com os mortos para a adivinhação. Alguns relatos situam o começo dessa prática na América. Uma tribo indígena teria furtado o corpo de um chefe de outra tribo algumas horas depois de sua morte. Colocaram os restos mortais em um círculo desenhado na terra e começaram a fazer perguntas sobre o futuro e as possibilidades de caça. Essas práticas foram muito comuns na costa leste da América do Norte, mas há exemplos delas já no Antigo Testamento.

Nietzsche [Friedrich Wilhelm Nietzsche] (1844-1900) – depois de rápida carreira como filólogo, dedicou-se a escrever e deixou uma obra filosófica e literária das mais importantes. Escreveu aforismos, como *Assim falou Zaratustra* (1884), estudos sobre música, como *O nascimento da tragédia no espírito da música* (1871) e o autobiográfico *Ecce homo* (1888). Morreu em estado de loucura, em 1900.

Ninetto Davoli (1948) – ator descoberto por Pier Paolo Pasolini. Trabalhou em vários filmes desse diretor, tornando-se símbolo da filmografia pasoliniana. Foi Ninetto quem reconheceu o corpo de Pasolini quando este foi encontrado morto em 1975.

Orígenes (185-254) – filósofo grego, considerado o membro mais eminente da escola de Alexandria, sustentava em seus ensinamentos que Deus é puramente espiritual e que transcende a verdade, a razão e o ser. Retomando e ampliando a noção de Clemente, compara Deus a um pedagogo ou um médico, que pune e inflige males e dores para corrigir ou para curar.

Orson Welles (1915-1985) – gênio do cinema, foi diretor, roteirista, produtor e ator. Norte-americano de nascimento, Welles nunca se dobrou a Hollywood. Seu filme de estréia, *Cidadão Kane* (1941), baseado na vida do magnata das comunicações William Randolph Hearst, é considerado um dos mais importantes de todos os tempos. Em *Dom Quixote de Orson Welles* (1955/1992), o cavaleiro e Sancho Pança interagem na Espanha da década de 1950.

Parábase – na comédia grega, é o momento em que todos os atores saem do palco, ficando em cena apenas os componentes do coro, que se dirigem diretamente ao público. Abandonando seu papel

dramático, e tirando a máscara, o coro fala sobre temas distintos daquele apresentado na comédia. Por exemplo, dirige-se ao espectador para criticar rivais do poeta (autor da peça) ou aconselhar os cidadãos a respeito de assuntos da vida política.

Pasolini [Pier Paolo Pasolini] (1922-1975) – cineasta e escritor italiano que fez de sua arte uma alternativa tanto ao capitalismo quanto às velhas formas de combatê-lo. Tido como artista maldito, herege perseguido, foi antes de tudo um intelectual engajado que produziu poesia, romances, cinema, ensaios críticos e teóricos, textos jornalísticos e para teatro. Entre seus filmes mais importantes estão *O evangelho segundo São Mateus* (1964), *Saló ou os 120 dias de Sodoma* (1975), *Édipo rei* (1967), *Medéia* (1969), *Decameron* (1971), *Os contos de Canterbury* (1972), *Pocilga* (1969). Dos livros de sua autoria, destacam-se *Teorema* (também título de filme), *Le ceneri di Gramsci* e *Ragazzi di vita*.

Pavio [efeito pavio] – nome dado pelos cientistas à destruição parcial de um corpo humano pelo fogo, sem que a chama se espalhe para os objetos ao redor, e deixando pés e mãos intactos. Esta é, ao lado das explicações sobrenaturais, uma hipótese para o fenômeno chamado “combustão humana espontânea”. No corpo humano, a gordura atua como substância inflamável e as roupas da vítima ou seus cabelos funcionam como pavio. A gordura, derretida pelo calor, ensopa as roupas e age como cera, mantendo a queima lenta do pavio.

