



Juliana de Moraes Monteiro

**O que a Esfinge ensina a Édipo:
os limites da interpretação, o demoníaco e o infamiliar na arte
contemporânea**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Filosofia da PUC-Rio como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutora em Filosofia.

Orientador: Dr. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Co-orientador: Dr. Cláudio Oliveira da Silva

Rio de Janeiro
Março de 2019



Juliana de Moraes Monteiro

**O que a Esfinge ensina a Édipo:
os limites da interpretação, o demoníaco e o infamiliar na arte
contemporânea**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida
Orientador
Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Cláudio Oliveira da Silva
Co-orientador
Departamento de Filosofia – UFF

Prof. Ricardo Nascimento Fabbrini
Departamento de Filosofia – USP

Profa. Tania Cristina Rivera
Instituto de Artes e Comunicação Social – UFF

Prof. Alberto Pucheu
Departamento de Letras – UFRJ

Prof. Gilson Iannini
Departamento de Psicologia – UFMG

Rio de Janeiro, 22 de março de 2019

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Juliana de Moraes Monteiro

Graduou-se em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2011 e fez Mestrado em Filosofia na mesma universidade em 2014.

Ficha Catalográfica

Moraes Monteiro, Juliana de

O que a Esfinge ensina a Édipo: os limites da interpretação, o demoníaco e o infamiliar na arte contemporânea / Juliana de Moraes Monteiro; orientador: Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida; co-orientador: Cláudio Oliveira da Silva. – 2019.

207 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2019.

Inclui referências bibliográficas

1. Filosofia – Teses. 2. Arte contemporânea 3. Giorgio Agamben 4. Psicanálise. I. Osorio, Luiz Camillo. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

Aos meus pais, uma estrela auspiciosa

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio (membros do corpo docente e todos os funcionários da universidade) por terem possibilitado o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos governos Lula e Dilma e ao projeto petista de ampliação do acesso e democratização do ensino superior, sem o qual eu possivelmente não teria condições de desenvolver este trabalho.

Agradeço muitíssimo a Luiz Camillo Osório, orientador que acolheu esse trabalho. Agradeço não só pela orientação, mas pela competência e generosidade em sala de aula com todos os seus alunos. Além disso, agradeço por ter me aceitado como aluna em seus cursos mesmo antes do início do Doutorado.

A Cláudio Oliveira, co-orientador, a quem o acaso me proporcionou o encontro. Agradeço mais uma vez pela colaboração e por suas aulas apaixonantes na Filosofia, cujo curso sobre Agamben em 2018 foi de suma importância. Obrigada pela paciência e por ter me acompanhado desde a graduação em Cinema.

Aos professores Ricardo Fabbrini, Tania Rivera, Alberto Pucheu e Gilson Iannini, membros integrantes da banca de defesa, por aceitarem a leitura desta dissertação. É uma honra tê-los como leitores.

Aos professores do doutorado, de diferentes departamentos e universidades, que, de alguma forma, contribuíram com esta pesquisa através de suas aulas: Maria Cristina Franco Ferraz (ECO-UFRJ), Pedro Duarte (PUC-Rio), Sérgio Martins (PUC-Rio), Carla Francalanci (UFRJ) e Carla Rodrigues (UFRJ).

A todos os colegas pesquisadores que seguem mantendo a universidade viva e, mesmo com todas as dificuldades para se dedicarem a suas pesquisas, continuam trabalhando, publicando, participando de eventos e lutando pela qualidade do ensino superior, ainda que a maioria esteja longe de pertencer às elites intelectuais e/ou econômicas do nosso país.

Ao Nestor, por ter apaziguado as minhas angústias e diminuído minhas dores.

Aos meus amigos: Camila, Luiz Guilherme, Bastos, Renata, Suzana, Carol Amaral, Carol Frota, Carlos, Ju Esk, Dudu, Pech, Fernanda, Luiza, Diogo, Patrick, Brito, Forain, Steph, Rosas, Cris, Carol Nascimento, Diego, Luana, Kwasinski, Leo, Joana, Sobral, Laura, Tupi, Julio, Bruno, Marianna: “Amigo é para essas coisas”.

A Chico Alves, pelas primeiras incursões para além dos quintais do subúrbio.

Aos meus sogros, Ricardo e Celia, que me acolheram com carinho na família.

Agradeço a todos aqueles cujo amparo emocional durante a doença da minha mãe tem sido um alento: todos os meus amigos, Geralda, Lucas, Maria Eduarda, Renata, Nilvana, Rosangela, Carol, Cláudia e Chico.

Ao Daniel, pela amizade e companheirismo, pelas revisões, pelas trocas intelectuais, pelo compartilhamento da experiência do amor, essa vivência na intimidade de um ser estranho.

A Luiz Giban, companheiro que dividiu os corredores da PUC comigo e que era um dos maiores incentivadores do meu trabalho, *in memoriam*.

Por fim, gostaria de agradecer muito aos meus pais, formas de vida que nem posso descrever. Agradeço pelo apoio de todos esses anos e, sobretudo, nesses últimos que vivemos com tantas dificuldades.

Este trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Moraes Monteiro, Juliana de; Osorio, Luiz Camillo. **O que a Esfinge ensina a Édipo: os limites da interpretação, o demoníaco e o infamiliar na arte contemporânea.** Rio de Janeiro, 2019. p. Tese de doutorado. Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente tese investiga o que o filósofo italiano Giorgio Agamben chamou de “a semiologia do ponto de vista da Esfinge” em seu livro *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. No capítulo “A imagem perversa: a semiologia do ponto de vista da Esfinge”, o filósofo propunha um modelo de significação calcado não no significado, mas na barreira resistente à significação que, para ele, seria a marca indelével de uma objeção à imposição do sentido. Para ele, Édipo seria o paradigma da cultura ocidental na qual o que ele chama de metafísica do significado foi forjada, na medida em que o personagem trágico resolve o enigma da Esfinge. Assim, Agamben repensa o estatuto da linguagem enquanto adequação do significante ao significado para construir uma perspectiva calcada na dissonância implicada no signo e na assunção do enigmático enquanto modo de operar da linguagem. Tendo em vista a afirmação de Agamben de que na estética essa formulação do desacordo do signo aparece como exemplar, desenvolvo nesta pesquisa um estudo sobre a semiologia do ponto de vista da Esfinge e sua relação com a arte contemporânea. Para realizar esse objetivo, no primeiro capítulo faço um diagnóstico do modo como o pensamento sobre a linguagem se torna preponderante para a arte do século XX a partir do *linguistic turn* e do advento da Linguística e da Psicanálise; no segundo capítulo, investigo o conceito de demoníaco, na medida em que Agamben afirma que o signo é formado pela distorção demoníaca do nexos que une cada significante ao próprio significado e, por fim, abordo o tema da infamiliaridade (estranhamento) na relação entre arte e linguagem, tendo como ponto de partida o ensaio “Das

Unheimliche”, publicado por Freud em 1919, uma das referências para A pensar sua noção de semiologia esfíngica.

Palavras-chave:

Giorgio Agamben; Psicanálise; arte contemporânea; demoníaco; infamiliar.

Abstract

Moraes Monteiro, Juliana de; Osorio, Luiz Camillo (Advisor). **What the Sphinx teaches Oedipus: the limits to interpretation, the demonic and the unfamiliar in contemporary art.** Rio de Janeiro, 2019. p. Tese de doutorado. Departamento de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present thesis investigates what the Italian philosopher Giorgio Agamben called “the semiology from the point of view of the Sphinx” in his book *Stanzas: word and phantasm in western culture*. In the chapter “The perverse image: the semiology from the Sphinx’s point of view”, the philosopher was proposing a signification model that was not grounded on the signified, but on the barrier resisting signification that, for him, was the indelible mark of an objection to the imposition of meaning. For him, Oedipus would be the paradigm of the western culture, in which it was forged what Agamben called the metaphysics of the signified, given that the tragic protagonist solves the Sphinx’s enigma. Therefore, Agamben rethinks the status of language as the adequacy of the signifier to the signified to build a perspective centered on the dissonance implied in the sign and on the assumption of the enigmatic as a means of language operation. In view of Agamben’s affirmation, that in aesthetics this formulation of the sign’s discord exemplarily appears, I develop in this research a study on the semiology from the point of view of the Sphinx and its relations with contemporary art. To accomplish this goal, in the first chapter I make a diagnosis on the way that the thinking on language becomes preponderant to twentieth century art since the *linguistic turn* and the advent of Linguistics and Psychoanalysis; in the second chapter, I investigate the concept of demonic, according to Agamben’s affirmation that the sign is formed by the demonic distortion of the bond that unites each signifier to its own signified and, lastly, I approach the theme of unfamiliarity (uncanny) in the relationship between art and

language, with the starting point being the essay “Das Umheimliche”, published by Freud in 1919, one of the influences to Agamben for thinking on his notion of Sphinx’s semiology

Keywords

Giorgio Agamben; Psychoanalysis; contemporary art; demonic; unfamiliar.

Sumário

1 Introdução	16
2 A teia e a aranha: a obra de arte no limite de sua interpretação	29
2.1 A virada textual na arte	29
2.1.1 O trabalho de luto diante do fim da modernidade	29
2.1.2 O retorno da linguagem	33
2.1.3 Da paixão pelo signo ao mal-estar contemporâneo: uma força que não pode ser liberada impunemente	36
2.2 Diante do texto artístico	42
2.2.1 Convivendo com a peste	42
2.2.2 Dentro do jardim seletivo do mais amargo amor	47
2.3 No embate com a linguagem: o mal do século XX	57
2.3.1 “¾ de gozo”	57
2.3.2 Defesa da arte contra seus intérpretes	62
2.3.3 O enigma do contemporâneo e a inacessibilidade do nosso próprio tempo	67
2.4 A teia e a aranha	72
2.4.1 O umbigo e a arte	72
2.4.2 Um outro saber sobre a obra de arte: Agamben, leitor de Platão	75
2.4.3 Constelações bordadas no céu: o gozo daquilo que não se conhece	81

3 O sopro demoníaco: do Δaimon grego ao lugar da ética na arte contemporânea	89
3.1 O ponto de vista da Esfinge	89
3.1.1 A distorção demoníaca	
3.1.2 S/s: significante sobre significado	91
3.1.3 A arte para além do abraço estético	94
3.1.3.1 O caráter apotropaico da Esfinge	95
3.1.3.2 O labirinto como metáfora da linguagem	97
3.1.3.3 A obra, este grande labirinto: No <i>Labirinto de vidro</i> , de Robert Morris	98
3.2 O ato demoníaco	103
3.2.1 O próprio e o impróprio e o mal-estar na arte	104
3.2.2 O ato de criação demoníaco: desativando as operações linguísticas	105
3.2.3 O gesto do artista: uma mão que treme	111
3.2.3.1 Nota sobre a trapaça	114
3.3. Por uma obra demoníaca	116
3.3.1 Aparições demoníacas: o demoníaco na obra de Giorgio Agamben	116
3.3.2 Agamben, leitor de Saussure e Benveniste: o demoníaco como a barreira resistente à significação	119
3.4 A linguagem demoníaca	122
3.4.1 O campo do trágico: jogando nos dois tabuleiros	122
3.4.2 <i>Daímon</i> , um significante trágico	128
3.5 Uma ética demoníaca	130
3.5.1 <i>Ethos-Daímon</i>	130
3.5.2 Passados citados: ética e <i>eudaimonia</i>	135
4 A força de um inferno: o infamiliar na arte contemporânea	143

4.1 Dos problemas dos intraduzíveis	143
4.1.1 O estranho, o inquietante e o infamiliar	
4.1.2 Rompendo as barreiras apodrecidas da língua	
4.2 O Mais Inquietante: entre Retóricos e Terroristas	149
4.2.1 Agamben e a referência implícita a Freud	149
4.2.2 Agamben e a referência explícita a Freud	155
4.3 Estética do infamiliar	159
4.3.1 O par freudiano <i>Heimlich-Unheimlich</i>	159
4.3.2 “Quem não percebe a arte como estranha de nenhum modo a percebe”	161
4.3.3 O estranhamento como efeito da perda da tradição e do surgimento da mercadoria	164
4.3.3.1 Agamben com Benjamin: Agamben com Benjamin: o anjo da história e o anjo da arte ou de Klee a Dürer	164
4.3.3.2 Agamben com Benjamin e Marx: da estranheza da mercadoria à estranheza da obra de arte	167
4.3.4 A desestabilização do olhar	172
4.3.4.1 Ver é perder	172
4.3.4.2 Diante da Górgona	176
4.3.5 O intruso	180
4.3.5.1 Do <i>unheimlich</i> ao <i>dämonische</i> : a alteridade demoníaca	180
4.3.5.2 Apesar de tudo, a arte	184
4.3.6 Da angústia: do que não pode ser dito	188
4.3.6.1 O retorno do familiar	188
5 Conclusão	195
6 Referências bibliográficas	200

Lista de figuras

Figura 1 – <i>Anémic Cinéma</i> , Marcel Duchamp, 1926	16
Figura 2 – <i>Enigma Imagen</i> , Julio Plaza/ Augusto de Campos, 1976	18
Figura 3 – <i>No show</i> , Melvin Moti, 2004	30
Figura 4 – <i>Zero or not</i> , Joseph Kosuth, 1986	41
Figura 5 – <i>I will not make any boring art</i> , John Baldessari, 1971	45
Figura 6 – <i>Ágrafo</i> , Laura Lima, 2015	51
Figura 7 – <i>Você gostaria de participar de uma experiência artística?</i> , Ricardo Basbaum, 1994-	62
Figura 8 – <i>Você gostaria de participar de uma experiência artística?</i> , Ricardo Basbaum, 1994-	63
Figura 9 – <i>Você gostaria de participar de uma experiência artística?</i> , Ricardo Basbaum, 1994-	64
Figura 10 – <i>Labirinto de Vidro</i> , Robert Morris, 2012	99
Figura 11 – <i>Denovo</i> , Dominique Gonzalez-Foerster, 2009	109
Figura 12 – <i>A serviço do rhr</i> , Laura Lima, 1999	113
Figura 13 – <i>The gateways of the germans</i> , Horst Hoheisel, 1997	138
Figura 14 – <i>Livro Velásquez</i> , Waltercio Caldas, 1996	141
Figura 15 – <i>The living room</i> , Roderick Hietbrink, 2011	163
Figura 16 – <i>Fantasma</i> , Antonio Manuel, 1994	177
Figura 17 – <i>Passing Through</i> , Sylvia Palacios Whitman, 1977	198

Sobre ele impende a Esfinge,
armada de unhas e dentes
e de todo o agrume da vida.¹

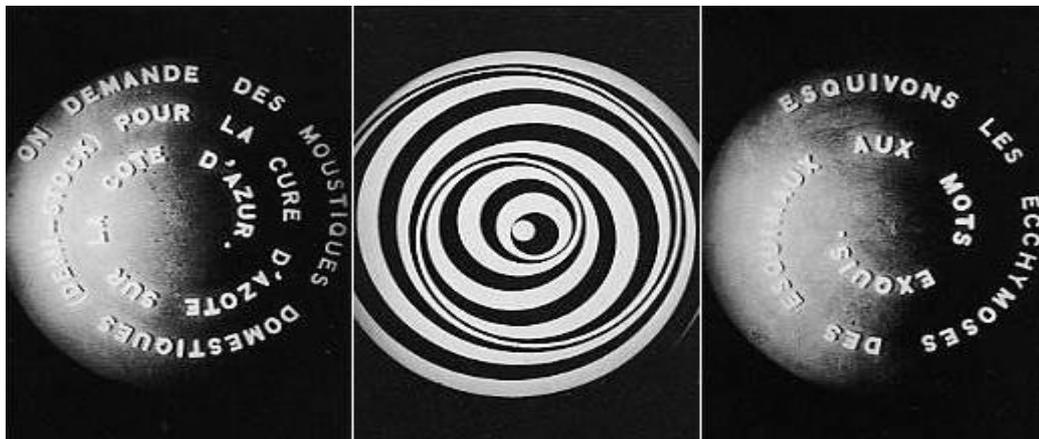
¹ KAVÁFIS, Konstantinos. *Édipo*. Trad. Haroldo de Campos *apud* VIEIRA, Trajano. *Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

A mulher não inventa talvez questões filosóficas, mas ela cria problemas. Em todo lugar, sempre que pode, ela cria problemas para os filósofos e os filosofemas.²

1 Introdução

No princípio, era uma imagem. Não qualquer imagem, mas uma imagem capaz de disparar toda a reflexão que aqui se inicia e que tem raízes fincadas há alguns anos atrás, quando eu fazia a minha graduação no curso de Cinema da UFF. Foi durante uma disciplina sobre a história do cinema mundial que assisti *Anémic Cinéma*, filme experimental de 1926 feito por Marcel Duchamp sob o pseudônimo Rose Sélavy em colaboração com o artista surrealista Man Ray. Os discos óticos contendo frases sem sentido que apareciam rotativamente em formas tridimensionais hipnotizaram na escuridão da sala de projeção durante cerca de seis minutos uma aluna recém-saída do ensino médio que jamais ouvira falar em Marcel Duchamp, *ready-mades* ou qualquer uma de suas proposições artísticas de vanguarda.

Figura 1 – Anémic Cinéma, Marcel Duchamp, 1926



Nessa época, eu não poderia saber que Duchamp foi um dos artistas cujo esforço maior foi trabalhar para subverter o cânone da linguagem, retirá-la do regime “normal” do discurso, definido pela equivalência entre ‘ dizer’ e

² MALABOU, Catherine. *Changer de différence: les femmes et la philosophie*. Paris: Galilée, 2009, p. 128 *apud* CASSIN, Barbara. *Jacques, o sofista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 139.

‘significar alguma coisa’, a saber, ‘alguma coisa que tenha um único sentido e o mesmo para si e para outrem’³.

Decidir sobre o sentido pleno do sentido, exterminar o não sentido ou a ambivalência do sentido foi uma das primeiras imposições filosóficas, cujos efeitos ainda nos atravessam no mundo contemporâneo. Afinal, ainda queremos entender o sentido das coisas e há um mal-estar generalizado quando nos encontramos diante de algo estranho, que foge a nossa compreensão.

Anémic Cinéma, com sua recusa às estruturas narrativas convencionais, era algo totalmente estranho e enigmático para mim. E ainda o é, apesar de todo um percurso investigativo que se seguiu após esse filme. As frases que apareciam nas espirais dos discos óticos, inspiradas por *Impressions d’Afrique*⁴ de Raymond Roussel, livro composto por uma escrita transgressora pautada pelas homofonias e pelo não sentido, rodopiavam na tela sem que eu soubesse que Duchamp quisera “esgotar o sentido das palavras, (...) brincar com elas até violentá-las no que têm de mais secreto”⁵, como ele mesmo declarara em *Duchamp du signe*, título do livro que reitera sua paixão pelas potências inefáveis da linguagem. *Esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis*. (Esquivamo-nos de contusões dos esquimós com requintadas palavras) e *L’aspirant habite Javel et moi j’avais l’habite en spirale* (O aspirante vive na água sanitária e eu tive que habitar a espiral) são algumas das frases que vemos girar alternadamente com formas concêntricas e espiraladas. Como fica evidente, são frases que mantêm o imperativo do sentido da linguagem em suspensão, uma vez que o artista francês constrói as sentenças a partir de trocadilhos e jogos de palavras que não querem dizer absolutamente nada, são apenas enunciados que operavam com outro modo de uso linguístico.

³ CASSIN, Barbara. *Jacques, o sofista: Lacan, logos e psicanálise*. Trad. Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 107

⁴ Livro composto por um tipo de escrita transgressora e arbitrária. Segundo o autor: “Eu escolhia duas palavras quase iguais (...). Por exemplo *billard* (sinuca) e *pillard* (ladrão). Depois acrescentava palavras semelhantes mas com sentidos diferentes, e obtinha assim duas frases quase idênticas”. Uma vez que as palavras estavam definidas, ele começava um conto que se iniciava com a primeira palavra e terminava com a segunda. Cf.: ROUSSEL, Raymond. *Comment j’ai écrit certains de mes livres*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 11.

⁵ DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe. Écrits de M. Duchamp réunis et présentés par M. Sanouillet*. Paris: Flammarion, 1975, p. 15.

Anémic Cinéma retorna aqui pelo acaso do encontro com outra obra, cerca de dez anos depois. Mais especificamente, em um cruzamento da imagem com a palavra, um *Iconograma* como foi intitulado. Obra na qual texto e imagem se encontram em uma intersecção indissociável, produzindo algo novo que demanda novas categorias para nomeá-lo.

Figura 2 – Enigma Imagem, Julio Plaza/ Augusto de Campos, 1926



Trata-se da parceria do artista argentino Julio Plaza com o poeta brasileiro Augusto de Campos para criar *Enigma Imagen* em *Reduchamp*, livro de 1976. O *poemóBILE*⁶, que atualizava na cena da poesia concreta atos das vanguardas históricas, era inspirado justamente, segundo narra Campos em *Julio Plaza: poética*, em *Anémic Cinéma*:

No ano seguinte, Plaza sugeriu que recriássemos em livro um texto que eu havia publicado sobre Marcel Duchamp, que ambos admirávamos muito. Denominado *Reduchamp*, meu texto era escrito no que chamei de “prosa porosa”: eu o recortava em linhas livres, como se fosse um poema longo, mas o intuito era mais propriamente crítico que poético. Esse e outros textos do mesmo tipo iriam integrar, dez anos depois, meu livro *O Anticrítico* (Companhia das Letras, 1986). A versão que Plaza me propôs era um diálogo intersemiótico com o que chamou de “iconogramas”, fragmentos-signos iconicizados, extraídos das obras do

⁶ Descrição do poemóBILE por Augusto de Campos: “Convidado para fazer um texto crítico sobre a nova experiência, depois de ter visto e manuseado um álbum-arquétipo com as serigrafias “pop-up” de Plaza, me forneceu ele, em branco, um de seus “objetos”, que eu fiquei de estudar: do centro, desdobradas as folhas, projetava-se um losango, com recortes escalares, para cima e para baixo. Olhando e reolhando as enigmáticas páginas-objeto, ocorreu-me associar-lhes um poema em vez de um texto em prosa. Um poema que tivesse alguma analogia com a proposta plástica do artista. Assim nasceu, nas duas versões que fiz para o livro, em português e em inglês (Abre e Open), o primeiro “poemóBILE”, como o batizei mais tarde - um poema-objeto que, ao se abrirem as páginas, tem as suas palavras projetadas para a frente, em diversos planos, sugerindo múltiplas relações de significado”. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/07/o-poeta-augusto-de-campos-relembra-a-parceria-com-o-artista-visual-julio-plaza-4206924.html>. Acesso em 15 de janeiro de 2019.

próprio Duchamp e de outros artistas, seus contemporâneos. As imagens interceptavam os textos e terminavam numa página com um pequeno centro circular vazado – alusão à espia de *Étant Donnés* (o último e surpreendente trabalho de Duchamp). A página seguinte revelaria uma foto da cabeça do artista, com uma calva artificial recortada em forma de estrela. No meio do livro, um *poemóble*, que eu preenchi com o anagrama *Enigma Imagen*, tributo ao *Anémic Cinéma* duchampiano.⁷

No jogo anagramático proposto por Campos, vemos como a arte faz retornar os sintomas, como ela mostra as sobrevivências de um passado que se atualiza, não se configurando enquanto uma linha linear e progressiva, mas operando nas fissuras e lacunas históricas, acontecendo nos intervalos e nos espaços *entre*. O próprio Campos afirmaria, nesse mesmo ensaio, os gestos pioneiros de Plaza para “colocar a arte no limite do olho e da forma”⁸. Poderíamos pensar essa vocação não só para o artista argentino, mas para qualquer artista que, como ele conclui, se lança na “aventura extrema do ‘entre’ – uma terra incógnita ainda a explorar”. De um cinema anêmico e frágil para uma imagem que não mostra ou revela coisa alguma: duas experiências do limite da linguagem.

Podemos pensar uma parte significativa das experiências artísticas do século XX e seu embate com a linguagem como essa terra incógnita, esse espaço em branco cujas páginas mallarmaicas lançaram os dados ao acaso. Muito se construiu depois disso, ruína sobre ruína, com os *readymades*, *bricolages*, *assemblages*, o trabalho dos *chiffonniers*, os gestos que operavam deslocamentos, produziam com os restos, com fragmentos, com a matéria indomável da própria linguagem para configurar o que a terminologia da tradição chamou de arte contemporânea.

Desse modo, o pressuposto desta tese é pensar as articulações entre arte e linguagem, na medida em que considera a arte um terreno fértil de problematização constante da mesma, revogando o estatuto de adequação do significante e do significado, sedimentado filosoficamente pelas matrizes gregas de Platão e Aristóteles.

⁷ BARCELLOS, Vera Chaves (Org.). *Julio Plaza, poética*. Trad. Baltazar Pereira, Helena Dorfman, Maria Margarita Kremer. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013, p. 85-86.

⁸ *Ibidem*, p. 87.

Para conduzir esse caminho, convoco as três referências mestras do trabalho, sendo as duas primeiras as bases para o que se convencionou chamar de *linguistic turn*, a virada linguística. Com a Linguística de Saussure e Benveniste, a Psicanálise de Freud e Lacan, às quais acrescento as perspectivas filosóficas do autor italiano Giorgio Agamben, busco pensar como o atravessamento da linguagem nas experiências artísticas abriu brechas para um postulado teórico que Agamben descreve como *a semiologia do ponto de vista da Esfinge*, expressão que aparece ao final de seu segundo livro, *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, de 1977. Todos os autores citados acima são interlocutores de Agamben no último capítulo do livro, intitulado “A imagem perversa: a semiologia do ponto de vista da Esfinge”.

Assim, o que proponho no escopo desta tese de doutorado é realizar no campo do pensamento sobre a arte o projeto agambeniano de uma “semiologia libertada da marca de Édipo”⁹, ou seja, pensar como a arte, enquanto um sistema de signos, pode ser o âmbito por excelência para a manutenção do enigma, do não interpretável, daquilo que limita as decifrações e os desvelamentos.

Para Agamben, Édipo não é o personagem trágico incestuoso e parricida, mas sim o decifrador do enigma da Esfinge. É esse ponto nevrálgico da trama de Sófocles que interessa ao filósofo italiano e sobre o qual ele desdobrará sua análise. Para ele, Édipo lega para a cultura ocidental a personificação do herói civilizador que, a partir da resolução do enigma, funda o paradigma da interpretação do simbólico. O problema da significação, de acordo com o filósofo italiano, deve-se ao fato de que

toda interpretação do significar como relação de manifestação ou de expressão (ou, inversamente, de cifra e ocultamento) entre um significante e um significado (e tanto a teoria psicanalítica quanto a semiótica da linguagem pertencem a essa espécie) situa-se necessariamente sob o signo de Édipo.¹⁰

Assim, o objetivo passa a ser onde podemos encontrar quem se põe sob o signo da Esfinge, ponto de vista segundo o qual, como Agamben afirmará mais adiante, há um modelo de significação que “dirige sua atenção sobretudo para a

⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 224.

¹⁰ *Ibidem*, p.223.

barreira entre significante e significado, a qual constitui o problema original de toda significação”¹¹.

A meu ver, é no campo contemporâneo da arte que encontramos um espaço privilegiado para desenvolver a semiologia proposta pelo autor, a partir de uma indicação dele mesmo ao afirmar que foi na estética que o problema do significado e do significante alcançou sua cristalização exemplar.

Enigma imagen serve, portanto, como um norte para o que propus desenvolver nesta pesquisa. A arte não resolve o enigma, ela é a própria constituição do enigma não enquanto uma demanda de sentido e resolução, mas com um outro modo de operar da linguagem, que não clama pelas significações, mas pleiteia que todo significar é sempre enigmático, porque está assentado sobre o abismo escavado entre o significante e o significado.

Um dos principais problemas que encontro é responder a pergunta a respeito do recorte histórico escolhido, questionamentos levantados por ouvintes nos lugares onde investigações contidas nesta pesquisa foram previamente apresentadas. Por que afirmar que a arte contemporânea é quem melhor serve ao propósito da semiologia da Esfinge? Não seria uma escultura de Aleijadinho uma proposição enigmática tanto quanto o *ready-made* duchampiano? Ou estando diante de um Velásquez, acaso não seria oportuno afirmar que também ali há linguagem liberta da marca edípica?

Como Giorgio Agamben aparece como uma referência principal para este trabalho, é impossível se descolar do conceito de *contemporâneo*¹² que o filósofo propõe em seu belo ensaio *O que é o contemporâneo*, escrito a partir da lição inaugural que ele dera no curso de Filosofia Teorética (2006-2007), quando era professor do IUAV em Veneza.

Nesse texto, quando o filósofo retoma as “Considerações intempestivas” de Nietzsche para pensar outro conceito de tempo, que não aquele submetido “à

¹¹ *Ibidem*, p. 223.

¹² Para marcar a diferença, utilizarei o termo contemporâneo em itálico quando fizer referência ao modo como Agamben trabalha o conceito de contemporâneo em *O que é o contemporâneo?*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55-73.

cultura histórica”¹³, já que, como o filósofo alemão afirma, “somos devorados pela febre da história”¹⁴, ele formula como o contemporâneo não se reduz a uma espécie de cronologia estéril, ou seja, a um tempo que corresponderia ao atual. Ao contrário, ele visa marcar que ser *contemporâneo* é, justamente, se dissociar do seu próprio tempo, a partir de uma relação de anacronismo.

Esse novo conceito proposto por Agamben – o *contemporâneo* como uma intemperividade que urge no tempo – foi continuamente reivindicado para criticar o recorte da arte contemporânea escolhido nesta pesquisa e acredito que defendê-lo é um ponto importante.

Dito isso, ao eleger o conceito de *contemporâneo*, poderíamos afirmar sem sombra de dúvida que a arte contemporânea é uma contradição em termos, porque ao rotular a arte que foi forjada no século XX como contemporânea deixaríamos de entrever a *contemporaneidade* em muitas das experiências que atravessam a história da arte desde os seus primórdios.

No entanto, não afirmo que toda arte contemporânea é efetivamente *contemporânea*, isto é, anacrônica, inacessível, distante do seu próprio tempo. Existe boa parte da produção da arte contemporânea que permanece atual, utilizando códigos assimiláveis e, portanto, não *contemporânea* do seu próprio tempo, isto é, inatual e inacessível. Mas, é preciso ressaltar, que a via que escolho aqui diz respeito à arte contemporânea que é de fato *contemporânea*. Espero que as obras que aparecem nesta reflexão consigam demonstrá-lo.

Retornamos à pergunta: por que eleger a arte contemporânea como o recorte para o desenvolvimento dessas questões? Embora *O que é o contemporâneo?* seja um sedutor canto da sereia, é preciso, de certa forma, fazer uso da terminologia da tradição para nos orientarmos.

Para corroborar essa postura, podemos recorrer ao próprio Agamben que, ainda que se maravilhe com o seu potente conceito para pensar o *contemporâneo* enquanto as trevas de cada tempo histórico, não se desfaz do uso do termo arte

¹³NIETZSCHE, Friederich. “Considerações intemperivas” *apud* AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 58.

¹⁴ *Ibidem*, p. 58.

contemporânea, como em *Creazione e anarchia: l'opera nell'età della religione capitalista*, publicação de 2017. Em “Archeologia dell'opera d'arte”¹⁵, capítulo no qual faz uma genealogia do conceito de *obra* em três períodos históricos distintos, desde os gregos até os contemporâneos, o sintagma arte contemporânea aparece em dois momentos do texto.

Isso quer dizer que o próprio filósofo reconhece como uma possibilidade de articulação conceitual a utilização de uma estratificação puramente terminológica como a própria expressão “arte contemporânea” sugere, ainda que saiba que seu conceito de *contemporâneo* traz uma elucubração singular sobre a temporalidade do contemporâneo.

É nesse mesmo texto, que parte de uma conferência proferida em Scicli, na Sicília, em 2002, e que aparece mais detalhadamente publicado no livro de 2017, que Agamben afirma: “a arte contemporânea ou, se quiserem, a arte pós-Duchamp”¹⁶, elegendo como corte temporal o que também nessa pesquisa aparece como marco histórico. Além disso, é o próprio filósofo que completa que na arte contemporânea “o que vem à luz é o evento mais interessante que se possa imaginar: o aparecimento do conflito histórico, em todo sentido decisivo, entre arte e obra”¹⁷.

Se, para o filósofo italiano, o que aparece decisivamente no conflito histórico em voga na arte contemporânea é a relação entre arte e obra, esta última operando como conceito ontológico que é objeto de sua arqueologia, o *ergon* dos gregos, para esta pesquisa trata-se mais decisivamente da relação entre arte e linguagem, que encontramos complexificada no campo da arte contemporânea.

Desse modo, partindo do projeto de uma semiologia do ponto de vista da Esfinge e respaldando-me no próprio pensamento agambeniano, entendo que é na arte contemporânea que encontramos experiências radicais em que vigora o conflito histórico entre a arte e os processos de significação, tendo em vista que o uso da linguagem proposto por esses procedimentos estéticos tem como

¹⁵ Para ver as passagens nas quais Agamben faz uso da expressão arte contemporânea: Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Creazione e anarchia: l'opera nell'età della religione capitalista*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2017, p. 13; p.26.

¹⁶ *Ibidem*, p. 26.

¹⁷ *Ibidem*, p. 26-27.

pressuposto questionar a ideia de uma linguagem comunicativa, dominada pelo jugo de Édipo, e operar com a barreira resistente à significação, que rege as articulações entre significante e significado, como examinarei ao longo da tese.

Assim, o primeiro capítulo intitulado “A teia e a aranha: a obra de arte no limite da sua interpretação” é um diagnóstico geral sobre como a linguagem tem papel preponderante no século XX a partir do surgimento da Linguística e da Psicanálise. No quadro teórico que chamamos de virada linguística, as vicissitudes do signo linguístico passam a influenciar definitivamente a arte contemporânea. Defendo assim que as obras guardam um limite à interpretação, mantendo-se enigmáticas e indecifráveis a partir do conceito de umbigo do sonho, proposto por Freud em *A interpretação dos sonhos*.

Além disso, o capítulo propõe uma discussão a partir do livro *Gosto*, texto publicado originalmente em 1979 por Agamben. Nesse texto, o autor debate o modo como historicamente haveria uma cisão entre a filosofia – o campo da falta do saber – e o conhecimento – o campo do saber. Assim, Agamben recoloca a problemática sobre a impossibilidade de apreender o objeto do conhecimento, já exposta em seu livro *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, desenvolvendo uma leitura do *Banquete* de Platão, texto seminal para pensar essa questão.

Desse modo, proponho me amparar nas considerações de Agamben sobre o tema para forjar outra perspectiva que pense a relação da filosofia da arte com os objetos de sua crítica, isto é, às próprias obras de arte, entendendo como elas se colocam como barreiras ao processo de significação convocado pelo conhecimento, ao mesmo tempo em que recusam o estatuto do prazer para propor uma relação com o gozo. Busco com isso extrair uma via possível para a compreensão do campo contemporâneo da arte, ao reconhecer o limite da interpretação das obras, sempre escapável à filosofia, e resguardar à crítica a possibilidade de gozar daquilo que nos é mais estranho e desconhecido.

O segundo capítulo “O sopro demoníaco: do *daímon* grego ao lugar da ética na arte contemporânea” é dedicado a esmiuçar como a relação entre significante e significado é balizada pelo que Agamben nomeia como uma

“distorção demoníaca do nexos que une cada criatura à própria forma, cada significante ao próprio significado”¹⁸, expressão que aparece em “A imagem perversa: a semiologia do ponto de vista da Esfinge”. Se o filósofo italiano descreve o elemento estrutural do signo como uma distorção demoníaca, investigo como o termo *demoníaco* ganha diversos matizes filosóficas não só a partir da obra do filósofo, mas de outros autores da tradição.

Nesse capítulo, proponho utilizar esse termo enquanto um conceito basilar para compreender a arte na contemporaneidade a partir dos textos do filósofo italiano, em especial os livros *Estâncias* e *A comunidade que vem*, e a coletânea de ensaios *A potência do pensamento*. Desse modo, retomo primeiramente o étimo grego de *daímon*, significante que aparece em Heráclito, e que adquire grande importância dentro do campo trágico, como na *Medéia* de Eurípedes e em um dos diálogos de Platão, o *Banquete*, no qual Eros é descrito por Diotima como um *daímon*.

O demoníaco evocado pelo *daímon* nada tem a ver com a acepção que o adjetivo carrega consigo dentro de uma tradição ocidental judaico-cristã. Pelo contrário, em seu significado grego, o *daímon*, segundo Agamben, refere-se a um limiar, um lugar de cisão. Ao me utilizar desse sentido no qual o *daímon* marca uma barreira entre alguma coisa e outra, busco pensar as relações dissensuais entre significante e significado, a partir de um elemento que resiste à significação. A obra de arte é tomada aqui como um paradigma para pensar essa relação. A partir de uma investigação etimológica, busco entender como o demoníaco, embora não tenha aparecido na literatura filosófica enquanto um conceito próprio à teoria da arte, pode abrir no espaço da estética uma fenda para se pensar a ética na arte contemporânea. Cabe ressaltar que a palavra ética, quando aparece em algumas escolas filosóficas gregas, é definida como doutrina da felicidade, palavra que, pensada em seu sentido grego, é marcada por uma relação evidente com o demoníaco na sua própria constituição: *eudaimonia*.

Por fim, no terceiro capítulo, “A força de um inferno: o infamiliar na arte contemporânea”, pretendo investigar o campo contemporâneo da arte a partir do

¹⁸AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias : a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG 2007, p. 218.

conceito de "das Unheimliche", proposto por Freud em 1919, uma referência para Agamben em "A imagem perversa: a semiologia do ponto de vista da Esfinge". A partir dessa palavra de difícil tradução, já que no original em alemão ela comporta uma ambigüidade constitutiva ao justapor a dimensão do estranho e do familiar em um mesmo conceito, busco compreender certas práticas artísticas nas quais a estranheza se inscreve como uma marca das obras do nosso tempo. Se as obras de arte contemporâneas aparecem como formas patológicas de linguagem, trata-se do que Freud enunciou como o retorno do recaiado, isto é, algo que foi esquecido no curso dos processos históricos, mas que governa secretamente os discursos e as práticas.

Nesse sentido, o gesto de Marcel Duchamp de elevar um objeto banal ao estatuto de obra de arte assinala um problema, na medida em que perverte o mundo familiar da esfera estética ao produzir um estranho efeito. É notável que a formulação do conceito de Freud e as criações de Duchamp tenham ocorrido simultaneamente. Ao recuperar esse conceito de Freud, proponho pensar a arte contemporânea como um espaço que engendra o que Clarice Lispector, criando um neologismo na língua portuguesa em "A paixão segundo G. H.", chamou de infamiliaridade, palavra que corresponderia à *Unheimlichkeit* freudiana. Nesse sentido, o infamiliar diz respeito a algo que deveria ter permanecido escondido, mas que veio à luz, segundo a definição de Schelling presente no texto de Freud, que será trabalhada no terceiro capítulo.

O que as manifestações artísticas contemporâneas evidenciam é o caráter angustiante e assustador da arte, que teria sido obliterado para que a Estética operasse como um território no qual os homens viam-se reconhecidos na familiaridade do mundo que os circundava. Nessa parte da tese, exploro o lado *unheimlich* da arte na medida em que interpreto as obras contemporâneas como eventos de linguagem, signos que encarnam os problemas da linguagem – os limites e não sentidos – suas falhas, lapsos, chistes, mal-entendidos, exemplos que constituem o vasto material da literatura psicanalítica.

Tomando como eixo principal "a semiologia do ponto de vista da Esfinge", busco realizar na presente pesquisa alguns desdobramentos possíveis para o último capítulo de *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*,

entendendo a arte contemporânea como um lugar de suma importância para o desenvolvimento desse objetivo. Cabe ressaltar que não se trata de homogeneizar toda a diversificada produção artística do século XX-XXI para enquadrá-la nas perspectivas que aqui serão expostas, mas de fornecer uma possibilidade de leitura para pensar a arte do nosso tempo.

Uma das características da filosofia de Giorgio Agamben é iluminar pontos obscuros e uma de suas principais tarefas diz respeito ao que ele chamou de realização de um *experimentum linguae*¹⁹, cuja complexa e profunda formulação seria tema para outro trabalho. De forma breve, o *experimentum linguae* diz respeito não a uma experiência com a linguagem, mas uma experiência da própria linguagem, experiência que se faz quando nos damos conta de que falamos, não importando o que está sendo dito, mas puramente do fato de que se diga, que se fale.

A experiência do ponto de vista da Esfinge é um tipo de *experimentum linguae*, uma concepção de linguagem onde há sempre uma perda na comunicação, um enigma mantido, um limite para o saber. O que se perde no jogo da linguagem não é algo que foi cronologicamente perdido, mas que está sempre sendo perdido a cada vez que entramos na linguagem, a cada vez que falamos ou que nos expressamos. Logo, o que funda a linguagem é da ordem da impossibilidade de significação da própria linguagem.

De certa forma, é como se a arte *contemporânea* exibisse uma vocação para operar em cima desse problema, ou seja, do fato de que há sempre uma perda irrevogável no campo da linguagem.

No princípio, era uma imagem. Não uma imagem qualquer. Uma imagem problemática da arte, atravessada por frases que apenas prometiam um sentido sem o cumprir. O filósofo e historiador da arte francês Didi-Huberman dirá que a

¹⁹ Ver prefácio *Experimentum linguae*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burrito. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp. 9-17.

imagem está no olho da história, no sentido em que falamos do olho de um furacão, um lugar enevado, encoberto por camadas espessas²⁰.

Podemos afirmar que uma parte significativa da arte contemporânea recusou a domesticação do olhar, furtando-se à postura do Édipo desvendador de enigmas intrincados. Para Agamben, a tarefa do artista é justamente não soldar as vértebras da invisível coluna vertebral do tempo, mantendo-se no que jaz na escuridão do contemporâneo. Uma das formas de pensar essa perspectiva é a partir dos problemas de significação enquanto gestos poéticos que foram lançados para dentro do campo da arte a partir do século XX.

Para Agamben, a arte não é mais do que o modo como os anônimos que chamamos de artistas põem em jogo nada menos que a sua felicidade²¹. Para o filósofo, a felicidade diz respeito a uma libertação de uma linguagem normatizante, do nome manifesto, afirmando que a tristeza provém do “fato de não conseguir se desfazer do nome que lhe foi imposto”²².

O que está em jogo nessa afirmação aparentemente simples é que a felicidade não é um prêmio por merecimento ou um estado de espírito, mas uma ética. Ética, em termos agambenianos, tem a ver sempre com um poder ser e um poder não ser, é sempre da ordem do “inexpresso”, do “secreto”; não é o “manifesto”, mas o “escondido”.²³ Nesse sentido, a arte opera por magia, “por desvio em relação ao nome”²⁴ e não por adequações e consonâncias.

É preciso, portanto, como afirma Agamben, que a cultura pague seu débito com a Esfinge, o que quer dizer: é preciso que a cultura veja nas proposições enigmáticas outra lida com a linguagem, não mais regidas pela tirania do sentido. Assim, os gestos artísticos que buscam esse esgarçamento da linguagem, as distorções demoníacas e o infamiliar que não cessa de irromper na familiaridade do mundo constituem o espaço privilegiado de desenvolvimento desta tese na qual

²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012, p. 60.

²¹ AGAMBEN, Giorgio. *Creazione e anarchia: l'opera nell'età della religione capitalista*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2017, p. 28.

²² AGAMBEN, Giorgio. “Magia e felicidade”. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p.25.

²³ *Ibidem*, p. 25.

²⁴ *Ibidem*, p.25.

uma forma perversa com mandíbulas ferozes propõe um novo modelo do significar.

2 A teia e a aranha: a obra de arte no limite de sua interpretação

2.1 A virada textual na Arte

2.1.1 O trabalho de luto diante do fim da modernidade

Em 1943, um grupo de soldados percorreu as salas do museu Hermitage, em São Petersburgo, acompanhados por um guia. A visita poderia ser algo corriqueiro no cotidiano de um museu se não fosse um único detalhe: as salas estavam vazias e não continham sequer uma única obra de arte.

Todos os quadros haviam sido levados para um abrigo seguro durante a Segunda Guerra Mundial e as paredes do museu exibiam apenas as molduras dentro das quais havia antes pinturas de Fra Angelico, Rembrandt e outros artistas da história de arte europeia.

O que havia de singular nesse evento devia-se ao fato de o guia do museu descrever minuciosamente cada obra, como se elas estivessem presentes diante dos soldados. O que antes era acessado por meio da visão estava agora condenado a ser presentificado por meio das palavras, evocadas pela memória do homem anônimo que guiava o grupo cerca de um ano antes da data em que os quadros seriam devolvidos ao museu.

Esse fato, que permaneceu em segredo durante algum tempo, veio à luz com o trabalho do artista Melvin Moti intitulado *No show*, no qual o artista realizou, em 2004, uma instalação composta de um vídeo de 24 minutos em 16 mm acompanhado de um livro contendo todas as informações de sua pesquisa nos arquivos do Hermitage.

Figura 3 – No Show, Melvin Moti, 2004



O que me interessa nessa história em particular é pensar como a perda do visível fez a palavra ganhar corpo. Na tessitura da linguagem, a performatividade da palavra abre um caminho diante da visibilidade ausente. Nesse sentido, as palavras fazem viver algo que não mais se encontra em seu próprio lugar. O cruzamento entre os registros do legível e do visível seria um dos dados mais relevantes para pensar a arte do século XX. Ainda que *No show* não sinalize para o protagonismo de um em detrimento do outro, o que busco destacar com essa obra em particular é o poder soberano da linguagem, cuja lida com a perda é um elemento crucial

Escolher quais postulados teóricos afetariam a arte ao longo do século XX já se constitui de saída como um problema. Digamos que para esta pesquisa a narrativa que se impõe como o fio condutor da tese é aquela contada a partir de três esferas fundamentais para o pensamento moderno, isto é, a Linguística de Saussure e Benveniste, a Psicanálise de Freud e Lacan e a filosofia do italiano Giorgio Agamben.

São essas duas esferas que caracterizam a modernidade do jovem século aliadas ao pensamento arrojado e atual de Agamben que seleciono aqui como minha fortuna crítica para pensar os desdobramentos significativos no modo como o recrudescimento da linguagem – o que foi chamado de *linguistic turn* – interferiria no mundo da arte. De alguma forma, poderíamos afirmar que a linguagem – o simples fato de que há linguagem, que somos sujeitos falantes – tinha sido redescoberta e passaria a ter um papel preponderante para os modernos.

Como os antigos homens que deixavam nas cavernas garatujas de uma escrita ainda insipiente, podemos dizer que a arte do novo século seria influenciada por um certo primitivismo e por documentos da barbárie de um mundo aniquilado, e não apenas pelos monumentos da civilização que foram erigidos por uma cultura dominante e hegemônica.

Em *O pensamento selvagem*, o antropólogo Claude Lévi-Strauss aborda a atividade da *bricolage* como sendo uma técnica primitiva²⁵ de lidar com os materiais dispostos no mundo. O verbo *bricoler*, segundo ele,

aplica-se ao jogo de pela e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental: o da pela que salta muitas vezes, do cão que corre ao acaso, do cavalo que se desvia da linha reta para evitar um obstáculo.²⁶

Para Lévi-Strauss, a *bricolage* alcança a reflexão mítica no plano técnico e seu caráter pode ser notado em algumas manifestações artísticas elencadas pelo pensador francês, tal como nos cenários de Georges Méliès. Lévi-Strauss, como era esperado, não faz nenhuma associação entre a figura do *bricoleur* e o artista na contemporaneidade, mas não seria inexato se tentássemos propor uma aproximação. De acordo com o autor, o *bricoleur* não executa uma ação em vista de um projeto, mas, ao contrário, seu universo instrumental

é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores.²⁷

Esta interessante ideia trazida por Lévi-Strauss segundo a qual o *bricoleur* trabalha com *meios-limite* torna-se, aqui, uma potente chave para pensar a arte contemporânea, cujo procedimento poético vai em direção a um agenciamento de materiais dispostos em um mundo arruinado.

²⁵ Trata-se obviamente de um vocábulo positivo dentro da teoria do antropólogo francês que, ao examinar as sociedades míticas, reformulou o pensamento sobre os povos ditos selvagens ou primitivos, não mais os compreendendo a partir da dicotomia entre civilização e barbárie. De acordo com o pensador, a selvageria constitutiva dos sistemas simbólicos desses povos revelavam esquemas altamente sofisticados e pautados por uma outra forma de organização, não mais estruturada pela adequação entre significante e significado, mas por uma distorção entre ambos.

²⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus Editora, 2012, p. 33

²⁷ *Ibidem*, p. 34

Assim, a imagem do trapeiro de Baudelaire formulada no curso do século XIX, que recolhe o que a cidade despreza, pode ser evocada e comparada à *bricolage*. Num certo sentido, a arte contemporânea pode ser lida a partir da perspectiva de um trabalho com os restos, com os resíduos daquilo que foi herdado da modernidade. Este universo fragmentário do qual o artista partirá para forjar a sua arte deve ser interpretado na chave da consciência histórica e não da nostalgia²⁸.

De alguma forma, sabe-se, desde já, que há algo que foi irremediavelmente perdido e a tarefa do artista *bricoleur* é um trabalho de luto – um *trauerarbeit*, como diria Freud – pelo fim da modernidade: sem esquecer a perda, tentar superá-la, não permanecendo refém do objeto de amor perdido. Como descreve Freud em *Luto e melancolia*:

Então, em que consiste o trabalho pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova da realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto. Contra isso se levanta uma compreensível oposição: em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, nem mesmo quando um substituto já lhe acena. Essa oposição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória do desejo (ver o artigo anterior a este). O normal é que vença o respeito à realidade. Mas sua incumbência não pode ser imediatamente atendida. Ela será cumprida pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido.²⁹

O que Freud narra brilhantemente é o mecanismo psíquico que realiza o afastamento do objeto e aceita, de fato, a sua perda, investindo a libido novamente em outras frentes, em um tipo de processo que pode ser descrito como um verdadeiro trabalho. De modo análogo, os artistas da contemporaneidade precisaram efetuar um gesto parecido no que diz respeito ao desmembramento com a tradição, com a inscrição nos seus códigos e na sua autoridade. O artista contemporâneo encarna, portanto, a figura do sujeito do inconsciente, ou seja, alguém para o qual a ideia de perda é central, seja em relação ao objeto do desejo,

²⁸ Agradeço ao importante minicurso dado pelo professor Ricardo Nascimento Fabbrini na Universidade federal Fluminense, em dezembro de 2017, intitulado “Estética e política na arte contemporânea: 1970-2000”, graças ao qual algumas considerações sobre a relação entre perda e modernidade puderam ser desenvolvidas.

²⁹ FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 49

à morte do objeto ou ao trauma. Trata-se de uma perda no nível da linguagem, estruturada por um significante que vem a escapar.

Dito isso, uma importante consideração de Lévi-Strauss ainda a respeito do *bricoleur* afirma que este trabalha com signos, isto que vem nascer na modernidade pela teoria de Saussure como uma estrutura composta de “um conceito e uma imagem acústica”³⁰ que, mais adiante, Saussure renomeará como significado e significante, respectivamente. Assim, se o *bricoleur* pode ser equiparado ao artista e se sua atividade opera através de signos, é no campo da linguagem que podemos abrir uma possibilidade de interpretação da arte contemporânea.

Ao articular também a psicanálise neste núcleo duro conceitual, podemos reiterar que a perda se dá no campo da linguagem: trata-se desde sempre de um objeto perdido, mas o que a psicanálise vem nos mostrar é que o que foi perdido está na dimensão do significante.

2.1.2 O retorno da linguagem

A definição aristotélica segundo a qual o homem é um animal político (*zoon politikon*) e um animal falante (*zoon logon ekhon*) acompanhou a cultura ocidental por uma má tradução dos conceitos efetuada pelos latinos. A primeira expressão transformou o homem num *animal socialis*, ao passo que a segunda transferia a capacidade discursiva que regia os homens na *pólis* grega para o plano da razão, na qual o homem seria caracterizado como um *animal racionalis*.

A respeito desta querela, Hannah Arendt, que ao longo de seu *A condição humana* buscou demonstrar o esvaziamento do campo político através da perda da competência dos homens em falar uns com os outros, chamava atenção para o nexó indissociável entre se constituir como ser político e habitar o campo da linguagem. Segundo Arendt:

Em suas duas mais famosas definições, Aristóteles apenas formulou a opinião corrente da *pólis* acerca do homem e do modo de vida político; e, segundo essa opinião, todos os que viviam fora da *pólis*— escravos e bárbaros — eram *aneu logou*, destituídos, naturalmente, não da faculdade do discurso, mas de um modo de vida no qual o discurso e somente o

³⁰ “O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica”. SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, p.80.

discurso tinha sentido e no qual a preocupação central de todos os cidadãos era falar uns com os outros.³¹

Desse modo, podemos, a partir desse ângulo, salientar como o enfraquecimento de uma forma de vida calcada no estatuto da palavra, que guiou a cultura ocidental segundo Arendt culminando na vitória do *animal laborans* sobre o *zoon politikon* de Aristóteles, terá como consequência o mal-estar na linguagem que cortaria, como uma lâmina, as práticas artísticas do século XX.

Como já dissemos, a vivência dos homens na *pólis* grega dizia respeito ao fato dos mesmos possuírem *logos*, o que no entendimento de Aristóteles seria equivalente a dizer que era preciso que cada enunciado fosse dotado de um sentido único e irrevogável. Ou seja, falar implicava diretamente que a voz se efetivasse significando algo. Devido a esta concepção, o pilar da teoria aristotélica da linguagem, isto é, o princípio da não-contradição, estaria assegurado

Em seu livro *O efeito sofisticado*, Barbara Cassin critica esta perspectiva aristotélica ao dizer que haveria uma outra possibilidade para a linguagem, possibilidade esta defendida anteriormente pelos sofistas, objeto de estudo da filósofa, e que foi preciso ser limada dessa narrativa vencedora que é a metafísica ocidental. Segundo Cassin:

Existe uma maneira de conceber o *logos*, há *logos*, que existe – que só existe – nos sons da voz e nas palavras, e um *logos* como esse, com isso, não é regulado pela exigência aristotélica de significação. Se esse *logos* não tem sentido, no sentido aristotélico do termo, é porque ele não tem um único sentido, nem o mesmo sentido para todos, mesmo se o que se pronuncia e o que se ouve não deixa de se apresentar como sons da voz e como palavras: é o *logos* que se deixa ressoar o impensável, e que deveria ser inefável, “ao mesmo tempo” da contradição.³²

De acordo com ela, Aristóteles não distingue o *logos* que está nos sons das palavras do sentido que ele tem, o que em termos contemporâneos significa dizer que ele não distingue o plano do significante do plano do significado. Como coloca Lacan:

³¹ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 32

³² CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado: sofisticada, filosofia, retórica, literatura*. Trad. Ana Lucia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 125.

Distinguir a dimensão do significante só ganha relevo uma vez posto que o que você ouve/entende [*ce que vous entendez*], no sentido auditivo do termo, não tem qualquer relação com o que isso significa.³³

Isto que vem a ser um dado para a reflexão sobre linguagem no século XX havia sido escamoteado ao longo da cultura ocidental. Logo, podemos entender o aparecimento dos três campos supracitados como uma resposta para lidar com um mundo no qual o *logos* aristotélico não mais se sustentava e, além disso, o discurso já não tinha um papel decisivo. Por um lado, uma cultura que tinha perdido a faculdade de se articular, do outro as patologias linguísticas que viriam para denunciar essa incapacidade. Como sintetiza Foucault:

Quando o quadro da história natural foi dissociado, os seres vivos foram dispersados, mas reagrupados, ao contrário, em torno do enigma da vida; quando a análise das riquezas desapareceu, todos os processos econômicos se reagruparam em torno da produção e do que a tornava possível; em contrapartida, quando a unidade da gramática geral – o discurso – se dissipou, então a linguagem apareceu segundo modos de ser múltiplos, cuja unidade, sem dúvida, não podia ser restaurada. Foi por essa razão, talvez, que a reflexão filosófica manteve-se durante muito tempo distanciada da linguagem. Enquanto buscava incansavelmente do lado da vida ou do trabalho alguma coisa que fosse seu objeto, ou seus modelos conceituais, ou seu solo real e fundamental, só prestava à linguagem uma atenção marginal; para ela, tratava-se sobretudo de afastar os obstáculos que a linguagem podia opor à sua tarefa; era necessário, por exemplo, liberar as palavras dos conteúdos silenciosos que as alienava, ou ainda, tornar a linguagem flexível e como que interiormente fluida, a fim de que, liberta das espacializações do entendimento, pudesse restituir o movimento da vida e sua duração própria. A linguagem só entrou diretamente e por si própria no campo do pensamento no fim do século XIX. Poder-se-ia mesmo dizer no século XX, se Nietzsche, o filólogo – e nisso também era ele tão erudito, a esse respeito sabia tanto e escrevia tão bons livros –, não tivesse sido o primeiro a aproximar a tarefa filosófica de uma reflexão radical sobre a linguagem.³⁴

A partir desta citação de Foucault, veremos como a via aberta por Nietzsche se espalharia para vários campos do pensamento no que diz respeito ao que ele chamou de “reflexão radical sobre a linguagem”. Isso quer dizer que o enfretamento com a linguagem tomaria um protagonismo para diversos domínios e operaria como uma cifra do mundo moderno. O lugar da fala passaria a ser compreendido como um território enigmático, estranho, fonte de permanente inquietação. Um dos primeiros a sinalizar como o embate com a linguagem seria

³³ LACAN, Jacques. *Le séminaire, livre XX: Encore*. Paris:Seuil, 1975, p.31 *apud* CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado: sofística, filosofia, retórica, literatura*. Trad. Ana Lucia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005, p.129.

³⁴ FOUCAULT, Marcel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p.419-420.

um salto decisivo em relação aos saberes do século precedente talvez tenha sido Mallarmé. Como coloca Foucault:

A grande tarefa a que se votou Mallarmé, e até a morte, é a que nos domina agora; no seu balbúcio, envolve todos os nossos esforços de hoje para reconduzir à coação de uma unidade talvez impossível o ser fragmentado da linguagem. O empenho de Mallarmé para encerrar todo discurso possível na frágil espessura da palavra, nessa tênue e material linha negra traçada a tinta sobre o papel, responde, no fundo, à questão que Nietzsche prescrevia à filosofia. Para Nietzsche, não se tratava de saber o que eram em si mesmos o bem e o mal, mas quem era designado, ou antes, quem falava, quando, para designar-se a si próprio *Agathós* e *Deilós* para designar os outros. Pois é aí, naquele que mantém o discurso e mais profundamente detém a palavra, que a linguagem inteira se reúne. A esta questão nietzschiana: quem fala? Mallarmé responde e não cessa de retomar sua resposta, dizendo que o que fala é, em sua solidão, em sua vibração frágil, em seu nada, a própria palavra – não o sentido da palavra, mas seu ser enigmático e precário.³⁵

No que diz respeito à Estética, esse campo que Duchamp nomeou de “retiniano”, fundado na primazia do visual sobre o textual, veríamos surgir efeitos críticos na medida em que a arte passa a confrontar o que Foucault denomina “o ser enigmático e precário” das palavras. Assim, o regime representacional no qual as imagens da arte outrora pertenciam entraria em colapso e seria ocupado paulatinamente pelo campo dos signos, da escrita e do (i)legível.

2.1.3 Da paixão pelo signo ao mal-estar contemporâneo: uma força que não pode ser liberada impunemente

O crítico e historiador da arte norte-americano Hal Foster, em seu artigo “A paixão pelo signo”, identificou essa nova situação, que se cristaliza na década de 60, nomeando-a de *virada textual*. Nela, o debate artístico passaria necessariamente em conceber a obra de arte como uma forma textual. Como coloca Foster:

De seu lado, a versão pós-estruturalista do pós-modernismo empenhava-se em ultrapassar as categorias estéticas formais (a ordem disciplinar da pintura, da escultura etc.) e as distinções culturais tradicionais (alta cultura *versus* cultura de massa, arte autônoma *versus* arte utilitária) com um novo modelo de arte como texto. E assim foi travada essa batalha.³⁶

No quadro teórico montado por Foster, a arte é revista a partir do pós-estruturalismo, da Psicanálise de Freud já relida por Lacan e pela influência

³⁵ *Ibidem*, p. 420-421.

³⁶ FOSTER, Hal. “A paixão pelo signo”. In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 79

patente da Linguística de Saussure que destrinchou a linguagem em uma série de elementos complexos. A batalha à qual se refere o crítico norte-americano faz alusão a esse embate em um campo desconhecido no qual a arte passaria a se mover. Perdida a possibilidade de garantir significados transcendentais, como interpretar as novas obras de arte que se espalhavam no tecido da cultura?

No exemplo com o qual começo este capítulo, busco detectar como o estatuto da palavra se tornaria preponderante para a compreensão do artístico, sublinhando com isso a invasão que a linguagem cindida na relação entre significante e significado causaria no terreno de muitos movimentos artísticos que surgiram no século passado. De acordo com Frederick Jameson:

Num primeiro momento [o da linguística estrutural e do alto modernismo], a reificação “liberou” o signo de seu referente, mas esta não é uma força que possa ser liberada impunemente. Num segundo momento [o da semiótica estruturalista e do pós-modernismo], ela continua seu trabalho de dissolução, penetrando no interior do próprio signo e liberando o significante do significado, ou do próprio sentido. Esse jogo, não mais de um domínio de signos, mas de significantes puros ou literais libertos dos lastros de seus significados, de seus antigos sentidos, gera agora um novo tipo de textualidade em todas as artes.³⁷

Segundo Jameson, uma referência para o argumento de Foster, no século XX a passagem da modernidade para a contemporaneidade teria sido atravessada não só pela desarticulação do signo a um referente, mas também do significante ao significado. Essa total arbitrariedade gerada por esse processo teria criado significantes puros e implodido o sentido.

É notável observar que essa crise no regime representacional deflagrava novos rumos e outras convocações para a arte e, talvez, o primeiro artista no campo das artes visuais a endereçar explicitamente esse convite tenha sido Marcel Duchamp ao propor conduzir os espectadores para “regiões mais verbais”³⁸.

Longe da paixão pelo signo suscitada pela descoberta de um campo inédito servir para nos orientar e nos confortar diante da nova experiência enquanto espectadores e teóricos da arte, ela serviu muito mais para compreender que nada

³⁷ JAMESON, Frederick. “Periodizando os anos 60”(1984), in H.B. de Hollanda(org.). *Pós-modernismo e política*. Trad. César Brites e Maria Luisa Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 113-114 *apud* FOSTER, Hal. “A paixão pelo signo”. In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 85-86.

³⁸ DUCHAMP, Marcel. “Sobre os ready-mades” [Lecture at the Museum of Modern Art. New York, October, 19, 1961]. Published in: *Art and Artists*, n°1, 4, July 1966, p.47.

é pacífico no terreno da linguagem e o que viria a nos interpelar como sujeitos seriam os problemas da interpretação simbólica, na qual as obras de arte ofereceriam uma resistência, colocando para o saber uma barreira, um ponto cego e insondável no qual fixamos o limite último do que se pode dizer sobre algo. As imagens da arte passariam a se enodar nos interstícios da linguagem. Acerca dessa problemática, Tania Rivera comenta:

Em lugar de uma relação mais ou menos estável entre o que é representado e sua representação, a linguagem estabelece aí uma variedade de pontos (e contrapontos) de contato e de distância, fazendo da imagem um rébus, uma imagem-texto espessa, que revela, ao mesmo tempo que vela, o que representa. Ela deve, portanto, ser vista ou “lida” também de formas infinitas, interpretada sempre de forma limitada e em movimento, já que falta o código capaz de tornar possível uma tradução direta da imagem à palavra.³⁹

O passo inicial para esse momento no qual o texto passa a invadir o lugar do pictórico e do representacional teria sido a colagem cubista, quando a linha fronteira entre o legível e o visível fora borrada. Ao imprimir elementos estranhos como selos ou notícias de jornal naquilo que se esperaria existir apenas enquanto imagem, os cubistas liberaram para as práticas artísticas novos procedimentos que cruzaram o campo problemático da linguagem com o registro visual.

Esse choque provocado pelo encontro entre um signo linguístico e um visual pode ser enumerado como um dos primeiros traumas a que foi submetida a arte nos idos do século XX. Pablo Picasso teria aludido a isso ao justificar a invenção da colagem como uma pronta resposta para a estranheza do mundo que se descortinava diante dele:

Se um pedaço de jornal pode se tornar uma garrafa, isso nos dá algo que pensar também em relação a jornais e garrafas ao mesmo tempo. Esse objeto deslocado penetra num universo para o qual não foi feito e no qual retém, em certa medida, a sua estranheza. E essa estranheza foi o que nós quisemos fazer as pessoas pensarem porque estávamos totalmente conscientes de que nosso mundo estava se tornando muito estranho e não propriamente tranquilizador.⁴⁰

Esse deslocamento ao qual Picasso faz menção – de um universo textual para o pictórico – é, como coloca Marjorie Perloff, a ponta de lança para o

³⁹ RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 67.

⁴⁰ PICASSO, Pablo. *Life with Picasso*. New York: McGraw-Hill, 1964, p. 70 *apud* PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 95.

dadaísmo de Duchamp inventar o *ready-made*⁴¹, ou seja, um objeto cotidiano que é deslocado de seu contexto original e alçado à condição de obra de arte, provocando um efeito de estranheza. Como veremos no terceiro capítulo, o estranhamento pode ser uma das cifras para se compreender a arte do século XX.⁴²

Isso se deve não só a esse lugar estranho ao qual Picasso se dirige. Ao contrário, podemos dizer que esse momento de ruptura está estritamente conectado com um processo que já vinha desde o surgimento da Estética como uma disciplina, que tem na *Crítica do Juízo* kantiana sua formulação mais bem acabada.

Para o filósofo italiano Giorgio Agamben, o advento da modernidade — e portanto da estética moderna — rompeu uma característica fundamental que existia entre os homens e as obras de arte: a possibilidade de reconhecimento e familiaridade com aquilo que era produzido.

A estética não é simplesmente a dimensão privilegiada que o progresso da sensibilidade do homem ocidental reservou à obra de arte como seu lugar mais próprio: ela é, na verdade, o destino mesmo da arte na época em que, tendo se despedaçado da tradição, o homem não consegue mais encontrar entre passado e futuro o espaço do presente e se perde no tempo linear da história.⁴³

Quando a arte se descola da tradição e migra para um espaço de autonomia que Agamben descreve como “o destino mesmo da arte”, a costura que liga passado e presente e amarra o conflito do velho e do novo se torna um fio precário. Em um mundo tradicional, tudo o que é transmitido confere sentido à

⁴¹ Cf. *Ibidem*, p. 108.

⁴² Este tema tem importância fundamental para esta pesquisa. No terceiro capítulo tratarei do conceito *Das unheimliche*— termo de difícil tradução para o português, que foi traduzido recentemente como *o inquietante* — tem uma particularidade em alemão que o distingue de qualquer outra língua. É uma palavra ambígua na qual o termo principal *heimlich* (familiar) coincide com o seu oposto *unheimlich* (estranho, inquietante). Proponho uma investigação desse conceito para formular uma teoria sobre a presença do estranho no campo da estética. Cabe ressaltar que na complexa pesquisa etimológica feita por Freud em seu ensaio de 1919 aparece o termo *demoníaco* — tema do segundo capítulo da tese — como um dos sentidos possíveis para o termo *unheimlich*. É esta articulação presente no texto freudiano que me permite estabelecer o nexos entre os dois conceitos investigados por mim. No último capítulo da tese, traduzo *unheimlich* como *infamiliar* (neologismo que aparece no livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector), dada a composição da palavra criada por Lispector ser exatamente a mesma do conceito freudiano, o não-familiar, formado a partir do prefixo negativo *un*(não) e do adjetivo *heimlich* (familiar). É importante que o leitor tenha em mente que o campo semântico do estranho, do inquietante e do *infamiliar* é o mesmo, mobilizado pela dificuldade de tradução do termo utilizado por Freud.

⁴³ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2012, p. 179.

coletividade e reconcilia o homem com sua existência, ao passo que no mundo moderno essa reconciliação se torna extremamente pobre, fazendo com que o homem não mais se reconheça no patrimônio de um passado acumulado e perca continuamente o espaço da sua ação.

Desse modo, estranhar-se passava a ser cada vez mais uma possibilidade para habitar um espaço, o único que nos era legado pela perda da tradição. Mas antes de ver nisso um diagnóstico melancólico para a modernidade, podemos entender esse desamparo frente à falta de familiaridade com os conteúdos do mundo como uma autêntica potência crítica para a arte.

Agamben afirma em *O uso dos corpos* que a linguagem, ao mesmo tempo em que se coloca como a dimensão mais própria e íntima ao falante, também pode ser considerada o aspecto mais estranho. Se por um lado já introjetamos a língua ao nascermos e ela se apresenta como algo intrínseco a que temos acesso, por outro são as falhas inerentes à linguagem que demonstram que toda entrada na cultura é permeada por um encontro problemático.

Assim, para Agamben, é pelo fato da língua se apresentar como estranha ao falante que se funda a possibilidade de existir algo como a poesia, por exemplo. Para se tornar poeta, os homens devem fazer a experiência de se colocarem como estrangeiros em sua própria língua. Segundo Agamben:

Por isso, eles devem, acima de tudo, abandonar as convenções e o uso comum e tornar, por assim dizer, estrangeira a língua a dominar, inscrevendo-a em um sistema de regras ao mesmo tempo arbitrarias e inexoráveis (...). Sendo assim, a apropriação da língua que eles perseguem é, na mesma medida, uma expropriação, de modo que o ato poético se apresenta como gesto bipolar, que cada vez torna estranho aquilo que deve ser pontualmente expropriado.⁴⁴

O gesto bipolar do poeta, que se apropria de sua língua ao mesmo tempo em que dela precisa se afastar, pode ser estendido para outros campos. De forma análoga, podemos afirmar que artistas como Picasso ou Duchamp, que fundavam sua práxis criativa a partir de um estranhamento, efetuavam um gesto similar. Dessas primeiras atitudes, que atravessam o regime do visível com o legível, surgiria a radicalidade deste projeto: uma arte calcada nas relações complexas com a linguagem.

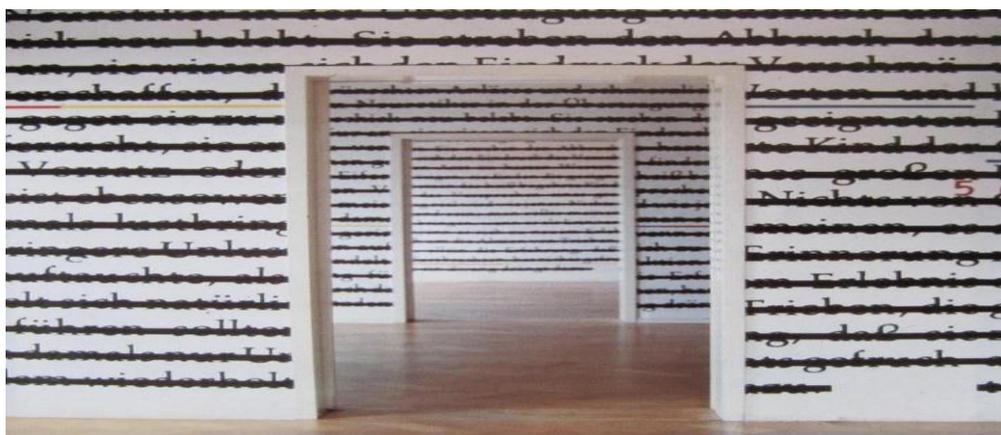
⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 110

Logo, se a arte passaria a ser concebida como uma forma textual, na qual a apreensão de sentidos totalizantes se tornaria cada vez mais rarefeita, o embate com a linguagem passaria a ser norteado por um jogo tenso entre apropriação e expropriação.

De certa forma, talvez este seja o problema fundamental que surgia naquele momento. Como afirmara Freud, “o eu não mais é senhor em sua própria morada”.⁴⁵ Essa impropriedade da língua, que se dá a nossa revelia, da qual a psicanálise teria se ocupado ao desnudar um universo antes encoberto, punha a nu os sujeitos ao trazer à luz os sintomas, os atos falhos, os sonhos, os chistes e as pulsões que, recobertas pelo verniz da razão e do esclarecimento, governariam secretamente a vida psíquica dos indivíduos.

Em 1986, Joseph Kosuth estampou as paredes da galeria de Leo Castelli com passagens da versão inglesa de *A interpretação dos sonhos* cobrindo as frases com tarjas pretas numa instalação chamada *Zero and not*. O trabalho do artista, um dos grandes nomes da arte conceitual, perfaz esse caminho no qual a linguagem se mostra tal como é: encoberta, opaca, sempre impondo barreiras às significações. Sobre o texto freudiano que se pretendia um programa a favor da decifração do inconsciente, o artista expõe a força inelutável com a qual se resiste ao simbólico. Em um certo sentido, o que a linguagem desde sempre comunica é seu limite, uma linha frágil que impossibilita a compreensão do sentido.

Figura 4 – Zero or not, Joseph Kosuth, 1986



⁴⁵ FREUD, Sigmund. “Conferências introdutórias sobre psicanálise”. In: *Edição standard brasileiras das obras psicológicas de Sigmund Freud (ESB)*, V. XV. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p.336.

Assim como o sujeito sobre o qual falava Freud, os artistas não se sentiam mais senhores em sua própria morada. Construir uma nova casa passava a ser então uma tarefa fundamental para a arte contemporânea. Um edifício estranho, assombrado pelo mal-estar diante do poder mortífero da linguagem.

2.2 Diante do texto artístico

2.2.1 Convivendo com a peste

Ao aportar em solo americano para uma série de conferências que daria ao lado de Carl Jung na Clark University, o psicanalista Sigmund Freud teria proferido uma frase que causou alvoroço imediato. Ao ser perguntado por um jornalista acerca do que traria para os americanos, Freud teria dito: “Eu vim trazer a peste”.

A peste sobre a qual falava Freud era a descoberta do inconsciente e dos processos coligados a ele que operariam no sujeito à revelia do mesmo. Nesse sentido, a invenção da psicanálise era um golpe duro e certo no sujeito cartesiano que comandava sua vida como um senhor de si mesmo segundo sua consciência e sua racionalidade. Para a psicanálise, é justamente aquilo que não se sabe ou não se diz que se torna o mais fundamental na constituição do sujeito.

O tratamento que Freud propunha para as patologias oriundas desse não saber é justamente falar, falar não importa sobre o quê, para que justamente a partir dessa fala sem sentido se encontre as conexões e as associações possíveis não para curar o sujeito, mas para encontrar nele algo de incurável, que não viria mais sob a forma da angústia e do sintoma, mas seria transmutado via processo analítico.

Sendo assim, a peste que Freud trazia à América e que se espalharia pelo mundo ao longo do século XX era a peste do não saber, da estranheza, dos significantes sem significados aparentes que formariam uma trama desconhecida que operaria durante toda a experiência da vida dos sujeitos modernos. Não por acaso, a psicanálise nasce simultaneamente à Linguística de Saussure, campo fundamental para o desenvolvimento daquilo que foi chamado de *talking cure*.

Em *O Teatro e seu duplo*, Antonin Artaud descreve detalhadamente a ação da peste sobre uma sociedade:

Sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona. Ele assiste a todos os desvios da moral, a todas as derrocadas da psicologia, escuta para si mesmo o murmúrio de seus humores, corroídos, em plena destruição, e que, num vertiginoso desperdício de matéria, tornam-se densos e aos poucos metamorfoseiam em carvão.⁴⁶

Talvez seja disso de que se trate quando Freud anuncia a psicanálise para a América: a expressão de Artaud para dar conta do fenômeno é categórica ao dizer que a peste causa um desmoronamento da ordem. À luz da descoberta do inconsciente, que ocasionaria um descentramento do eu, funcionando como um choque violento no sujeito da razão, tudo deveria ser reconfigurado.

Ao buscar interpretar as patologias oriundas dos defeitos da linguagem, o psicanalista austríaco teria apontado desta feita a barreira que não podemos ultrapassar diante do sistema simbólico. A existência desse ininterpretável, disso que se mantém como um puro enigma na linguagem é o que me interessa pensar para a arte. Como indaga logo em seguida Artaud: será tarde demais para conjurar o flagelo?⁴⁷

No domínio da linguagem, Lacan retoma Mallarmé ao comparar “o uso comum da linguagem com a troca de uma moeda cujo verso e anverso já não mostram senão figuras apagadas, e que é passada de mão em mão ‘em silêncio’”⁴⁸. Se, ao utilizarmos a linguagem, trocamos figuras apagadas, podemos concluir que há sempre uma perda em jogo, um escapamento do sentido que desliza pelas cadeias do significante.

É notável observar que a crise do sistema representacional colocou um desafio para a arte. Uma vez deflagrado o processo e, mais uma vez, Mallarmé tenha sido um dos primeiros a se dar conta disso ao problematizar o espaço branco da página em sua poesia, os artistas teriam que responder, em suas práticas e discursos, ao obstáculo no qual a própria arte havia se convertido.

⁴⁶ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.10.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁸ LACAN, Jacques. “Função de Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise”. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998, p. 253.

Antes, haveria uma subordinação de um regime para o outro, no qual o visual exercia sua soberania sobre o textual. De alguma forma, essa hierarquia foi sendo abolida paulatinamente, como nas práticas de artistas como Klee ou Picasso. Aos poucos, formas identificáveis se contaminaram por elementos da escrita ou, como diria Foucault a respeito de Klee, “as florestas das árvores desfilam sobre pautas musicais”⁴⁹. O que vai acontecer num estágio posterior, com Magritte, é desarmonização deste encontro entre um domínio e outro. “Isto não é um cachimbo” de *A traição da imagens* (1929) é o enunciado que evidencia o espaço cindido e à deriva entre a esfera textual e o campo do visível, produzindo “bruscas invasões destrutoras, quedas de imagens em meio às palavras, fulgores verbais que atravessam os desenhos e fazem-no voar em pedaços”⁵⁰.

A consolidação desse novo estágio seria a *virada textual* conceituada por Hal Foster, uma nova situação para a arte na qual a própria obra se converteria em texto. Então, uma vez que fazer uma obra ou escrevê-la poderiam ser atividades quase correlatas no sentido da utilização da linguagem, o desafio seria romper com o compromisso utilitário de comunicar algo. Escrever seria, nesta nova visada, um profundo esgarçamento da matéria da qual cada língua se nutre. Segundo Sérgio Laia em *Escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*:

O futuro do escrever, evidenciado desde as últimas décadas do século XIX, não se refere propriamente a um despojamento, a um desinteresse completo do escritor pelo que acontece à sua volta. Esse futuro vem ressaltar que a escrita se consome e, ao mesmo tempo, se multiplica, antes de tudo, a partir do próprio escrever. Assim, os textos literários são, mais do que nunca, tecidos de outros textos e, nessa trama, eles cingem esse furo que os destinam a um fora, a um exterior que não deve mais ser eludido pelas siderações que a dimensão enigmática da linguagem impõe ao falante. Mais do que a submissão a regras, gêneros e escolas, descobre-se que escrever é um ato que se nutre de si mesmo e que impele, para fora de si, tanto o escrito, quanto aquele que escreve e aquele que lê. No reviramento sobre si próprio, o escrever se norteia por uma proximidade que lhe é, ao mesmo tempo, radicalmente exterior, que o deixa fora de si na medida em que tal ato não se põe mais a escamotear o quanto a palavra não se adequa exatamente às coisas, o quanto os objetos não são propriamente representados pelas palavras. Vários escritores passam, então, a destacar que há um vazio que é vazio da palavra, mas vazio também inabordável sem a palavra.⁵¹

⁴⁹ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2016, p. 40.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 47-48.

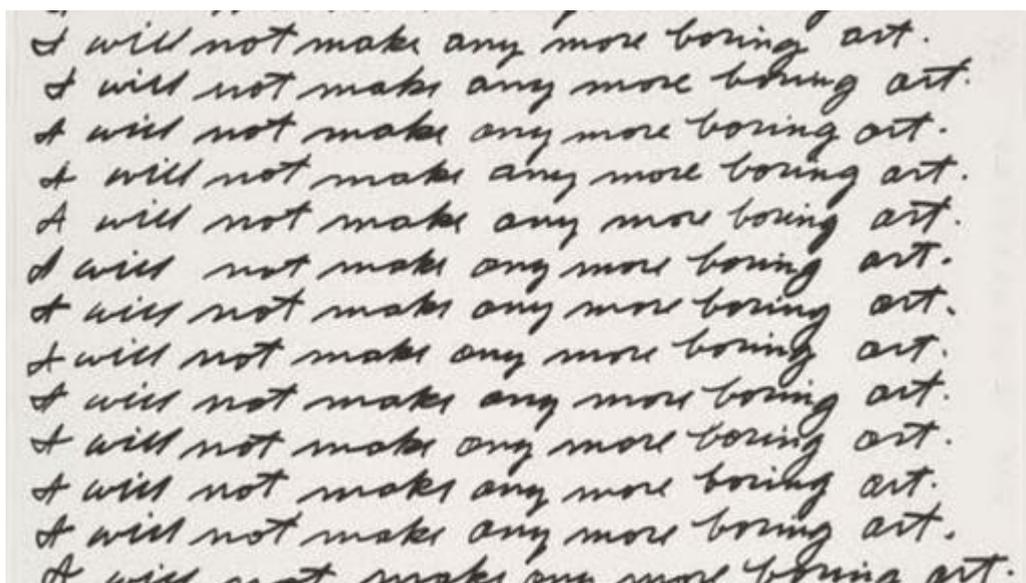
⁵¹ LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2001, p. 41

A dimensão enigmática da linguagem é o que vem nos transpassar a partir da arte que nos interessa pesquisar. São essas manifestações que nos convocam a um enfrentamento disso que Freud nomeou como peste, a derrocada total de uma ordem já estabelecida. Poderíamos retomar a pergunta de Artaud sobre como é possível conjurar este flagelo. Será disso que se trata ou, ao contrário, de uma convivência com o flagelo? O não saber evocado pela descoberta do vazio da palavra, de que há algo cifrado que se furta à interpretação, não é o efeito paralisador das práticas artísticas.

De certa forma, a arte — que se torna imagem e verbo — passa a ser um campo de enfrentamento com a linguagem, com suas resistências e patologias. Freud anuncia que esse é o terreno de um profundo mal-estar e o que se vê como o artístico dessas novas formas é uma resposta ou até a própria incorporação do mal-estar na linguagem.

Lembro aqui de uma obra de John Baldessari, de 1971, chamada *I will not make any more boring art*. Cabe lembrar aqui que Baldessari é um artista que praticamente só tem em seu repertório obras textuais. Trata-se de uma instalação cujo próprio título aparece escrito repetidas vezes na parede da galeria. O curioso é o fato do artista não ter podido viajar até o local da exposição e ter pedido para alguns alunos voluntários fazerem essa litografia como obra.

Figura 5 – *I will not make boring art*, John Baldessari, 1971



Se, por um lado, a frase é uma afirmação das possibilidades da arte, por outro, é o exercício da repetição da escrita que constitui a obra. Como uma espécie de castigo infantil, isto que se obriga a ser copiado indefinidas vezes, Baldessari expõe a estrutura do sintoma, isso que *não cessa de não se escrever*, nas palavras de Lacan. O sintoma é o significante que se recusa a ser simbolizado, a ser capturado nas malhas da linguagem, é a escritura que suplicia o corpo.

O ato criativo de Baldessari é fazer de uma compulsão análoga à sintomática uma posição afirmativa daquilo que combate o próprio sintoma. Ao recusar-se a fazer uma arte enfadonha, fazendo de sua práxis artística aquilo que, de certo modo, não cessa de não se escrever, grafando repetidamente essas palavras, ele incorpora o encontro com o traumático, forjando com isso uma outra potencialidade para a arte, essa tal convivência com a peste já anteriormente mencionada.

Sobre a questão da cópia, Agamben nos lembra de Bartleby, o escriturário do conto de Melville que prefere não escrever. Para ele, Bartleby é a figura da contingência, paradigma da potência de não fazer que, segundo o autor italiano, é um dos modos de compreender a resistência à política que tem na lógica da efetualidade seu grave modo de operar. Segundo o filósofo:

É a essa solução que o escrevente Bartleby se atém até o momento em que decide deixar de copiar. Benjamin descobriu a íntima correspondência entre cópia e eterno retorno quando, certa vez, comparou este último à *strafe des nachsitzens*, isto é, à punição que o mestre inflige aos alunos negligentes e que consiste em copiar inúmeras vezes o mesmo texto. (“O eterno retorno é a cópia projetada no cosmos. A humanidade deve copiar o seu texto numa interminável repetição”). A infinita repetição do que foi abandonada por completo a potência de não ser. No seu obstinado copiar, como no contingente de Aristóteles, “nada há de potente não ser”. A vontade de potência é, na verdade, vontade de vontade, ato eternamente repetido, e apenas desse modo potenciado. Por isso o escrevente deve parar de copiar, “renunciar à cópia”.⁵²

O que Agamben salvaguarda na atitude de Bartleby é a sua capacidade em parar de escrever o texto não por sua inabilidade para escrevê-lo, mas por uma saída contingente oferecida pela potência. Assim, o que eu gostaria de destacar a respeito do trabalho de Baldessari é uma outra forma de repetição, da qual se ocupa também o tratamento inventado por Freud.