Penna [Sandro Penna] (1906-1977) – poeta italiano, também ligado por amizade à escritora Elsa Morante, a Pasolini e ao poeta Saba (Umberto Poli). De família burguesa, exerce várias profissões antes de dedicar-se à poesia, depois de conhecer Umberto Saba. Em contato com importantes revistas, sua obra começa a ser divulgada, merecendo até alguns prêmios nacionais como poeta.

Petrarca [Francesco Petrarca] (1304-1374) – poeta florentino, trabalhou toda a vida na elaboração dos poemas que formam *O cancionero* (a data definitiva de publicação é 1374), formado por 317 sonetos, 29 canções, 9 sextilhas, 7 baladas e 4 madrigais, com seus 366 poemas.

Próspero – personagem de *A tempestade* (1612), de William Shakespeare, Próspero é o duque milanês que, deposto pelo irmão, provoca, com ajuda da magia, uma tempestade para fazer naufragar o barco em que se encontram o irmão e o sobrinho a fim de se tornar governante da ilha na qual se exilou. Nesse lugar, confronta-se com o nativo Caliban e com o etéreo Ariel.

Proust [Marcel Proust] (1871-1922) – escritor francês, autor do magistral *Em busca do tempo perdido*, cuja publicação integral deu-se apenas após sua morte. Obra considerada por alguns como o auge do romance do século XIX e por outros como precursora do século XX. Sem dúvida é uma das mais emblemáticas da literatura francesa.

Robbe-Grillet [Alain Robbe-Grillet] (1922) – integrante do Nouveau Roman, roteirista do filme *O ano passado em Marienbad* (1961) e autor, entre outros livros, de *La jalousie* (1957), *Por que amo Barthes* (1995) e *Os últimos dias de Corinto* (1997).

Robert Capa [Endre Friedman] (1913-1954) – nasceu em Budapeste e, em 1933, refugiou-se em Paris, onde adotou o pseudônimo de Robert Capa para driblar o anti-semitismo. Fotografou o desembarque das tropas norte-americanas na Normandia, em 1944, e publicou vários livros.

Saba [Umberto Poli] (1883-1957) – importante poeta italiano que fez parte do círculo de amizades de Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini, por sua vez amigos de Giorgio Agamben.

Sade [Donatien Alphonse François, conde de Sade, dito Marquês de] (1740-1814) – escritor francês, autor de obras como *Os 120 dias de Sodoma* (1782-1785), *Justine ou as infelicidades da virtude* (1791) e *A filosofia na alcova* (1795). Incompreendido em sua época, Sade teve sua obra reconhecida muitos anos depois, pelos surrealistas.

Sarraute [Nathalie Sarraute, ou originariamente Natasha Tcherniak] (1900-1999) – escritora francesa de origem russa. Inspirando-se em Proust e Virginia Woolf, depois de trabalhar como jornalista, Nathalie Sarraute publica *Tropismes* (1939), obra que será louvada por Sartre. Em 1956, publica *L'ère du soupçon* (A era da suspeita), ensaio no qual questiona as convenções tradicionais do romance. Passa a fazer parte do que se convencionou chamar de Nouveau Roman, ao lado de Alain Robbe-Grillet, Claude Simon e Samuel Beckett.

Scaligero [Giulio Cesare Bordone] (1484-1558) – intelectual renascentista, médico de formação, iniciou sua carreira de escritor em 1531 com uma sátira contra o humanista mais célebre do século XVI, Erasmo de Roterdã: *Oratio pro Cicerone contra Erasmus*. É também conhecido por seus estudos sobre botânica e sobre animais.

Sebastião Salgado (1944) – fotógrafo brasileiro, reconhecido internacionalmente como um dos principais em atividade. Realizou a série *Trabalhadores*, em preto-e-branco, documentando e discutindo o fim do trabalho manual em grande escala em 26 países. Em 1994 fundou sua própria agência, a Amazônia Images. Renunciou aos direitos de reprodução de várias de suas obras em favor de causas e movimentos sociais como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Atualmente vive em Paris.