⁵² AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby ou da contingência*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 48.

Em um processo analítico, sabemos que se trata também de uma repetição. É sobre a experiência de uma fala repetida à exaustão que nos debruçamos na *talking cure*. A aposta é que, de algum modo, essa fala, na medida em que se repete, produz também sua diferença. Para Agamben, retomando Benjamin, o próprio mundo messiânico, esse espaço inoperante no qual Bartleby pode ser destacado como emblema, não é um outro mundo, mas um mundo quase idêntico, espelhado, com uma pequena e decisiva diferença.

Do mesmo modo, o enfrentamento ao sintoma, não é uma outra escrita, mas uma escrita com um pequeno deslocamento. No entanto, trata-se de copiar o texto do sujeito repetidas vezes para essa outra diferença ser produzida. Em “Recordar, repetir, elaborar”, Freud deixa patente que a repetição é a “transferência do passado esquecido”⁵³. Essa afirmação deixa claro que não há outra saída para a elaboração do sintoma patológico que nos aflige que não passe pela estratégia utilizada por Baldessari: repetir o próprio texto para que se quebre o fio com aquilo para o qual a repetição nos compele. Parece que o que essa obra nos prenuncia é que a construção de uma obra nova, uma obra não tediosa, depende da realização de um ato compulsório no corpo a corpo com a linguagem – seus lapsos, suas falhas, seus sintomas – a fim de que desarmemos a partir desse gesto a força inelutável do mesmo.

2.2.2 Dentro do jardim seletivo do mais amargo amor

O objetivo até este momento foi estabelecer o diagnóstico de como esse campo pestilento, como caracteriza Freud, atravessa a arte de modo que a confrontação com a linguagem passa a ser o *modus operandi* decisivo do século XX. Como coloca Lacan:

Ao olhar mais de perto, os problemas da interpretação simbólica começaram por intimidar nosso pequeno mundo antes de aí se tornarem embaraçosos.⁵⁴

Talvez, se a afirmativa de Lacan estiver correta, podemos dizer que desde sempre na cultura ocidental o problema da interpretação e da decifração da forma simbólica foi colocado como fundamental. A virada que aconteceu no fim do

⁵³ FREUD, Sigmund. “Repetir, Recordar, Elaborar” (1914). In: *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas v. XII*. Rio de Janeiro:Imago, 1996, p.166.

⁵⁴ LACAN, Jacques. “ Função de Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise”. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998, p.291.

século passado foi um impasse no sentido que essa palavra possui em francês. O *impasse* é uma rua sem saída, a chegada em um ponto no qual não se pode mais caminhar. O atravessamento dos problemas embaraçosos com a linguagem não mais poderia ser resolvido se não houvesse a aceitação de que precisaríamos conviver com a peste.

Dito isso, é acerca de uma outra peste - outra que, na verdade, é a mesma - que proponho tratar para dar sequência a minha investigação sobre o tema deste trabalho. É chegado o momento começar a esmiuçar detidamente o lugar de partida desta tese, isto é, a chave de leitura aberta por Giorgio Agamben no seu livro *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental* que ele chamou de “semiologia do ponto de vista da Esfinge”, abordando o episódio da Esfinge no mito de Édipo, momento no qual Tebas estava assolada pela peste. Para o filósofo italiano, o embate entre Édipo e a Esfinge é ponto nevrálgico na tragédia de Sófocles, embora ele não tenha recebido a devida atenção da história da filosofia.

A partir do momento que Édipo confere significado ao que antes não tinha sentido, se apresentando na forma de um enigma, Édipo salva a cidade da peste e faz a “ríspida cantora” se atirar do penhasco. Para Agamben, Édipo se porta como o herói que liberta a cidade da peste, a peste do não saber, do enigma e do inquietante. Assim, o poder libertador da sua palavra se constitui devido à junção entre um significante mortífero e um significado, que apazigua e salva, quando é proferido e vem à luz:

O filho de Laio resolve da maneira mais simples “o enigma proposto pelas mandíbulas ferozes da virgem”, mostrando o significado escondido por detrás do enigmático significante, e isso basta para precipitar no abismo o monstro metade humano metade fera. O ensinamento libertador de Édipo consiste no fato de que o que há de mais inquietante e de tremendo no enigma desaparece imediatamente, quando o seu dizer é redirecionado para a transparência da relação entre o significado e sua forma, de que só em aparência este consegue escapar.⁵⁵

Logo, a tentativa edípiana bem sucedida de a tudo decifrar teria sido, então, o motivo para Édipo poder ser considerado o grande modelo heroico da cultura ocidental, fundada pela primazia do significado sobre o significante e sob o domínio do sentido face ao desconhecido.

⁵⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007 p. 222.

Para o autor italiano, o desdobramento desse apelo duradouro à interpretação do simbólico — e a Esfinge é, segundo Hegel, o símbolo do simbolismo⁵⁶ — terá, na verdade, consequências nefastas. Para Agamben, o pecado de Édipo não teria sido o incesto ou o parricídio, como as leituras ao longo da história sugeriram, mas a *hybris* diante da potência do simbólico. Essa desmedida em direção a um saber claro e preciso, que esquece a barreira e a fratura que rege toda relação de significação, retornaria no mitologema do pior modo possível, isto é, de um modo trágico.

O enigma proposto pela Esfinge não era, a partir das colocações de Agamben, uma demanda de sentido, mas um modo mais originário de dizer. E, desse modo, eliminar o lugar do enigma teria sido o legado problemático de Édipo para a civilização. Segundo Alberto Pucheu a respeito da análise de Agamben:

Se, como dito, o projeto agambeniano de uma semiologia desde o ponto de vista da Esfinge passa por “aprender a ver algo íntimo e humano por detrás dos traços ferinos do monstro”, esta aprendizagem tem de lidar com o fato de que a relação entre o cifrado e o decifrado (o significante cuja obliquidade desapareceria imediatamente ao dar lugar ao significado transparentemente direto) não é necessária nem essencial. A essência dos enigmas arcaicos reside no fato de que a aprendizagem que lhe concerne é a de se fazer sua experiência enquanto ambiência, tautologicamente, enigmática, sem solução, a ser habitada como íntima de todos nós.⁵⁷

Em *Édipo Rei*, a resposta do herói ao enigma da Esfinge é uma armadilha da ordem do significante. Segundo Jean- Pierre Vernant, as palavras enigmáticas eram assim: “Há na terra um ser com dois, quatro, três pés [*dípous, tetrápous, trípous*], cuja voz é única. Apenas muda sua natureza entre os que se movem no chão, no ar e no mar. Mas, quando anda se apoiando sobre mais pés, é então que seus membros têm menos vigor”⁵⁸.

Sabemos que a resposta que Édipo dá à Esfinge é “o homem”. De fato, o homem é o único ser que, ao longo da vida, variaria sua maneira de se locomover: quando criança, apoiando nos pés e nas mãos; na idade adulta, como os dois pés; e, na velhice, com os pés e o apoio de uma bengala. O que torna o jogo trágico um

⁵⁶ Cf. HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética volume II*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014, p. 84.

⁵⁷ PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben: Poesia, Filosofia, Crítica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2010, p.154-155.

⁵⁸ VERNANT, Jean-Pierre. “*O tirano coxo: de Édipo a Periandro*”. In: *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.186.

embate com a linguagem é o fato de Édipo não responder acertadamente ao enigma com a palavra grega que designa homem: *ánthropos*. O que ele diz, segundo Vernant, é : *hoi dípous*, os bípedes, os que tem dois pés. A grande artimanha da peça de Sófocles é a homofonia entre *hoi dípous* e *Oidípous*, o nome de Édipo.

Ao resolver o enigma, o personagem condena a si próprio ao seu fim trágico e o que era entendido como a resolução da palavra cifrada da Esfinge transforma-se na sentença do estrangeiro que viria a ser coroado rei de Tebas. *Em Édipo Rei*, o herói padece por uma cilada no plano estrutural da linguagem. É o significante que prende Édipo de maneira inexorável à tragicidade de sua existência.

O que proponho aqui é pensar o enigma como um dispositivo que inopera a linguagem. A força do enigma não está em sua resolução que, ao contrário disso, dissolveria sua potência, mas em manter suspensa a função utilitarista da linguagem para comunicar algo ou dotar algo de sentido. Um projeto semiológico que levasse em consideração a perspectiva da Esfinge deve preservar o elemento inexplicável e ininterpretável do enigma.

Assim, essa experiência íntima para a qual somos convocados pelo enigma pode ser pensada atualmente se olharmos para as obras de arte contemporâneas. Como já se sabe, a arte contemporânea deflagrou uma série de rupturas de preceitos cristalizados por um cânone estético e passou a apostar em manifestações estranhas e sem sentido que passaram a ser legitimadas como artísticas.

Nesse sentido, as obras de arte podem ser pensadas sob o ponto de vista da Esfinge, enquanto formas enigmáticas formuladas não para serem solucionadas, mas para resguardarem em seu umbral um outro modo de nos relacionarmos com a arte.

Sendo assim, manter o espaço do enigmático é um jeito de não sermos parasitados pelo poder limitador da palavra, quando elas são domesticadas e passam a significar apenas aquilo que elas devem, de fato, significar, seu sentido único e irrevogável. Por outro lado, há uma dimensão alheia a todo processo

dialógico e comunicacional que opera com força nos interstícios da linguagem e que faz o sentido escapar. Essa fuga do sentido, que não se arvora em velar aquilo que se coloca para além do representável, é uma perspectiva que se torna cada vez mais cara ao mundo contemporâneo da arte.

Em *Ágrafo*, exposição da artista brasileira Laura Lima ocorrida na Galeria Luisa Strina em 2015, temos uma série de objetos que ora pendem do teto, ora são dispostos na parede e no chão cobertos por camadas de tecidos que fazem com que apenas superficialmente cheguemos a reconhecer suas formas (sobretudo os quadrados e retângulos). O inefável que ronda esses estranhos objetos se relaciona diretamente com o título escolhido da exposição.

Figura 6 – *Ágrafo*, Laura Lima, 2015



Ágrafo significa “aquilo que não está escrito”, que nunca chegou a ser formulado na linguagem. Nesse sentido, é por um caminho diverso aos exemplos anteriores que Laura convoca o pensamento do espectador para pensar as flutuações dos significantes e significados que tão comumente foram exploradas pelos artistas do século XX, não só na literatura, mas no campo das artes visuais.

Se na obra de Baldessari há algo que se escreve repetidamente e se em Kosuth algo vela o que está escrito, na obra de Laura há um convite a uma não escritura, um vazio insondável e radical. À primeira vista, podemos nos sentir compelidos a entender que nesse fora da linguagem nada pode ser sequer pensado. A meu ver, trata-se de um estratagema orquestrado pela artista – cuja obra é um pensamento arrojado sobre os mecanismos de interpretação da arte – do qual

precisamos sair. Aqui, tudo é enigma, como as palavras saídas da boca da Esfinge perversa de *Édipo Rei*.

Embora criados para esconder e ocultar, os objetos de Laura se materializam na sala e demandam algo da ordem de uma interpretação, ao mesmo tempo em que oferecem uma resistência. São coisas ocupando um lugar no espaço e, ainda que se diga que não há algo escrito, é preciso que, justamente por isso, se escreva. Mas isso que vem a se escrever, que faz explodir aqui o ainda não escrito, não se pauta pela adequação dos significantes aos significados, ao contrário, estamos lidando com surtos linguísticos: as falhas, os balbucios, os lapsos, os momentos onde as palavras se quebram dos nossos lábios. Aqui, são as palavras – ainda que patologicamente falando – que podem dar vida ao mundo das coisas, de algo que virá a preencher os espaços insuspeitos da escrita.

Pensando a partir da proposta artística de Laura Lima, é preciso que inscrevamos esses objetos ágrafos no campo da linguagem para dar vida aos mesmos, ainda que eles se mantenham velados, lançados no mais profundo estranhamento. Há que se falar sobre eles, retirá-los de seu estado de agrafia ainda que nossa fala seja um testemunho sobre a impossibilidade de se falar sobre algo, deixando-os em uma zona de opacidade que resiste à tentativa de fazer com que signifiquem.

Esta aposta no caráter privilegiado da linguagem é extremamente recente na história e deve muito às contribuições saussureanas ao estudo da língua. Para que pudéssemos chegar a um momento no qual a linguagem tem um estatuto preponderante para a vida dos sujeitos – e conseqüentemente para a arte – foi necessária uma grande mudança de perspectiva.

Com Saussure, a língua passaria a ser um sistema arbitrário; cindido pela dicotomia língua/fala, na qual a língua é uma fala em potencial que é constantemente atualizada; e inconsciente, no qual um termo vale pela sua diferença com os demais.

É no bojo desse retorno à importância da linguagem na virada do século que Freud nos mostra como os sujeitos seriam afetados inconscientemente pelo fato de serem falantes, portadores de uma língua. A partir da maneira como

Saussure abordaria a fala como um *locus* privilegiado para esmiuçar os problemas na linguagem, encontramos aquilo que tinha sido limado do âmbito aristotélico: a força constrangedora do *logos*. Como comenta Jean-Claude Milner a respeito da relação entre linguística e psicanálise:

Aqui se atinge a essência daquilo que, da linguística, interessa à psicanálise. Resumindo ao máximo, a tese freudiana poderia ser dita assim: o fato de que haja língua tem a ver com o fato de que haja inconsciente – com isso, os mecanismos da primeira repetem os do segundo (é a tese dos sentidos opostos nas palavras primitivas) e vice-versa. Disso decorre, mais precisamente, que possa ser definido um ponto em que a língua – ao mesmo tempo o fato de que ela exista e o de que ela tenha tal forma – e o desejo inconsciente se articulem.⁵⁹

Segundo Freud, o mundo imagético dos sonhos é submetido ao da linguagem e vemos eclodir nessa estranha fala do inconsciente – que se alastraria para as demais formações psíquicas – o que também aconteceria nas práticas artísticas do século inaugurado pela publicação da primeira obra de Freud, *A interpretação dos sonhos* em 1900, ou seja, alguns anos antes do curso dado por Saussure em Genebra. Como coloca Tania Rivera no prefácio da nova edição brasileira desse texto seminal:

A linguagem, no trabalho do sonho e na interpretação que visa a refazê-lo, é densa, literal, e cheia de nós e “umbigos”, pontos cegos que desafiam e vão além da significação para nos atingir como verdadeiros acontecimentos, exatamente como na poesia e na arte. As experimentações do século XX – dos poemas compostos de fonemas sem significado ao *Finnegans Wake* de James Joyce; de Paul Cézanne afirmando que a natureza está no interior até o cubo negro de sete palmos de lado que o escultor americano Tony Smith manda construir em 1957 por telefone e intitula *Die (Morra)* – realizam explorações que põem em crise, de maneira análoga, o campo da representação e da linguagem em prol de um forte e poético estranhamento do sujeito.⁶⁰

Alinhando o pensamento freudiano com sua intensa pesquisa em arte contemporânea, Rivera relaciona a influência da problematização da linguagem que se descortinaria a partir do autor austríaco e viria a refletir na arte moderna, com o movimento surrealista, as vanguardas russas; na literatura, da qual Joyce é um dos maiores expoentes – mas aqui poderíamos destacar também Raymond Roussel, Hugo Ball, Alfred Jarry, que tanto inspiraram Duchamp –; mas, sobretudo, na arte contemporânea, ao ponto de não apenas o espaço figurativo ter

⁵⁹ MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Trad. Paulo César de Souza Jr. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012, p. 65

⁶⁰ RIVERA, Tania. “Prefácio : o sonho e o século” In: FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016, p. XXVI.

sido ocupado pela primazia do verbo, como também experiências artísticas que não operem com a escrita poderem ser compreendidas como um jogo textual.

Segundo Lacan, estamos passeando dentro do “jardim seletto do mais amargo amor”⁶¹ por Freud, esse lugar no qual a linguagem revela sua face ambígua, suas resistências à significação, suas falhas e mordanças, os nós e umbigos do qual fala Rivera. Aqui, como ante a potência assombrosa do enigma proferido pela Esfinge do mito, estamos dominados pelo deslizamento do sentido, no qual algumas experiências da arte contemporânea podem se destacar porque sublinham

sua ênfase nos espaços em ruínas (como nas instalações efêmeras) e nas imagens fragmentárias (como em apropriações da história da arte e dos meios de comunicação de massa), mas, acima de tudo, por seu impulso para subverter as normas estilísticas, para redefinir as categorias conceituais, para desafiar o ideal modernista de totalidade simbólica – em suma, por seu impulso para explorar a lacuna entre o significante e o significado.⁶²

Essa lacuna, revelada pela arbitrariedade da relação entre significante e significado no signo linguístico, no qual a obra de arte teria se equiparado ao longo desse processo que acontece a partir da virada do século XX, é condição de possibilidade de existência da própria arte, como veremos na última seção deste capítulo.

Nessa crítica que se debate com o estranhamento e com a não compreensão do objeto artístico, o que nos interrogamos neste trabalho é como podemos alterar nossa posição de sujeitos. Não mais o sujeito do conhecimento cartesiano que, diante do objeto, vive o *páthos* da dúvida para depois se regozijar por encontrar ali uma certeza e uma verdade. No século XX é o sujeito do desejo, o sujeito que não mais se reconhece como senhor em sua própria casa, que se apresenta diante do enigma da linguagem como um analista diante das formações inconscientes dos pacientes. Estar diante delas não nos pede do saber algo mais. Como coloca Umberto Eco:

O racionalismo clássico identificava os bárbaros com os que não sabiam sequer articular a palavra (esta a etimologia de *barbaros*: é bárbaro quem balbucia).

⁶¹LACAN, Jacques. “Função de Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.271.

⁶²FOSTER, Hal. “A paixão pelo signo”. In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.92.

Agora, ao contrário, é exatamente o suposto balbucio do estrangeiro que se torna língua sagrada, plena de promessas e revelações silenciadas. Se, para o racionalismo grego verdadeiro era o que podia ser explicado, agora verdadeiro é somente o que não se pode explicar.⁶³

Essa mudança de atitude, que angustiará qualquer pensador positivista, não nos empalidece como críticos de arte. Ao aceitar o modo como as obras de arte resistem a serem interpretadas – como quando tentamos apreendê-la, obrigá-la a significar, a nos dizer algo –, nos situamos no espaço fronteiro entre o saber e o não saber, lugar de pertencimento da própria filosofia, isto que já sempre se coloca como um amor ao saber, no espaço fraturado da falta. Há uma perda irrevogável no campo do saber.

Quando alteramos a postura frente ao nosso desconhecimento e não nos resignamos em tolerar o fracasso da legibilidade da arte do contemporâneo que, na conceituação de Agamben é também o tempo que, estando próximo, está mais distante de nós por sua opacidade e obscuridade⁶⁴, podemos assumir o prazer em reconhecer, de saída, que a arte, constitutivamente, impede toda síntese simbólica e interpretação totalizante. No dispositivo da clínica psicanalítica, o que acontece é o proferimento de formulações que não tem sentido, com a figura do analista ratificando essa formulação que se sustenta por si só. Como coloca o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman a respeito da interpretação analítica – esse tipo de postura que defendo poder ser a mesma para crítica da arte e, sobretudo, para essa arte que se torna, cada vez mais, texto:

Por outro lado, a interpretação analítica geralmente não faz outra coisa – única atitude possível diante do trabalho do sonho ou do sintoma – senão “despojar as palavras de sua significação”, propor uma palavra apenas para “arrancá-la literalmente do dicionário e da linguagem”, um meio de “dessignificá-la”(…) É assim que a análise se confronta ao não-saber como à exuberância mesma do pensamento (do pensamento associativo). Reconhecer o paradoxo do trabalho em ação no sonho ou no sintoma exige reconhecer que esse paradoxo atinge o saber – saber que buscamos, no entanto, ainda reter um pouco ou mesmo fundamentar. Dessa situação Lacan forneceu algumas fórmulas tonitruantes, ao dizer que o sintoma (grafado por ele em francês *sinthome*, em vez de *symptôme*, para imitar como que por mímica justamente a sobredeterminação) lhe deixava “embaraçado como um peixe fora d’água”, confuso como diante de um enigma “tal que não há nada a fazer para analisá-lo” até o fim – e que o analista só sabia entrar nessa confusão “reconhecendo em seu saber o sintoma da sua ignorância”; maneira de

⁶³ ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 24.

⁶⁴ Cf. AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

dirigir ao psicanalista a injunção paradoxal da sua ética: “O que você deve fazer: ignorar o que você sabe”.⁶⁵

A máxima lacaniana, que nos convoca a abandonar a posição vantajosa do sujeito que sabe, que nos lança na coerção poderosa do não saber, ao aceitá-lo, nos faz virar as costas para o trabalho daqueles que “queriam saber a arte”⁶⁶. Com esses intérpretes, foi inventada uma arte saturada de saber, uma imagem outra do que poderia ser a arte. Como expõe Didi- Huberman:

Os historiadores da arte desconfiaram do sintoma porque o identificavam à doença – noção sulfurosa demais para essa bela coisa que é a arte. Ou então, ao contrário, acenavam com o espectro do sintoma para desqualificar formas de arte que não entravam nos seus esquemas – todos os desvios, degenerescências e outras conotações clínicas das palavras que dizem a arte que não se aprecia... mas em ambos os casos viravam as costas ao conceito mesmo de sintoma, que Freud teve o cuidado, em suas conferências de introdução à psicanálise, de distinguir da doença enquanto tal.⁶⁷

Como já falamos de forma muito superficial, o sintoma é aquilo que permanece como o não simbolizado, como aquilo que se impõe contra a interpretação desveladora e clarificante que propõe unir o significante ao significado. Essa arte regida pelo sintoma seria aquilo que, como Didi-Huberman aponta, não teria sido valorizado por um percurso positivista da história da arte, ocupado das belas aparências do objeto artístico.

Com o advento da psicanálise, o campo guiado pelos historiadores da arte que tem em Vasari seu principal guia foi obrigado a se reconfigurar. Se o que se via não eram mais fontes apaziguadoras dos sentimentos, como então interpretar as novas obras que causariam pavor, angústia e sofrimento? Para o filósofo e historiador francês, a psicanálise nos mostrou um outro lado da moeda, uma face terrível, mas que, justamente por isso, era preciso confrontar. Segundo ele em entrevista para o jornal *Estadão*:

A psicanálise é interessante para se ver onde, nas maiores belezas, há coisas terríveis. Há o desejo, a morte, a crueldade, o mal, a doença. É o avesso, a outra face da moeda. Você tem, por exemplo, dois modos de ver Botticelli: ou você vê a primavera, a Vênus, tudo isso é muito lindo; ou vai um pouco mais longe e

⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, p. 209-211.

⁶⁶ *Ibidem*, p.212.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 212.

lembra que o nascimento da deusa é uma história aterrorizante. O sexo de um deus que foi cortado e cai no mar, com sangue e esperma.⁶⁸

É notável que a descoberta desse lugar de crueldade e desconhecimento, onde as coisas operam à nossa revelia, onde perdemos o ponto de nossa própria lucidez, tão bravamente adquirida pela conquista da racionalidade, para sermos lançados em um profundo estranhamento de nós mesmos afetaria o mundo da arte. Para Didi-Huberman, essa selvageria sempre esteve presente, é da própria natureza constitutiva da imagem apresentar os furos e rasgaduras, seu aspecto permeado por falhas e fissuras, o quanto ela não é plácida como no exemplo de *O nascimento de Vênus*, de Botticelli.

De fato, há aqui uma concordância com a postura assumida por Didi-Huberman. Talvez, desde a origem da arte haveria uma disposição para o terrível, o angustiante, o estranho. A meu ver, e por isso o tomo por objeto de estudo, a assunção desse aspecto teria sido radicalizado pelo programa dos artistas contemporâneos.

Dos primeiros traços escritos nas pedras de velhas cavernas às manifestações estranhas das práticas contemporâneas, quando os conceitos do que poderia ser legitimado como arte se volatizam a todo tempo: estamos diante do mundo enigmático e não familiar da linguagem, onde tudo é instável. Quando me coloco diante de uma obra, não tenho nada senão “limites a romper, certezas a perder, identificações a serem bruscamente e uma vez mais postas em dúvida”⁶⁹. A saída que proponho aqui é apenas falar criticamente sobre a impossibilidade de decifrá-las. Resguardar esse caráter enigmático da obra de arte é a principal tarefa intelectual a que se destina esta tese.

2.3 No embate com a linguagem: o mal do século XX

2.3.1 “¾ de gozo”

No momento em que o ato de fazer uma obra de arte se desfaz dos compromissos seja com valores transcendentais, como fazer o deus chegar à

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. “ ‘O artista se tornou figura de liberdade’ diz filósofo Didi-Huberman”. (20 de maio de 2009). São Paulo: *Estadão*. Entrevista concedida a Daniel Augusto.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 235-236

presença, seja com valores mundanos como o juízo de gosto ou a representação da natureza, o embate passou a ser travado com a própria linguagem.

É por perceber que as palavras não se adequam exatamente às coisas e que os objetos não são representados pelas palavras, ou seja, pela percepção de que há um vazio no terreno da linguagem, mas uma lacuna inabordável sem o recurso à linguagem, que primeiramente os poetas vão se dar conta de que era preciso perder a inocência em relação à dimensão de onde as obras de arte vêm. A partir dessa via régia aberta pela poesia, os artistas visuais do século XX seriam guiados a problematizar o acordo que, antes parecia inabalável, entre significante e significado.

A atuação da arte seria deslocada para a disjunção entre um e outro, para o lugar onde o pacto simbólico não mais opera. Podemos pensar que a “crise do verso” deflagrada por Mallarmé seria um prognóstico do que viria a acontecer no novo século. Há uma declaração do poeta francês que sugere os percursos que a arte começaria a traçar: “nomear um objeto é suprimir três quartos do gozo do poema, gozo que se produz no adivinhar pouco a pouco”⁷⁰.

O que Mallarmé explicita é a vocação enigmática da linguagem que romperia definitivamente com a obrigatoriedade comunicativa da língua. Aqui, haveria uma reclusão dos sentidos das palavras, porque o escrever já não mais se destinava a informar algo de algo. O poema passaria a ser um campo de batalha no qual o enigma compõe a trama do texto e a significação se esgueira, se esquivava a todo tempo.

Essa palavra esculpida no vazio da página branca, que viria a se radicalizar nos escritos de Joyce, por exemplo, não mais fixaria significados e liberaria as significações. Escrever passaria a se impor como um exercício que visaria exaurir a linguagem, cansá-la, despojá-la de suas funções utilitárias que se destinavam à compreensão, ao apaziguamento trazido pelo sentido convencional do mundo.

O gozo evocado por essa nova poesia pleiteada por Mallarmé, esse gozo que se origina de um desconhecimento e de uma impossibilidade de nomeação é

⁷⁰ MALLARMÉ, Stéphane. “Crise de vers”. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945. P. 360-368 *apud* LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2001, p. 41.

um movimento adquirido nisso de que o Joyce de *Finnegans Wake* se fez mestre, esse ato de descascar as palavras como se tira a pele um fruto lentamente, fazendo aparecer ao final do processo a satisfação gozoza do real irrepresentável, isso que reverbera com o “joy incrustado em seu nome próprio”⁷¹.

O efeito a que chegam práticas artísticas como essas têm a ver com a plena aceitação da implosão do sólido edifício da arte representacional, quando ainda se acreditava que a obra de arte abriria uma janela para o mundo. Ao longo do século XX, a arte se voltará cada vez mais a transformar objetos quaisquer e legitimá-los como arte; se pautar por práticas efêmeras que não visam estacionar algo em uma forma final e questionar o estatuto da imagem, dos suportes e materiais.

Veremos paulatinamente como a arte será marcada por ausências e fragmentos, pela impossibilidade de alcançar um saber absoluto e uma interpretação conclusiva acerca da obra. Nessa nova visada, os artistas vão mirar em algo que tinha sido escamoteado pelas Belas-Artes: a força constitutivamente aterrorizante da arte, a ponto de fazer Platão limar de sua *República* os poetas de seu tempo.

Desse modo, é por se referir a esse aspecto assustador que a psicanálise conclama a refletirmos sobre o exercício de sua prática ao falar dos atos falhos, dos sintomas, dos chistes, da rede intrincada dos sonhos, da angústia diante do enigmático e do encontro com o real traumático. Esse reviramento da linguagem operada por esse novo campo do saber é o terreno possível para o surgimento de um tipo de arte contemporânea que fez do limite à interpretação uma dos elementos de sua práxis. Como coloca Didi-Huberman:

Esperar do freudismo uma clínica das imagens da arte ou um método de resolução de enigmas equivaleria, simplesmente, a ler Freud com os olhos, com as expectativas de um Charcot. O que se pode esperar aqui da “razão freudiana” seria, antes, o ressituar-nos em relação ao objeto da história, por exemplo. Sobre cujo trabalho extraordinariamente complexo a experiência psicanalítica nos informa por meio de conceitos tais como posteridade (*après-coup*), a repetição, a deformação e a perlaboração. Ou então, de modo ainda mais geral, a ferramenta crítica deveria aqui permitir reconsiderar, no quadro da história da arte, o estatuto mesmo desse objeto de saber em relação ao qual seríamos agora convocados a pensar o que ganhamos no exercício de nossa disciplina em face do que nela perdemos: em face de uma mais obscura e não mesmo soberana coerção ao não

⁷¹ *Ibidem*, p. 119.

saber.⁷²

Com relação ao nosso tema, em um dos primeiros trabalhos de Freud, encontramos muito bem definida a posição que a psicanálise tomaria no que diz respeito à linguagem, evocando um certo poder ancestral no qual as palavras faziam viver ou deixavam morrer. Como sintetiza Freud:

As palavras, originalmente, eram mágicas e até os dias atuais conservaram muito do seu antigo poder mágico. Por meio de palavras uma pessoa pode tornar outra jubilosamente feliz ou levá-la ao desespero, por palavras o professor veicula seu conhecimento aos alunos, por palavras o orador conquista seus ouvintes para si e influencia o julgamento e as decisões deles. Palavras suscitam afetos e são, de modo geral, o meio de mútua influência entre os homens.⁷³

Longe de atribuir à palavra – traço distintivo do homem em relação ao animal, por meio do qual entramos na cultura – apenas um espaço indelével de conforto e quietude, no qual os sujeitos se reconhecem como animais políticos que habitam a linguagem, Freud a concebe também como um campo problemático, fonte de impasses, desentendimentos e mal-estar. O *logos* é *pharmakon*⁷⁴, palavra grega que carrega em sua estrutura os sentidos opostos de remédio ou veneno e que Barbara Cassin compara com o efeito do discurso em *Jacques, o sofista*, livro dedicado à relação entre a sofística e psicanálise. Falar implica, simultaneamente, a possibilidade da mais extasiada alegria e do mais profundo desespero. Como comenta acerca desse tema Tania Rivera:

Como já apontava Freud, a cultura é campo de crise e permanente mal-estar. Há algo fundamental à cultura que é, paradoxalmente, contra ela mesma – como se, ao atingir seu cume, a construção se voltasse contra si própria, autofágica, e se pusesse a demolir o edifício. Há algo como uma bomba no seio da cultura, e ela ameaça implodir toda essa ancestral e mais ou menos sólida morada.⁷⁵

A propósito desse caráter destrutivo da linguagem, Duchamp, o *anartiste* que desconfiava da função utilitarista da linguagem enquanto um meio de comunicação, já apontava sua opinião segundo a qual, como disse em uma entrevista de 1964 a Calvin Tomkins, seu mais conhecido biógrafo: “A palavra

⁷² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, p. 15

⁷³ FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p.22

⁷⁴ CASSIN, Barbara. *Jacques, o sofista*. Trad. Yolanda Vilela e revisado por Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 72.

⁷⁵ RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito*. Niterói: Editora da UFF, 2012, p. 118.

não tem a menor possibilidade de expressar qualquer coisa. Tão logo começamos a pôr nossos pensamentos em palavras e frases, tudo sai errado”⁷⁶.

A despeito de tentar especular se Duchamp conhecia ou havia lido textos psicanalíticos – em voga a partir da abordagem surrealista da *Interpretação dos Sonhos*, notadamente por parte de André Breton, grande amigo de Duchamp – é interessante observar que nem tudo é possível em qualquer momento histórico e a quase simultaneidade do advento da psicanálise e do início da arte contemporânea já é um indicativo de um encontro muito profícuo entre duas esferas independentes.

O enunciado “tudo sai errado” proferido pelo artista indica a característica cindida da linguagem, na qual a relação entre significado e significante é marcada por uma barreira. De fato, o que permite que a linguagem signifique algo é da ordem de uma resistência à significação. Isto é, a relação do significado com o significante não é postulada por uma adequação de um com outro, mas, ao contrário, é assimétrica por excelência, já que há um deslizamento do significante em relação ao significado.

Assim, essa complexa questão é tratada por Duchamp nessa simples colocação, na qual apreendemos sua desconfiança no poder comunicativo da linguagem, cujo efeito inesperado forjou uma arte calcada na força do conceito e derivou proposições artísticas que exibiam justamente a disjunção da linguagem, seu aspecto problemático no que diz respeito à sua potência comunicadora.

De modo análogo, Freud, ao criar a psicanálise, se ocupara também do fracasso da linguagem, no momento em que efetivamente “tudo sai errado”. No entanto, trata-se justamente, na clínica psicanalítica, de lidar com a linguagem, face a face, no momento em que ela falha, para, a partir daí, compreender melhor a escrita de cada sujeito singular.

Desse modo, se estamos no domínio da falha, da linguagem que não renuncia ao fracasso, da plena aceitação de um saber que reconhece seus limites na interpretação da arte, é notável perceber que a arte que eu chamo de textual

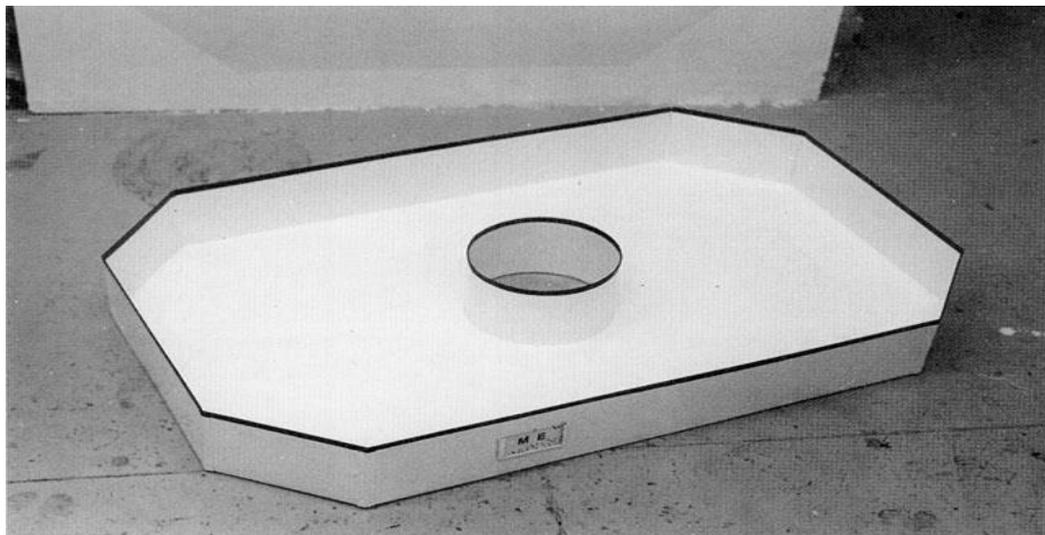
⁷⁶ TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Trad. Maria teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 80.

opera com essa total obscuridade do signo linguístico, com isso que na linguagem causa desconforto e mal-estar.

2.3.2 Defesa da arte contra seus intérpretes

O artista brasileiro Ricardo Basbaum possui um projeto intitulado *Nbp: novas bases para a personalidade*, no qual desenvolve uma prática intitulada *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*. Trata-se de uma proposição entre artista e participante a partir de um objeto de forma octógona com um furo no meio, feito de aço pintado (125 x 80 x 18 cm), conforme a imagem abaixo:

Figura 7 – Você gostaria de participar de uma experiência artística?, Ricardo Basbaum, 1994-



Por meio dele, Basbaum convoca pessoas distintas pedindo a elas que destinem o objeto para alguma função. Por meio do site do artista, é possível ver os diversos usos que os participantes atribuem a esse estranho suporte. De vasos de plantas, passando por banheiras e churrasqueiras, ele é um puro significante que pode assumir qualquer significado. Seu sentido nunca é fechado, não obstante, Basbaum o transforma num tipo de objeto que resiste a todo tempo em assumir um significado único. A forma criada pelo artista resiste – como um sintoma, um trauma – em ser simbolizada.

Em seu site NBP, o artista cataloga as atividades de seu objeto e, em meu último acesso em janeiro de 2019, são contabilizadas 177 experiências. Trata-se

de um inventário da circulação do objeto pelo mundo. Destaco duas à guisa de exemplo. Em março de 2017, a artista Fabíola Tasca, na cidade de Itabirito-Brasil, leva a obra de Basbaum para uma fazenda, onde ele se torna o local de alimento dos animais.

Figura 8 – Você gostaria de participar de uma experiência artística?, Ricardo Basbaum, 1994-



Em agosto de 2013, Jorge Varela, em Santiago de Compostela – Espanha, se envolve em um processo judicial devido ao roubo do objeto. Ele anuncia a perda da obra na imprensa, cola cartazes na cidade e se vê tendo que prestar depoimento à polícia e esclarecer a estranheza do ocorrido.

Figura 9 – Você gostaria de participar de uma experiência artística?, Ricardo Basbaum, 1994-

ROBAN UNA ESCULTURA DEL ARTISTA BRASILEÑO RICARDO BASBAUM.

- La escultura había sido cedida a un artista local para su intervención.
- Fue sustraída del maletero del coche en las inmediaciones del CGAC.



Santiago 16 de Agosto de 2013.

Ayer fue sustraída en las inmediaciones del CGAC una escultura del artista brasileño Ricardo Basbaum. La escultura, que forma parte del proyecto "Você gostaria de participar de uma experiência artística?" y en el que participan distintos miembros del colectivo artístico de la ciudad de Santiago, fue sustraída del maletero del coche de uno de los participantes, que había ido a retirarla al CGAC para entregársela al artista que debía intervenir posteriormente en ella. Las personas implicadas han interpuesto una denuncia en los juzgados de Compostela con el fin de que las autoridades puedan esclarecer las circunstancias en torno a la desaparición de la escultura.

El proyecto en cuestión consistía en que cada participante recibía la escultura para intervenir artísticamente en ella y ser expuesta con posterioridad en el CGAC. Este proyecto se ha llevado a cabo con anterioridad en distintas ciudades de EEUU, Brasil, Argentina, Méjico, Chile, Bélgica, Portugal y Reino Unido, así como en la reconocida *Documenta 12* que se celebra bianualmente en la ciudad de Kassel (Alemania).

Ricardo Basbaum (Sao Paulo, 1961) es un conocido artista, escritor, crítico y curador brasileño. *Diagramas* es el título de su primera retrospectiva en España que se puede ver hasta octubre en el CGAC.

Na verdade, o que a obra de Basbaum faz com a linguagem é, ao persistir como um significante vazio, exaurí-la e levá-la até seu limite, dando a ver que a linguagem tem efeitos no real. Ao não admitir preenchimento ou, ao contrário, admitindo qualquer preenchimento, ele resguarda o lugar do enigma como um puro querer dizer. Como coloca Agamben em "Ideia do Enigma":

Imaginemos que todos os signos estavam preenchidos, que tinha sido redimida a culpa do homem na linguagem, satisfeitas todas as demandas possíveis e proferido tudo o que pudesse ser dito – o que seria a vida dos homens sobre a Terra? "Os nossos problemas vitais", dizes tu, "nem sequer aflorados teriam sido"^{77 78}.

⁷⁷ A citação de Agamben é a proposição 6.52 do *Tractatus logico-philosophicus*, de Wittgenstein: "Sentimos que, mesmo que todas as possíveis questões científicas fossem respondidas, nossos problemas vitais não teriam sido tocados. Sem dúvida, não cabe mais pergunta alguma, e esta é precisamente a resposta." Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad., José Arthur Gianotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968, p. 128.

⁷⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999, p. 109-110.

Aqui, Agamben se debruça sobre a problemática do limite da linguagem, afirmando que ainda que ela pudesse ter sido desvelada completamente, uma situação incompreensível para nós que apostamos em tudo que ela sustenta de falhas e incongruências, ainda assim haveria questões fundamentais – os problemas vitais dos quais fala Wittgenstein – que sequer seriam concluídas. O homem é um prisioneiro da linguagem e seu estar no discurso só afirma a cada vez a insuficiência da mesma, a manutenção do aspecto enigmático que atravessa todo sujeito.

A forma a que Basbaum dá vida e que ocupa um lugar central em seu trabalho, sendo obsessivamente repetida, diz respeito a algo que Lacan esmiuçou em seu texto “A instância da letra no inconsciente”. Nele, o psicanalista francês discorre sobre duas operações retóricas de linguagem por meio das quais a estrutura inconsciente atuaria: a metáfora e a metonímia. É importante salientar que Lacan retira esses dois procedimentos ao ler os conceitos condensação e deslocamento de Freud à luz dos conceitos de metáfora e metonímia de Jakobson.

É unindo duas informações presentes no texto dos *Escritos* que interpreto a obra de Ricardo Basbaum como uma metáfora. Primeiramente, Lacan afirma que a estrutura da metáfora manifesta-se na tentativa de transposição da barra entre significante e significado, propiciando uma emergência de significação, ao contrário da metonímia que fixaria a permanência da barra, fazendo a resistência da significação⁷⁹. No mesmo parágrafo, o psicanalista coloca a poesia e a criação artística no campo das operações metafóricas.

É esse gancho que nos permite entender como essa obra de Basbaum, uma forma octógona destinada a assumir diferentes funções, pode ser pensada como algo que substitui um termo mais essencial, como é de praxe na lógica da figura linguística em questão.

Por meio da metáfora, nos utilizamos de um significante que está, de fato, no lugar de outro. Esse significante que é velado, recalcado, é aquilo que nos permite esconder o conteúdo traumático. Mais a frente, Lacan coloca:

⁷⁹ Cf. LACAN, Jacques. “A instância da letra no inconsciente”. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 519.

O mecanismo a duplo gatilho da metáfora é precisamente aquele mesmo em que se determina o sintoma no sentido analítico. Entre o significante enigmático do trauma sexual e o termo que ele vem substituir em uma cadeia significativa atual, passa a centelha, que fixa num sintoma, – metáfora onde a carne ou a função são tomadas como elemento significativo –, a significação inacessível ao sujeito inconsciente onde ele pode se resolver.⁸⁰

No caso de Basbaum, o objeto que é cifra de sua produção poética pode ser pensado como esse significante enigmático que encobre o conteúdo inacessível. Em um de seus *Diagramas*, obra que faz parte do projeto *Nbp*, “trauma” é uma das palavras que aparece grafada em negrito.