Shakespeare [William Shakespeare] (1564-1616) – poeta e dramaturgo inglês. Com os dois longos poemas que dedicou ao conde de Southampton, obteve dinheiro suficiente para tornar-se sócio da companhia teatral Lord Chamberlain's Men. Suas obras completas foram publicadas por dois antigos colegas de palco sete anos após a sua morte.

Simon [Claude Simon] (1913-2005) – vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1985, o francês Claude Simon integrou, com os escritores Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Samuel Beckett, Jean Ricardou, Claude Ollier e Alain Robbe-Grillet, o grupo literário Nouveau Roman na década de 1950. Dirigiu as Éditions de Minuit e publicou, entre outros livros, *L'invitation* (1987).

Simondon [Gilbert Simondon] (1924-1989) – filósofo francês, um dos grandes teóricos da evolução técnica e dos processos de individuação. Autor de *Du mode d'existence des objets techniques* e *L'individu et sa genèse physico-biologique*, obras nas quais relaciona a estética com a filosofia da técnica.

Sohn-Rethel [Alfred Sohn-Rethel] (1899-1990) – economista e filósofo marxista que combinou o estudo da epistemologia de Kant com a crítica da economia política de Marx. Cunhou o conceito de abstração real, um processo de abstração não executado por meio da consciência das pessoas como ato de pensamento, e sim pressuposto no pensar e agir. Autor de *Economy and class structure of German fascism* (1978), entre outros livros.

Trenó *Rosebud* – uma das imagens mais famosas da história do cinema, *Rosebud* é o trenó que aparece no final de *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles. A cena principal do filme retrata o momento em que o trenó está queimando e no meio das chamas descobre-se o significado de *Rosebud*.

Walser [Robert Walser] (1878-1956) – escritor suíço de língua alemã, autor de muitos poemas, romances (restaram quatro apenas – só um publicado no Brasil, *O ajudante*), e muitos contos. De vida errática, acaba em sanatório, onde nada mais escreve; não pensa em nada, apenas faz longas caminhadas. Autor admirado por Kafka, Robert Musil e Walter Benjamin. Agamben declara que Walser é um teólogo que descreve formas e figuras da existência que deixaram de ser humanas, mas também divinas ou animais, figuras que vivem para além da danação ou da salvação, como se estivessem no limbo.

Weber [Maximilian Carl Emil Weber] (1864-1920) – sociólogo, historiador e economista alemão, é considerado um dos fundadores da sociologia. Foi dos primeiros cientistas sociais a levar em conta a importância da religião na economia política. Weber não aceitava as teses de Marx sobre a acumulação primitiva e sua obra mais importante – *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (1904-5) – refuta a tese de que o capitalismo nascera somente da exploração do homem pelo homem.

Sobre o autor

Giorgio Agamben nasceu em Roma, em 1942. É um dos mais importantes e polêmicos filósofos da atualidade. Formou-se pela Universidade de Roma, em 1965, com uma tese sobre o pensamento político de Simone Weil. No início da década de 1960, tornou-se amigo da escritora Elsa Morante e do intelectual e cineasta Pier Paolo Pasolini, chegando a atuar no filme *O evangelho segundo São Mateus* (1964), no papel do apóstolo Felipe. Entre 1966 e 1968 assistiu aos célebres seminários sobre Hegel e Heráclito proferidos por Martin Heidegger em Le Thor. Na década de 1970, dedicou-se aos estudos de lingüística e cultura medieval, primeiro em Paris, e depois em Londres, na Warburg Institute Library. Enquanto publicava seus livros, Agamben foi, entre 1986 e 1993, diretor de programa no Collège International de Philosophie (Paris), onde estabeleceu vínculo de amizade com Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida e Jean-François Lyotard. Nesse período, foi professor associado de Estética na Universidade de Macerata (1988-1992). Depois de ter trabalhado como docente de Estética na Universidade de Verona (1993-2003), transferiu-se para Veneza, lecionando a mesma matéria na Facoltà di Design e Arti della IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia). Em 2003 tornou-se *Distinguished Professor* da New York University, cargo ao qual renunciou em protesto contra a (bio)política migratória do governo norte-americano.

Sua produção centra-se nas relações entre filosofia, direito e arte em geral (incluindo literatura e poesia). A partir da década de 1990, Agamben dedica-se principalmente à filosofia política, fazendo uma releitura do pensamento aristotélico e hegeliano, e inspirando-se nas obras de Walter Benjamin, Carl Schmitt, Hannah Arendt e, sobretudo, de Michel Foucault.

Em 2006 recebeu o Prix Européen de l'Essai "Charles Veillon" pelo conjunto de sua obra.

BIBLIOGRAFIA

L'uomo senza contenuto (1970; 1994); *Stanze* (1979; 2006); *Infanzia e storia* (1979; ed. bras. *Infância e História – Destruição da Experiência da História*, 2005); *Il linguaggio e la morte* (1982; ed. bras. *Linguagem e morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*, 2006); *La fine del pensiero* (1982); *Idea della prosa* (1985; 2002); *La comunità che viene* (1990; 2007); *Bartleby, la formula della creazione* (com Gilles Deleuze, 1993); *Homo sacer* (1995; ed. bras. *Homo sacer – O poder soberano e a vida nua*, 2002); *Mezzi senza fine* (1996); *Categorie italiane* (1996); *Image et mémoire* (1998); *Quel che resta di Auschwitz* (1998); *Potentialities* (2000); *Il tempo che resta* (2000); *L'aperto* (2002); *L'ombra de l'amour* (com Valeria Piazza, 2003); *Stato di Eccezione* (2003; ed. bras. *Estado de exceção*, 2004); *Il giorno del giudizio* (2004); *Genius* (2004); *La potenza del pensiero* (2005); *Profanazioni* (2005; ed. bras. *Profanações*, 2007); *Che cos'è un dispositivo?* (2006); *Ninfe* (2007); *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo* (2007).

ESTA OBRA FOI COMPOSTA EM ADOBE
GARAMOND PRO, TEXTO EM CORPO 11/16,
E IMPRESSA NA GRÁFICA BARTIRA EM
PAPEL PÓLEN BOLD 90 G/M² PARA A
BOITEMPO EDITORIAL EM MAIO DE 2007,
COM TIRAGEM DE 3.000 EXEMPLARES.

Pois, se a proletarização no interior da produção é perda dos objetos, se a circulação é separação entre produtor e produto, a proletarização no conhecimento é perda do *savoir-faire* e, na esfera do consumo, é perda do *savoir-vivre*. Estado de separação e perda radical, o capitalismo profana a transcendência teológica e instaura o culto à mercadoria. O sagrado não devém, no entanto, profano, apenas bloquia a percepção dos mecanismos religiosos do capitalismo, garantido, nisso, pela ausência de critérios de verdade no mundo moderno, de certezas metafísicas e razão objetiva. E, assim como a economia é o "mundo real" esvaziado de significado humano, o sagrado é a significação humana desprovida de objetos reais. Por isso, Agamben observa que "se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, em sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável", incapaz de abolir a separação e de converter a mercadoria a seu valor de uso. "Imagens de pensamento", *Profanações* indicia a teodicéia capitalista, para fazer justiça ao rastro de trabalho humano esquecido na mercadoria e que é preciso, em definitivo, profanar. Reapropriando-se dos produtos objetivados de sua subjetividade, o homem retoma posse de si mesmo, usando-os. Por isso, "a profanação do improfanável", conclui Agamben, "é a tarefa política da geração vindoura".

Olgária Matos