Se, no processo analítico, o mecanismo de interpretação pode visar a desvendar o que está condensado no jogo metafórico, Basbaum desfaz o método interpretativo e faz do seu significante desconhecido algo que pode ser destinado a múltiplos usos. É demandando que o outro o preencha, de acordo com o desejo singular de cada um, que ele mantém o próprio objeto como uma resistência. Ter qualquer uso e, numa mesma visada, não ter nenhum específico. Aqui, não há a possibilidade de algum participante interpretar e adequar corretamente significante e significado, forma e conteúdo.

É fixando-o como um puro enigma, como algo que não pode ser explicado, somente usado, que o artista resguarda a impossibilidade da compreensão única e irrevogável para sua obra e tensiona, como a metáfora que substitui indefinidamente, o limite de interpretação da arte.

Em “Defesa de Kafka contra seus intérpretes”, Agamben toca em um aspecto crítico para esta tese. Sem mencionar o nome do escritor tcheco, Agamben forja uma teoria sobre aquilo que tanto na literatura quanto na arte trata-se de manter na sombra, incompreendido. Segundo o filósofo italiano, as explicações são constitutivamente inexplicáveis e o que a explicação revela é a vacuidade da ausência de seus conteúdos. Como enuncia Agamben:

Sobre o inexplicável correm as mais diversas lendas. A mais engenhosa – encontrada pelos atuais guardiões do Templo ao remexerem nas velhas tradições – explica que, sendo inexplicável, ele permanece como tal em todas as explicações que dele foram dadas e continuarão a sê-lo nos séculos vindouros. São precisamente essas explicações que constituem a melhor garantia da sua inexplicabilidade. O único conteúdo do inexplicável – e nisto está a sutileza da

⁸⁰ *Ibidem*, p.249.

doutrina – consistiria na ordem (verdadeiramente inexplicável): “Explica!” Não podemos subtrair-nos a esta ordem, porque ela não pressupõe nada de explicável, ela própria é o único pressuposto. Seja o que for que se responda ou não se responda a esta ordem – mesmo o silêncio – será de qualquer modo significativo, conterà de qualquer modo uma explicação.⁸¹

Como a obra de Ricardo Basbaum torna evidente, há sempre algo que impede a totalidade das explicações, não sendo possível algo da ordem de um sentido irreduzível, que esgote as explicações. A forma criada pelo artista que pode solicitar múltiplos usos, como a extensão do projeto dá a ver, resguarda sua inexplicabilidade na medida em que, no mesmo gesto, acolhe infinitas explicações.

2.3.3 O enigma do contemporâneo e a inacessibilidade do nosso próprio tempo

Há sempre uma névoa que vela a obra de arte e a protege de ser plenamente interpretada. Para Agamben, é da natureza da *contemporaneidade* o estabelecimento de um movimento anacrônico. Para o filósofo, o *contemporâneo* é o tempo que estando mais próximo de nós, também é o mais distante.

Nesse sentido, a arte que chamamos de contemporânea, esse rótulo que se mistura cronologicamente com a arte moderna, mas que podemos entender como marcada pela criação do *ready-made* por Marcel Duchamp, é fonte de perda de garantias e da lida permanente com a obscuridade de suas práticas. Salvar o espaço onde somos obrigados a reconhecer os limites daquilo que os artistas nos oferecem como obras é fruto da atividade própria de manter-se *contemporâneo* do nosso tempo. Segundo Agamben:

*Contemporâneo*⁸² é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. *Contemporâneo*⁸³ é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.⁸⁴

⁸¹ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999, p. 135.

⁸² Grifo meu.

⁸³ Grifo meu.

⁸⁴ AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. P 62-63

O gesto de enfrentamento com isso que nos interpela na arte contemporânea passa pelo reconhecimento do que Agamben nomeia como “as trevas do presente”. A inacessibilidade a esse tempo que nos é tão próximo e, justamente por isso, tão distante, é endossada aqui não como uma impossibilidade de lidar com o contemporâneo, mas como uma via para não recair em um diagnóstico melancólico sobre o agora. A vivência do mal-estar é urgente para a crítica que se confronta com o não saber e com o desconhecimento e isso não é sinal de um adoecimento da crítica, ao contrário, assumir essa postura a faz mais potente.

É interessante lembrar aqui que a matriz grega de onde deriva grande parte da meditação estética sobre a arte ocidental foi responsável pelo apagamento de uma dimensão muito fundamental para a reflexão do pensamento artístico. Notável como o esforço de um historiador como Aby Warburg para desprender a arte do fio que a conectava apenas ao classicismo europeu, vendo o modo como os povos indígenas, por exemplo, lidavam com as imagens, está sendo revisitado nos dias atuais, sobretudo pela recuperação feita por Didi-Huberman, e nos abrindo novos caminhos interpretativos.

Assim, busco como referência aqui o autor italiano Mario Perniola, cujo conceito “efeito egípcio” é decisivo para entender o momento atual da arte. Perniola busca na sociedade enigmática egípcia um outro tipo de influência para a compreensão do artístico, abrindo seu livro *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte* com uma citação de Hegel na qual o filósofo alemão afirma que os egípcios teriam sido o verdadeiro povo da arte.

Perniola está interessado na concepção temporal que grassava no mundo egípcio, cujas obras foram erigidas para permanecerem veladas por milênios, dentro das pirâmides e dos templos. Perniola salienta ainda que o Egito seria a pátria da escritura e, portanto, uma referência para o que talvez estejamos tentando compreender aqui a respeito da arte como escrita textual. Segundo ele:

Na sua deliberada rejeição de qualquer dimensão funcional e utilitária, a pirâmide, como já observava Georges Bataille, é o símbolo da cultura, a

afirmação soberana de uma atividade enigmática que nasce e se desenvolve através da formulação de interrogativos e da experiência de contradições.⁸⁵

Para o autor, a temporalidade da cultura egípcia era uma sobreposição do antigo e do novo, deixando em aberto as ambiguidades e as contradições que dela derivavam. Esse modo de compreender o tempo teria sido limado por um certo percurso teleológico e progressista da história da arte que a escandia em gêneros e estilos muito bem delimitados por similitudes. O “efeito egípcio”, que convoca a possibilidade de estabelecer na nossa cultura o espaço controverso do enigmático, seria uma mutação radical e decisiva do nosso tempo. Desse modo:

Não são poucos, especialmente entre os artistas, que interpretam a presente situação como uma reivindicação da liberdade criativa do indivíduo contra os limites e os vínculos que eram impostos por uma concepção social da arte: parece que a prescrição wolffliniana da arte, segundo a qual “nem tudo é possível em todas as épocas”, tenha finalmente caído, arrastando consigo toda a normatividade histórico-artística e abrindo ao artista um campo ilimitado de possibilidades. À “história da arte sem nomes” dos estilos e vanguardas sucede, para eles, “uma história da arte feita apenas de nomes”, em que o indivíduo é liberado da racionalidade intrínseca da cultura artística e até da obrigação de um desenvolvimento pessoal coerente. Não é a arte que parece a eles uma prisão, mas a história da arte com suas pretensões sistemáticas e até a história dos artistas com a sua forte intimidação a uma constância de intenções e de orientações.⁸⁶

A distinção empreendida por Perniola, segundo a qual o tempo atual seria regido por uma infinidade de possibilidades, nos remete à forma como interpretamos o estado da arte contemporânea. Embora eu discordo da crítica feita a Wöfflin no início do parágrafo (inclusive já tendo me referido implicitamente a ele anteriormente), já que todo momento histórico traz consigo suas possibilidades de emergência de algo, é notável como houve uma expansão no que passou a ser legitimado como arte a partir do século XX.

Entretanto, esse novo acontecimento da época, embora não possa ser categorizado como uma total ruptura com o passado, provoca um corte histórico bem definido para a história da arte. O que proponho aqui é o estranhamento e o limite à interpretação como perspectivas a serem assumidas pela arte contemporânea.

⁸⁵ PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Trad. Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 112.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 118.

Como os antigos egípcios – e vale lembrar que a esfinge do mito grego era uma forma tipicamente egípcia – o que talvez seja mais importante seja a colocação do enigma, o querer dizer da interrogação e não a solução que adequa o significado ao significante velado.

É sobre isso que nos fala Ram Mandill em seu livro sobre Lacan e Joyce. A respeito da função do escrito, o autor salienta a dimensão do “escrito para não ser lido” evocado pelo texto joyceano. Contra a crítica que rotula o escritor irlandês de ilegível ou incompreensível, buscando nessa demanda interpretativa o reconhecimento apaziguador de um sentido unívoco, Mandill põe em jogo as considerações de Lacan presentes no *Seminário 20: mais, ainda*⁸⁷:

Mas é a “leitura como compreensão” que será objeto de crítica por Lacan. Trata-se dessa leitura “rotineira”, pela qual o significado – pois é isso que se lê – guarda sempre o mesmo sentido, ou seja, um significante remete sempre ao mesmo significado. Para ele, tal perspectiva desconsidera que um escrito é o que se joga no intervalo entre significante e significado, é o que se produz do fato mesmo de que um significado é efeito do significante e que, tomado de forma isolada, um significante nada tem a ver com tal ou qual significado. Lacan chama essa distância entre significante e significado precisamente de “distância da escrita”. “Compreender” um escrito seria, assim, eliminar o fosso de leituras de um significante, e mesmo de sua legibilidade por meio da oferta de um significado. A hipótese do “escrito para não ser lido” ganha, então, nova perspectiva, ao menos se entendemos a leitura como tentativa de “compreensão”. A “compreensão” indica a possibilidade de um escrito convergir para a univocidade de um sentido, o que associa o movimento de “compreender” ao estabelecimento de um limite: “a condição de uma leitura é evidentemente que ela imponha limites a si mesma”, reconhece Lacan.⁸⁸

Assim, é trafegando por essa seara de questões identificadas por Lacan na obra de Joyce que proponho situar as obras de arte contemporâneas enquanto texto. É nesse intervalo entre significante e significado, isso que Agamben nomeará de “distorção demoníaca”⁸⁹ e na qual nos debruçaremos detidamente no segundo capítulo, que podemos localizar as obras de arte. Ao posicioná-las no limiar, na barreira que cinde as duas dimensões do signo, afirmamos a resistência oferecida por elas no campo do sentido e sinalizamos para a impossibilidade de se constituir um sentido totalizante para as mesmas.

⁸⁷ Todas as expressões entre aspas da próxima citação referem-se ao *Seminário 20*.

⁸⁸ MANDILL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: contra capa Livraria/Faculdade de Letras, UFMG, 2003, p. 176-177.

⁸⁹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 218.

Longe de evitar o mal-estar que paira sobre toda forma simbólica, apontamos aqui para o reviramento das relações com a linguagem. Aqui, trabalhamos os pontos onde ela opera na renúncia às formulações estéreis do sentido. A respeito disso, a crítica pode ter duas saídas e, ainda assim, são caminhos confusos, que acabam se tangenciando, se transpassando.

Em *O prazer do texto*, Barthes classifica dois tipos de escritos e, conseqüentemente, de leitores. Se existe o texto do prazer, Barthes contrapõe o texto do gozo. No primeiro caso, vemos algo que convida os amantes da linguagem para se instalarem, um texto destinado ao conforto. Já no segundo, o que nos é apresentado é um texto impossível de ser decifrado, sobre o qual nada pode ser dito.

Apesar disso, é o próprio Barthes que anuncia que essa divisão se confunde, como veremos na seção a seguir. O texto do prazer e o texto do gozo se interpenetram e se alinham num movimento pendular que ora os conduzem para zonas mais legíveis, ora para menos. A meu ver, trata-se de acolher esse lugar fronteiro que não se esgota pelo prazer advindo da interpretação. Ao contrário, nossa postura crítica não permite jamais que o texto seja completamente apreendido ou capturado pelas malhas do discurso.

Desse modo, o gozo do inacessível do qual se investe muitas das obras presentes em qualquer museu ou galeria contemporânea intima o espectador a buscar o prazer que Barthes solicita para a interpretação crítica. Ou seja, em nossa crise na relação com a linguagem – a mesma da qual padecem os artistas –, é preciso que encontremos a possibilidade redentora de nos depararmos com o gozo daquilo que não conhecemos.

No limite da interpretação da obra, vige também o gozo advindo da permanência do enigma. Vemos o sintoma, ali onde ele ainda existe como *symptôme*, mas também sua reescritura, quando ele se converte em *sinthome*. Sabemos que ele jamais se revelará, ele permanece como o nó irreduzível para cada um. Trata-se de reconhecer que ele é também ponto de gozo para o sujeito:

A interpretação não é aberta a todos os sentidos [...] O essencial é que o sujeito veja, para além dessa significação, a qual significante – não-senso, irreduzível, traumático – ele está como sujeito, assujeitado.⁹⁰

Do sintoma ao *sinthoma*, é como o ensino do último Lacan descreve a experiência do processo analítico. Ao nos apropriarmos dessa perspectiva, defendemos aqui que a ultrapassagem de um a outro é a tarefa política da arte, mas também de toda crítica que vise ao projeto agambeniano de resguardar a inacessibilidade de seu objeto que, de saída, está perdido. Essa travessia é o caminho que intenciono perseguir no presente trabalho.

2.4 A teia e a aranha

2.4.1 O umbigo e a arte⁹¹

Em “A interpretação dos sonhos”, Freud propõe no capítulo II um método de interpretação através da análise de um sonho próprio, que ficaria conhecido como “o sonho da injeção de Irma”. A partir dele, o psicanalista austríaco vai destrinchando o conteúdo onírico imagem por imagem.

Trata-se de um sonho no qual ele mesmo está diante de uma antiga paciente, para a qual seu tratamento psicanalítico teria sido ineficaz. No sonho, Irma porta uma infecção na garganta e quando sua boca se abre diante de Freud, o psicanalista vê crostas e manchas esbranquiçadas. Após a constatação da doença por outros médicos presentes, o sonho termina com a afirmação de que se sabe a origem da infecção de Irma, já que há um tempo, quando ela se sentira mal, haviam-lhe aplicado uma injeção de “um preparado de propil, propileno...ácido propiônico...trimetilamina”⁹². Surge então a fórmula da trimetilamina em negrito diante de Freud e o sonho, por fim, acaba.

A série de associações do sonhador o conduz a decifrar o sonho a partir de uma transferência da culpa que ele próprio, Freud, sentia ao não ter completado o tratamento de Irma, deslocando essa culpa para a própria paciente, que não teria

⁹⁰ LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.p. 237

⁹¹ Agradeço a Cláudio Oliveira e à Tania Rivera no desenvolvimento dessa relação, cujas raízes tiveram origem nos idos de 2015 com uma disciplina ministrada por ambos no Centro Cultural Helio Oiticica.

⁹² FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS:L&PM, 2016, p. 129.

“aberto a boca como deveria”⁹³, isto é, por ter se recusado a falar o suficiente na busca pela cura de sua histeria.

Para além de uma interpretação fechada do sonho, que desvelaria por completo sua significação oculta, é preciso atentar para uma observação discreta e preciosa de Freud, inserida em uma nota de rodapé, na qual o psicanalista criará o conceito de “umbigo do sonho”.

Se, no universo onírico, a boca de Irma se abre facilmente, em seu tratamento psicanalítico, a paciente teria falado muito pouco. As pavorosas manchas brancas que Freud vê na boca dela podem ser definidas como um resto que permanece não simbolizado, sobre o qual Freud fala na nota de rodapé número 12:

Suspeito que a interpretação desse trecho não foi longe o bastante para seguir todo o sentido oculto. Se quisesse continuar a comparação entre as três mulheres, eu iria longe. – Todo sonho tem pelo menos um ponto em que é insondável, um umbigo, por assim dizer, que o liga ao desconhecido.⁹⁴

Aqui, Freud explicita um ponto fundamental no que diz respeito ao seu método de decifração dos sonhos, no qual o analista operaria como um desvendador dos intrincados enigmas que se apresentariam na esfera inconsciente. Freud reconhece que há um lugar insondável, que se fecha densamente sob si mesmo, do qual nenhuma representação pode advir.

A fórmula da trimetilamina, que se desvela por inteiro diante do sonhador, é o significante que vem recobrir com a estrutura da linguagem o vazio deixado por esse elemento resistente ao simbólico, para o qual qualquer tentativa de inscrição já se mostra fracassada. O umbigo do sonho é o não interpretável dentro de um universo representacional marcado pela cisão entre o visível, a cena onírica do inconsciente de cada sujeito singular, e o legível, uma vez que só temos acesso aos sonhos por meio de palavras. Como coloca Freud:

Nos sonhos mais bem interpretados precisamos muitas vezes deixar um ponto no escuro, pois observamos durante a interpretação que ali começa um novelo de pensamentos oníricos que não se deixa deslindar, mas que também não forneceu outras contribuições ao conteúdo onírico. Este é então o umbigo do sonho, o ponto em que ele se assenta no desconhecido. De um modo bem geral, os

⁹³

⁹⁴ *Ibidem*, p. 132

pensamentos oníricos com que topamos na interpretação precisam ficar sem conclusão e se espalhar em todas as direções na rede emaranhada de nosso mundo de pensamentos. De um ponto mais denso desse emaranhado, o desejo onírico se eleva como o cogumelo de seu micélio.⁹⁵

O que Freud nos lega a partir disso é a noção de que o trabalho interpretativo não avança em apenas uma direção, pelo contrário, seu caminho se perfaz em uma rede intrincada de múltiplas possibilidades e atravessamentos sem buscar atingir um ponto definitivo e conclusivo. Um mesmo elemento no sonho pode nos conduzir para caminhos muito distintos e nunca há uma possibilidade última que tenha a capacidade de esgotá-lo. Nesse ponto no qual somos obrigados a parar, temos face à nossa postura de intérpretes uma experiência autêntica de suspensão, um espaço no qual não podemos avançar e de onde somos convocados a inventar novos percursos.

Sendo assim, aceitar essa experiência aberta pelo campo psicanalítico é adentrar mais a zona de um estranhamento do eu do que aquela onde vige a conquista plena do sujeito do conhecimento. Então, sem correr o risco de entrar em comparações levianas podemos assumir para a filosofia da arte no embate com o objeto de sua disciplina uma posição similar à do analista diante do jogo complexo de imagens oníricas, lapsos de linguagem, sintomas e demais formações do inconsciente. Para ambos, trata-se de um reconhecimento de um limite na interpretação. A aceitação do desconhecido frente às significações transparentes é uma das premissas que busco defender neste texto.

De certa forma, é por existir aquilo que não cessa de não ser conhecido que é aberta a possibilidade do motor interpretativo se pôr em funcionamento. É devido à existência do inefável presente na linguagem que a cadeia do desejo, estruturada por um elemento faltante, se dispõe na tentativa de apreender o objeto do conhecimento, que, não obstante, deve permanecer inapreensível.

É sobre isso que nos fala Georges Didi-Huberman quando traça um paralelo entre a história da arte e a psicanálise. Ao descrever uma bela metáfora na qual o desejo de saber é representado pela atividade dos pescadores que recolhem os peixes em uma rede, Didi-Huberman sinaliza para essa região misteriosa que ameaça ao mesmo tempo em que sustenta toda prática filosófica:

⁹⁵ *Ibidem*, p.552.

Quando puxamos a rede em nossa direção (na direção do nosso desejo de saber), somos obrigados a constatar que o mar por seu lado se retira. Ele escoar por toda parte, foge, e ainda o percebemos um pouco em torno de nós da rede onde algas informes o significam, antes de secarem completamente nossa praia. Compreendemos, lendo Freud, que o psicanalista se obriga a reconhecer que, ao puxar a rede em sua direção, o essencial também desaparece. Os peixes estão bem ali (as figuras, os detalhes, os fantasmas que o historiador da arte igualmente ama colecionar), mas o mar que os torna possíveis guardou seu mistério, presente apenas no brilho úmido de algumas algas presas nas beiradas.⁹⁶

Assim, se a atividade que se desenvolve em direção ao saber, e a ela podemos nomear filosofia, já se confronta desde sempre com uma perda, com esse algo que escoar pelos buracos e rasgaduras na rede, é partindo da ideia do limite à interpretação, na qual a imagem do umbigo do sonho de Freud se mostra como um conceito poderoso, que busco iniciar minhas considerações sobre a arte, na qual a obra ocupa um lugar que resguarda sua inacessibilidade diante de um saber absoluto.

Só podemos tentar apreendê-la à maneira dos pescadores que guardam diante de si os restos das algas úmidas presas na rede. Portanto, se a relação da filosofia crítica com a arte não é de fato alcançar um conhecimento totalizante sobre as obras, podemos pensar em abrir outra via possível para nos relacionarmos com ela.

2.4.2 Um outro saber sobre a obra de arte: Agamben, leitor de Platão

A dicotomia conhecimento/prazer vem ocupar na obra de Giorgio Agamben um papel fundamental. A respeito do tema, o filósofo italiano se debruça detidamente em dois textos elaborados em períodos muito próximos um do outro. É a partir desses dois escritos que colocarei minhas próprias formulações sobre a dificuldade que se estabeleceu na cultura ocidental em separar uma esfera da outra.

Para Agamben, a cisão entre poesia e filosofia, ou seja, o despedaçamento entre palavra poética e palavra pensante, acompanha secretamente toda a reflexão sobre a arte que se desenvolverá na estética moderna. Segundo Agamben:

De acordo com uma concepção que está só implicitamente contida na crítica platônica da poesia, mas que na idade moderna adquiriu um caráter hegemônico, a

⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p.223.

cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir (...) A cisão entre filosofia e poesia testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento (pois o problema do conhecimento é um problema de posse, e todo problema de posse é um problema de gozo, ou seja, de linguagem).⁹⁷

Logo no prefácio, Agamben expõe em *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, o projeto que viria a ser defendido ao longo de todo livro: a tarefa da crítica para garantir as condições de inacessibilidade de seu objeto de conhecimento. Se por um lado há uma separação bem delimitada entre a posse sem conhecimento e o conhecimento sem gozo que guiaria silenciosamente a metafísica ocidental desde Platão, Agamben sugere que a crítica proponha o gozo daquilo que não pode ser possuído e a posse daquilo que não pode ser gozado, ou seja, que a crítica acolha em sua “estância” a inapreensibilidade como uma marca fundamental.

Se admitimos que existe uma resistência inerente às formas artísticas em serem plenamente possuídas pelo conhecimento e se o exercício filosófico que podemos realizar ao analisar e refletir sobre elas depende da aceitação de uma perda irrevogável no campo do saber, podemos colocar como um bem precioso o gozo que irrompe daquilo que nos escapa.

O que conduz o sujeito através dos deslizamentos das cadeias de significante em direção ao objeto de desejo é a configuração em torno de uma falta essencial. Na arte, como na vida, trata-se sempre de um objeto, de saída, perdido. E a lição crítica que Agamben nos lembra diante da perda é a de que ela não precisa ser um impedimento para o prazer, mas aquilo que, desde sempre, se mostra como um impulso movente para ele.

Em *Além do princípio do prazer*, Freud trata o problema do prazer como algo econômico, ou seja, as sensações de prazer e desprazer estariam ligadas à quantidade de excitação do aparelho psíquico. Em seu famoso exemplo da descrição do jogo infantil *fort-da*, elaborado a partir da observação de seu neto ao brincar com um carretel⁹⁸, o

⁹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 12.

⁹⁸ Freud cria sua teoria vendo seu neto jogando um carretel que desaparecia embaixo da cama pronunciando a palavra alemã “fort” (“foi embora”). Ao puxar a linha de volta e ver reaparecer o brinquedo, o menino dizia “da” (“está aqui”). Para Freud, ele reencenava a ausência da mãe por meio de um jogo infantil, lidando com a perda de um modo ativo, deixando pra trás aquilo que foi

psicanalista austríaco conclui que a sensação de prazer é advinda da estabilidade da posse. Aqui, temos uma primeira consideração: o campo do prazer é o campo da constância, do ter.

Por outro lado, Freud examina detidamente o campo marcado pelo excesso de prazer, por algo que avança além de seus limites. Nesse sentido, há algo no aparelho psíquico regido por outro princípio, no qual vigora a angústia e à compulsão à repetição. Trata-se do princípio que dá título ao texto freudiano. No que se refere aos eventos traumáticos recalcados no material inconsciente, o sujeito vive acometido por sensações desprazerosas diante daquilo que seu estado consciente desconhece. Este é o campo do que Freud viria a nomear como pulsão de morte, isto é, o campo do gozo.

Mas embora as palavras prazer e gozo adquiram dentro do léxico psicanalítico sentidos muito distintos, neste texto a diferença entre elas não é demarcada por uma fronteira bem delimitada. Sobre isso, Roland Barthes sinaliza em *O prazer do texto* como os termos *plaisir* (prazer) e *jouissance* (gozo)⁹⁹ podem se emaranhar. Segundo o autor francês:

Prazer/gozo¹⁰⁰: terminologicamente isso ainda vacila, tropeça, confundo-me. De toda maneira, haverá sempre uma margem de indecisão; a distinção não será origem de classificações seguras, o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto.¹⁰¹

Essa margem de imprecisão apontada pelo escritor nos autoriza a oscilar entre os dois conceitos quando, mais à frente, fizermos referência a Barthes. De certo modo, Agamben também traz uma certa indecidibilidade entre eles, sobretudo em um texto de 1979, denominado *Gosto*, cuja relação com a problemática trazida por *Estâncias* é essencial.

Em *Gosto*, Agamben aborda a questão da arte a partir do prazer e deleite que as obras suscitariam no espectador, formulação que tem na estética kantiana sua análise mais bem acabada. Como é comum no método arqueológico do

vivido passivamente. Logo, o prazer da criança estava em ver de novo o carretel ressurgir diante dos seus olhos.

⁹⁹ A tradução do livro de Barthes, feita por J. Guinsburg, traduz *jouissance* por fruição e explica a opção em uma nota de rodapé. De nossa parte, acreditamos que gozo se aplicaria melhor, já que deixa clara a influência psicanalítica no texto de Barthes.

¹⁰⁰ Tradução modificada, conforme explicação da nota anterior.

¹⁰¹ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 8

filósofo italiano, Agamben inicia suas considerações a partir da origem etimológica do vocábulo gosto, relacionando-a com a esfera do conhecimento:

Por outro lado, em grego, em latim e nas línguas modernas que dele derivam, é um vocábulo etimologicamente e semanticamente ligado à esfera do gosto que designa o ato do conhecimento: “O sábio é assim chamado por causa da palavra sabor (*Sapiens dictus a sapore*) pois, assim como o gosto é apropriado à distinção do sabor, do mesmo modo o sábio tem a capacidade de conhecer as coisas e as suas causas, na medida em que tudo o que ele conhece, ele o distingue segundo um critério de verdade”.¹⁰²

Para o autor italiano, o gosto seria o conceito que nos permitiria pensar o nexos entre prazer e conhecimento. Na *Crítica do Juízo*, o texto basilar da estética moderna, Kant teria aludido a esse problema desde a primeira página. A enigmática faculdade do juízo de gosto se funda sobre um outro saber, que conhece e goza sem por isso dar razão, e de um outro prazer, que se deleita e é capaz de julgar o objeto belo.

Nesse sentido, a questão da arte passa necessariamente por uma investigação na qual o problema do gosto seja interrogado. Assim, Agamben defenderá que, apesar da estética tradicional ter pensado o gosto como elo entre duas esferas separadas, ele, na verdade, marcaria uma cisão que foi historicamente escamoteada. Segundo ele:

Quando, no curso dos séculos XVII e XVIII, começa-se a distinguir uma faculdade específica à qual são atribuídos o julgamento e o gozo da beleza, é precisamente o termo “gosto”, oposto metaforicamente, como um sentido figurado, à sua acepção própria, que se impõe na maior parte das línguas européias para indicar aquela forma especial de saber que goza do objeto belo e aquela forma de prazer que julga a beleza.¹⁰³

Para o autor italiano, o campo da arte, marcado indiscutivelmente pela autonomia consagrada pela estética desde Baumgarten, deixava de interrogar uma questão fundamental, relativa à divisão do conhecimento e como ele poderia ser reconciliado com o prazer, cuja doutrina é denominada por Agamben como ética.

Para Agamben, a palavra ética, quando apareceu nas escolas filosóficas gregas, guardava uma relação irrestrita com o prazer e a felicidade, com a

¹⁰² AGAMBEN, Giorgio. *Gosto*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Autêntica Editora, 2017, pp. 12-13.

¹⁰³ *Ibidem*, p.14.

eudaimonia, a respeito da qual nos interessa pesquisar a evidente conexão com o termo *daimonion*, o demoníaco, conceito será investigado no segundo capítulo.¹⁰⁴

A fratura originária do conhecimento exporia a cisão na qual a ciência conhece a verdade, mas não goza dela, ao passo que o gosto goza da verdade, sem poder dar razão. A questão primordial explicitada por Agamben diz respeito à possibilidade de se atingir um gozo do conhecimento, uma reconciliação entre as duas esferas separadas em sua gênese.

Sendo assim, o autor italiano guia suas reflexões a partir de um texto essencial no qual esse problema teria sido interrogado pela primeira vez: o *Banquete* de Platão. Platão teria exposto a impossibilidade de se unir verdade (o campo do conhecimento) e beleza (o campo do prazer). Por conta dessa ruptura, na qual o conhecimento está interdito da posse de seu objeto e, portanto, do prazer advindo da posse, o pensamento ocidental teria concebido algo como uma *philo-sophía*, que seria totalmente distinta de uma *sophía*.

Walter Benjamin teria aludido a isso, no Prefácio Epistemológico-Crítico de *Origem do drama trágico alemão*, quando enunciou que o entendimento sobre as teses platônicas contidas no *Banquete* tem importância seminal para qualquer filosofia da arte¹⁰⁵ Como evidentemente se sabe, o texto grego compila uma série de discursos que apresentam um elogio a Eros, o Amor.

Nossa tarefa se propõe a abrir para a crítica de arte uma via na qual não haja uma conciliação entre conhecimento e prazer, mas que salguarde para essa relação um espaço no qual o sujeito possa gozar daquilo que não conhece. Nesse sentido, a crítica se depararia não com o prazer advindo da posse, mas com um gozo que se deleita diante da própria inacessibilidade do objeto, advindo da constatação que ele é, de saída, um objeto perdido, para o qual Eros dirige permanentemente seu desejo.

Posto isso, usaremos as profícuas investigações agambenianas para talvez encontrar no caminho algo distante da conclusão do autor italiano. Se

¹⁰⁴ Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Walter Benjamin e o demônico”. In: *A potência do pensamento: ensaios e conferência*. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 185.

¹⁰⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 15-47.

examinarmos pela lente psicanalítica, prazer e gozo são termos que distam bastante um do outro. Em Agamben, o tratamento que parece ser dado a essa diferença é de ordem mínima. O filósofo tem plena ciência de que o tema da dicotomia refere-se a um problema jurídico de posse e usufruto. Embora, Agamben não questione detidamente ambos os termos, tomo o mesmo ponto de partida investigativo no qual Agamben examina a figura demoníaca de Eros. Como coloca Agamben:

No mesmo *Banquete*, o estatuto de Eros no âmbito do conhecimento é caracterizado como meio termo entre conhecimento e ignorância e, nesse sentido, comparado com a opinião verdadeira, isto é, com um saber que julga sem correção e apreende o verdadeiro sem poder, porém, dar a sua razão. E é precisamente seu caráter medial que justifica sua relação com a filosofia.¹⁰⁶

No *Banquete* de Platão, Eros é definido por Diotima como um *daimon*, isto é, não um demônio em um sentido judaico-cristão, mas algo situado apenas pela tradição grega. Diotima diz a Sócrates que Eros se encontra entre os deuses e os homens, na fronteira entre esses dois campos completamente isolados um do outro, em cuja cisão se encontra o Amor.

Essa dupla definição do caráter medial de Eros, tanto no meio do caminho entre os deuses e os homens, quanto no limiar entre os sábios e os ignorantes, possibilita que vejamos a partir da teoria platônica do amor como entender o nexo entre saber e prazer para prescrutar melhor nossa questão sobre a arte. É afirmando o lugar de Eros, inseparável do seu caráter demoníaco, que colocamos que o conhecimento demandado pela obra de arte à filosofia crítica encontra um limite de onde pode advir, nesse espaço limítrofe, o que Agamben nomeia como prazer na relação com as práticas artísticas. Segundo Agamben:

A teoria platônica do amor não é, porém, apenas a teoria de um saber outro, mas, também e na mesma medida, a teoria de um “outro prazer”. Se o amor é, de fato, desejo de possuir o belo (*Banquete*, 204d), se possuir o belo é ser feliz (*eidaímon éstai*) e se, por um lado, o amor é, como se viu, amor do saber, o problema do saber e do prazer estão estritamente conectados(...) A fratura do conhecimento que Platão deixava como herança à cultura ocidental é, portanto, também uma fratura do prazer: mas ambas as fraturas - que caracterizam de modo original a metafísica ocidental - apontam para uma dimensão intermediária na qual se

¹⁰⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Gosto*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Autêntica Editora, 2017, p.18

mantém a figura demônica de Eros, o qual parece poder apenas assegurar a sua conciliação, sem abolir, ao mesmo tempo, a sua diferença.¹⁰⁷

Para Agamben, a herança metafísica ocidental platônica contaminou a estética moderna que surgiu no século XVIII justamente como uma “ciência do belo” ou “doutrina do gosto” e, segundo o autor italiano, é uma tarefa urgente para a filosofia da arte interrogar a enigmática relação entre prazer e conhecimento.

Em Platão, Eros teria como tarefa garantir o nexos entre o mundo do visível, da beleza e das aparências com o mundo do invisível, da ideia e da verdade. Na primeira esfera, estariam os fenômenos estéticos e na segunda os objetos da ciência. Essa impossibilidade para garantir a unidade entre ambos - o do saber que conhece e o do prazer que não conhece-, expressa pela própria constituição da filosofia, na medida em que é um puro desejo de saber, que se funda na tentativa de se aproximar do seu objeto, quanto mais tende a afastá-lo, teria sido obliterada ao longo da história, e o surgimento do conceito de gosto na modernidade viria a dar notícias tardiamente dessa antiga querela.

2.4.3 Constelações bordadas no céu: o gozo daquilo que não se conhece

Se o prazer e o conhecimento se apresentam desde sempre no espaço da fratura, em uma incorrigível cisão, como nos evoca o *daimon* Eros, o gosto, enquanto essa interferência entre um outro saber ou um outro prazer (um saber que não se sabe, mas goza e um prazer que conhece) vem tentar resolver no campo da estética questões que pertenciam outrora a outros domínios.

Desse modo, no mundo grego, Platão estabelece uma divisão entre três âmbitos no que diz respeito à posse do objeto do saber. Assim, de um lado encontra-se a ciência, que efetivamente possui o fundamento do saber, a verdade, visto que pode dar razão sobre os fenômenos; no meio do caminho se encontraria a filosofia, representada na figura de Eros, que, ao dirigir-se à captura da beleza, se mantém na borda do desejo; e, por fim, o campo da ignorância, que se distancia completamente do objeto do saber. Como coloca o autor italiano:

Por isso, o nexos verdade-beleza é o centro da teoria platônica das ideias. A beleza não pode ser conhecida, a verdade não pode ser vista: mas precisamente este

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.23.

entrelaçar-se de uma dupla impossibilidade define a ideia e a autêntica salvação das aparências que ela realiza no “outro saber” de Eros. (...) Por isso, toda vez que, nos diálogos sobre o amor, parece ser possível apreender a beleza, há esse remetimento ao invisível, assim como, toda vez que se acredita poder encerrar na *episteme* a consistência da verdade, há esse remetimento ao vocabulário da visão, a um ver a e um aparecer. Precisamente porque o ato supremo do conhecimento é cindido de tal modo em verdade e beleza e resulta todavia concebível somente nessa cisão (“a sabedoria é sabedoria das coisas mais belas”, o belo é “o que há de mais aparente”, mas a ciência é ciência do invisível), o saber deve constituir-se como “amor do saber” ou “saber de amor” e, para além do conhecimento sensível quanto da *episteme*, apresentar-se como filosofia, isto é, como meio termo entre ciência e ignorância, entre um ter e um não-ter.¹⁰⁸

Segundo Agamben, há um outro campo que guardaria com a filosofia uma certa vizinhança: a adivinhação, marcando por exemplo a diferença entre a astronomia, domínio epistemológico que buscaria estabelecer relações numéricas com pretensão científica, e a astrologia, enquanto uma simples ciência divinatória, na qual seria buscada uma pura salvação dos fenômenos, do belo aparente, as constelações bordadas no céu sobre as quais falava Platão.

Esse saber oriundo da adivinhação, que poderíamos aproximar do saber do amor, é um saber do tipo em que o sujeito reconhece que há um saber que ele não sabe. Tal qual para a figura de Eros, que oscila entre o saber e a ignorância, se postando no meio do caminho entre um e outro, o adivinhante, diferentemente do astrônomo, encontra sempre um limite para o seu saber, que permanece em sua totalidade inacessível. Como argumenta Agamben:

O fato de que haja a beleza, de que haja uma excedência do fenômeno sobre a ciência, equivale a dizer: há um saber que o sujeito não sabe, mas que ele pode apenas desejar, ou seja: há um sujeito do desejo (um *philósophos*), mas não um sujeito do conhecimento (um *sophós*). Toda a teoria do Eros em Platão está voltada precisamente a fazer com que se comuniquem esses dois sujeitos divididos(...) O que o adivinhante sabe é, precisamente que há um saber que ele não sabe (daí a aproximação com a *manía* e com o entusiasmo); e é esse saber que Sócrates parafraseará identificando em um “não-saber” o conteúdo do próprio saber e colocando em um *daímon*, isto é, em um “outro” por excelência, o sujeito do saber que ele profere.¹⁰⁹

Desse modo, verificamos como Agamben articula dois campos completamente distintos como a filosofia, o lugar do sujeito do desejo, e a ciência, lugar do sujeito do conhecimento. Para um filósofo, o que está em jogo no âmbito de suas competências é sempre da ordem do não saber. Tanto na dimensão da

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 44-45.

filosofia quanto para o amor e a adivinhação o que ocorre, para Agamben, é apenas o reconhecimento de que “há um significante”, “há uma significação”.

Assim, Agamben recorre a Lévi-Strauss em sua *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*, obra de 1950, para desenvolver sua teoria sobre a disjunção entre significado e significante, que caracterizaria o modo pelo qual o caráter problemático dos regimes simbólicos implica sempre algo descontínuo, ao passo que o campo do conhecimento, do qual se afastaria a filosofia, seria marcado por algo contínuo. Segundo Lévi-Strauss:

Em outras palavras, no momento em que o universo se tornou inteiro, de um só golpe, se tornou significativo, nem por isso ele se tornou mais bem conhecido, mesmo que seja verdade que o aparecimento da linguagem deveria precipitar o ritmo do desenvolvimento do conhecimento. Existe, portanto, uma oposição fundamental, na história do espírito humano, entre o simbolismo, que oferece um caráter de descontinuidade, e o conhecimento marcado pela continuidade. O que deriva disso? O fato é que as duas categorias do significante e do significado se constituíram simultaneamente e solidariamente, como dois blocos complementares, mas o conhecimento, isto é, o processo intelectual que permite identificar, uns em relação aos outros, certos aspectos do significante e certos aspectos do significado- também se poderia dizer: escolher, no conjunto do significante e no conjunto do significado, as partes que apresentavam entre si as relações mais satisfatórias de conveniência recíproca – se pôs a caminho muito lentamente. Tudo se passou como se a humanidade tivesse adquirido de repente um imenso domínio e o seu esquema detalhado, junto com a noção da sua relação recíproca, mas tivesse precisado de milênios para aprender quais símbolos determinados do esquema representavam os diversos aspectos daquele domínio. O universo teve um significado muito antes que se soubesse o que significava; isso é pacífico.¹¹⁰

A partir disso, Lévi-Strauss desdobra a noção de que enquanto a esfera científica foi marcada pela adequação entre significante e significado, haveriam outras esferas atravessadas por uma disparidade entre ambos. O antropólogo francês afirma que o saber científico tentou domesticar essa inadequação, ao passo que outros âmbitos trabalham justamente com ela. Além disso, o antropólogo francês aponta que sem essa desconexão constitutiva da linguagem não haveria nem arte ou poesia. É por se localizar no limiar entre significante e significado, distorção que Agamben nomeará de demoníaca em seu livro *Estâncias*¹¹¹, como já antecipamos em uma seção precedente e com a qual abriremos o segundo

¹¹⁰ LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In: *Marcel Mauss. Sociologia e antropologia*. 2. Ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 39

¹¹¹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007, p. 218

capítulo, que se abre a autêntica possibilidade de existência para as formas artísticas. Como comenta Lévi-Strauss:

Nós acreditamos que as noções do tipo *mana*, por mais diversas que possam ser consideradas na sua função mais geral (que, como vimos, não desaparece na nossa mentalidade e na nossa forma de sociedade) representam exatamente esse *significante flutuante* que constitui a servidão de todo pensamento finito (mas também a garantia de toda arte, de toda poesia, de toda invenção mítica e estética), mesmo que a consciência científica seja capaz, se não de estancá-lo, ao menos de discipliná-lo parcialmente.¹¹²

Logo, o significante flutuante de Lévi-Strauss pode ser descrito como isso que desliza incessantemente na linguagem e que funda, por conseguinte, o nexo com o desejo, com o qual Agamben vincula o lugar ocupado pela disciplina filosófica, a partir da figura de Eros. O *philósophos* é, antes de mais nada, um sujeito que mantém com sua própria atividade uma relação desejante, orbitada sempre pela falta do objeto que, à medida que tentamos nos aproximar dele, mais tende a se afastar de nós.

Ora, as teorias de Agamben sobre o prazer, na verdade, encontram ecos na conceituação do gozo em psicanálise. Seja pelo caráter do excesso ou do ilimitado, a dimensão do gozo se contrapõe à noção de completude, estabilidade e satisfação que circundam a noção de prazer exposta em *Além do princípio do prazer*. Freud inclusive diferencia uma estética que considera apenas o princípio do prazer, cuja intenção é uma obtenção final do prazer, que eu caracterizaria como uma estética do gosto, de outra que atestaria a existência de uma tendência além do princípio do prazer¹¹³, que operaria mais com a estrutura da falta, com a disjunção entre significante e significado e com a resistência à simbolização.

Com relação ao grupo de saberes que Lévi-Strauss elenca como sendo distinto do que veio a ser a ciência moderna, já que se fundam a partir de um outro tipo de saber, que não presta contas à verdade enquanto adequação entre significante e significado, mas propõe uma outra relação, abrindo a via do enigmático e do indeterminado, podemos localizar a arte .

¹¹² LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In: *Marcel Mauss. Sociologia e antropologia*. 2. Ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 41

¹¹³ Cf. FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 176.

Assim, a estética, o lugar privilegiado de meditação sobre a arte, seria um corolário dessa outra tradição, que operaria por outro registro diante do estatuto do saber. Esse novo estatuto é atravessado, tal como no sonho, por uma zona de opacidade, um limite que se coloca como algo constitutivo às interpretações, sempre inconclusivas, sobre a obra.

O mergulho no desconhecido evocado pelo umbigo do sonho encontra respaldo em um texto de Agamben no livro *Ideia da prosa*. Comentando acerca de uma antiga doutrina, o autor italiano cita uma passagem de um livro chamado *Estâncias para o caminho do meio*. O título dessa obra possui, claro, uma dupla alusão à obra do próprio filósofo na medida em que faz referência ao título de seu livro de 1977 e a um dos conceitos que viria a ser central na obra de Agamben, a ideia de medialidade, de puro meio.

O que me interessa neste trecho em particular é o modo como Agamben aborda questão dos “limites da representação”, expressão presente ao longo do texto. Para Agamben, há uma vacuidade incontornável em cada representação. Segundo o filósofo, esta falta essencial, esse lugar indiscernível que podemos conectar tanto à imagem do umbigo do sonho quanto à estrutura furada do gozo é o que permite alcançar o que ele chama de caminho do meio, um lugar fronteiro no qual a figura de Eros nos fornece uma ideia muito precisa. Como cita Agamben:

Se, pelo contrário, pacientemente, permaneceres, na vacuidade da representação, se não te fazes nenhuma representação, então, ò bem-aventurado, atingirás aquilo que chamamos caminho do meio. O vazio relativo deixa de ser relativo em relação a um absoluto. A imagem vazia deixa de ser a imagem do nada. A palavra extrai sua plenitude da sua própria vacuidade. O despertar é esta suspensão da representação. Aquele que desperta sabe apenas que sonhou, sabe apenas da vacuidade da sua representação, só conhece aquele que dorme. Mas o sonho que agora recorda não representa, não sonha nada.¹¹⁴

O filósofo da arte é o sujeito que mantém com o objeto do seu saber uma relação conduzida pelo fio do desejo e, ao deslizar por essa cadeia, de significante em significante, ele se mantém sempre no limiar demoníaco que prefigura qualquer relação filosófica com a arte, marcada pelo signo de Eros. Como comenta Tania Rivera acerca dessa problemática:

¹¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa* Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999, p. 129.

O “processo de significação da arte” assim concebido por Kosuth, em companhia de Freud, parece, portanto, jogar com imagem e linguagem estabelecendo relações e descontinuidades entre eles, marcando zonas de invisibilidade e, por assim dizer, “dessignificação”. As “coisas” (os “it is” que formam o “quadro onírico), no sonho, são selecionadas e substituídas à exaustão, levadas a remeter sempre a outras “coisas”, e assim se desloca em jogo, repetidamente, a “fronteira” entre “uma coisa” e “sua seleção ou substituição”. Uma “coisa” qualquer, inócua em si mesma, é tornada opaca por sua “seleção” pelo sonho abrindo infinitas possibilidades de substituição associativa. Tal como Freud o concebe e se propõe a lê-lo, o próprio sonho, por implicar uma espécie de subversão da representação, talvez se aparente a um *ready-made*: selecionadas e substituídas de maneira múltipla, suas imagens são retomadas nos fios da linguagem, do desejo, para se descolar de referentes concretos em prol de uma opacidade e uma incerteza interpretativa prenhe de sentidos.¹¹⁵

Neste trecho, Tania Rivera tangencia alguns pontos levantados por mim neste texto, a partir das formulações de Agamben. Na arte, trava-se sempre um embate no campo da linguagem que é, desde sempre, atravessado pelo desejo. Se a forma artística puder ser lida enquanto um texto, balizado pelas relações entre significante e significado, é na barreira que divide um e outro que deve ser buscado o nexos essencial que une, ao mesmo tempo que aparta, cada forma de seu conteúdo.

Como um sonho, cada obra de arte encontra seu próprio umbigo, de onde nenhuma significação estável pode advir, ela é um rébus, um enigma que não demanda resolução ou sentido, mas se apresenta como puro querer dizer. E como Freud já enuncia logo no início da psicanálise, os sonhos não são constituídos apenas por imagens oníricas, mas tem que ser interpretados em sua materialidade significante, na medida em que só temos acesso a eles pelo discurso. Nesse sentido, de modo análogo, a partir do século XX, a arte teria se deslocado, ela própria, para um âmbito no qual as obras teriam se convertido em texto, como anunciou Duchamp ao convidar os espectadores para adentrar “regiões mais verbais”. Como coloca Barthes a respeito do conceito de texto:

Texto quer dizer *Tecido*; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo;

¹¹⁵ RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*, São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 59.

perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia.¹¹⁶

A metáfora da teia e da aranha serve aqui para explicitar como as obras de arte são malhas complexas, repletas de rasgaduras em sua própria estrutura. Ao percorrê-la, os sujeitos se sustentam através dos fios que agarram-se às paredes por uma frágil edificação onde, logo abaixo dela, tudo é abismo.

Desse modo, se a relação com o texto artístico é permeada pela falta de um sentido estabilizador, de noções totalizantes, de forma alguma isso soará como um diagnóstico melancólico para a arte. Essa situação de desamparo e perda de garantias constitui, na verdade, um autêntico modo de compreender o que está em jogo na experiência artística.

Nessa última seção que finaliza o primeiro capítulo, propus vincular o limite da interpretação de uma obra a partir da leitura de Agamben do *Banquete* de Platão, no qual desdobra-se, por conseguinte, a relação da filosofia com o desejo e o saber. Se, de fato, não podemos apreender o objeto textual, podemos estabelecer com ele uma relação de gozo, oriunda desse significante que escoia através da cadeia da linguagem.

O caminho do gozo é o caminho filosófico, por excelência, nunca completo, nem conclusivo. É justamente isso que a arte contemporânea pôs em evidência para a arte, ao romper com uma série de prerrogativas e garantias dadas. Como Barthes coloca em *O prazer do texto*, o gozo é vazio e indizível, ele instaura o mal-estar, como muitas das produções recentes da arte. Como coloca Barthes:

Texto de gozo¹¹⁷: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.¹¹⁸

A perda, ou o não-ter lugar no vocabulário agambeniano, é a resposta às ausências de garantias que o século XX passou a experimentar em diversos campos, inclusive na arte pós-Duchamp. Se, como coloca Barthes, o gozo assume a forma

¹¹⁶ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 74-75.

¹¹⁷ Tradução modificada. No original: *jouisissance*..

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 74-75.

de uma perda, podemos concluir que é esse gozo, que não guarda nada de nobre ou glorioso e, pelo contrário, se mostra como aquilo que não serve para nada, que está em jogo para a arte. Esse gozo que, de certa maneira, não se furta ao regozijo do desconhecido e reconhece o limite, o umbigo, o ponto em que estacionamos e aceitamos a incerteza sombria devolvida pela obra, tal como uma aranha a dissolver-se na própria morada que lhe dá sustento.

3 O sopro demoníaco: do δαίμων grego ao lugar da ética na arte contemporânea

3.1 O ponto de vista da Esfinge

3.1.1 A distorção demoníaca¹¹⁹

No decurso da terceira seção do primeiro capítulo, afirmo que o lugar da obra de arte poderia ser pensado como um espaço de cisão, como uma barreira entreposta entre o plano do significante e o do significado, isto que Agamben chamou de “distorção demoníaca”. Trata-se, neste segundo capítulo, de examinar detidamente o que quer dizer o termo demoníaco no uso dessa expressão do filósofo italiano.

No capítulo “A imagem perversa: o ponto de vista da Esfinge”, Giorgio Agamben, ao diagnosticar o mal-estar da cultura ocidental frente às formas simbólicas¹²⁰, descreve o elemento estrutural do signo como uma “distorção demoníaca do nexo que une cada criatura à própria forma, cada significante ao próprio significado”¹²¹. Assim, o signo, enquanto uma unidade da forma significante com seu significado, seria também, na visão do autor italiano, testemunha de um desacordo, de uma disjunção constitutiva.

¹¹⁹ Proponho utilizar o termo *demoníaco* em português e não *demônico*. Agamben faz uso do italiano *il demonico* no original, que tanto pode ser traduzido por um ou por outro. Nas traduções brasileiras, o étimo italiano aparece variando nas duas formas, como, por exemplo, no ensaio “Walter Benjamin e o demônico”, presente no livro *A potência do pensamento* ou no capítulo oito de *A comunidade que vem*, intitulado “Demoníaco”. A opção pelo português *demônico* aparentemente faria mais sentido, deixando evidente a relação com o *daímon* grego. Porém, como utilizarei um *corpus* teórico mais amplo para dar conta deste conceito, escolho o vocábulo *demoníaco*, para traçar articulações textuais precisas com a materialidade significante da palavra.

¹²⁰ O uso da expressão “formas simbólicas” aparece em uma discussão de Agamben com Hegel, a partir do *Cursos de Estética*. Forma simbólica seria, então, uma classificação da história da arte que se diferenciaria da forma clássica, cuja aparência sensível se identificaria perfeitamente com o significado. Para Agamben, a este tipo de perfeita unidade, “opõe-se, como algo imperfeito e que deve ser superado, o simbólico, cujo significado está ainda, parcialmente, escondido.” Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. José Selvino Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG:2012, p. 220. Agamben cita três casos exemplares do que ele chama de mal-estar: o conceito de alegoria em Walter Benjamin, no qual a alegoria seria um modo de falar de outra coisa; o símbolo em Hegel, que traria em sua estrutura um desacordo parcial e uma luta entre a forma e o significado; e, por fim, a imagem em Aby Warburg, que não seria tida como algo unívoco, portadora de semelhança e reconhecimento, mas um organismo repleto de tensões vitais. Para Hegel, o simbólico, lugar de desacordo e disjunção, teria sido superado pela forma de arte clássica. Cf. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética II*. Trad. Marco Antônio Werle. Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

¹²¹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. José Selvino Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG.2007, p. 218.

Para ele, a história da significação na metafísica ocidental é marcada pelo embaraço que a estrutura da forma simbólica traz à luz enquanto algo que, na medida em que reúne o que está dividido, aponta também para uma duplicidade e uma contradição irreduzível. Segundo Agamben:

Enquanto no signo está implícita a dualidade do manifestante e da coisa manifestada, ele é realmente algo fragmentado e duplicado, mas enquanto tal dualidade se manifesta no próprio signo, ele, pelo contrário, é algo conjunto e unido. O *simbólico*, o ato de reconhecimento que reúne o que está dividido, é também o *diabólico*, que continuamente transgride e denuncia a verdade deste conhecimento.¹²²

Desse modo, seguindo as reflexões do filósofo na parte final de *Estâncias*, cuja intenção mais ampla é fornecer outro modelo de significação para a cultura, que ele próprio nomeia de “a semiologia do ponto de vista da esfinge”, busco compreender qual é o sentido do adjetivo demoníaco utilizado na expressão do autor para qualificar o signo. Ou seja, o que Agamben quer dizer quando propõe que o signo porta, nele mesmo, uma distorção demoníaca?

No esforço de entender o uso preciso desse termo a fim de pensar como o demoníaco pode ser um conceito para a arte, busco articulá-lo em diversos momentos da obra de Agamben, bem como na obra de seus interlocutores.

De acordo com o autor, o problema da ambiguidade irremediável do signo ficou esquecido ao longo da reflexão ocidental sobre a significação da linguagem, de modo que o signo teria sido sempre entendido como unidade entre o conteúdo latente e a manifestação sensível, no qual um se resolve integralmente no outro, sem resíduos. Segundo ele:

Na reflexão sobre a linguagem, que é desde sempre, por excelência, o campo no qual se projeta a experiência da fratura original, esta interpretação cristaliza-se com a noção de signo como unidade expressiva do significante e do significado: a fratura da presença assume assim o aspecto de um processo de “significação”, e a significação é interpretada a partir da unidade da forma significante e do conteúdo significado, ligados um ao outro em relação de manifestação (ou de ocultamento).¹²³

Assim, o que a metafísica compreendeu enquanto uma unidade perfeita da forma e do conteúdo, Agamben quer pensar enquanto índice de desacordo, de fratura. Nesta passagem supracitada, o filósofo não deixa de notar que haveria

¹²² *Ibidem*, p.218-219.

¹²³ *Ibidem*, p. 219.

épocas em que essa articulação entre significante e significado operaria por ocultamento, como é o caso da alegoria no barroco alemão ou do surgimento da caricatura no medievo, exemplos dados pelo próprio pensador. De modo análogo, haveria momentos na história em que essa relação se daria por manifestação, como é o caso da arte na idade clássica da Grécia ou no Renascimento italiano.

A questão aberta pelo filósofo não é pensar nem um polo, nem outro. Nem quando o signo torna algo manifesto e desvelado, nem quando ele vela e oculta. Ao contrário, Agamben quer entender a constituição cindida do signo, isto é, o próprio lugar da cisão entre significante e significado. Para ele, o esquecimento da fratura do signo impede “uma autêntica compreensão do significar”¹²⁴. O lugar privilegiado no qual se daria esse esquecimento, para o autor, é o campo da estética. Para ele, as obras de arte teriam sido concebidas como uma perfeita unidade, na qual o significado se resolveria em sua manifestação. É na estética que se dá “a relação mais elevada entre o significado e a forma, e aquela à qual tende em geral todo significar, é aquela na qual a aparência sensível se identifica sem resíduos com o significado”¹²⁵.

Dessa forma, é com este apontamento de Agamben, no qual a estética aparece como o espaço singular no qual a questão do signo pode ser colocada, que nos autorizamos a pensar o problema do que ela chama de distorção demoníaca para o âmbito da arte. Sendo assim, o objetivo deste capítulo é interrogar o que seria o elemento demoníaco que faria parte da estrutura constitutiva da obra de arte, concebida como um signo entre outros.

3.1.2 S/s: significante sobre significado

Como já antecipamos no primeiro capítulo, o signo pode ser descrito como a união entre um significante e um significado e, nesse sentido, a obra de arte poderia ser lida como um signo linguístico. A relação entre um significante e um significado é exposta por Agamben com o algoritmo S/s – lê-se “significante sobre significado” – que ele retira, embora não o cite neste momento do texto, de Lacan.

¹²⁴*Ibidem*, p.219.

¹²⁵*Ibidem*, p. 220.

Em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, Lacan, em um diálogo explícito com Saussure, anuncia que toda ciência no sentido moderno se origina no momento em que um algoritmo a funda. Assim, o que institui a linguística enquanto uma disciplina é o algoritmo S/s. Embora os diversos esquemas saussurianos do *Curso de Linguística Geral* não tenham remetido estritamente a esse formato para tratar da escrita do signo, o próprio Lacan credita ao linguista suíço a sua formulação, prestando-lhe homenagem, como ele mesmo diz no trecho abaixo:

Eis por que é legítimo lhe rendermos homenagem pela formalização S/s, em que se caracteriza, na diversidade das escolas, a etapa moderna da linguística. A temática desta ciência, por conseguinte, está efetivamente presa à posição primordial do significante e do significado, como ordens distintas e inicialmente separadas por uma barreira resistente à significação.¹²⁶

Ora, é a partir desta consideração na qual Lacan afirma que o significante se separa do significado por uma barreira resistente à significação que Agamben desdobrará suas teorizações a respeito do problema da linguagem, fazendo referência explícita a esta passagem na continuidade da discussão em *Estâncias*.

Assim, Agamben se apropria para a sua problemática disso que Lacan nomeia como “a barreira resistente à significação”. A questão do filósofo é pensar o que seria essa barra que cinde e fratura a linguagem e que acompanharia “como um senhor escondido a reflexão ocidental sobre o signo”¹²⁷. Desse modo, o que Agamben pensa como a distorção demoníaca do nexos que une o significante ao significado pode ser associado ao que ele concebe como a barreira que faz com que o significante resista ao significado.

De certa forma, é importante salientar que, nesse momento de investigação do signo, os interlocutores de Agamben são Lacan e Saussure, da mesma forma que o interlocutor de Lacan para pensar a questão do significante fora também o fundador da linguística. Para Agamben, a semiologia deixa na sombra a seguinte questão: por que aquilo que possibilita as relações de significação da linguagem é, simultaneamente, um elemento inerente à própria linguagem que resiste à

¹²⁶LACAN, Jacques. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 500.

¹²⁷AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 221

significação? Esse aspecto paradoxal do signo linguístico – aspecto demoníaco, como adjectiva o autor –, como bem denuncia a barreira que divide significante de significado, já teria sido detectado por Saussure no *Cours*. Nesse ponto, Agamben, ao retomar Saussure, acaba por concordar com Lacan.

Em “Natureza do signo linguístico”, capítulo do *Curso de linguística geral*, Saussure critica o simplismo de algumas correntes que veriam na língua uma vocação de nomenclatura, como se a função da língua fosse apenas nomear o mundo que nos cerca, conferindo inteligibilidade a ele. Na visão que Saussure critica, o mundo preexistiria à linguagem e o objetivo da mesma seria organizar a totalidade das coisas que compõe o mundo.

Investigando essa questão, Saussure vê nessa perspectiva algo totalmente equivocado diante da conquista dos seus estudos, já que, segundo a mesma, “o vínculo que une um nome a cada coisa constitui uma operação muito simples”¹²⁸. Ao contrário, a natureza do signo linguístico que seria destrinchada por Saussure é extremamente complexa, o que talvez explique o ostracismo a que foi submetido o linguista em uma época na qual suas investigações faziam pouco sentido aos olhos da disciplina que emergia no início do século XX, a Linguística.

Do começo deste capítulo do *Cours*, Giorgio Agamben destaca a enigmática frase de Saussure “a unidade linguística é uma coisa dupla, constituída da união de dois termos”¹²⁹. Isso quer dizer que o signo, enquanto unidade, é formado por duas partes distintas e separadas: o significante, nomeado por Saussure num primeiro momento como imagem acústica, e o significado, que recebera anteriormente o nome de conceito.

Como Agamben insiste, é justamente no carácter paradoxal do signo linguístico, enquanto unidade dupla, que uma indagação sobre o problema do significar deve ser vislumbrada. A contradição do signo permaneceu não tematizada pela semiologia moderna quando, na verdade, era justamente na ambiguidade acentuada pela definição saussuriana que ela deveria ser buscada. Isto que se grafa com a barreira (/) existente entre o significante e o significado

¹²⁸ SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2006, p. 79.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 79

se torna, para Agamben, o ponto decisivo da sua investigação filosófica. Segundo o filósofo italiano:

Toda semiologia que deixa de se perguntar por que motivo a barreira que fundamenta a possibilidade do significar é, ela mesma, resistente à significação, falsifica por isso mesmo a sua mais autêntica intenção. Na frase de Saussure: “a unidade linguística é uma coisa dupla”, a ênfase foi dada ora ao polo do significante, ora àquele do significado, sem que nunca se pusesse em questão o paradoxo, para ele, insuperável, que tinha confiado a esta formulação.¹³⁰

Assim, a fórmula S/s do ensaio no qual Lacan conversa diretamente com Saussure evidencia justamente esse paroxismo que Agamben vem marcar enquanto dialoga com ambos os autores. Isso que aparece como o “amoroso abraço estético da forma e do significado”¹³¹ nada mais é que o esquecimento da barreira que cinde dois planos distintos na cadeia significante, para cujo substrato topológico Lacan oferece a imagem dos “anéis formando um colar que se enlaça no anel de um outro colar feito de anéis”¹³², ou seja, uma estrutura de remetimento infinito no qual um termo se encadeia no outro apenas por alguns segmentos de correspondência, fazendo com que o sentido acabe por deslizar através da cadeia.

Desse modo, a estrutura barrada da linguagem, marcada por uma distorção demoníaca “sobre cujo abismo está apoiada a significação”¹³³, pode ser indagada para o campo da arte, na medida em que o abraço estético da forma e do significado produziu o apagamento da sua existência na cultura ocidental.

3.1.3 A arte para além do abraço estético

Ao se referir à união do par significante-significado enquanto uma identificação harmoniosa da forma e do conteúdo, Agamben salienta que foi no domínio da estética que esta concepção obteve uma cristalização exemplar. De acordo com a perspectiva agambeniana, a obra de arte seria, nesse sentido, alguma coisa que não escaparia à estrutura da linguagem e deveria, necessariamente, significar algo, possuir um sentido, dizer algo de algo, norma que vigeria desde Aristóteles.

¹³⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias : a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 221.

¹³¹ *Ibidem*, p. 221.

¹³² LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998, p. 232.

¹³³ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias : a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 221.

Do lado da crítica e da interpretação da obra, é admitido pelo senso comum que a obra seria portadora de um conteúdo oculto que caberia ao método interpretativo decifrar, como um Édipo diante do enigma da esfinge.

O que a distorção demoníaca do nexos entre a forma e conteúdo vem assinalar é o fracasso desse projeto. Assim, a obra de arte não se situa nem no plano do significante, nem do significado, mas sim na barreira resistente à significação. As consequências do novo modelo de significação proposto por Agamben para a arte se delinearão melhor a partir daqui.

Ao se insurgir contra o apelo da significação, o filósofo italiano propõe uma compreensão da barra que separa cada significante de seu significado. O valor dado à barra tem o objetivo de evidenciar a disjunção demoníaca da linguagem, na medida em que ela falha em dizer o que quer dizer ou o que acha que quer dizer.

No que diz respeito à arte, os procedimentos efetuados por alguns artistas contemporâneos surgem para explicitar a constituição claudicante da linguagem, justamente isto que teve que ser apagado para que pudesse surgir algo como o discurso filosófico da tradição da qual somos herdeiros. A filosofia foi erigida como se a linguagem não operasse com falhas, mal-entendidos e hiências, como se ela não fosse, em última instância, uma linguagem resistente ao sentido, marcada pela barra do significante. Isso vem interessar aos estudiosos da arte em seu estado atual na medida em que a crise da linguagem se torna um dos impasses mais caros às práticas artísticas da contemporaneidade

Como repensar a arte para além do abraço estético da forma com o conteúdo, do significante com o significado? Como compreender a obra de arte no mundo contemporâneo como uma pura barreira à significação? Para responder estas questões é preciso se aprofundar no que Agamben chama de “o ponto de vista da esfinge”, que propõe outro paradigma de significação.

3.1.3.1 O caráter apotropaico da Esfinge

Em uma leitura inovadora, Giorgio Agamben reinterpreta o mito de Édipo a partir do episódio da resolução do enigma da Esfinge. Agamben afirmará a ideia

de que Édipo legou para a cultura ocidental uma perspectiva na qual vem à luz a imposição de um saber frente ao desconhecido, de um significado transparente frente ao significante oblíquo. O caráter enigmático da linguagem esfíngica acolheria uma espécie de “semi-dizer”¹³⁴, uma espécie de não dito mantido dentro do dito.

Enquanto decifrador de enigmas, Édipo uniu o significante enigmático ao seu significado manifesto, fazendo com que a “cadela cantora” se atirasse do penhasco e a cidade fosse liberta da peste. Para Agamben, não é tanto o incesto ou o parricídio que condena Édipo ao seu fim trágico, mas uma *hybris* diante do saber. Como diz o filósofo italiano:

Se isso for verdade, a culpa de Édipo não é tanto o incesto, quanto uma *hybris* diante da potência do simbólico em geral (a Esfinge é, assim, segundo a indicação de Hegel, de fato “o símbolo do simbólico”), que ele menosprezou interpretando a sua intenção apotropaica como relação entre um significante oblíquo e uma fenda na linguagem, que terá vasta descendência metafísica: por um lado, o discurso simbólico e por termos impróprios da Esfinge, cuja essência é um cifrar e um esconder, e, por outro, aquele claro, e por termos próprios de Édipo, que é um expressar ou um decifrar.¹³⁵

De forma simplificada, o domínio do apotropaico¹³⁶ refere-se ao conjunto de práticas e ritos utilizados para conjuração de males, maldições e demônios. Para Agamben, no entanto, há uma sutileza essencial no que se refere à dimensão do apotropismo. Pertence à esfera do apotropaico aquilo que é da ordem de uma “potência protetora que rejeita o inquietante, atraindo-o e assumindo dentro de si”¹³⁷. Desse modo, a esfinge encarnaria não só a figura responsável por punir Tebas, mas também aquilo que, ao acolher o enigma dentro de si, impede que a trama trágica se desenvolva, já que é a decifração do enigma que conduz Édipo à sua verdadeira identidade de parricida e incestuoso.

A particularidade da esfinge, segundo as reflexões agambenianas, “não propunha simplesmente algo cujo significado está escondido e velado sob o significante ‘enigmático’, mas sim um dizer no qual a fratura original da presença era aludida com o paradoxo de uma palavra que se aproxima do seu objeto

¹³⁴ Cf. LACAN, Jacques. *O seminário Livro 17: O avesso da psicanálise*. Trad. Ary Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1992, p. 113.

¹³⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. José Selvino Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2007, p. 222-223.

¹³⁶ Do grego: *apotropaicos*.

¹³⁷ AGAMBEN, *op. Cit*, 2007, p. 222.

mantendo-o indefinidamente à distância”¹³⁸. Para o autor italiano, o paradigma exemplar desta topologia é o labirinto¹³⁹.

3.1.3.2 O labirinto como metáfora da linguagem

O labirinto é um dispositivo utilizado em função da confusão. No conto “O imortal”, Jorge Luis Borges assim o descreve: “o labirinto é uma casa construída para confundir os homens”¹⁴⁰. Ele permite a maior extensão percorrível em um menor espaço possível, desorientando o lugar do sujeito. Em sua singular cartografia, a estética labiríntica evoca uma captura que talvez se assemelhe à captura da própria linguagem. O homem não é totalmente um ser linguístico, já que ele não é naturalmente um falante, sendo necessário adquirir a linguagem. Segundo Agamben:

Contrariando as afirmações de uma antiga tradição, o homem não é, deste ponto de vista, “o animal que possui linguagem”, mas sim o animal que dela é desprovido e que deve, portanto, recebê-la de fora.¹⁴¹

Devido a isso, não se pode localizar enquanto um evento cronológico o momento em que os sujeitos adentram a experiência da linguagem se constituindo como sujeitos falantes, porque esse evento se dá a cada vez que o sujeito fala, isto é, a cada vez que falamos, temos que entrar na linguagem, sermos capturados por ela. Para nos tornarmos homens, é preciso que passemos da língua para a fala e a experiência da linguagem tem a ver justamente com a cisão entre um campo e outro. Entre o par saussuriano *langue* e *parole*, em sua hiância constitutiva, podemos reconhecer que a linguagem sempre produz algo que não se pode dizer, um inefável enigma.

Dentro da construção criada por Dédalo na mitologia grega, somos como Teseu a agarrar o fio de Ariadne: presos à linguagem apenas por uma linha tênue. A trilha do labirinto é uma das metáforas agambenianas para falar sobre o problema da significação na linguagem.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 222.

¹³⁹ “A vereda de dança do labirinto, que leva ao coração daquilo que o mantém à distância, é o modelo desta relação com o inquietante que se expressa no enigma”. *Ibidem*, p.222.

¹⁴⁰ BORGES, Jorge Luis. *Nova antologia pessoal*. Trad. Davi Arrigucci Jr, Heloisa Jhn, Josely Vianna baptista. São Paulo: Companhia das letras, 2015, p. 149.

¹⁴¹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 73.

Nesse sentido, Agamben mostra como toda semiologia moderna foi calcada em uma tradição metafísica que trata as formas simbólicas como uma reunião não problemática entre significante e significado. Para o autor italiano, é, ao contrário, pensando a partir de uma fratura original entre esses dois campos, em uma espécie de primazia esfíngica do enigmático e do obscuro, de um elemento resistente à significação, que uma nova semiologia pode ser fundada.

Ao eleger Aby Warburg como um historiador que contemplava a potência demoníaca da imagem, através dos seus conceitos que operavam com as sobrevivências, com os retornos de conteúdos recalcados no tempo e com uma patologia intrínseca em cuja natureza estavam inscritos os registros simbólicos, Agamben classifica de distorção demoníaca a relação que se estabelece entre cada forma significante e seu significado. Segundo o autor:

Os estudos que, no sulco aberto por Aby Warburg, fizeram dele, mais de uma vez, o próprio objeto privilegiado, não só deixaram de contribuir para torná-la¹⁴² mais familiar, mas inclusive a tornou mais estranha, se isso é possível: o que, neste caso, se escondia no detalhe não era o bom deus, mas o espaço vertiginoso daquilo que, enquanto não fosse tirado o véu que desfigurava sua fisionomia, devia necessariamente aparecer como uma queda luciferina da inteligência e como uma distorção demoníaca do nexos que une cada criatura à própria forma, cada significante ao próprio significado.¹⁴³

Toda a reflexão ocidental sobre o significar teria esquecido o elemento que Agamben nomeia de demoníaco, o qual governaria toda relação de significação na linguagem.

3.1.3.3 A obra, este grande labirinto: no *Labirinto de vidro*, de Robert Morris

Ao longo de sua carreira artística, Robert Morris construiu uma série de labirintos, obras, segundo ele, “entre a arquitetura e a escultura”. Em *Labirinto de Vidro*, o artista minimalista norte-americano, ao ser convidado pelo evento OIR, uma bienal de arte pública intitulada *Outras Ideias para o Rio*, escolheu a movimentada Praça Cinelândia para situar sua obra.

¹⁴²Agamben se refere à expressão usada na sentença anterior: intenção emblemática.

¹⁴³AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. José Selvino Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 217 218.

Figura 10 – Labirinto de Vidro, Robert Morris, 2012



A construção triangular encravada entre a Câmara dos Vereadores e o Teatro Municipal traz a marca arquitetônica do contemporâneo, fazendo com que seu material contraste totalmente com o entorno da praça. O labirinto se apresenta como cifra do paradoxo inquietante do apotropaico: é uma obra que se aproxima de algo que deve manter indefinidamente à distância. Ele instaura, com sua estranheza, os efeitos devastadores do choque do tempo que, segundo Didi Huberman, “Warburg, como psico-historiador que é, optaria por chamar de o ‘demoníaco’”¹⁴⁴.

Instalado no período de 7 de setembro a 2 novembro de 2012, o labirinto translúcido causou estranheza e curiosidade nas pessoas que ali transitam diariamente. Fora dos museus e galerias, não é o espectador que vai ao encontro da obra, mas sim, o contrário. Nesse movimento inverso, é a obra, com toda sua singularidade, que convoca quem quer que cruze com ela a experimentar seus limites e fazer uso dela, permitindo aos transeuntes aceitar o convite à deriva proposto pelo artista, em um gesto que relembra as considerações de Hélio Oiticica ao valorizar a estética das vielas labirínticas da favela da Mangueira como um contraponto fundamental à arquitetura oficial do modernismo brasileiro.

¹⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 119.

Num outro sentido, *Labirinto de Vidro*, provocativo e estranho ao ser instalado na praça, e, ao mesmo tempo, monumental e impossível de ser ignorado, lega aos seus espectadores uma possibilidade de errância através de sua materialidade precária e indeterminada. Ele está lá como objeto dotado de completo estranhamento assim como está posto para nos desorientar, já que desestabiliza um ambiente com o qual somos plenamente familiarizados. Ao se deixar ser capturado pelo labirinto, o espectador acaba por se libertar da rigidez da cidade. Nesse sentido, a arte pode ser o exercício prático de desorientação sobre o qual falava Benjamin a respeito dos “labirintos nas folhas de mata-borrão”. Segundo o filósofo alemão:

Não encontrar o caminho numa cidade não é muito importante, mas perder-se numa cidade, como as pessoas se perdem numa floresta exige prática... Aprendi esta arte muito tarde: ela realizava os sonhos cujos primeiros sinais eram os labirintos nas folhas de mata-borrão de meus cadernos de exercícios.¹⁴⁵

No momento em que o homem apressado a caminho do trabalho, o jovem em sua bicicleta e a mulher que passeia de mãos dadas com a filha interrompem seu trajeto para entrar no labirinto de Morris, a arte contemporânea realiza a ideia de que “materializar a obra no mundo acaba por criar um refúgio dentro dele”¹⁴⁶.

É essa interrupção, esse deslocamento no curso de nossas vidas cotidianas que está em jogo na presença da obra de arte. Assim, a obra adquire sua característica singular de estranhar o homem no mundo. O labirinto, na medida em que nos olha, convida quem passe por ele a adentrar sua porta. Nessa passagem, que é também transposição de um limiar posto no meio do caminho, percebemos a contemplação da obra em nós, somos tocados por aquilo que “nos olha no que vemos”. Falando sobre as construções labirínticas, Didi-Huberman afirma em seu livro dedicado ao estudo do minimalismo:

Nessa situação, somos ao mesmo tempo forçados a uma passagem que o labirinto decidiu por nós, e desorientados diante de cada porta, diante de cada signo da orientação. Estamos de fato entre um diante e um dentro. E essa desconfortável

¹⁴⁵BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 159.

¹⁴⁶RAMOS, Nuno. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Globo, 2007, p. 121-122

postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos.¹⁴⁷

Passar ou não diante da porta, entrar ou não no labirinto, talvez dele nunca mais sair. Este complexo jogo que a obra de Morris tematiza é também o jogo engendrado na arte contemporânea. É este o *lugar* da arte, seu espaço não geométrico e calculável, mas um certo *espaço*, que, estando sempre aí, permanece ainda indecifrável, resistindo às significações cotidianas.

A noção de limite evocada nesta citação de Didi-Huberman encarna esse jogo proposto por Morris com seu *Labirinto de Vidro*, obra na qual entramos para tráfegar no umbral entre o interior e o exterior. Formalmente, Morris tornou explícita a experiência demoníaca da fratura, o labirinto é uma barra que rasga a cidade, que abre no lugar comum e familiar uma estranheza constitutiva.

Com a obra de Morris, há uma completa desestabilização do lugar do sujeito, perdido dentro da arquitetura labiríntica, destituído de seu lugar cotidiano de trânsito em meio ao caos citadino. A passagem pelo labirinto de vidro evoca uma perda, algo que teve que ser deixado para trás para que se pudesse fazer a travessia. Também, para fazer a experiência de estar na linguagem, o homem deve se expropriar de sua língua. Isto quer dizer que, apesar de aparecer ao falante como aquilo que há de mais familiar, como se nascêssemos naturalmente falantes, a língua é, num certo sentido, o que há de mais estranho ao falante. O gesto criativo pode ser comparado à desapropriação de uma linguagem habitual, no qual produz-se um ato de reviramento de um sistema de regras. Como afirma Agamben:

Também a língua — especialmente na figura da língua materna — apresenta-se para cada falante como aquilo que há de mais íntimo e próprio; contudo, falar de uma “propriedade” e de uma “intimidade” da língua certamente induz a erro, pois a língua acontece para o homem a partir do exterior, por meio de um processo de transmissão e de aprendizagem que pode ser árduo e penoso e que é muito mais imposto ao infante do que por ele desejado (...) a língua é algo com o que o ser vivo deve familiarizar-se em uma *oikeiosis*¹⁴⁸ mais ou menos demorada, que parece natural e quase congênita; contudo — como testemunham os *lapsus*, os balbucios, os improvisos, os esquecimentos e as afasias —, ela é e continua sendo sempre, em alguma medida estranha ao falante. (...) de modo que o ato poético se

¹⁴⁷DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 234

¹⁴⁸ Transliteração de *οἰκείωσις* : apropriação.

apresenta como gesto bipolar, que cada vez torna estranho aquilo que deve ser pontualmente apropriado.¹⁴⁹

Fazemos experiência da linguagem no momento em que algo fracassa, como se revelasse ao falante que aquilo que parece mais próprio a ele, é também o mais extrínseco. De certa forma, a cada vez que eu falo, eu devo me apropriar da minha própria língua. Se essa fosse uma operação perfeita, não haveria os “*lapsus*, balbucios, improvisos, esquecimentos e afasias”. Essas falhas linguísticas denunciam justamente a distorção demoníaca do significante e do significado, isto é, o fato de que há uma barreira entre um e outro.

Se não houvesse essa decalagem, o signo seria concebido como uma unidade positiva entre um significante e um significado e para um ser que fosse “sempre falante e estivesse sempre em uma língua indivisa, não existiriam conhecimento, nem infância, nem história”¹⁵⁰. Tampouco haveria a arte.

Dessa forma, o modelo edípico da significação, calcado no esquecimento da barra, é refutado por Agamben e substituído pelo ponto de vista da Esfinge, cujo paradigma de significação é sempre enigmático. Agamben, retomando a definição de Aristóteles a fim de caracterizar o enigma segundo Heráclito, afirma que

na *Poética* (58a), ele define o enigma como um *τα αδυνата συναψαι*– “conectar coisas impossíveis”. Para Heráclito, todo significar é, neste sentido, um *τα αδυνата συναψαι*, e todo autêntico significar é sempre enigmático.¹⁵¹

Assim, a conjunção de opostos evocada pelo enigma diz respeito à cisão da própria linguagem, estrutura erigida a partir do “abismo aberto entre significante e significado”¹⁵². Neste espaço de fratura, na barreira que resiste à significação, localizamos também a obra de arte, este “grande labirinto” ao qual se aspira, para usar a expressão presente no título do livro de Helio Oiticica.

Ao pensar a semiologia do ponto de vista da Esfinge em contraposição à posição de Édipo como o herói civilizador da interpretação do simbólico,

¹⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017, p.109-110.

¹⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burrito. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p.14.

¹⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 224.

¹⁵² *Ibidem*, p.224.

proponho uma exegese da obra de arte não mais regida pelo imperativo do sentido ou de decifração, mas conduzida pela intenção mais própria em preservar o enigma produzido pela distorção demoníaca do nexó entre forma e conteúdo. Como resume Agamben:

O objetivo deste ensaio, deixando-se capturar no labirinto em que é jogado pelo *ainós*,¹⁵³ da forma emblemática, consiste em sinalizar para a estação apotropaica originária da linguagem no coração da fratura da presença, na qual uma cultura que tivesse pago o seu débito com a Esfinge poderia encontrar um novo modelo de significar.¹⁵⁴

3.2 O ato demoníaco

3.2.1 O próprio e o impróprio e o mal-estar na arte

Segundo a concepção exposta na passagem acima, pagar o débito com a esfinge é a possibilidade entrevista pelo filósofo italiano no que diz respeito à outra compreensão do modelo de significação da cultura ocidental. A Esfinge, enquanto uma figura que pune ao instaurar o enigma, é tida por Agamben como uma alegoria potente para pensar o que ele classifica como época do impróprio.

Para Agamben, há períodos históricos que operariam por uma “representação que procede por discrepâncias e desvios”¹⁵⁵, o que ele chama de impróprio, e épocas cujas formas que ocupam lugar central na cultura operam “por uma representação que procede por analogias e semelhanças”¹⁵⁶, que seriam nomeadas como períodos do próprio. Essa “duplicidade originária da concepção metafísica do significar”¹⁵⁷ é, no entanto, uma antinomia impossível de se resolver completamente, provocando com isso a alternância entre tempos dominados por ocasiões nas quais o vínculo entre significante e significado é radicalmente questionado e outras nas quais há uma adequação entre essas duas instâncias.

¹⁵³ Palavra grega que Agamben atribui à etimologia da palavra enigma. No dicionário de Grego- Inglês Liddell-Scott, encontra-se como tradução para *ainós*: *fábula, mito*.

¹⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 224.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 226.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 226.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 225.

A preocupação de Agamben com a arte é nítida no decorrer de suas reflexões sobre o próprio e o impróprio. O barroco alemão, por exemplo, aparece como o momento privilegiado para pensar a primazia do impróprio, já que a intenção alegórica, este “sacrifício da forma própria”¹⁵⁸, enquanto uma coisa que vem a ser ela mesma apenas na medida em que significa outra, é a figura central que aparece no gênero barroco.

Há um evento que tem particular importância para o filósofo. Trata-se do surgimento da caricatura na iconografia europeia, momento no qual a disjunção entre forma e conteúdo atinge a figura humana. Para Agamben, a origem da figura caricata está na proibição bíblica de se representar de forma total o homem que fora criado “à imagem e semelhança” de Deus, o que garantiria irrevogavelmente a sua identidade ligando a figura humana ao criador divino: “o deslocamento da figura humana deste ‘significado teológico’, contudo, deveria aparecer necessariamente como o ato demoníaco por excelência”¹⁵⁹.

Nesse sentido, o ato demoníaco posto nesse contexto não aparece apenas como oposição ao sagrado “à imagem e semelhança”, investigado por Agamben a partir dos seus estudos sobre a caricatura. Antes, podemos pensar no uso do adjetivo demoníaco do mesmo modo como ele aparece na frase “distorção demoníaca do nexos que une cada criatura à própria forma, cada significante ao próprio significado” no início de nossas considerações do segundo capítulo.

O ato demoníaco tem a ver com “uma época, intimamente acostumada, a visualizar na incongruência o modelo da verdade”¹⁶⁰. A terra da dessemelhança é, assim pensada, o espaço no qual pagamos nosso débito com a Esfinge. Agamben exemplifica como em diversos elementos o caráter da disjunção entre significante e significado, causada pela barreira resistente à significação, está presente: metáforas, alegorias, as *imprese* de Warburg, os emblemas e o conceito de fetiche são tidos como paradigmas do significar por termos impróprios.

No horizonte agambeniano de interpretação sobre a arte, o mal-estar da cultura tem a ver com a ameaça do domínio do impróprio, época no qual a Esfinge

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 228.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 228.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 221.

que assombrava Tebas faria frente ao discurso edípico do próprio. Para ele, entretanto, a crítica se volta contra Édipo e seu imperativo de clarificação de uma palavra obscura e cifrada. Segundo Agamben:

É significativo que, nas *Lições de Estética*, Hegel veja na Esfinge a figura em que “o simbólico em geral se apresenta como enigma”, e situe diante dela a resposta de Édipo (que aqui aparece como o campeão da *Aufklärung*) como “a luz da consciência”, “a claridade que deixa transparecer limpidamente o conteúdo concreto através da forma cônica e própria dele e que, em sua existência, se manifesta unicamente a si mesma”.¹⁶¹

Como já dissemos anteriormente, a aposta agambeniana é, de modo assertivo, contra o projeto de significação encarnado pelo personagem da tragédia de Sófocles. De acordo com essa perspectiva, a cidadela da razão aterrorizada pelo enigma da Esfinge nada mais é do que um modo equivocado de interpretação do significar frente ao mal-estar na cultura, que ele grafa agora com aspas. Segundo ele:

Talvez a razão desse “mal-estar” diante do simbólico resida no fato de que a aparente simplicidade do esquema, com que nossa cultura interpreta o significar, esconda o recalçamento¹⁶² de um significar mais familiar e originário, e que não se deixa reduzir docilmente a esse esquema. Por trás dos traços ferinos do monstro, em que “o espírito humano tende a sair fora da fera, mas não pode chegar a manifestar completamente a própria liberdade e a mobilidade da própria figura, pois deve ficar misturado e associado com o outro de si”, devemos aprender a ver algo íntimo e humano.¹⁶³

Portanto, o significar que Agamben considera mais familiar e originário nada mais é do que aquele que sinaliza para a distorção demoníaca do nexo entre significante e significado ou pelo ato demoníaco causado pela barreira resistente à significação. Sendo assim, é notável como, apesar de Agamben explicitar que a estética é o âmbito privilegiado onde é possível encontrar essa estrutura paradoxal e disjuntiva, ele se detenha mais em outros exemplos paradigmáticos.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 230.

¹⁶² No original: *rimozione*. Opto pelo termo *recalçamento* e não por *remoção*, como está na tradução brasileira. Está claro que Agamben dialoga nesse momento com a psicanálise, com a referência a Freud feita na mesma página. Considero, portanto, o uso do termo recalque como mais apropriado. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi Paperbacks, 1993, p. 172.

¹⁶³ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.230.

3.2.2 O ato de criação demoníaco: desativando as operações linguísticas

Apoiada nas reflexões do autor italiano, esta tese se propõe a pensar como a arte contemporânea se torna um cenário no qual os problemas de significação trazidos pela distorção demoníaca, cuja barreira resiste ao significado, são cada vez mais postos em evidência. A obra de arte no mundo contemporâneo joga, inauguralmente, com a possibilidade do não sentido. Ela se alimenta da própria estrutura cindida – demoníaca – da linguagem.

Assim, o ato criador passa a ser uma exposição dessa cisão que sustenta a linguagem, com seus malogros, mal-entendidos, não sentidos, lapsos e enigmas. O pensamento de Agamben é construído no esforço de perceber essa falha inerente à própria linguagem, na qual o dispositivo comunicativo é desativado, produzindo um efeito que é a própria exibição da linguagem. De acordo com ele, no ensaio “O que é o ato de criação?”, a arte – e também a política

não são tarefas nem simplesmente “obras”: elas designam a dimensão na qual as operações linguísticas e corpóreas, materiais e imateriais, biológicas e sociais são desativadas e contempladas como tais.¹⁶⁴

Aqui, fica claro como o conceito de arte de Agamben, muito próximo do seu conceito de política, passa pelo que ele concebe como uma poética da inoperosidade¹⁶⁵. A inoperosidade é um dos conceitos mais caros ao filósofo italiano. Trata-se do modo como Agamben articula a esfera dos meios e dos fins. Assim, a inoperosidade é sempre pensada a partir da quebra da finalidade atribuída a algo. Com relação à linguagem, o filósofo acena para uma vocação não comunicativa da língua, o que seria a tendência ordinária da mesma. Assim, elimina-se o caráter instrumental da operação linguística, que passaria a ser, portanto, uma operação inoperosa.

Desse modo, a política não seria uma ação com fim de governo, tampouco a arte se reduziria a criar obras. Ao contrário, Agamben pensa ambos os domínios como uma possibilidade de suspensão de todas as atividades nas quais a

¹⁶⁴AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Editora Boitempo, 2018, p. 80.

¹⁶⁵Cf. *Ibidem*, p.80.

inoperosidade é interna à operação. Esse conceito, que atravessa a obra do autor italiano, é basilar para compreender a arte na contemporaneidade. Segundo ele:

É o singular opúsculo de Kazimir Maliévitch, *A inoperosidade como verdade efetiva do homem*, no qual, contrariando a tradição que vê no trabalho a realização do homem, a inoperosidade se afirma como a “mais alta forma de humanidade”, cujo símbolo mais apropriado passa a ser o branco, último estágio atingido pelo suprematismo em pintura. Tal como todas as tentativas de pensar a inoperosidade, esse texto, como seu predecessor direto, *O direito à preguiça*, de Lafargue, por só definir a inoperosidade e contrario em relação ao trabalho, fica aprisionado a uma determinação negativa do seu objeto. Enquanto para os antigos era o trabalho – o *negotium* – que devia ser definido de modo negativo à vida contemplativa – o *otium* –, os modernos parecem incapazes de conceber a contemplação, a inoperosidade e a festa de uma maneira que não seja como repouso ou negação do trabalho. Como, por outro lado, buscamos definir a inoperosidade em relação à potência e ao ato de criação, é natural que não possamos pensá-la como ociosidade ou inércia, mas como uma práxis ou uma potência do tipo especial, que se mantém constitutivamente em conexão com sua própria inoperosidade.¹⁶⁶

Dentre o que ele nomeia como “uma práxis ou uma potência do tipo especial, que se mantém constitutivamente em conexão com sua própria inoperosidade”, é possível que vejamos nas manifestações artísticas contemporâneas um exemplar. Uma ideia semelhante à crítica ao capitalismo teria sido feita por Helio Oiticica ao criar o conceito *crelazer* como uma resistência à alienação do trabalho¹⁶⁷. A partir dele, Oiticica convidava os artistas a pensar o lazer – ocioso, inoperoso – como forma de criação. Ao recusarem o imperativo produtivo de fazer uma obra, os artistas abriram para a arte a possibilidade de tornar uma operação ativa no campo da linguagem que consiste em desativar os fins comunicativos do sistema representacional.

Ao questionar códigos canônicos do que poderia ser legitimado como obra de arte, as práticas artísticas inoperaram a linguagem, destituindo-a de sua pretensão de se valer como um veículo informacional. O que a obra de arte comunica é apenas sua própria comunicabilidade, o próprio fato de que existe linguagem. Uma linguagem disruptiva, cindida, fraturada, marcada pela barra demoníaca entre significante e significado.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 78.

¹⁶⁷ Cf. BRETT, DAVID, DERCON. Guy, Catherine, Chris. *Helio Oiticica*. Rio de Janeiro, Paris, Rotterdam: Centro de Artes Helio Oiticica, Jeu de Paume, Witt De With, 1992, p. 132-138.

Malevitch, com seu gesto extremo de abstração, lançaria também uma proposição enigmática para a arte, uma conjunção de impossíveis, obrigando o sistema da arte e revalidar seus conceitos e convidando uma tradição de vanguarda a explorar procedimentos sofisticados no campo da arte no século XX.

O que torna especial o advento do século XX para a arte? Podemos relacionar a divisão feita por Jacques Rancière para marcar essa passagem. Em *O inconsciente estético*, o filósofo francês nomeia de revolução estética a saída do regime representativo da arte. Embora ele date cronologicamente, a introdução do regime estético não seria, portanto, um mero fato a ser localizado no calendário, antes trata-se de uma mudança no sistema de produção e recepção das obras de arte. Na revolução estética, o próprio da arte seria definido precisamente por uma “identidade de contrários”¹⁶⁸.

Para o pensador, essa identidade de contrários, diz respeito a uma disposição específica da arte em trabalhar a linguagem, podendo ser localizada em qualquer período histórico. Aqui, entretanto, procuro lançar luz sobre como o que chamamos de arte contemporânea, marcada pela virada duchampiana, tem a capacidade de transtornar as propriedades da linguagem. O artista, então, passa a ser portador

de uma linguagem que é sua na medida em que não lhe pertence, em que não se constitui como um instrumento à sua disposição, mas no testemunho de um estado de infância da linguagem, do pensamento e da humanidade. (...) O fato poético está ligado a essa identidade de contrários, a essa distância entre uma palavra e aquilo que ela diz. Há solidariedade entre o caráter poético da linguagem e seu caráter cifrado.¹⁶⁹

Assim, o artista se coloca no mundo como aquele que se desapropria de sua linguagem, se apresentando como alguém que se despoja de sua maestria para, finalmente, efetuar um ato de criação que consiste não em uma ação comunicativa, mas no próprio ciframento da linguagem. Sua obra é, de fato, uma proposição enigmática, seja enquanto conjunção de impossíveis, na definição aristotélica, ou uma identidade de contrários, na expressão de Rancière.

¹⁶⁸RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, p. 27.

¹⁶⁹*Ibidem*, p.30.

As percepções de Rancière, apesar de serem articuladas com referências que não pertencem a essa pesquisa, podem ser apreciadas na medida em que vemos no autor francês uma busca por pensar o que marcaria a diferença de um elemento particularmente estético na arte, que a distinguiria de outros momentos da história. Nesse sentido, é possível que Rancière veja em Homero um representante do regime estético, mas a questão que queremos pensar aqui é: o que há de estético em Homero, ainda que historicamente ele não pertença ao regime estético?

Quando falamos em arte contemporânea, pensamos, sobretudo, em um período cronológico, marcado pela passagem da arte moderna à etapa subsequente. No entanto, na proposta desta tese, como já anunciado na introdução, a questão é pensar o que há de *contemporâneo* na práxis de determinados artistas da contemporaneidade, entendendo que o traço verdadeiramente *contemporâneo* que buscamos é a desorientação fundada pela linguagem, a possibilidade da obra de arte se constituir enquanto uma falha e a distorção da relação entre significante e significado, causada pelo nexo demoníaco.

Mais próximo ao nosso tempo, o trabalho de Dominique Gonzalez-Foerster dialoga com questões expostas acima. Em um texto intitulado “Se você não for bem sucedido, celebre”, Lisa Le Feuvre retoma um trabalho de Gonzalez-Foerster de 2009, chamado *Denovo*.

Figura 11 – Denovo, Dominique Gonzalez-Foerster, 2009



Ao ser convidada pela quinta vez para participar da Bienal de Veneza, a artista enviou um vídeo no qual aparece discutindo sobre seu próprio trabalho com

a possibilidade de fracasso inerente a ele. Le Fauvre utiliza o vídeo de Gonzalez-Foerster para afirmar que o fracasso é uma aventura no desconhecido, afinal, “se um artista fosse fazer a obra perfeita, não haveria necessidade de fazer outra”¹⁷⁰.

O filme medita sobre os modos como cada possível proposta é informada pela história e fracassos de todos os que poderiam ter vindo antes. Ele luta com os inevitáveis problemas dos espaços entre a intenção e a realização, com a artista descrevendo suas ideias passadas como “buracos negros” que sempre parecem insatisfatórias quando realizadas.¹⁷¹

Podemos pensar o trabalho de Gonzalez-Foerster segundo a leitura de Le Feuvre como essa potência inoperosa sobre a qual fala Agamben, cujo intuito é cancelar os sentidos funcionais das operações inscritas na linguagem. Em “Temporama”, exposição da artista no MAM-Rio em 2015, construída a partir de uma grande instalação, há uma curiosa obra na qual a artista justapõe dois aparelhos telefônicos vermelhos conectados um ao outro pelo fio de ambos os fones (*Sem título*, 1985-2015). Trata-se de uma máquina inútil, destituída de sua função ordinária de tornar possível a comunicação entre os homens.

O telefone de Gonzalez-Foerster, portanto, aparece como uma distorção demoníaca que separa o significante do seu significado, localizando-se na barreira que resiste às significações mais familiares. Ao entrar nesse estranho jogo, ela se aparenta à máquina pintada por Francis Picabia em 1917 em “Parade Amoureuse”: um circuito inexistente na realidade que destitui os meios e os fins. Com esse procedimento, a arte realiza aquilo que não seria possível na efetualidade do mundo dominado pelo capital e do trabalho, regido pelos fins produtivos e instrumentalizados. A linguagem da arte é da ordem de um ato demoníaco, que transgride e inopera os dispositivos usuais de decifração e interpretação. Através da obra, enquanto uma pura barreira, a linguagem não comunica nada, apenas sua própria comunicabilidade.

Ao se inscreverem enquanto falhas da linguagem, os processos criativos que dominaram o mundo contemporâneo a partir da inserção do *ready-made* no sistema de arte se constituíram justamente como a definição aristotélica do enigma: uma pura contradição, conjunção de impossíveis. Como diz Octavio Paz

¹⁷⁰LE FEUVRE, Lisa. “If you don’t succeed, celebrate”. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/if-first-you-dont-succeed-celebrate>. Acessado em 12 de julho de 2018.

¹⁷¹ *Ibidem*

a respeito do *ready-made*: a “contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a ideia de valor”¹⁷².

Nessa comparação de Paz, vem à luz a correspondência entre o mundo das coisas e o mundo da linguagem. Aqui, trata-se de ir mais além da metáfora proposta pelo ensaio de Paz sobre Duchamp e de justapor as duas noções, fazendo com que as obras de arte sejam concebidas como operações linguísticas.

Cabe ressaltar que, como já pontuamos no primeiro capítulo, o que se viu ao longo do século XX, a partir da legitimação do *ready-made* enquanto uma autêntica forma de arte, foi menos uma ruptura total com a tradição e mais uma radicalização dos elementos que já estavam dados na história da arte.

Com Duchamp, a primazia do olhar foi definitivamente desestabilizada com a crítica do artista francês à arte que ele chamou de retiniana. Duchamp acabou por produzir um estranhamento com o estético, uma desorientação diante da obra que não estava dada antes do seu gesto. Este estranhamento abriu, de alguma maneira, uma brecha por onde a linguagem pôde se insinuar.

3.2.3 O gesto do artista, uma mão que treme

Assim, a arte passa a ser menos um exercício da maestria do artista que culmina na constituição de uma obra perfeita do que uma operação que reforça o caráter problemático da linguagem. Em *O fogo e o relato*, Agamben afirma que “Dante resumiu em um verso esse caráter anfíbio da criação poética”: o artista/a quem, no hábito d’arte, treme a mão. Dessa forma:

Na perspectiva que aqui nos interessa, a aparente contradição entre hábito e mão não é um defeito, mas exprime à perfeição a dúlice estrutura de todo autêntico processo criativo, íntima e emblematicamente suspenso entre dois impulsos contraditórios: ímpeto e resistência, inspiração e crítica. E essa contradição permeia todo o ato poético.¹⁷³

Para o autor italiano, há em “cada ato de criação algo que resiste e se opõe à expressão”¹⁷⁴. O gesto artístico, então, se assemelha a uma mão que, ao se

¹⁷²PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 23.

¹⁷³AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Editora Boitempo, 2018, p. 69.

¹⁷⁴*Ibidem*, p. 66.

engajar em um ato, acaba por se distender para, só depois, ao retomar seu fôlego, reconfigurar sua rota, já trêmula. Este tremor descrito na expressão do poeta não é sinal de fracasso, nem tampouco de defeito.

Ao contrário, nesse movimento irresolvível da obra de arte, entre a potência e o ato, há um nítido deslocamento de uma compreensão da ação artística como algo que escapa a um tipo de realização bem sucedida, que vem a informar e dizer algo de algo. Enquanto uma operação linguística, o gesto criativo só vem assinalar que a linguagem é falha, fraturada pela barreira resistente à significação, isso que nomeamos como o ato demoníaco por excelência. A obra não é uma demanda de sentido, uma resposta ao questionamento, ela traz consigo propriamente uma formulação enigmática.

Ao se colocar na barreira entre significante e significado, a obra de arte instala a suspensão do ato e se apresenta como pura potência. Ao inoperar as operações da linguagem, a obra salva a potência não comunicativa da linguagem, que se exerce a partir de lapsos, falhas, lacunas e mal-entendidos. Se a linguagem tivesse a capacidade de dizer algo de algo como uma operação exitosa da linguagem, não haveria o que Agamben chama de distorção demoníaca do nexo entre o significante e o significado, cujo efeito é a resistência à significação. Ao contrário, enquanto signo linguístico, a obra traz justamente o caráter estranho e controverso do lapso. Como nos lembra Lacan:

É pelo fato de os significantes se embutirem, se comporem, se engavetarem – leiam *Finnegans Wake* – que se produz algo que, como significado, pode parecer enigmático, mas que é mesmo o que há de mais próximo daquilo que nós analistas, graças ao discurso analítico, temos de ler – o lapso. É a título de lapso que aquilo significa alguma coisa, quer dizer, que aquilo pode ser lido de uma infinidade de maneiras diferentes. Mas é precisamente por isso que aquilo se lê mal, ou que se lê de través, ou que não se lê.¹⁷⁵

Assim, esta formulação de Lacan nos autoriza a conceber a linguagem enquanto lapso, enquanto uma falha linguística, onde tudo se lê mal ou não se lê, porque o que aparece na linguagem é a inserção do estranho em uma cadeia familiar de outros signos. Dessa forma, a linguagem aparece como um fluxo sujeito às disrupções, no qual os espaços insuspeitos das lacunas são não apenas validados, como também sublinhados.

¹⁷⁵ LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 42.

Nesse espaço assombrado pela falha, podemos localizar a “obra” *A serviço do rhr*, da artista Laura Lima. O primeiro problema com o qual nos deparamos acerca dessa prática é com sua própria nomeação. Laura Lima, em um documentário intitulado *Filme de artista*, dirigido por Cláudio Oliveira, Roberto Côrrea dos Santos e Renato Rezende, afirma que “se isso pode ser considerado uma obra de arte, foi só pelos primeiros dois dias” de duração.

Figura 12 – A serviço do rhr, Laura Lima, 1999



As manifestações desse trabalho trazem aspectos difíceis de capturar que vão desde a execução de horas de jantares mudos, até a invenção de um novo glossário. A atuação de Laura – que recusa o rótulo da *performance*, algo já legitimado dentro do sistema da arte – com outros artistas se desenvolve em diferentes locais – vemos nas imagens de arquivo do filme uma praia, um quintal de terra batida e um corredor de aeroporto – por onde o grupo transita usando essa outra linguagem que, efetivamente, não quer dizer nada, podendo, portanto, ser definida como exemplar do conceito de inoperosidade agambeniano. A inoperosidade não é sinônimo de não efetivação. Ela é uma tensão permanente acontecendo dentro da própria obra, entre a expressão e a resistência.

Laura expõe essa faculdade patológica da linguagem, seu “rhr” é um puro significante que funciona como uma espécie de vestígio da língua, um rastro que confirma que, de fato, *há* linguagem. A propósito desse tema, Agamben escreve em um texto sobre a relação da poetisa Ingeborg Bachman com Martin Heidegger:

A tarefa poética do pensamento se desloca aqui de uma expressão por meio da linguagem a uma expressão pela existência da linguagem. Mas como pode a existência da linguagem – o fato de que a linguagem seja – ser atestado de maneira independente de proposições proferidas na linguagem a uma expressão pela existência da linguagem. Aquilo de que se trata então de fazer experiência no “infortúnio” constitutivo do pensamento e da poesia (na falência poetante do filósofo e na falência pensante do poeta) é a própria linguagem. Isto é, experiência não de linguagem, mas da linguagem, como tal, do seu ter lugar no silêncio das proposições significantes.¹⁷⁶

Eis o lugar no qual a arte, parafraseando Beckett em *Worstward Ho*, falha melhor. Com *A serviço do rhr*, a artista brasileira elabora um projeto radical a respeito da desativação da esfera dos meios e dos fins, no qual a função instrumental da linguagem é anulada e o que resta de inteligibilidade não é mais do que um ténue tangenciar do registro da significação, algo que se mantém em suspenso apenas como uma promessa de sentido.

Na falência à qual está destinado tanto o filósofo quanto o poeta (ou o artista), o primeiro com o seu poetar e o segundo com o seu pensar, é possível encontrar o que Agamben chama de “infortúnio constitutivo do pensamento e da poesia”, a partir do qual o embate com a palavra é entendido como esse desconforto, esse mal-estar que permeia o lugar de estranhamento fundante da relação dos sujeitos com o fato de que há linguagem.

Sendo assim, esta “obra que não dura mais do que dois dias” evidencia a barra que resiste às possibilidades interpretativas da arte e talvez o máximo que conseguimos fazer enquanto teóricos é falar sobre a impossibilidade de falar sobre ela. Laura Lima nos depõe do campo edipiano da decifração e joga com a perspectiva da Esfinge que, como Agamben nos mostra, não exigia uma resposta que preexistia ao enigma, mas era outro modo mais originário¹⁷⁷ de uso da linguagem.

3.2.3.1 Nota sobre a trapaça

Nesse sentido, podemos apontar como a arte contemporânea, nessa feita, trapaceia com a história da arte. Ao trazer a questão da linguagem para o primeiro

¹⁷⁶AGAMBEN, Giorgio. “O silêncio das palavras”. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/08/o-silencio-das-palavras.html>. Acesso em 10 de abril de 2018

¹⁷⁷Uso a palavra *originário* no sentido de um modo de operar com a linguagem não significativa e não *origem* como um dado pré-linguístico de uso da linguagem.

plano, não para segui-la como a um soberano, mas para transgredi-la, desafiar suas leis que propiciam a comunicação, os artistas abandonaram o jogo, mas, como esclarece a formulação agambeniana, fingiram continuar jogando. Segundo o autor italiano:

De fato, quem transgride as regras deixa de jogar. Daí nasce a gravidade especial do comportamento do trapaceiro: quem trapaceia não transgride uma regra, mas finge continuar jogando quando, na realidade, saiu do jogo.¹⁷⁸

Isto porque a regra do jogo não preexiste ao jogo, ela é a constituição do próprio jogo, tal como Agamben explicita com o conceito regra constitutiva que, para ele, não se distingue da regra pragmática. Como exemplo, ele compara o jogo de xadrez com o uso da língua. Se eu digo que não se pode mover o bispo de tal ou tal maneira, isto se deve ao fato de que seu movimento não é um efeito da regra, pelo contrário, ele é a própria regra, do mesmo modo como, na exemplificação do filósofo, na língua francesa não se pode dizer *pars je*, apenas *je pars*.

Ou seja, o uso ordinário de uma língua acontece em um sistema no qual não existe a possibilidade de dizer *pars je*. A regra constitutiva da língua é o uso da própria língua, na qual não se admite como ato o rompimento da regra. Sua transgressão, como Agamben mostra, implica um gesto de trapaça.

O artista pode ser definido então como um trapaceiro, já que burla as regras da linguagem para torná-la inoperosa. Tomemos Duchamp como um caso exemplar. A criação do *ready-made* poderia ser equivalente ao *pars je* da língua francesa, ou seja, uma impossibilidade da língua, uma total ruptura com as regras constitutivas da linguagem. Ao ter sido legitimado enquanto obra de arte, o *ready-made* introduz uma viabilidade que não existia antes dele, isto é, o fato de que um objeto qualquer possa ser categorizado como obra. Duchamp, nesse sentido, trapaceia com o sistema da arte, forçando-o a reformular seus códigos.

Segundo a definição de Agamben, o artista francês abandona o jogo, mas finge continuar jogando, isto é, continua exercendo sua atividade de artista, mas essa mesma atividade tem em vista questionar o próprio estatuto da arte, fazendo

¹⁷⁸ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 272.

com que a máquina artista-obra-espectador entre em curto-circuito. O gesto duchampiano transgride a regra do jogo que, para Agamben, nada mais é do que o próprio jogo.

Todas essas comparações entre uso da linguagem e jogo têm, em Agamben, uma inspiração claramente wittgensteiniana, quando o filósofo austríaco cria o conceito de jogos de linguagem¹⁷⁹. Em uma observação sobre o funcionamento do sistema da linguagem com base no significado das palavras, Wittgenstein dirá que é “como um nevoeiro que impossibilita a clara visão”¹⁸⁰, levando a entender que o potencial da linguagem vai muito além do que o mero sentido denotativo dos termos.

Com relação à ideia de uso de linguagem como jogo, é curioso notar que, não por acaso, o Duchamp tenha sido um exímio jogador de xadrez. Tendo criado um manual com jogadas no qual o xeque-mate não existe, Duchamp soube subverter e mostrar as falhas do cânone da arte, elevando um urinol banal ao estatuto de obra. No xadrez, ganha quem encurrala o rei, quando este não pode mais se defender, ficando prisioneiro de várias possibilidades impossíveis.

De maneira singular, o xadrez é um jogo que encontra sua resolução no próprio impasse. Talvez seja o mesmo que tenha acontecido com a arte contemporânea e sua vocação exemplar para expor a estrutura cindida da linguagem. Ao matar o rei, a figura da autoridade da tradição, ela libertou não apenas práticas inéditas. Assinalar o lugar da experiência artística como um impasse de linguagem foi uma das vias encontradas pelo projeto contemporâneo derivado de uma matriz duchampiana.

Desse modo, os artistas do contemporâneo expuseram a distorção demoníaca do nexos que une cada significante ao próprio significado, isto é, apresentaram o espaço cindido de cada forma artística, marcada pela barreira resistente à significação.

3.3 Por uma obra de arte demoníaca

¹⁷⁹ O conceito de jogos de linguagem aparecerá em diversos momentos do livro. Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. Márcio G. Montagnoli. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 17.

3.3.1 Aparições demoníacas: o demoníaco na obra de Giorgio Agamben

Agora, proponho uma reflexão sobre as articulações possíveis que o termo demoníaco adquire dentro da obra agambeniana e de seus interlocutores. O adjetivo demoníaco desponta na obra de alguns autores com o intuito de caracterizar certas práticas. Do historiador da arte Aby Warburg ao compreender a evolução da civilização ocidental como uma domesticação das antigas forças daimônicas, à leitura empreendida por Gershom Scholem do texto *Agasilaus Santander*, do filósofo alemão Walter Benjamin, no qual Scholem vislumbrou o eco de um elemento luciferino, passando pelo psicanalista Sigmund Freud, cujo ensaio “O estranho”/”O inquietante” revela o mesmo adjetivo em uma das raízes etimológicas do conceito *Das Unheimliche*, o termo demoníaco aparece discretamente espreado em textos nos quais não adquire grande relevância.

Quando Agamben utiliza a expressão “distorção demoníaca”, é preciso refletir a partir do *corpus* filosófico do autor sobre quais são as articulações possíveis que esse termo pode estabelecer em sua obra, bem como sobre os diálogos com referências das quais sua teoria é tributária.

Vemos a questão do demoníaco e do demônio aparecer em sete textos do filósofo italiano. São eles, cronologicamente: *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, de 1977; *Gosto*, de 1979; *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*, os ensaios “Walter Benjamin e o demônico” e “Se. O absoluto e o Ereignis”, de 1982; *A comunidade que vem*, de 1990 e, por fim, no recente *A aventura*, de 2015.

É possível constatar que, dado o amplo período de tempo compreendido entre a primeira e a última referência, o tema do demoníaco/ demônio tem importância capital para Agamben. Como é comum na formulação do pensamento do autor, a partir dessa problemática, ele reúne tradições filosóficas muito distintas, que se preservaram em domínios separados até o século XX, ativando diversos campos do saber.

Como já antecipamos em uma nota de rodapé, em italiano encontramos duas palavras para o substantivo demônio – *il demonio* e *il demone* – e duas

palavras para o adjetivo demoníaco – *il demoniaco* e *il demonico*. Agamben opta sempre pela grafia dos últimos, marcando com isso sua relação evidente com o termo grego δαίμων (*daímon*) e afastando a experiência cristã dessa palavra. Por sua vez, em português, temos apenas demônio para a tradução do *demone* e, apesar de figurar dicionarizado tanto demoníaco quanto demônico para traduzir *demonico*, elejo o adjetivo demoníaco para traçar as articulações com outros textos. Nas traduções brasileiras da obra de Agamben, vemos aparecer tanto demoníaco quanto demônico conforme a preferência de cada tradutor.

Na expressão que desdobra nossas elucubrações em torno da arte, Agamben utiliza a segunda forma para escrever sobre a “distorção demoníaca do nexos que une cada criatura à própria forma, cada significante ao próprio significado”.¹⁸¹ De acordo com o texto original, é possível concluir que, ao investigar o problema do mal-estar causado pelo signo sentenciando que este era um problema cristalizado no campo estético, Agamben tenha em mente a relação com o *daímon* grego, já que isso estará no horizonte de todas as suas meditações filosóficas sobre a temática, conforme nos reportaremos adiante.

Desse modo, a *demonica distorsione* do significante e do significado remete automaticamente a um tipo de experiência grega que, em Agamben, aparecerá tendo em vista duas matrizes principais: o fragmento 119 de Heráclito *êthos ánthropos dáimon* – em *A linguagem e a morte* e “Se. O Absoluto e o Ereignis” – e a consideração de Eros como um *daímon* a partir do diálogo de Diotima com Sócrates no *Banquete* de Platão – em *Gosto*, “Walter Benjamin e o demônico” e *A aventura*. A única exceção parece ser *A comunidade que vem*, no qual uma das figuras da comunidade intitula-se “Demoníaco”¹⁸², capítulo no qual Agamben discute a oposição teológica do demônio com a figura divina.

Em “Se. O Absoluto e o Ereignis”, ensaio de 1982 no qual Agamben discute com Hegel e com Heidegger, o filósofo italiano, de algum modo, traz uma

¹⁸¹ No original: “demonica distorsione del nesso che unisce ogni criatura alla propria forma, ogni significante al proprio significato”. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi, 1993, p. 159-160.

¹⁸² No original: *demonico*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *La comunità che viene*. Torino: Einaudi, 1990, p. 23.

preocupação com o que ele chama de “cisão demônica”¹⁸³. No intuito de traduzir o fragmento 119, o autor italiano propõe o seguinte:

A tradução corrente deste fragmento é: O caráter é para o homem o demônio. Mas *êthos* indica originariamente o que é próprio, no sentido de morada habitual, hábito. Quanto ao termo *daímon*, ele não indica simplesmente uma figura divina, tampouco aquele que fixa um destino. Pensado segundo seu étimo (que o reconduz ao verbo *daiomai*, lacerar, dividir), *daímon* significa: o que dilacera, o que divide e cinde. (Também em Ésquilo Agamenon, 1472-1473 o *daímon*, dilacerador do coração *kardiodekton*, está sentado como uma fera sobre o cadáver do morto). Só por ser o que divide é que o *daímon* pode também ser o que atribui e destina (*daiomai* significa primeiro “divido”, depois “atribuo”, o mesmo desenvolvimento semântico se dá em uma palavra derivada da mesma raiz: *demos*, “povo”, mas, na origem, “divisão de um território”, “parte destinada”). O fragmento de Heráclito, restituído a seu étimo, diz então: “o *ethos*, a morada no *se, o que lhe é mais próprio e habitual é, para o homem, o que dilacera e divide, princípio e lugar de uma cisão”.¹⁸⁴

Assim, a distorção demoníaca do significante e do significado pode ser pensada como a exibição da fratura que não é mais do que o caráter cindido da própria linguagem. Quando o filósofo aponta para a “barreira resistente à significação”, denunciada pela barra do S/s, é importante levarmos em consideração a particular relação tecida na obra agambeniana entre o demoníaco e o *daímon* que, neste ensaio, aparece conectado com o sentido do verbo grego *daiomai*, isto é, dividir, cindir, lacerar.

A arte vem evocar a falha que acontece nesse espaço de fratura e, desse modo, a obra se apresenta como um defeito demoníaco da própria estrutura do signo, que perturba e transtorna os sentidos comuns da linguagem, resistindo à significação na medida em que estranha o mundo ordinário que nos cerca.

3.3.2 Agamben, leitor de Saussure e Benveniste: o demoníaco e a barreira resistente à significação

Para Agamben, “a noção de signo que está na raiz da semiologia moderna baseia-se em uma redução metafísica do significar”¹⁸⁵. Esta constatação faz com que o filósofo convoque uma discussão com duas referências fundamentais da linguística moderna: Ferdinand de Saussure e Émile Benveniste.

¹⁸³ AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento. : ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 151.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 149.

¹⁸⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. José Selvino Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.240.

Para ele, o fato de a concepção do signo ter sido simplificada tem origem nas condições particulares nas quais vem à luz o texto que consolidou o projeto semiológico moderno, isto é, o *Curso de Linguística Geral* proferido por Saussure entre 1906 e 1911 em Genebra. O *Curso*, como Agamben pontua, não tinha por objetivo ser publicado por encarnar “o momento culminante de uma crise intelectual, cuja experiência como impasse talvez constitua o aspecto mais importante do pensamento de Saussure”¹⁸⁶.

Para chegar a esse diagnóstico, Agamben salienta que Saussure vivia a época do positivismo, de um modelo científico no qual a pretensão do conhecimento era sistemática e categorial. Em seus esforços como pesquisador, Saussure encontrava uma aporia radical, na qual seus resultados e conclusões apareciam estranhos e incongruentes para o momento histórico no qual eram desenvolvidos, condenando Saussure a um silêncio de quase 30 anos. Para o autor italiano, Saussure fez “a experiência exemplar da impossibilidade de uma ciência da linguagem no interior da tradição metafísica ocidental”¹⁸⁷.

Saussure se dava conta em seus documentos de que estudar fatos da língua é se confrontar com a natureza problemática da linguagem e sua crise e seu silêncio diante dos impasses encontrados têm a ver justamente com algo que o próprio *Curso* anunciava a respeito do conceito de signo, enquanto uma instância na qual está inscrita a barreira que resiste à significação. Como afirma Saussure:

A lei verdadeiramente última da linguagem, pelo menos enquanto ousamos falar disso, é que nunca há nada que possa residir em um só termo, e isso deve ao fato de que os símbolos linguísticos estão sem relação com o que devem designar, portanto, que a é incapaz de designar algo sem a ajuda de b, e da mesma forma b sem a ajuda de a, ou seja, que todos os dois só valem pela sua diferença recíproca, ou que nenhum dos dois vale, mesmo que seja para qualquer parte de si (por exemplo, a raiz, etc.), exceção feita ao mesmo entrelaçamento entre diferenças eternamente negativas.¹⁸⁸

Desse modo, Saussure questiona o fato de não haver ponto positivo na linguagem, apresentando-a como um espaço de vigência de “diferenças eternamente negativas”. Para Agamben, Saussure define o estatuto duplo da

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 240-241.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 242.

¹⁸⁸ SAUSSURE, Ferdinand de. “Notes inédites de F. de Saussure”. In: *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 12, 1954, p. 63 *apud Ibidem*, p. 243.

unidade linguística e, nesse irreduzível paradoxo, reside a distorção demoníaca do nexos que une cada significante ao seu significado.

Segundo Agamben, ao utilizar esse tipo de caracterização para o signo, a intenção do linguista francês era evitar que sua fundamental distorção fosse obliterada pela perspectiva semiológica. Assim, nas palavras do filósofo italiano, era necessário não eliminar “a cisão¹⁸⁹ que se lhe havia revelado como coessencial à linguagem”¹⁹⁰. Por ser estruturalmente cindido, ele poderia mesmo se aproximar da definição aristotélica do enigma como “conjunção de impossíveis”.

Ao retomar Saussure, o projeto agambeniano da semiologia do ponto de vista da Esfinge visa lembrar a impossibilidade do signo de produzir-se sem a distorção demoníaca do nexos entre significante e significado. Assinalar a barreira resistente à significação tem por objetivo ressaltar a ordenação disjuntiva da linguagem. Isolar a definição do signo,

entendido como unidade positiva entre *signans* e *signatum*, com relação à original e problemática posição saussuriana do fato linguístico como “entrelaçamento de diferenças eternamente negativas”, equivale a fazer recair a ciência dos signos na metafísica.¹⁹¹

Para os estudos da arte na contemporaneidade, a recuperação dessas discussões – que são simultâneas aos trabalhos dos artistas de vanguarda realizados no início do século XX – é uma via significativa ao entendimento do campo da cultura. De acordo com Benveniste, a definição de signo não se restringe ao universo da linguística. Ao contrário, a concepção saussuriana da linguagem trazia efeitos que não foram identificados rapidamente. Na tentativa de reparar essa injustiça historiográfica, Benveniste afirma em “Saussure após meio século”:

Havia aí um princípio novo, o da unidade de face dupla. Nestes últimos anos, a noção de signo foi discutida entre os linguistas: até que ponto as duas faces se correspondem, como se mantém ou se dissocia a unidade através da diacronia, etc. Muitos pontos da teoria ainda estão por examinar. Haverá por que perguntamo-nos, principalmente, se a noção de signo pode valer como princípio de análise em todos os níveis (...). O que desejamos acentuar aqui é o alcance desse princípio do signo instaurado como unidade da língua. O resultado é que a língua se torna num sistema semiótico: “a tarefa do linguista”, diz Saussure,

¹⁸⁹ Trad. Modificada. No original: *scissione*.

¹⁹⁰ AGAMBEN, *op.cit*, 2007, p. 246.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 246.

“consiste em definir o que torna a língua um sistema especial no conjunto dos fatos semiológicos... Para nós o problema linguístico é antes de tudo semiológico”. Ora, vemos agora propagar-se esse princípio para fora das disciplinas linguísticas e penetrar nas ciências do homem, que tomam consciência de sua própria semiótica. Não é a língua que se dilui na sociedade, é a sociedade que começa a reconhecer-se como “língua”. Analistas da sociedade perguntam-se se em determinadas estruturas sociais ou, em outro plano, esses discursos complexos que são os mitos não deveriam considerar-se como significantes cujos significados seria preciso procurar. Essas investigações inovadoras levam a crer que o caráter natural da língua, de ser composta de signos, poderia ser comum ao conjunto dos fenômenos sociais que constituem a cultura.¹⁹²

Parece ser essa a diretriz agambeniana quando propõe outra semiologia, libertada do legado de Édipo, cuja postura seria o esquecimento da barreira que rege as relações de significação e o apagamento da distorção demoníaca. No limite, Agamben, ao interrogar os problemas que se espriam no tecido da linguagem, busca repensar os fenômenos da cultura. Embora não cite a obra de arte como um lugar singular no qual essa questão se coloca, o filósofo italiano deixa bem claro que a Estética é o domínio onde estas problemáticas encontraram uma cristalização exemplar.

Seguindo esta pista, proponho articular nesta tese como a questão teórica de Agamben encontra respaldo na arte contemporânea, entendendo as práticas artísticas do contemporâneo como o *locus* privilegiado para a compreensão do tema. Quando Agamben aborda exemplos tão distintos como a metáfora, a alegoria, o fetiche e a caricatura para dar conta da distorção demoníaca do significante e do significado, é possível alargar o pensamento do filósofo italiano para encontrar também na arte do nosso tempo um tipo especial de fenômeno da cultura no qual a questão da linguagem se insere.

Trata-se então de se aprofundar como o demoníaco estabelece relações mais precisas com a questão da linguagem, nos remetendo, portanto, à instauração desse problema no mundo grego.

3.4 A linguagem demoníaca

3.4.1 O campo do trágico: jogando nos dois tabuleiros

¹⁹² BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas, Sp: Pontes Editores, 2005, p. 46-47.

A partir de uma pesquisa etimológica, mencionamos, na página 21 desta tese, que o tema do demoníaco em Agamben se relaciona com um tipo de experiência grega evocada pela palavra *daímon*. Esta palavra, tão cara ao mundo grego, é pensada pelo filósofo a partir de duas matrizes: a filosofia de Heráclito, notadamente tendo sido o autor italiano influenciado por Heidegger, e Platão, na medida em que, no *Symposium*, Eros, cuja figura Agamben aproxima da própria filosofia, é definido como um *daímon* por Diotima. Tentarei articular um com o outro a partir desta seção.

O *daímon*, palavra de difícil tradução, se inscreve empiricamente no mundo grego a partir dos trágicos. Embora o drama trágico se refira a um conjunto de obras situadas em um período cronológico específico, trata-se aqui de se ater menos à tragédia enquanto um gênero poético, com sua maneira de apresentação específica ligada às condições sociais e psicológicas definidas, do que como um traço de caráter atemporal que ultrapassaria o solo histórico do mundo grego e apontaria para além dos modos de construção do fenômeno trágico.

No centro das discussões sobre o trágico e a tragédia que surgiram principalmente entre o final do século XVIII e o início do XX, Peter Szondi afirma: "Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico."¹⁹³. Nesse sentido, como coloca Daniel Gilly em sua dissertação *Tragédia e melancolia em Walter Benjamin*:

A filosofia do trágico, pelo contrário, se preocupa com a ideia que fundamenta as obras trágicas, e seu objeto se torna não tanto a obra específica, a tragédia, mas sim o trágico, aquilo de conteúdo universal que se deixa apreender em cada obra de arte contingente.¹⁹⁴

Ao se desconsiderar o contexto da filosofia do trágico, o fragmento 119 de Heráclito $\text{ἦθος ἄνθρωπος Δαίμων}$ (*êthos ánthropos dáimon*¹⁹⁵), traduzido de maneira geral como “O caráter é para o homem o demônio“, perde uma

¹⁹³ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 23.

¹⁹⁴ MIRANDA, Daniel Alves Gilly de. *Tragédia e melancolia em Walter Benjamin*. 2017. Dissertação (Mestrado em Filosofia)- Instituto de História e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Niterói, p. 14.

¹⁹⁵ HERÁCLITO, de Éfeso. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Trad. Alexandre Costa. São Paulo: Odyseus Editora, 2012, p. 116.

propriedade fundamental a respeito da filosofia heraclitiana. Em *Heráclito: fragmentos contextualizados*, Alexandre Costa traduz por “O *êthos* do homem: o *daímon*”¹⁹⁶, indicando a complexidade que os termos assumem na construção do filósofo grego.

Como Nietzsche bem observou, a filosofia de Heráclito seria trágica por excelência. Em *A filosofia na idade trágica dos gregos*, Nietzsche afirma que Heráclito seria o mais antiplatônico dos filósofos pré-platônicos. Seu pensamento filosófico traz, como veremos a partir das reflexões sobre os modos discursivos operantes na tragédia, a convivência com as contradições da linguagem; uma *Weltanschauung* que se volta contra o imperativo da razão aristotélica e uma harmonização de contrários que acolhe as indeterminações do enigma. Como diz o filósofo alemão:

Heráclito de Éfeso surgiu no meio desta noite mística que envolvia o problema do devir de Anaximandro, e iluminou-o com um raio de luz divino: "Contemplo o devir", diz ele, "e nunca alguém contemplou com tanta atenção o fluxo e o ritmo eternos das coisas. E o que é que eu vi? Legalidades, certezas infalíveis, vias imutáveis do direito, as Erinias que julgam todas as infrações às leis, o mundo inteiro a oferecer o espetáculo de uma justiça soberana e de forças naturais demoníacas, presentes em todo o lado e submissas ao seu serviço (...).Heráclito tirou desta intuição duas negações entre si solidárias, que só vêm completamente à luz pela comparação com os ensinamentos do seu precursor. Em primeiro lugar, negou a dualidade de dois mundos totalmente diferentes, que Anaximandro se vira obrigado a admitir; já não distingue um mundo físico e um mundo metafísico, um domínio de qualidades definidas e um domínio da indeterminação indefinível. Após este primeiro passo, também já não pôde coibir-se de uma maior audácia da negação: negou o ser em geral. Pois o único mundo que ele conservou - um mundo rodeado de leis eternas não escritas, animado do fluxo e do refluxo de um ritmo de bronze - nada mostra de permanente, nada de indestrutível, nenhum baluarte no seu fluxo. Heráclito exclamou mais alto do que Anaximandro: "Só vejo o devir. Não vos deixeis enganar! É à vossa vista curta e não à essência das coisas que se deve o fato de julgardes encontrar terra firme no mar do devir e da evanescência. Usais os nomes das coisas como se tivessem uma duração fixa; mas até o próprio rio, no qual entráis pela segunda vez, já não é o mesmo que era da primeira vez". O dom real de Heráclito é a sua faculdade sublime de representação intuitiva; ao passo que se mostra frio, insensível e hostil para com o outro modo de representação que se efetiva em conceitos e combinações lógicas, portanto, para a razão, e parece ter prazer em poder contradizê-la com alguma verdade alcançada por intuição; fá-lo com uma insolência tal, em frases como: "Todas as coisas, em todos os tempos, têm em si os contrários", que Aristóteles o acusa de crime supremo perante o tribunal da razão, de pecado contra o princípio de contradição (...). Incessantemente uma

¹⁹⁶ *Ibidem*, 117.

qualidade se cinde em si mesma e se divide nos seus contrários: permanentemente esses contrários tendem de novo um para o outro.¹⁹⁷

Nesta longa compilação de passagens nietzschianas, aparece enquanto visão de mundo filosófica o que será um procedimento narrativo explorado na trama trágica, cujo texto é permeado por ambiguidades linguísticas e tensões incongruentes. No tribunal da razão, Aristóteles condenaria Heráclito por perpetrar o crime máximo, crime que também, séculos depois, teria condenado o descobridor do inconsciente, Sigmund Freud.

O mais antiplatônico dos filósofos – e por que não, o mais antiaristotélico? – ainda conservava em sua filosofia as tensões e ambiguidades oriundas do discurso trágico. Heráclito, cuja definição do enigma dada por Aristóteles Agamben buscou aproximar da estrutura dissensual do signo linguístico de Saussure, marcava a transição para um discurso que seria estranho a ele, isto é, o discurso da verdade filosófica. O que subsistia de propriamente trágico em seu pensamento era uma

lógica ambígua, poder-se-ia dizer. Mas não se trata mais, como no mito, de uma ambiguidade ingênua que ainda não se questiona a si mesma. Ao contrário, a tragédia, no momento em que passa de um plano para outro, demarca nitidamente as distâncias, sublinhas as contradições. Entretanto, mesmo em Ésquilo, ela nunca chega a uma solução que faça desaparecer os conflitos, quer por conciliar, quer por ultrapassar os contrários. E essa tensão, que nunca é aceita totalmente, nem suprimida inteiramente, faz da tragédia uma interrogação que não admite resposta.¹⁹⁸

A “interrogação que não admite resposta” é, em sua contradição insolúvel, uma formulação enigmática, tal qual o enigma proferido pela Esfinge de *Édipo Rei*. O pensamento de Heráclito preserva, de algum modo, a postura antiplatônica, conforme Nietzsche definiu, de crítica da verdade, enquanto uma enunciação filosófica que não admitisse duas proposições contraditórias, na qual se uma é verdadeira, a outra tem que ser necessariamente falsa. Nesse sentido, Platão, de acordo com o caráter fundamentalmente antitrágico da sua filosofia, funcionaria como o antídoto para a filosofia heraclitiana.

¹⁹⁷ NIETZSCHE, Friederich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade, Lisboa: Edições 70, 1995, p.39-42.

¹⁹⁸ VERNANT, Jean Pierre; VIDAL NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 15.

De volta à famosa sentença de Heráclito $\text{H}\theta\text{o}\varsigma \text{A}\nu\theta\rho\omega\text{p}\text{o}\varsigma \text{D}\alpha\iota\mu\omega\nu$, é preciso entender o que estava em jogo no termo demônio, palavra na qual a tradição judaico-cristã operou uma mudança radical, tornando-a inseparável de uma figura diametralmente oposta a Deus.

Situar o pensador pré-socrático no bojo da veia trágica é alertar para a experiência própria na qual se constituía esse gênero original, marcado por uma tessitura repleta de desacordos e antinomias inconciliáveis. Como esclarece Jean-Pierre Vernant em uma nota de rodapé de *Mito e tragédia na Grécia Antiga* baseando-se em Victor Goldschmidt, “a tragédia é contrária à verdade”¹⁹⁹:

Sob esse ponto de vista, o homem trágico aparece como solidário com uma outra lógica que não estabelece um corte tão nítido entre o verdadeiro e o falso: lógica dos retores, lógica sofisticada que, na própria época em que floresce a tragédia, ainda concede um lugar à ambiguidade, pois, sobre as questões que examina, não procura demonstrar a validade absoluta de uma tese, mas construir *dissoi logoi*, discursos duplos que, em sua oposição, lutam entre si sem se destruir mutuamente.²⁰⁰

Essa imprecisão do sentido caracteriza o modo como a linguagem alavanca no texto trágico o que Vernant denomina efeito trágico. É através de uma armadilha colocada no plano do significante que o herói da trama vem a sucumbir. Na tragédia, as palavras são termos obscuros e inexatos, que resvalam em uma indefinição de sentidos. Ora dizem uma coisa, ora dizem opostamente outra. Essa tensão nunca é totalmente assimilada, mas tampouco chega a ser suprimida. O efeito trágico advém justamente dessa zona indiscernível e traiçoeira, própria da linguagem, na qual os personagens acabam por se aprisionarem como numa emboscada. A lógica da tragédia

consiste em jogar nos dois tabuleiros, em deslizar de um sentido para outro, tomando, é claro, a consciência de sua oposição, mas sem jamais renunciar a nenhum deles.²⁰¹

O problema trazido pela tragédia no que diz respeito à instauração de uma linguagem que se apresenta nas suas falhas e disjunções, na distorção demoníaca

¹⁹⁹ Cf. GOLDSCHMIDT, Victor. “Le problème de la tragédie d’après Platon”. In: *Questions platoniciennes*. Librairie Philosophique J.Vrin: Paris, 1970, p. 103-140 *apud* VERNANT, Jean Pierre; VIDAL NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 7.

²⁰⁰ VERNANT, Jean Pierre; VIDAL NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 7-8.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 15.

do nexa entre significante e significado, teve que ser limado pelas pretensões de verdade da filosofia platônica e do princípio da não-contradição de Aristóteles nas épocas vindouras. Nos séculos que se seguiram ao nascimento da filosofia, a questão da linguagem permaneceu adormecida. Após este incomensurável hiato, este problema reaparece no mundo contemporâneo com a força do retorno do recalado.

Como já assinalamos anteriormente, a linguagem marcada pela cisão demoníaca foi docilizada e, se Édipo é de fato um tirano, como o nome da peça de Sófocles *ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ* deixa evidente, ele é um tirano do sentido, na medida em que sua figura é a encarnação do herói que é condenado tragicamente por querer saber em demasia.

O esquecimento do potencial demoníaco da linguagem, cindida pela barreira entre significante e significado, pode ser o motivo pelo qual a exploração dos procedimentos mal sucedidos da língua se tornou algo tão recorrente ao mundo contemporâneo. O real da linguagem que retorna violentamente ao longo do século XX, como asseverou Hal Foster, é o reprimido traumático que reaparece. Num certo sentido, esta tese contém um teor warburgiano, na medida em que o historiador alemão concebia a evolução da civilização ocidental como uma domesticação das antigas forças daimônicas. Como comenta Fabián Ludueña:

A tese não carece de manifesta rusticidade, mas também não deixa de refletir um ponto fundamental implícito: o reino dos demônios incontrolados retornou, e a cova da destruição cósmica foi novamente aberta, desta vez graças aos serviços da técnica que, longe de ser uma ciência material, segue lidando com a mesma substância daimônica original, tão indômita e desconhecida como sempre.²⁰²

Longe de entrar na questão da técnica, não podemos deixar de assinalar que a ótica de Aby Warburg, influenciada pelos efeitos devastadores da Primeira Guerra Mundial, demarca uma crítica severa aos imperativos que culminaram na vitória do discurso científico e no triunfo da vontade de saber, pautada pela total tentativa de eliminação do enigma na linguagem. Ao contrário, a teoria científica é um método matemático que realiza uma pura descrição dos fenômenos, codifica

²⁰²LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *A ascensão de Atlas: glosas sobre Aby Warburg*. Trad. Felipe Augusto Vicari de Carli. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, p. 23.

observações e tem a capacidade de prever com base em cálculos situações que podem ser testadas.

Diante da hegemonia desse discurso cujo ápice se dá no século XX, a arte recoloca então como tarefa a assunção do fracasso de uma concepção de mundo que buscou recalcar essa “substância daimônica original” para a qual Warburg havia tido uma escuta.

3.4.2 *Daímon*, um significante trágico

A proximidade histórica de Heráclito e do florescimento da tragédia nos permite pensar aqui como a tradução corrente do fragmento 119 implica uma série de problemas. Para entendermos o que está em questão nessa associação entre *êthos* enquanto ética, palavra dotada de uma conotação positiva, e *daímon*, o demônio ou demoníaco, enquanto uma potência que engendra o caráter humano, reiteramos como essas duas palavras implicam a própria constituição do mundo trágico, que não tomamos aqui como um período acabado no tempo. Segundo Jean-Pierre Vernant:

Enquanto a tragédia permanecer viva, essa dualidade, ou antes, essa tensão na psicologia das personagens não enfraquecerá. Os sentimentos, as falas, os atos do herói trágico dependem de seu caráter, de seu *êthos* que os poetas analisam tão finamente e interpretam de maneira tão positiva quanto poderão fazê-lo, por exemplo, os oradores de um historiador como Tucídides. Mas esses sentimentos, falas e ações aparecem, ao mesmo tempo, como expressão de uma potência religiosa, de um *daímon* que age através deles. A grande arte trágica consistirá mesmo em tornar simultâneo o que, no *Étéocles* de Ésquilo, é ainda sucessivo. A todo momento, a vida do herói se desenrola como que sobre dois planos, cada um dos quais, tomado em si mesmo, seria suficiente para explicar as peripécias do drama, mas que na tragédia precisamente visa a apresentar como inseparáveis um do outro: cada ação aparece na linha e na lógica de um caráter, de um *êthos*, no próprio momento em que ela se revela como a manifestação de uma potência do além, de um *daímon*.²⁰³

Na leitura do tragediógrafo, o *daímon* aparece como essa figura fantasmática que se encarna nas cadeias do destino do herói, podendo ser associado à *moira* ou à *týkhe*. Preso na tensão entre o caráter que clama por responsabilidade e culpa e a potência demoníaca, o homem trágico se confronta com a experiência cruel da própria linguagem, derivada a partir da presença dual

²⁰³VERNANT, Jean Pierre; VIDAL NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.15.

do signo, sua arbitrariedade e o alijamento do significante com o significado.

Segundo Vernant:

Essa presença, na língua dos trágicos, de uma multiplicidade de níveis, mais ou menos distantes um dos outros – a mesma palavra ligando-se a campos semânticos diferentes, conforme pertença ao vocabulário religioso, jurídico, político, comum a tal ou tal setor desses vocabulários – dá ao texto uma profundidade particular e exige que a leitura se faça, ao mesmo tempo, em vários planos. Entre o diálogo, tal como ele se desenvolve e é vivido pelos protagonistas, interpretado e comentado pelo coro, recebido e compreendido pelos espectadores, há uma defasagem que constitui o elemento essencial do efeito trágico. Na cena, os heróis do drama, tanto uns como outros, em seus debates se servem das mesmas palavras, mas essas palavras assumem significações diferentes na boca de cada um.²⁰⁴

Essa defasagem a que se refere Vernant aponta justamente para a distorção demoníaca da linguagem, na medida em que ela caracteriza o modo como na tragédia as palavras acabam por repelir os significados comunicativos, instaurando-se na barreira resistente à significação e permitindo que o personagem tropece constantemente nas artimanhas do significante. Na *Antígona* de Sófocles, “o termo *nómos*, nas palavras de Antígona, designa o contrário daquilo que, com toda convicção, Creonte chama *nómos*”²⁰⁵. É o que diz a explicação de Vernant na sequência:

As palavras trocadas no espaço cênico têm, portanto, menos a função de estabelecer a comunicação entre as diversas personagens que a de marcar os bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito. Para cada protagonista, fechado no universo que lhe é próprio, o vocabulário utilizado permanece em grande parte opaco; ele tem um único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente uma outra unilateralidade. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói cai na armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não reconhecer. O coro, no mais das vezes, hesita e oscila, lançado sucessivamente para um sentido e para outro, às vezes formulando sem saber, com um jogo de palavras, uma expressão de duplo sentido.²⁰⁶

O que buscamos chamar atenção enquanto o nexo problemático do significante com o significado tem a ver justamente com o modo como a linguagem é estruturalmente constituída por bloqueios e barreiras, o que faz com que ela seja não apenas um território de uma experiência amarga no mundo trágico dos gregos, mas como essa experiência os ultrapassa e faz com que

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 19.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 20.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 20.

vejamos na tragédia um modo de problematização de linguagem que encontramos complexificada no solo histórico da contemporaneidade.

Como diz Vernant, a tragédia permanece viva porque existe tanto uma força a-histórica da tragédia, que nos atravessa e não cessa de operar no modo como nos compreendemos, e uma força histórica que sempre requer uma atualização de leitura. Como coloca Alberto Pucheu, lidar com a tragédia dessa forma

é reconhecer que a tragédia reside, enquanto abertura, no fundamento de nossa trajetória vivida e de uma alternativa possível ainda por viver. A partir dela, construímos um caminho que parece exaurido; a partir dela, abrindo uma porta com a chave proposta, retomamos um novo percurso, para além do anteriormente estabelecido.²⁰⁷

Sendo assim, ao fazer esse reconhecimento, entendemos que mesmo em uma esfera distante historicamente ou aparentemente sem relação com qualquer perspectiva trágica como é o caso da arte contemporânea, podemos abrir uma via teórica esclarecedora ao buscar nesse gênero elementos que nos direcionam para novas interpretações. Aqui, trata-se de uma preocupação específica com a questão da relação entre significante e significado que tem na tragédia um campo específico de problematização.

3.5. Uma ética demoníaca

3.5.1 *Ethos-daimon*

O fragmento 119 justapõe as palavras *ética* e *demônio*. Nessa estranha formulação, vemos como a sentença é incompreensível se assumirmos para ela uma única tradução. É a partir da compreensão de que a existência de uma ética demoníaca pode ser situada apenas dentro de uma lógica na qual as palavras assumem significados obscuros e enigmáticos que o teórico Jean-Pierre Vernant entende a mesma passagem supracitada. Como coloca Vernant:

Êthos-Daimon, é nessa distância que o homem trágico se constitui. Suprimindo um desses dois termos, ele desaparece. Parafraseando uma observação pertinente de R. P. Winnington Ingram, poder-se-ia dizer que a tragédia repousa sobre uma leitura dupla da famosa fórmula de Heráclito (*êthos ánthropos daimon*). Desde que deixa de ser possível lê-la tanto num sentido quanto no outro (como a

²⁰⁷PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, p. 116.

simetria sintática permite) a fórmula perde seu caráter enigmático, sua ambiguidade e não há mais consciência trágica porque, para que haja tragédia, o texto deve significar ao mesmo tempo: no homem, o que se chama *daímon* é o seu caráter e inversamente: no homem, o que se chama caráter é realmente um demônio.²⁰⁸

O que nos interessa a partir dessa consideração de Vernant é pensar segundo um ponto de vista no qual a função da linguagem não seja a transmissão de uma mensagem, mas, ao contrário, seja a de salvaguardar no seio dela mesma uma zona de opacidade, que resiste violentamente ao sentido. Esse aspecto intrincado da linguagem teve que ser solapado de alguma forma para que pudesse existir algo como a filosofia e é só a partir do século XX com o surgimento de dois campos do saber, a Psicanálise e a Linguística, que esse problema foi recolocado, alterando sensivelmente o modo de enunciação da modernidade.

Ao isolar o *daímon* enquanto uma palavra fundamental para pensar a relação entre significante e significado na contemporaneidade, buscamos na tragédia o fundamento da instauração de uma questão. Segundo Cláudio Oliveira a respeito desse termo:

Daímon é igualmente uma palavra de difícil tradução. Traduzido por demônio ou demoníaco indica que se trata de algo entre os homens e os deuses, algo que passa de um campo para outro. É nesse sentido que Diotima ensina a Sócrates, no *Banquete*, que |Eros não é um deus [*theós*], mas um *daímon*. Na fronteira, ou no litoral, diria Lacan, entre deuses e homens, algo passa, e isso, os gregos o chamam de *daímon*. Segundo Heráclito – aquele que Nietzsche considerava um dos filósofos trágicos por excelência –, é precisamente nesse ponto de passagem e de fronteira que se institui o campo do ético: *êthos ánthropos daímon*, “o *êthos* do homem é o *daímon*” (frag. 119), uma sentença que seria incompreensível, se não pudessemos situá-la a partir do *campo do trágico*.²⁰⁹

Desse modo, temos uma consideração essencial no que diz respeito a esse termo. O *daímon* sobre o qual Heráclito se refere seria algo situado entre o campo dos deuses e o campo dos homens. Essa noção de que o *daímon* ocuparia um espaço fronteiro, um lugar de passagem, se mostrará em Agamben definitiva. De fato, Agamben talvez herde sua interpretação do pensamento de Heidegger sobre o mesmo fragmento, mas confere a ele outro estatuto, porque avançará a partir do fragmento de Heráclito sobre as relações entre significante e significado, que não

²⁰⁸VERNANT, Jean Pierre; VIDAL NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 15.

²⁰⁹ OLIVEIRA, Cláudio. “Lacan e o campo do trágico ou os significantes gregos de Medéia”. In: *Viso: cadernos de estética aplicada*, v. I, número 2 (mai-ago/2007), pp. 58-70.

estavam presentes na interpretação heideggeriana. Agamben pensa junto com Heidegger justamente para poder ultrapassá-lo.

Em *Cartas sobre o humanismo*, Heidegger traduzirá a palavra *ethos* por morada, lugar onde se habita. E o *daímon* de Heidegger é, ele mesmo, um deus. Segundo o filósofo alemão:

Êthos significa morada, lugar onde morar. A palavra nomeia o âmbito aberto, no qual mora o homem. O aberto de sua morada permite a manifestação do que advém à essência do homem, ou seja, o que, advindo, se estabelece em sua proximidade. A morada do homem contém e guarda o advento daquilo ao que pertence o homem em sua essência. Segundo as palavras de Heráclito, isto é o *daímon*, o deus. A sentença diz: o homem, enquanto homem, mora nas cercanias de deus.²¹⁰

De certa forma, a tradução do fragmento por Heidegger implica pensar uma experiência do limite também. O homem que vive nas cercanias do divino é um homem que vive em um lugar indeterminado. Fazer uma experiência demoníaca significa, para Heidegger, ser convocado a se instalar nesse lugar de vizinhança aos deuses, entre o deus e o homem.

Assim, ao unir a tradução de Heidegger à interpretação de Vernant sobre o fato de o homem trágico estar localizado em um *êthos-daímon*, proporei a seguir a análise agambeniana do sentido do demoníaco. Para Vernant, a tragédia traz um problema de linguagem genuíno. O texto trágico oferece uma resistência à significação como seu lugar mais próprio. Como assinala Vernant:

As palavras trocadas no espaço cênico têm, portanto, menos a função de estabelecer a comunicação entre as diversas personagens que a de marcar os bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade do espírito, a de discernir os pontos de conflito (...) Mas o que a mensagem trágica comunica, quando compreendida, é precisamente que, nas palavras trocadas pelos homens existem zonas de opacidade e de incomunicabilidade. No próprio momento em que vê os protagonistas aderirem exclusivamente a um sentido e, nessa cegueira, dilacerarem -se ou perderem -se, o espectador deve compreender que há dois ou mais sentidos possíveis.²¹¹

Em Agamben, a questão do *daímon* está vinculada a um problema de linguagem. No ensaio “Se. O Absoluto e o Ereignis”, o filósofo italiano guia as suas reflexões sobre o reflexivo indo-europeu **se*. Segundo esse texto, o grupo do reflexivo indica aquilo que é próprio, o si mesmo, e guarda uma ligação com o

²¹⁰HEIDEGGER, Martin. *Marcas do caminho*. Trad, Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2008, p.37.

²¹¹VERNANT, Jean Pierre; VIDAL NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.19- 20.

“grego *êthos* (e *êthos*), ‘costume, morada habitual’”²¹². A pesquisa etimológica de Agamben o conduz ao termo *Ereignis* que vem a se tornar o problema supremo do pensamento de Heidegger depois de *Ser e Tempo*, na medida em que, na linha “etimologicamente arbitrária”²¹³ do filósofo alemão, há nele a presença do “verbo *eignen*, ‘apropriar’ e o adjetivo *eignen*, ‘próprio’”²¹⁴. Ao se mostrar como um autor tributário do pensamento heideggeriano, Agamben relê o fragmento 119 oferecendo outra tradução, já citada anteriormente nesta tese:

A tradução corrente deste fragmento é: o caráter é para o homem o demônio. Mas *êthos* indica originariamente o que é próprio, no sentido de morada habitual, hábito. Quanto ao termo *daímon*, ele não indica simplesmente uma figura divina, tampouco aquele que fixa um destino. Pensado segundo seu étimo (que o reconduz ao verbo *daiomai*, lacero, divido), *daímon* significa: o que dilacera, o que divide e cinde. (Também em Ésquilo Agamenon, 1472 1473 o *daímon* , dilacerador do coração *kardiodekton* , está sentado como uma fera sobre o cadáver do morto). Só por ser o que divide é que o *daímon* pode também ser o que atribui e destina (*daiomai* significa primeiro “divido”, depois “atribuo”, o mesmo desenvolvimento semântico se dá em uma palavra derivada da mesma raiz: *demos*, “povo”, mas, na origem, “divisão de um território”, “parte destinada”). O fragmento de Heráclito, restituído a seu étimo, diz então: “ o *êthos*, a morada no *se, o que lhe é mais próprio e habitual é, para o homem, o que dilacera e divide, princípio e lugar de uma cisão”.²¹⁵

Seguindo a tradução do filósofo italiano, o *daímon* é pensado aqui como aquilo que divide, que dilacera. A cisão demoníaca é sempre o lugar de uma disjunção que, no mesmo movimento de tornar algo próprio, acaba produzindo seu afastamento, sua expropriação. A linguagem, aquilo que aparece como a pátria de todo falante, sua língua materna, que dá a impressão de ser algo naturalmente próprio ao sujeito falante, também opera a partir de um estranhamento total, na medida em que sua estrutura é fundada na barreira resistente à significação.

Para Agamben, a eticidade do homem diz respeito justamente a esse organismo cindido que se revela como o modo mais próprio do signo linguístico. Assim, a frase de Heráclito retraduzida por Agamben diz: “o *êthos*, a morada no *se, o que lhe é mais próprio e habitual é, para o homem, o que dilacera e divide,

²¹² AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento. : ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.p.147.

²¹³ *Ibidem*, p.148.

²¹⁴ *Ibidem*,p.148.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 149.

princípio e lugar de uma cisão”²¹⁶ de modo que “o homem é de tal modo que para ser-si-mesmo, deve necessariamente se dividir”²¹⁷.

Essas duas assertivas conduzem o pensador italiano a dialogar com Heidegger, com relação ao problema do *Ereignis*, e com Hegel, na medida em que uma das investigações etimológicas a propósito do reflexivo *se levam Agamben a interrogar o problema do Absoluto, “em seu aspecto de linguagem, como palavra absoluta ou discurso acabado”²¹⁸.

Vemos aqui como a linguagem tem papel central nesse texto, visto que Agamben se preocupa com o modo como os significados estão atrelados a uma instância de discurso, na qual há sempre um resto que permanece “não-dito naquilo que se diz”²¹⁹, uma referência implícita a Lacan, no qual toda transmissão histórica acolhe internamente um elemento intransmissível.

O *êthos*, isto é, o mais próprio, é, segundo Agamben, também impróprio; “é, portanto, o próprio *daímon*”. Assim, o campo do demoníaco é aliado ao da ética de forma direta pelo filósofo. Desse modo, o homem, ser dotado de linguagem, é confrontado sempre com aquilo no qual desde sempre já está lançado: uma linguagem cindida pela distorção demoníaca do nexos que une cada significante ao seu significado.

As indagações de Agamben não encontram respostas em seu próprio texto, antes se prefiguram como centelhas lançadas ao leitor. É importante destacar a indiscernibilidade entre o campo da ética – que é inseparável do *daímon* – e a esfera linguística como algo nuclear do pensamento do autor italiano e o modo como ele costura este ensaio deixa esses dois domínios se imiscuírem a todo tempo. Qual seria a particularidade dessa ética demoníaca, disso que para tornar-se um si, deve, ao mesmo tempo, se estranhar? Qual seria o estatuto dessa linguagem cuja palavra se mostra sempre em sua cisão constitutiva?

Deveria ainda tal palavra necessariamente extenuar-se em silêncio, para conservar o indizível ter-sido que a destinou à linguagem? Ou não seria, ao contrário, uma tal palavra a simples palavra do homem, a vulgar ilustre da

²¹⁶ *Ibidem*, p. 149.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 149.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 158.

²¹⁹ *Ibidem*, p.168.

humanidade redimida que, tendo definitivamente apagado o que destina, coincidiria com sua práxis e com sua história? Que, tendo cumprido seu passado, seria agora verdadeiramente prosa (isto é, *pro-versa*, voltada para frente?)(...) Essa simples figura da humanidade acabada – isto é, humana – seria então o que resta a dizer a uma palavra que não tem mais nada a dizer e o que resta a fazer a uma práxis que não tem mais nada a fazer.²²⁰

As frentes aberta pelo último questionamento do filósofo, na qual a linguagem se mostra como “uma palavra que não tem mais nada a dizer”, isto é, que já cumpriu sua vocação histórica e agora se volta pra frente, encontra respaldo em outro ensaio de Agamben intitulado justamente “Walter Benjamin e o demônio: felicidade e redenção histórica no pensamento de Benjamin”.

Em um mundo no qual a experiência histórica já não reconhece nenhum progresso temporal e nenhum conteúdo comunicável, visto que a potência de transmissibilidade da cultura já teria se esgotado, assumir os limites e as barreiras da linguagem se tornaria um procedimento exemplar para a arte. A uma época caracterizada pela pobreza de experiência tão bem diagnosticada por Walter Benjamin²²¹ corresponderiam procedimentos formais nos quais a falha estrutural da linguagem não seria reprimida, mas pelo contrário, realçada.

3.5.2 Passados Citados: ética e *eudaimonia*

No texto publicado em 1982, mesmo ano do ensaio no qual o tema do demoníaco e da linguagem já acossava o autor, ele interroga a questão da ética no pensamento de Benjamin e a articulação – para ele, evidente – entre *daímon* e felicidade. O objetivo da comunicação de Agamben é

traçar as linhas fundamentais (e, no estado atual, certamente provisórias) de uma ética em Benjamin. No entanto, ética significa aqui, no sentido que a palavra tinha quando se deu seu aparecimento nas escolas filosóficas gregas, “doutrina da felicidade”. Para os gregos, a relação entre demônio (*daimonion*) e felicidade era evidente pelo próprio termo com que eles designavam a felicidade: *eudaimonia*.²²²

Com essa afirmação do autor, podemos associar comprovadamente mais uma vez a relação do âmbito da ética com o campo do demoníaco, na medida em que Agamben entende a palavra ética enquanto uma doutrina da *eudaimonia*. É

²²⁰ *Ibidem*, p. 168-169.

²²¹ Cf. BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Braziliense, 2011, p. 114-119.

²²² AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento. : ensaios e conferências*. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.185-186.

importante não perder do horizonte o fato da ética, para o filósofo, jamais poder ser desvinculada do problema da linguagem.

Na construção do texto, Agamben retira das teses da história de Benjamin a concepção de felicidade para propor seu conceito próprio de ética. Nesse sentido, a proposta agambeniana é pensar como uma ética feliz diz respeito a uma relação que tem por objeto o passado, sobre o qual o anjo da história que “vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína”²²³ cristaliza uma imagem potente. Segundo Benjamin:

A imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera.²²⁴

Para Benjamin, a relação entre felicidade e redenção do passado está expressa nesse trecho. Ao citá-lo, Agamben constrói como a ética que, para ele, poderia ser pensada como uma ideia da felicidade, diz respeito ao modo como confrontamo-nos com as épocas precedentes. Felicidade, enquanto relação com a cisão daimônica, é, nesse sentido, um modo de redimir o passado. Segundo ele:

O que significa redimir o passado? Uma resposta está contida na tese que vem a seguir²²⁵, onde lemos que “só à humanidade redimida é dada a plenitude de seu passado. E isso que dizer que só para a humanidade redimida o passado se tornou citável em cada um de seus momentos. Cada um dos instantes que ela viveu se torna *une citation à l'ordre du jour* – e esse é o dia do Juízo Final”. Verdadeiramente redimida, verdadeiramente salva é, portanto, a humanidade que se apoderou plenamente de seu passado. Mas estar plenamente em sua posse significa, diz Benjamin, poder citá-lo.²²⁶

Um dos procedimentos mais interessantes da arte contemporânea foi sua capacidade de, justamente, citar o passado. O novo produzido pelas vanguardas, isto é, a arte voltada pra frente, não consistia necessariamente em uma vontade construtiva mas, ao contrário, em uma potência destrutiva que operaria por retirar

²²³ *Ibidem*, p. 226.

²²⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Braziliense, 2011, p. 223.

²²⁵ Tese 3. Cf. *Ibidem*, p. 223.

²²⁶ AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento. : ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.201.

algo do seu contexto original e ressignificá-lo. Os procedimentos artísticos adquiriram uma vocação para se manter em uma suspensão com seu poder de ser e de não-ser. Como falamos anteriormente nesse capítulo, Agamben chama isso de inoperosidade, no qual o dispositivo linguístico instrumentalizante da linguagem é desativado. A citação surge

como um procedimento eminentemente destrutivo, ao qual compete a força “não de guardar, mas de purificar, de tirar do contexto, de destruir”. Sua força destrutiva é, porém, a da justiça: na mesma medida em que a citação arranca a palavra de seu contexto, destruindo-o, ela a remete também à sua origem. Por isso, Benjamin escreve que, na citação, origem e destruição se interpenetram e (no trecho que citamos anteriormente) que a dominação do demônio se deve à “transfiguração, como estado da criatura na origem” e à “destruição, como potência da justiça”. Se aplicarmos essa teoria da citação à possibilidade de citar o passado em cada um de seus momentos, que constitui o que é próprio da humanidade redimida, então a redenção histórica será inseparável da capacidade de arrancar à força o passado de seu contexto.²²⁷

Assim, o passado é afastado do seu sentido como herança e, para Benjamin, trata-se de paralisar a tradição, de levar o passado a se concluir. Como não ver no gesto de Duchamp, ao pôr bigodes na *Monalisa* de DaVinci em *L.H.O.O.Q.*(1919) um eco do poder destrutivo do qual se reveste a citação segundo Benjamin?

O *ready-made*, portanto, funciona como o “equivalente plástico do jogo de palavras”²²⁸, conforme dissemos anteriormente. Ele “destrói o significado”²²⁹ e inopera os sentidos comunicativos, ao jogar com a distorção demoníaca do significante com o significado. Não por acaso é o próprio Benjamin que evoca as forças demoníacas com seu poder de transfiguração e de destruição, como fica explícito na passagem anterior.

Com o projeto de uma semiologia de caráter apotropaico, isto é, que rejeita o mal-estar atraindo o inquietante para dentro de si, Agamben denuncia a cisão demoníaca que rege toda relação de significação, sobre a qual tentamos fazer referência nesta pesquisa. Ora, quanto mais se tende a apagar o passado mais ele retorna implacavelmente, é o que nos ensina Freud. Citar o passado como operação poética passa a ser, portanto, uma forma pela qual a ética passa a se

²²⁷ *Ibidem*, p. 202.

²²⁸ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.23.

²²⁹ *Ibidem*, p. 23.

inscrever nas obras, visto que a *eudaimonia* se dá pela capacidade não de postular “uma imagem eterna do passado”²³⁰, mas fazer dele “uma experiência única”²³¹.

Em 1997, o artista alemão Horst Hoheisel, cujo trabalho é uma lida constante com os documentos do Holocausto na sociedade do pós- guerra, projetou no dia 27 de janeiro sobre o Portão de Brandemburgo a frase “Arbeit macht frei” – “O trabalho liberta” –, a inscrição colocada à porta de alguns campos de concentração para camuflar o destino de extermínio desses locais. A data escolhida pelo artista não é um mero acaso, trata-se do mesmo dia em que os judeus foram libertados de Auschwitz.

Figura 13 – The gateways of the Germans, Horst Hoheisel, 1997



A obra de Hoheisel, ao lançar na parede do símbolo do passado glorioso alemão o verbo da violência nazista, faz retornar lembranças latentes de um tempo que não deve ser esquecido. Ao converter o monumento da cultura em seu espelho bárbaro, relembrando a célebre frase de Benjamin, o artista alemão devolve à arte a sua potencialidade em citar eticamente o passado. O texto que brilha na superfície do Portão é o conteúdo de um passado catastrófico que, pela via do gesto, resiste em ser apagado porque é repetido, porém arrancado do seu contexto original. A imagem que se cria em *The gateways of the Germans* não é uma representação do campo, é uma tentativa de repetição do campo, um furo do anteparo ante a irrepresentabilidade do real traumático. Como nos lembra Foster:

Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado, só pode ser repetido; aliás, tem de ser repetido. *Wiederholen*, escreve Lacan em referência etimológica à ideia de

²³⁰ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 19.

²³¹ *Ibidem*, p. 19.

repetição em Freud, “não é *Reproduzieren*”; repetir não é reproduzir (...). A repetição, antes, serve para proteger do real, compreendido como traumático.²³²

Repetir para não deixar esquecer, eis a máxima freudiana convertida em ato estético por Hoheisel, em seu embate com o inapreensível do trauma. Uma das grandes contribuições da psicanálise foi descobrir que a ferida traumática era, na verdade, um evento da linguagem. Como nos explica Didi-Huberman a respeito de Freud:

Portanto, o trauma como incidente já se prestava, em seu conceito, ao jogo a que se prestava a matriz de sua significação; é que em incidente há o *incidere*, com i breve, que é in-cado, cair por acaso, abater-se sobre, ou sobrevir, ou tornar-se a presa súbita de alguma coisa (*incidere in furorem et insaniam*: enlouquecer); mas há também o *incidere*, só que com i longo, que é *in-caedo*, verbo do entalhe, da incisão: corte e gravura ao mesmo tempo, a violência de uma ferida – perenidade de um estigma, de uma escrita, de uma frase. Freud interrogava o trauma como evento significante.²³³

Como escreveu Primo Levi, “onde se faz violência ao homem, também se faz à linguagem”²³⁴. O ato de deslocar a mentira eterna das palavras nazistas, símbolo da selvageria do totalitarismo, para um monumento da cultura é uma forma da arte de se portar contra a domesticação da linguagem, violentando ela mesma a própria linguagem, implodindo o seu caráter pacificador. As manifestações contemporâneas da arte compreenderam esse aspecto infernal da língua e jogaram com ele. Como coloca Foster:

É como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda a sua glória (ou horror) de seu desejo pulsátil, ou ao menos evocar essa condição sublime. Para tal, essa arte atua não só para atacar a imagem como também romper o anteparo ou indicar que ele foi rompido.²³⁵

A consistência desse gesto está em indicar que a linguagem trabalha a partir de um “apesar de tudo”²³⁶, exigindo sempre “uma difícil ética”²³⁷. Na lida com o horror entranhado na própria linguagem, a arte contemporânea é um embate constante com as inadequações, falhas e distorções demoníacas, situando

²³²FOSTER, Hal. “O retorno do real”. In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 128.

²³³DIDI-HUBERMAN. *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 216.

²³⁴No original: “É ovvia l’osservazione che, là dove si fa violenza all’uomo, la si fa anche al linguaggio”. Cf. LEVI, Primo. *I sommersi e i salvati*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1991, p.72.

²³⁵FOSTER, Hal. “O retorno do real”. In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.136.

²³⁶DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012, p. 60.

²³⁷*Ibidem*, p. 60.

as obras, nas palavras de Didi-Huberman, “no olho da história”²³⁸. Como ele define, ela está

numa zona muito local, num momento de suspensão visual, no sentido de que falamos do olho de um ciclone (essa zona central da tempestade, onde por vezes há uma calma absoluta, “não deixa de ter nuvens que tornam difícil sua interpretação”²³⁹).

As nuvens que tornam difícil sua interpretação nada são mais do que os pontos de resistência à significação que estruturam cada autêntica forma artística. A semiologia do ponto de vista da Esfinge trazida por Agamben marca o caráter enigmático do signo artístico a partir da distorção demoníaca do nexo que une cada significante ao seu significado, na qual a arte contemporânea se apresenta como um campo privilegiado no qual essa questão se coloca.

Em *Livro Velasquez* (1996), o artista brasileiro Waltercio Caldas cita o pintor espanhol ao reproduzir o icônico quadro *As meninas* sem as conhecidas personagens que figuram no quadro original. A tela se deforma e torna-se sem foco, embaçada por uma película translúcida, mas o fundo é visto em sua plenitude. Realizado em computação gráfica, ele remove a protagonista Infanta Margarita e as demais personagens, incluindo, claro, o próprio pintor.

²³⁸ *Ibidem*, p.60.

²³⁹ *Ibidem*, p. 60.

Figura 14 – Livro Velásquez, Waltercio Caldas, 1996



Em um gesto radical de diálogo com o passado histórico, Waltercio não transforma o passado em uma herança nefasta. Através de seu gesto, o fenômeno “não permanece àquilo que era”²⁴⁰, mas “se torna o que não era”²⁴¹. E disso provém o efeito artístico e singular de sua práxis artística. Para Agamben,

Artista ou poeta não é quem tem a potência ou a faculdade de criar, que um belo dia, por meio de um ato de vontade ou obedecendo uma injunção divina (a vontade é, na cultura ocidental, o dispositivo que permite atribuir as ações e a técnica em propriedade a um sujeito), decide, como o Deus dos teólogos, não se sabe como nem por que pôr em obra. Assim como o poeta e o pintor, também o carpinteiro, o sapateiro, o flautista, enfim, todo homem, não são o titular transcendente de uma capacidade de agir ou de produzir obras. Ao contrário, são viventes que no uso, e apenas no uso de seus membros – como do mundo que os circunda – fazem experiência de si e constituem-se como formas de vida. A arte é apenas o modo no qual o anônimo que chamamos artista, mantendo-se constantemente em relação com uma prática, procura constituir a sua vida como forma-de-vida. A vida do pintor, do músico, do carpinteiro, nas quais, como em toda forma-de-vida, está em questão nada menos do que a sua felicidade.²⁴²

O filósofo italiano se refere ao campo da arte contemporânea como o lugar singular no qual a questão da felicidade ou, como caracterizamos aqui, de uma ética demoníaca, é perseguido. Ao interrogar a arte como um evento de linguagem

²⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento. : ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 207.

²⁴¹ *Ibidem*, p.207.

²⁴² AGAMBEN, Giorgio. *Creazione e anarchia: l'opera nell'età dela religione capitalista*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2017, p. 27-28.

e a obra enquanto signo linguístico, busco também acenar para este problema fundamental no qual os sujeitos que falam exercem sua ética de serem portadores de uma linguagem demoníaca, permeada por lacunas, lapsos e falhas de comunicação.

Desse modo, as obras pesquisadas por essa tese ressaltam o modo como a arte joga com isso na medida em que acolhe os umbigos, as zonas ambíguas e obscuras, e oferece um limite à significação e à interpretação. A ética é, portanto, a relação primordial com a *eudaimonia*, com um tipo de próprio que nada mais é do aquilo que há de mais estranho, de radicalmente outro. Trata-se apenas do puro fato de que *há* linguagem, para dentro da qual somos capturados e nos forjamos como sujeitos éticos. Como conclui Agamben em *O fim do pensamento*:

Caminhamos no bosque: de repente ouvimos um farfalhar de asas ou de relva remexida. Uma perdiz alça voo e mal a vemos sumir na mata, um porco-espinho se enfia na moita mais densa, estalam as folhas secas em que se revolve a cobra. Não o encontro, mas essa fuga de animais invisíveis é o pensamento. Não, não era a nossa voz. Aproximamo-nos da linguagem tanto quanto possível, quase a tocamos, mantida em suspenso: mas o nosso encontro não aconteceu e então tornamos a nos afastar livres de qualquer pensamento, rumo a casa. Portanto, a linguagem é a nossa voz, a *nossa* linguagem. Como agora falas, isto é a ética.²⁴³

Para o filósofo italiano a lida com a eticidade é, no mesmo sentido, uma lida com a linguagem. A tarefa do pensamento é, portanto, pensar o que significa falar, entrar na linguagem. Podemos dizer que “nos livros escritos e não escritos” do autor esta é a preocupação fundamental. Reconhecer o limite do não dito naquilo que se diz é o modo como procurei me ocupar de uma questão fundamental para a arte contemporânea, domínio especial no qual podemos contemplar a instalação desses problemas.

A escuta da palavra – evocada por cada forma artística – e trazida por uma autêntica interpretação é, portanto, “aquela que, mantendo aberta a infinita comunidade histórica das mensagens, situa todo dito histórico no não dito”²⁴⁴ que nela se conserva.

²⁴³ AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 147.

²⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento. : ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.207, p. 42.

4 A força de um inferno: o *infamiliar* na arte contemporânea

4.1 Dos problemas dos intraduzíveis

4.1.1 O estranho, o inquietante e o infamiliar

“Através de um dia eu ter beijado o resíduo insípido que há no sal da lágrima, então a infamiliaridade do quarto tornou-se reconhecível, como matéria já vivida”²⁴⁵. Com essa frase, Clarice Lispector inicia um dos capítulos de seu romance *A paixão segundo G.H.*, publicado em 1964. Ao promover o encontro da diabólica narradora G.H. com uma barata, o livro da escritora brasileira faz com que o leitor atravesse justamente, como ela mesma anuncia, “o oposto daquilo que se vai aproximar”²⁴⁶. Nessa topologia paradoxal em que Lispector nos lança, farei algumas considerações para desenvolver este capítulo sobre a relação entre o conceito proposto por Freud em 1919 em seu célebre texto “Das Unheimliche”, cuja tradução vemos brilhar no neologismo da palavra *infamiliaridade* na citação acima, e o campo contemporâneo da arte.

Como a passagem deixa evidente, Lispector se refere a um movimento pendular entre o reconhecimento e o desconhecimento. Ao descrever o quarto enquanto um lugar infamiliar que se torna, subitamente, reconhecível, ela tensiona dois polos opostos que vão da estranheza do espaço à domesticidade do mesmo, visto que ela faz alusão a alguma coisa que já teria sido vivida pela personagem. Não intenciono fazer uma análise literária do romance, mas sim pontuar como a escritora – não importando se conhecia ou não o ensaio freudiano – aponta para a insuficiência da língua portuguesa em lidar com a ambiguidade constitutiva e de difícil tradução do termo alemão que nomeia a categoria do estranho ou do inquietante, como foi comumente vertido para o português o escrito de Freud.

Em seu célebre ensaio “A tarefa do tradutor”, Walter Benjamin já estabelece, a partir do termo *die Aufgabe* (tarefa) que escolhe para nomear a questão implicada no processo de tradução, que traduzir algo implica um

²⁴⁵ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro; Francisco Alves, 1995, p. 94.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 13.

problema a ser resolvido e, também, uma renúncia, algo que vem a malograr em cada gesto do tradutor²⁴⁷.

Freud nomeia em “Das Unheimliche” uma categoria que ele considerava decisiva para pensar uma estética relacionada com o sentimento da angústia, com o que é assustador e terrível, com o que é estranho e inquietante. Em seu próprio texto, ele discute a ambiguidade dessa palavra em alemão, que aglutinaria, paradoxalmente, tanto o sentido daquilo que é estranho, quanto o seu oposto, que é familiar.

Para verter esse termo para outras línguas, os tradutores se deparam com aquilo que diz respeito ao campo da intraduzibilidade da língua, isto é, com aquilo que não se pode deixar de não traduzir, já que o intraduzível não é o impossível de ser traduzido, mas aquilo que se abriga nos equívocos e falhas de cada língua e dificilmente será transmissível no ato da tradução.

A tentativa de se aproximar do conceito freudiano em português conta com a tradução de Eudoro Augusto Macieira de Sousa, que optou por traduzir como “O estranho”, nas Edições Standard das obras completas de Freud, baseando-se na tradução do termo para o inglês como “The Uncanny”. Já o tradutor Paulo César de Sousa escolheu “O inquietante” como a palavra que melhor se aproxima do *Unheimlich* alemão. Essa tradução se filiaria à tradução francesa *inquiétante étrangeté*, expressão pensada a partir da junção das duas palavras que fariam parte do campo do *Unheimlich*, isto é, o domínio do estranho e do inquietante.

4.1.2 Rompendo as barreiras apodrecidas da língua

Tendo feito esse esclarecimento, destaco que nos capítulos precedentes e no atual é importante entender que quando me refiro às características do estranho e do inquietante na arte é partindo do referencial freudiano, como chamei atenção na nota de rodapé 42 do primeiro capítulo, antecipando a dificuldade de transitar nesse campo semântico mobilizado pela dificuldade de tradução do termo alemão.

²⁴⁷ A respeito do verbo *aufgeben*, de onde deriva o termo traduzido por “tarefa” em “Die aufgabe des Übersetzers” : Cf. nota do editor em BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampffe Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2013, p. 101.

Nesse sentido, a palavra criada por Lispector deixa reverberar a zona intraduzível com que cada ato de tradução deve se confrontar. De uma língua para outra, há sempre uma perda em jogo, algo que resta como não integralmente transmissível. Nesse sentido, a tradução conduz sempre ao intraduzível e, portanto, a intraduzibilidade do *Unheimlich* freudiano traz como efeito um gesto poético. A palavra inventada por Lispector, ainda que não tenha sido criada com o intuito de traduzir o escrito de Freud, introduz na língua portuguesa um novo termo, não dicionarizado, um termo bárbaro, ele mesmo estranho ao português. Para fazer esse tipo de experiência com a linguagem, é preciso que o tradutor abrace outra tarefa, a de se tornar ele mesmo poeta. O que explica o fato de ter sido uma escritora como Clarice Lispector quem melhor teria traduzido a antinomia constitutiva da dimensão da *Unheimlichkeit* freudiana. É sobre isso que nos fala Benjamin ao se perguntar:

E uma tradução? Será ela dirigida a leitores que não compreendem o original? Essa questão parece explicar suficientemente a diferença de nível entre ambos no âmbito da arte. Além disso, parece ser este o único motivo possível para se dizer “a mesma coisa “ repetidas vezes (...) O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse transmitir algo não poderia transmitir nada que não fosse a comunicação, portanto, algo de inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções. Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado – e mesmo o mau tradutor admite que é o essencial – não será isso aquilo que se reconhece em geral como o inapreensível, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta?²⁴⁸

Sendo assim, Benjamin salienta esse ponto inefável de cada língua para o qual o infamiliar se apresenta como o coração da tradução concebida enquanto um dispositivo poético. Filosofar é, antes de tudo, lidar com palavras, e não apenas com a história dos conceitos. Segundo Benjamin, o engenho filosófico tem o desejo de alcançar a língua que se anuncia na tradução²⁴⁹. Logo após fazer essa afirmação, o filósofo alemão faz uma citação de uma passagem de Mallarmé em *Crise de vers* na qual o poeta fala da imperfeição das línguas, aludindo com suas palavras à vocação da tradução enquanto um campo menos atravessado pela fidelidade do sentido do que pelo potencial inventivo das línguas, que liberta a tradução do “cativeiro da obra por meio da recriação (*Umdichtung*)”²⁵⁰. O

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 102.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 113.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 117.

procedimento dessa tarefa filosófica da tradução é comparado por Benjamin com as conexões entre os fragmentos de um vaso quebrado:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. E precisamente por isso, ela deve, em larga medida, abstrair do sentido, da intenção de comunicar algo, sendo-lhe o original essencial apenas pelo fato de já ter eliminado para o tradutor e sua obra o esforço e a ordem necessários à obrigação de comunicar.²⁵¹

Logo, o início deste capítulo buscou situar a tradução em uma posição não instrumental de mera transposição do sentido, e sim problematizar a tradução do ensaio na medida em que, independente do conteúdo textual a respeito do *Unheimlich*, o que Freud propõe é um estudo sobre o próprio termo *Unheimlich* a partir das questões que a ambiguidade presente nele suscita, dedicando um amplo estudo etimológico a partir de possíveis traduções do vocábulo em diversas línguas.

Ao sairmos do vocabulário de conceitos e passarmos para a compreensão de que operamos com a singularidade das palavras, na medida em que concebemos uma palavra como aquilo que pode ser ao mesmo tempo muita coisa, convocamos a filosofia para – como colocou o filósofo Cláudio Oliveira em uma palestra na Universidade Federal do Rio de Janeiro por conta da edição brasileira da publicação do projeto *Dicionário dos intraduzíveis* em 2018 – perder sua inocência linguística. Em um artigo para a revista *Cult* sobre a exposição “Após Babel, traduzir”²⁵² – cuja curadoria é assinada por Cassin – Cláudio Oliveira expõe as relações implicadas entre o tema da intraduzibilidade e o modo como a psicanálise tem por objetivo produzir o intraduzível de cada sujeito:

²⁵¹ *Ibidem*, p. 115.

²⁵² Cf. OLIVEIRA, Cláudio. “Da intraduzibilidade como política”. Revista *CULT*. 20 de dezembro de 2016 Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/da-intraduzibilidade-como-politica/>. Acessado em 12 de novembro de 2018. Exposição ocorrida em 2016 sediada no MuCEM (Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo) na cidade de Marselha, na França. Trata-se de uma consequência do trabalho grandioso coordenado por Cassin, a edição do *Vocabulário europeu das filosofias* (Le Robert/Seuil), conhecido como *Dicionário dos intraduzíveis*. Como nos informa o artigo, este projeto “envolveu 150 pesquisadores de vários países do mundo, é um estudo em torno de quatro mil termos, de mais ou menos 15 línguas principais, as línguas europeias do título, mas também de outras, com as quais essas línguas estabeleceram relações históricas importantes”.

Trata-se, para Barbara, de tirar as consequências filosóficas e políticas da prática da tradução, porque é somente através da tradução que chegamos a localizar o intraduzível como a dimensão mais fundamental de uma língua, assim como, para a psicanálise, é somente através da relação com outro que podemos nos dar conta do nosso sintoma. Em outras palavras, o sintoma é relacional, ele não existe como algo substancial. É só porque há uma alteridade que podemos nos dar conta de que algo não se traduz. Podemos dizer, também, que o intraduzível é o que resiste à universalização. Em oposição ao conceito que, em tese, descreve uma noção universal, e que poderia ser transmitido integralmente, o intraduzível descreve uma singularidade absoluta. No caso, a singularidade de uma palavra ou de uma língua, assim como o sintoma descreve a singularidade do sujeito frente ao grande Outro que é a própria linguagem na qual ele procura se traduzir. Falar em uma língua é já traduzir para essa língua um intraduzível: o próprio sujeito em sua dimensão real. Mas é apenas nesse esforço de tradução que o sujeito pode se dar conta da sua própria intraduzibilidade, que não deve ser tomada por ele como uma falha, mas como sua riqueza mais preciosa. Entre um ponto e outro, há um percurso a ser feito, naturalmente. Daí a necessidade da prática da tradução.²⁵³

Assim, “Das Unheimliche” pode ser descrito, acima de qualquer coisa, como um elogio da intraduzibilidade das línguas e, desse modo, talvez seja a psicanálise o âmbito privilegiado no qual essa discussão pode acontecer, já que tanto a teoria psicanalítica quanto a clínica buscam sublinhar a linguagem enquanto o espaço das falhas e dos equívocos (concebidos em sua tonalidade positiva), no qual aquilo que Agamben nomeia como a “distorção demoníaca do nexa que une cada significante ao seu significado” é posto em evidência.

Logo, o infamiliar criado por Lispector abre uma fenda na língua, borra a fronteira entre a sua estabilidade simbólica bem delimitada – assentada sobre o fato de que uma língua é composta pela totalidade das palavras que existem e podem ser usadas pelos falantes – e uma espécie de invasão bárbara, ao introduzir um elemento estranho à língua portuguesa, inexistente na língua tal como a conhecemos e que, notadamente, só poderia ter emergido no campo da arte.

Como mencionei anteriormente, a atividade poética diz respeito ao despojamento da linguagem familiar, dentro da qual o artista transita como se dela fosse preciso tomar distância. Assim, ele se apropria no mesmo gesto de se expropriar de um território familiar e dessa experiência nasce não só a poesia, mas as mais variadas criações artísticas.

À guisa de exemplo, a vasta produção de Samuel Beckett – que engloba suas peças, livros, poemas e traduções de suas próprias obras - pode ser pensada

²⁵³ *Ibidem.*

dentro dessa chave, na medida em que há um trânsito do artista entre o inglês, sua língua materna, e o francês, língua na qual ele afirmara que passara a escrever “pour faire remarquer moi”²⁵⁴, que pode ser traduzido como “ para fazer notar eu”. Ao errar propositalmente a sintaxe correta do idioma e deixá-la estranha, infamiliar a um ouvinte com francês fluente, Beckett atentava para um empobrecimento voluntário da língua, não em sentido pejorativo, pelo contrário, apontando para outras nuances e possibilidades que não estariam dadas se considerássemos apenas o registro da comunicação e da vocação instrumental da linguagem.

Em outra ocasião, ele afirmara que escrevia em francês porque “É mais fácil escrever sem estilo em francês”²⁵⁵. Ou seja, a decisão de perder a familiaridade com sua língua materna produz como efeito outro tipo de lida com a linguagem, salientando as falhas, os equívocos e as perturbações, corroborando a hipótese de que a arte opera na disjunção do significado e do significante, no espaço demoníaco da fratura, que traz como consequência imediata os problemas de significação, os limites ao entendimento e a estranheza do não sentido, como busquei defender ao longo desta tese.

Desse modo, a dimensão da estética se apresenta como o lugar no qual o gesto poético diz respeito à diluição da fronteira entre o campo do estranho e o do familiar, tema do próprio ensaio de Freud. Não por acaso, é na literatura fantástica do escritor E.T.A. Hoffman – cuja obra “Der unheimliche Gast” (“O estranho hóspede”), um dos contos do terceiro volume de *Die Serapionsbrüder* ('Os irmãos de Serapião') publicado em 1820, pode servir de referência – que Freud encontrará a fortuna crítica para o desenvolvimento do seu trabalho juntamente com o texto “Zur Psychologie des Unheimlichen”, do psiquiatra Ernst Jentsch, publicado em 1906. Jentsch tentava entender a incerteza sobre um objeto inanimado poder ser, de alguma forma, dotado de vida autônoma, questão também presente em *O homem da areia*, conto de Hoffman investigado por Freud em “O infamiliar”.

²⁵⁴ EDWARDS, Michael. “Beckett’s French”. In: *Translation and Literature*. Edinburgh: University Press, v.1, p.68-83, 1992, p. 69.

²⁵⁵ KNOWLSON, James. *Damned to Fame: the life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996, p. 357.

Para pensar a relação entre estética, estranheza e linguagem, recupero na próxima seção pontos trabalhados no primeiro capítulo para inseri-los na discussão sobre o infamiliar. Assim, o conhecido texto de Freud será reconvocato neste capítulo a partir de uma série de autores para os quais ele se tornou incontornável. Autores distintos como Theodor Adorno, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman se viram confrontados com o texto freudiano a fim de pensar um arco extenso de questões suscitadas pela arte. Começarei minha investigação pelo filósofo que norteia minha pesquisa, investigando como o *Unheimlich* ganha corpo na obra de Giorgio Agamben.

4.2 O Mais Inquietante: entre Retóricos e Terroristas

4.2.1 Agamben e a referência implícita a Freud

O primeiro momento do pensamento teórico de Agamben, que trafega por áreas muito distintas do saber, tem a Estética enquanto dimensão privilegiada. Podemos afirmar que os caminhos que conduziram o autor que viria a se tornar um dos mais importantes filósofos do Direito e da Teoria Política com sua teoria sobre o estado de exceção ainda eram insipientes no começo de sua trajetória, aberta em 1970 com a publicação de *O homem sem conteúdo*. Nessa década, o jovem Agamben produzirá obras como *Estâncias*, de 1977 e *Gosto*, de 1979. Dez anos mais tarde, em 1990, ele faz a conferência “Lacan avec les philosophes” que seria publicada no Brasil em 2018, ineditamente, intitulada *Experimentum linguae*. Todas essas obras distam bastante do que pode ser considerada a linha mestra do autor, isto é, o projeto da tetralogia *Homo Sacer*.

Essa informação é útil para entender o movimento do autor com relação à perspectiva estética que ele irá adotar na extensão de quase toda a sua obra (salvo o livro *Gosto*, que figura como exceção à defesa de Agamben de que a arte pertence ao espaço da ética e da política, e não da estética). Para o filósofo italiano, a arte não tem a ver com um tipo de produção de obras destinada ao julgamento e contemplação do espectador, ela pertence ao campo da ética e da política na medida em que se configura como resistência aos imperativos produtivos e de efetividade, apresentando-se como uma experiência de linguagem

irredutível cuja contradição vital não está nem na atividade de um artista nem na apreensão sensível do espectador.

Por que isso nos interessa? Embora eu não concorde com a saída da arte do campo estético – na medida em que a estética não é mera forma de ajuizamento, mas uma partilha do sensível eminentemente política – é importante esclarecer a militância de Agamben por essa tese, influenciada pelo pensamento de Martin Heidegger, para compreender o modo como ele relaciona a arte e a política, a partir do que ele chama de *o Mais Inquietante*, cuja referência implícita em seu primeiro livro ao conceito freudiano de *Unheimliche* irá se tornar explícita na sua segunda obra.

Em primeiro lugar, *O homem sem conteúdo* tem como alvo principal a *Crítica do juízo* de Kant. A insurgência de Agamben contra Kant tem como objetivo pensar a arte nem a partir do prazer desinteressado, nem da figura do gênio, dois conceitos que alicerçam a *Crítica*. O filósofo italiano vê na reflexão kantiana um modo de compreender a arte a partir de uma suposta genialidade criativa que culmina na produção de obras belas destinadas à contemplação do homem de gosto que passeia e frui dentro dos museus e galerias. Assim, é um outro tipo de experiência com a arte que Agamben visa construir. Para ele, a estética – ou o que ele compreende como a estética de formulação kantiana, que teria se sobreposto à forma como compreendemos a arte em geral – deixaria de lado um tipo de experiência relacionada à arte – ainda mais originária – que teria sido limada do campo filosófico para que algo como as teses de Kant pudessem surgir.

Nesse sentido, o nascimento da estética enquanto disciplina filosófica – fundada por Baumgarten e desembocando em Kant – era concebido por ele como um evento muito recente na história que teria alterado nossa relação com a arte, fazendo com que os regimes discursivos implicados no tripé artista-obra-espectador fossem pervertidos ao lançar a arte na esfera da esteticidade. Agamben procurava entender outro tipo de lida com as obras, uma experiência antiestética que ele nomeia como o Terror. Segundo ele, essa experiência era aquela do mundo clássico grego:

Platão, e o mundo grego clássico em geral, tinham da arte uma experiência muito diferente, que tem muito pouco a ver com o desinteresse e a fruição estética. O poder da arte sobre o espírito lhe parecia tão grande que ele pensava que ela poderia, sozinha, destruir o próprio fundamento da sua cidade; e, todavia, se ele era constrangido a bani-la, o fazia, mas apenas a contragosto, ως ζυγισμεν γε ήμιν αυτοις κηλουμενοις “porque temos consciência do fascínio que ela exerce sobre nós”. A expressão que ele usa quando quer definir os efeitos da imaginação inspirada é θειος φοβος, “terror divino”, uma expressão que nos parece indubitavelmente pouco adequada para definir a nossa reação de espectador benevolente, mas que se encontra sempre com mais frequência, a partir de um certo momento, nas notas nas quais os artistas modernos buscam fixar a sua experiência da arte.²⁵⁶

Vemos como o autor italiano sinaliza para um tipo de experiência próxima daquela à qual Freud irá aludir em seu ensaio “Das Unheimliche”. Freud, como deixa claro já no primeiro parágrafo do texto, não investe suas considerações contra a estética, mas pleiteia um outro tipo de estética, não aquela “limitada à teoria do belo”²⁵⁷, mas uma estética que pertenceria a um âmbito “marginal, negligenciado pela literatura especializada no tema”²⁵⁸.

A preocupação de Agamben parte de um lugar muito próximo da de Freud, ou seja, de um incômodo com a captura da arte pela teoria do belo e das qualidades do sentir, suscitadas por sentidos ligados ao apaziguamento, à comodidade, à familiaridade. Tanto um autor quanto o outro estão pensando a arte menos a partir de sensações positivas e mais a partir de perturbações como sentimentos de angústia, terror, estranheza e inquietude, um domínio que, não só para Freud, mas também para Agamben teria sido negligenciado pela estética. Embora a decisão de Agamben se apresente como mais radical – a de expulsar a arte do espaço estético e afirmar categoricamente que a arte é ética e política²⁵⁹ – podemos ver no entrelaçamento de ambas as concepções uma problematização comum.

²⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 22- 23.

²⁵⁷ FREUD, Sigmund. “O inquietante. In: *História de uma neurose infantil: (“ O homem dos lobos”)*, *Além do princípio do prazer e outros textos (1917- 1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.329.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 329.

²⁵⁹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Arte, inoperatividade, política”. In: CARDOSO, Rui Mota(Org.). *Política (Politics)*. Porto: Fundação Serralves, 2007, p.40. Em: <http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf> . Acesso em 22 de novembro de 2018 .

Assim, a referência implícita de Agamben a Freud aparece ao final do primeiro capítulo de *O homem sem conteúdo*, logo após o autor ter caracterizado o terror divino de Platão como um efeito direto que seria provocado pela obra, seja do ponto de vista do artista ou do espectador. A concepção da arte enquanto um encontro terrível e insuportável teria como paradigma a postura do poeta Rimbaud, cuja produção cessa após uma desistência voluntária. Esse tipo de experiência teria sido eclipsada ao longo da história e reapareceria na época moderna e, conseqüentemente e talvez de forma mais radical, na contemporaneidade. Para Agamben, o poeta tinha se deparado com o Terror. Como afirma o filósofo italiano:

O embarque para Citera²⁶⁰ da arte moderna devia, assim, levar o artista não á prometida felicidade, mas a medir-se com o Mais Inquietante, o divino terror que tinha impellido Platão a banir os poetas da cidade.

A expressão agambeniana “o Mais Inquietante” é uma referência implícita à Freud visto que em seu próximo livro, *Estâncias*, o autor retornará ao tema traduzindo o termo freudiano por “o Inquietante”, grafando também com maiúscula e aludindo ao ensaio de Freud de 1919 explicitamente, como mostrarei adiante.

No capítulo seguinte de *O homem sem conteúdo*, Giorgio Agamben desenvolve suas reflexões para pensar de que modo a arte expõe o homem ao Terror. Ao fazer uso do autor Jean Paulhan em *Les fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, Agamben pensa a questão do Terror a partir do problema da linguagem. Seguindo as considerações de Paulhan, ele trata “de uma ambigüidade fundamental da linguagem – para a qual, por um lado, há signos que caem sob todos os sentidos e, por outro, ideias associadas a esses signos de modo a serem imediatamente evocadas por eles”²⁶¹. Agamben, na esteira de Paulhan, distinguia dois tipos de artistas: de um lado, o Terrorista, descrito como “um misólogo e, (que) na gota d’água que resta na ponta dos seus dedos, não reconhece mais o mar

²⁶⁰ Cf Nota de Giorgio Agamben: “Citera, ilha grega que faz parte das ilhas jônicas, no século XVIII foi uma referência para poetas e artistas que a consideravam um local idílico, propenso aos amantes. Referência ao quadro de Antoine Watteau (1684- 1721), O embarque para Citera. In: *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012, p. 26.

²⁶¹ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012, p. 29.

no qual acreditava ter se imergido”²⁶²; e o Retórico, que “olha, ao contrário, para as palavras e parece desconfiar do pensamento”²⁶³.

Para Agamben, a obra de arte está no centro da discussão sobre a linguagem e ele recorre ao conceito de alegoria para dizer que, segundo os gregos, ela *αλλο αγορευει*, isto é, comunica outra coisa, é sempre estranha à matéria que a contém. Para o filósofo italiano, a partir da idade moderna “o terror começa a fazer pesar sobre a arte ocidental”²⁶⁴ e os artistas teriam se convertido em Terroristas.

O tipo perfeito que encarna essa particular figura é o pintor Frenhofer de *A obra-prima ignorada*, novela de Honoré de Balzac escrita em 1845, que persegue durante todo o livro a criação da obra-prima que ele demorara 10 anos para pintar. Ao concluir, a tela é apenas “algo como uma névoa sem forma”²⁶⁵, “uma avalanche de linhas indecifráveis”²⁶⁶. Quando é revelada aos dois personagens que acompanham Frenhofer na sua saga, os pintores Poussin e Porbus devolvem a estranheza dos seus olhares para o artista e é nessa estranheza que ele se dá conta de que sua tela é uma obra na qual “todo sentido se dissolveu, todo conteúdo desapareceu”²⁶⁷. De acordo com Agamben:

O que aconteceu com Frenhofer? Até o momento em que nenhum olho estranho tinha contemplado a sua obra de arte, ele não tinha duvidado um só instante do seu sucesso; mas bastou que, por um átimo, tenha olhado a tela com os olhos dos dois espectadores para que tenha sido constrangido a fazer sua a opinião de Porbus e de Poussin: “Nada! Nada! E ter trabalhado dez anos!”²⁶⁸

O estranhamento frente ao que Agamben nomeia como dissolução do sentido é um dado presente no diagnóstico do filósofo sobre o Terror, às vésperas da virada para o século XX, século no qual esse projeto seria intensificado. Se Balzac publica sua novela em 1845, Freud escreve seu ensaio cerca de setenta anos depois. Entre um e outro começam a acontecer experiências fundamentais das vanguardas notadamente influenciadas por muitas questões em voga nesse período com relação aos problemas da linguagem e, em um momento posterior a

²⁶² *Ibidem*, p. 29.

²⁶³ *Ibidem* p. 29.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 31.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 31.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 31.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 31.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 33.

Balzac, aparecem as correntes artísticas influenciadas pela descoberta do inconsciente, esse domínio no qual cada sujeito se percebe como estranho a si próprio.

Como narra Balzac, o que resta da tela de Frenhofer é apenas o detalhe de um pé que se destaca em meio ao emaranhado de formas indiscerníveis, “como o torso de uma vênus esculpida em mármore de Paros que surgisse de entre os escombros de uma cidade incendiada”²⁶⁹. Para Agamben, esse é o paradoxo do Terror, no qual signo e sentido se colapsaram e artistas e espectadores se veem confrontados com a “cabeça de Górgona no destino da arte ocidental”²⁷⁰. As questões postas pelo filósofo dizem respeito ao estatuto da linguagem nesse momento crucial no qual o significado acabou por ser devorado, como ele escreve. Devido a isso, ele indaga:

A busca de um significado absoluto devorou todo significado para sobreviver apenas signos, formas privadas de sentido. Mas, então, a obra-prima desconhecida não é, ao contrário, a obra-prima da retórica? É o sentido que apagou o signo ou é o signo que aboliu o sentido? Eis o Terrorista colocado em confronto com o paradoxo do Terror. Para sair do mundo evanescente das formas, ele não tem outro meio senão a própria forma; e quanto mais quer apagá-la tanto mais deve se concentrar nela para torná-la permeável ao indizível que quer exprimir. Mas, nessa tentativa ele acaba por se encontrar nas mãos apenas dos signos que, é verdade, passaram através do limbo do não sentido que ele perseguia.²⁷¹

Desse modo, retomando a sentença ameaçadora da Esfinge, o seu imperativo “decifra-me ou te devoro” cobra seu preço em um mundo que não conseguiu se livrar da imposição metafísica do significado e do sentido. Para o autor italiano, é preciso sair de uma concepção metafísica aristotélica que concebeu a linguagem como som significante, a *phoné semantiké*, se quisermos recolocar o problema dos limites da linguagem e das suas ambiguidades constitutivas. De acordo com ele:

O complexo significante/significado faz, de fato, tão indissolúvelmente parte do patrimônio da nossa linguagem, pensado como *phoné semantiké*, som significante, que toda tentativa de superá-lo sem se mover, ao mesmo tempo, fora

²⁶⁹ BALZAC, Honoré de. “A obra-prima ignorada”. In: *A comédia humana*. São Paulo: Globo, 1992, p. 39-40.

²⁷⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 26.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 31-32.

dos confins da metafísica, está condenada a cair de novo aquém do seu objetivo.²⁷²

Portanto, a cisão do signo entre significante e significado, que viemos investigando ao longo de toda tese e que o filósofo nomeou como “a distorção demoníaca”, impacta diretamente na questão do Mais Inquietante ligado ao Terror. Sem dúvida, o que veremos com Freud e a psicanálise é parte intrínseca do problema da disjunção da linguagem entre significante e significado e Agamben já está atento a isso quando postula que na busca de alcançar um significado único e irrevogável, o que retornou como efeito patológico é a insubmissão avassaladora do *logos*.

Entre a postura dos Retóricos e a dos Terroristas, Agamben identifica as contradições da linguagem com as quais a arte deverá se defrontar. A meu ver, o advento da arte contemporânea, influenciada pelo surgimento da Linguística e da Psicanálise, fez com que uma tentativa de pensar outros modos de compreensão da linguagem pudesse ser esboçada no horizonte filosófico da arte. O Mais Inquietante agambeniano, cuja influência insuspeita de Freud pode ser apontada, é uma das formas nas quais a força constrangedora do *logos* não apenas é sublinhada, como se torna o próprio modo das obras de arte se exporem no mundo.

4.2.2 Agamben e a referência explícita a Freud

Em *Estâncias*, Agamben propõe uma nova semiologia que fosse libertada da interpretação metafísica do significar enquanto adequação perfeita entre significante e significado. A crítica nesse segundo livro se intensifica contra a concepção aristotélica segundo a qual o *logos* diz algo de algo, regido pelo princípio mais fundamental sobre a linguagem, isto é, o princípio da não-contradição, que garante que uma palavra só pode ter um único sentido, eliminando assim qualquer ambiguidade ou paradoxo que contrariaria a noção de signo como unidade entre o significante e significado. Para o autor, é preciso repensar a cultura a partir do questionamento no qual

tal interpretação, cuja possibilidade fica apenas implícita na definição aristotélica da linguagem como som significante, adquire valor normativo no decurso do

²⁷² *Ibidem*, p.32.

século XIX, na construção de um dogma que impede, ainda hoje, o acesso a uma autêntica compreensão do significar.²⁷³

O que ele chama de “autêntica compreensão do significar” é sua proposta de uma outra semiologia, que ele nomeia como “semiologia do ponto de vista da Esfinge”. Desse modo, não só a teoria de Aristóteles é responsabilizada pelo encobrimento da barreira que rege as relações entre significante e significado, fazendo com que significações enigmáticas tivessem que ser limadas do discurso filosófico, como também a marca de um Édipo decifrador do enigma que traz a peste para a *pólis* é revista pelo filósofo italiano.

Ao classificar o mito de Édipo como decisivo para a tirania do sentido que foi difundida na cultura ocidental como via régia dos processos de significação, Agamben propõe uma semiologia pautada pela manutenção do enigmático, pelo limite à interpretação, pela disjunção demoníaca do significante e do significado e, por fim, pela convivência com a estranheza familiar. Trata-se, para ele, não só de torcer a perspectiva da tragédia mais famosa do Ocidente, como também convocar diversas referências - Heráclito, Warburg, Hoffman, Saussure, Benveniste, entre outras - para estabelecer outro estatuto para a linguagem. Entre essas outras referências está o Freud do texto “Das Unheimliche”.

Qual o lugar de Freud na semiologia do ponto de vista da Esfinge? Agamben reconhece em Freud a figura do Édipo decifrador de enigmas, na medida em que o psicanalista alemão propõe interpretar a palavra escondida e recalçada do inconsciente e transmutá-la para a consciência. Ora, sabemos que não é disso que se trata na clínica psicanalítica, mas essa é a concepção ortodoxa que Agamben sustenta quando faz referência ao Inquietante:

Na forma do Inquietante²⁷⁴, que invade agora com prepotência cada vez maior a vida cotidiana, o símbolo²⁷⁵ apresenta-se como a nova Esfinge a ameaçar a

²⁷³ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.219.

²⁷⁴ No original: *Inquietante*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi Paperbacks, 1993, p. 171.

²⁷⁵ Referência ao conceito de simbólico em Hegel, nas *Lições de estética*. Para Agamben, Hegel diagnostica o mal-estar na cultura frente às formas simbólicas que “por si só não nos dizem nada”, e não proporcionam gozo nem nos contentam em sua intuição imediata, mas nos pedem por si mesmas que passemos além delas na direção de seu significado, que deve ser algo mais amplo e mais profundo do que tais imagens. À esta citação de Hegel, o autor italiano complementa: “após ter definido o símbolo como signo, ou seja, como unidade de um significado e da sua expressão, ele identifica o seu caráter específico no fato de nele persistir um desacordo parcial e uma luta

cidadela da razão. Freud é o Édipo que propõe a chave que deveria dissipar o enigma e libertar a razão de seus monstros. Por esse motivo, as conclusões do seu estudo sobre o Inquietante são para nós particularmente interessantes. Ele identifica no Inquietante (*Unheimliche*) o familiar (*Heimliche*) recalçado^{276, 277}.

Na sequência dessa afirmação, Agamben faz uma citação direta ao texto de Freud, no qual o psicanalista anuncia que o Inquietante não é nada estranho à psique, pelo contrário, é algo muito familiar que o processo de recalçamento tornou desconhecido e alheio a ela. Esse conteúdo outrora conhecido subitamente reaparece e causa um estranho e inquietante efeito.

Esse ponto basilar da teoria freudiana, isto é, o que diz respeito ao retorno do recalçado, encontra na obra de Agamben certa recorrência. Ao aliar o Inquietante com algo que já fora familiar, seja na história dos sujeitos ou da cultura, o autor italiano interpreta a compreensão do significar de maneira análoga. Para ele, tanto o mal-estar frente às formas simbólicas quanto os efeitos patológicos que a psicanálise revela ser um equívoco da própria linguagem – os lapsos, chistes, sintomas, atos falhos – tem raiz no apagamento de um significar mais originário promovido pela metafísica. Ao recalcar essa significação ambígua, paradoxal, regida por contrassensos e disjunções, a metafísica produz como consequência no destino ocidental o aparecimento do inquietante – na tradução de Agamben – e do infamiliar – na tradução que proponho aqui. A fórmula do retorno do recalçado

que retoma a atitude de Freud em relação aos símbolos, e que ele constantemente remete ao mecanismo do recalque²⁷⁸, autoriza-nos a perguntar por que a cultura moderna identificou tão obstinadamente o simbólico com o inquietante. Talvez a razão desse “mal-estar” diante do simbólico resida no fato de que a aparente simplicidade do esquema, com que nossa cultura interpreta o significar, esconda o recalque de um significar mais familiar e originário, e que não se deixa reduzir docilmente a este esquema.²⁷⁹

entre a forma e o significado”. Desse modo, para Agamben, o símbolo não é o ato de reconhecimento entre significante e significado, ele efetivamente transgride essa prerrogativa. Trabalhei a questão do símbolo no primeiro capítulo e faço esse adendo para que a referência ao simbólico fique clara nesse momento da tese. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 218.

²⁷⁶ Tradução modificada. No original: *rimosso*. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi Paperbacks, 1993, p. 172.

²⁷⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 230.

²⁷⁸ Tradução modificada. No original: *rimozione*.

²⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 231.

O esquema dócil da metafísica no qual significante e significado se alinham sem resíduos ou lacunas é visto pelo filósofo como o esquecimento desse outro modelo de significação. Na expressão de Barbara Cassin, nós permanecemos atrelados a esse modo de compreensão aristotélico porque “sugamos a decisão do sentido com o leite de nossa mãe”²⁸⁰.

O que a autora chama de “decisão do sentido” é o cerne do princípio da não-contradição que se encontra no livro *Gama da Metafísica* de Aristóteles. Para Aristóteles, se um homem quer ser mesmo homem, seu discurso deve ser regulado por um sentido, caso contrário ele poderia ser equiparado meramente a uma planta que fala, como ele classifica os sofistas²⁸¹. Se a premissa aristotélica aponta que dizer algo é significar algo (*legein ti, semainein ti*), Cassin veria no discurso sofisticado os elementos que foram recalcados pelo “regime parmenídeo²⁸²-aristotélico da comunicabilidade”²⁸³. Já Agamben, por sua vez, localiza anteriormente na fala enigmática da Esfinge derrotada do mito o que precisou ser recalcado pelo discurso filosófico grego.

Sendo assim, o recalcado que recrudescer na forma do Inquietante e do mal-estar é a palavra cifrada da Esfinge que, em vez de ser concebida enquanto demanda por um sentido único e inquestionável, era apenas outro modo de operar na linguagem. Ora, a filosofia foi erigida na tentativa de eliminar qualquer resquício do enigma e do não sentido na linguagem, motivo pelo qual Aristóteles considerava Heráclito como obscuro.

A proposta de Agamben é recuperar aquilo que precisou ser recalcado para propor um novo modelo de significação. Desse modo, a referência que se torna explícita ao Freud do texto sobre o *Unheimlich* serve para amarrar a teoria sobre o retorno do recalcado como o retorno de algo familiar que se torna inquietante. Com isso, Agamben explica como o mal-estar diante do signo na cultura ocidental

²⁸⁰ CASSIN, Barbara. *Jacques, o sofista: Lacan, logos e psicanálise*. Trad. Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 56.

²⁸¹ CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 77.

²⁸² Referência ao filósofo pré-socrático Parmênides que em sua única obra *Sobre a natureza*, um tratado escrito em versos dos quais só chegou até nós alguns fragmentos, afirmou: “o ser é/ o não-ser não é”. O poema é considerado uma das bases para o fundamento da ontologia e da metafísica ocidentais com sua diferença entre ser e não-ser.

²⁸³ *Ibidem*, p. 66.

pode ser investigado a partir da tragédia de Sófocles. Para ele, a consequência da tirania do sentido edípica é a volta dos efeitos patológicos da linguagem e é justamente na estética que ele enxerga uma dimensão exemplar onde isso se sedimentou.

Portanto, a semiologia do ponto de vista da Esfinge, ao denunciar a barreira que existe entre significante e significado e sinalizando na direção de uma significação para além da imposição do sentido, propõe um modo de tratar o sintoma da linguagem, cujo processo de recalçamento o fez reaparecer como inquietante, para, como escreve Agamben, saldar a dívida com a Esfinge²⁸⁴. Assim, a semiologia libertada da metafísica da decisão do sentido

deveria finalmente lançar este olhar para a “barreira resistente à significação”, que domina, sem que nunca alcance ela a própria linguagem, a reflexão ocidental sobre o signo e sobre cujo recalque²⁸⁵ se fundamenta a posição primordial do significante e do significado, que faz parte essencial da metafísica.²⁸⁶

4.3 Estética do infamiliar

4.3.1 O par freudiano *Heimlich-Unheimlich*

No texto “O infamiliar” de 1919, que antecipa questões centrais da psicanálise expostas em *Além do princípio do prazer* de 1920, Freud deixa claro já no primeiro parágrafo sua preocupação com o domínio da estética:

É raro o psicanalista sentir-se inclinado a investigações estéticas, mesmo quando a estética não é limitada à teoria do belo, mas definida como a teoria das qualidades do sentir. Ele trabalha em outras camadas da vida psíquica, e pouco lida com as emoções atenuadas, inibidas quanto à meta, dependentes de muitos fatores concomitantes, que geralmente constituem o material da estética. Pode ocorrer, no entanto, que ele venha a interessar-se por um âmbito particular da estética, e então, este será, provavelmente, um âmbito marginal, negligenciado pela literatura especializada na matéria. “O inquietante” é um desses domínios. Sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante.²⁸⁷

²⁸⁴ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 224.

²⁸⁵ Trad. Modificada. No original: *rimozione*.

²⁸⁶ AGAMBEN, *op. Cit.*, 2007, p. 224.

²⁸⁷ FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: (“ O homem dos lobos”)*, *Além do princípio do prazer e outros textos (1917- 1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.329.

Nesse trecho, notamos como a estética pleiteada por Freud tem a ver com uma esfera específica na qual os objetos e condições da arte manteriam uma relação indissociável com a disposição para a angústia, na qual o efeito do inquietante produziria repulsivas e dolorosas sensações. Assim, Freud descarta os tratados de estética que priorizariam as “belas, atraentes e sublimes” características, para enfatizar o campo do que podemos chamar de infamiliar, a partir da referência ao neologismo criado por Lispector.

No longo estudo sobre a etimologia do termo, Freud conclui que a palavra alemã *unheimlich* é paradoxal, já que o *unheimlich* (inquietante, estranho, familiar) vem a coincidir com seu oposto *heimlich* (doméstico, íntimo, familiar), engendrando um campo semântico nebuloso e de difícil orientação. O que mais interessa a Freud no longo trecho no qual realiza sua pesquisa etimológica é

descobrir que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘*heimlich*’ exibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘*unheimlich*’. Assim, o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*. (Cf. a citação de Gutzkow: ‘Nós os chamamos ‘*unheimlich*’; vocês o chamam “*heimlich*”.’) Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘*heimlich*’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar, agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. ‘*Unheimlich*’ é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de ‘*heimlich*’, e não do segundo. Sanders nada nos diz acerca de uma possível conexão genética entre esses dois significados de ‘*heimlich*’. Por outro lado, percebemos que Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito do *Unheimlich*, para o qual certamente não estávamos preparados. Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.²⁸⁸

Adiante, Freud destacará a preciosa formulação de Schelling segundo a qual o campo do *unheimlich* se refere a “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”. Ao transitar nesse terreno pantanoso da língua, no qual as palavras acabam por significar o mesmo do que seus contrários, Freud ressalta que o infamiliar surge como efeito do retorno de alguma coisa que outrora foi familiar, conhecido. Segundo Freud, essa antinomia ocorre porque *heimlich*

é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*.²⁸⁹

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 141.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 340.

Assim, o que confere ao infamiliar o seu grau de angústia diz respeito ao fato de a repetição trazer à tona algum tipo de conteúdo reprimido em um tempo remoto e superado de volta. Nesse sentido, a repetição traz violentamente elementos cujo significado recalcado reaparece e provocam os sentimentos relacionados ao *unheimlich*, isto é, a angústia, a repulsa, o medo e a dor.

4.3.2 “Quem não percebe a arte como estranha ao mundo de nenhum modo a percebe”

Essa autonomia constitutiva do *unheimlich* freudiano juntamente com a tese sobre o retorno do recalcado está presente no pensamento de alguns autores com relação ao tema da estética, de Theodor Adorno a autores mais contemporâneos como Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e Hal Foster. As vias mobilizadas pelas reflexões de Freud encontram reverberações distintas no modo como cada pensador se apropriou da articulação entre estranhamento e arte.

Em *Teoria Estética*, livro de Adorno publicado postumamente em 1970, e no qual influência de Freud é patente ao longo da obra, faz referência ao estranho familiar quando detecta no que ele categoriza como arte contemporânea²⁹⁰ “choques extremos e gestos de distanciação”. Para Adorno, o que aparece como mais estranho ao espectador contemporâneo é, na verdade, o mais próximo ao seu modo de percepção do mundo. Em oposição ao que seria domesticado e reificado pela indústria da cultura de massas, a arte construiria um lugar que tivesse como pressuposto estético fazer com que os sujeitos se estranhassem no mundo.

Desse modo, aquilo que parece mais cotidiano e automático aos sujeitos, isto é, o conteúdo reproduzido pela ideologia, corresponde ao que se tornou incompreensível. Para citar um exemplo, os gestos de corte dos filmes de Jean-Luc Godard são mais afinados com o nosso modo de perceber a realidade do que um filme clássico hollywoodiano que esconde e naturaliza o corte. Embora o filme hollywoodiano pareça mais inteligível ao espectador, ele é, na verdade, mais incompreensível porque não diz respeito ao mundo contemporâneo. Segundo Adorno:

²⁹⁰ A expressão “arte contemporânea” refere-se no contexto adorniano à arte dita de vanguarda, ou seja, uma produção artística que não seja produto da indústria cultural. O que seria considerado como arte corresponde ao que não foi apropriado e mercantilizado pelo capitalismo e pela cultura de massas.

Os choques extremos e os gestos de distanciamento da arte contemporânea, sismogramas de uma forma de reação universal e inelutável, são mais próximos do que o que simplesmente aparece perto unicamente em virtude da sua reificação histórica. O que a todos parece inteligível é o que se tornou incompreensível; o que os indivíduos manipulados repelem é lhes apenas demasiado compreensível; analogamente à afirmação de Freud segundo a qual o inquietante é inquietante como aquilo que é intimamente demasiado familiar. Eis porque é repellido. O que é consagrado para lá do véu da herança cultural, e aquém da tradição ocidental é aceito, experiências simplesmente disponíveis e já postas em marchas. Conhecem demasiado bem a convenção; o que é excessivamente conhecido não mais pode ser atualizado. Essas experiências morreram no mesmo instante em que iam ser imediatamente acessíveis; a sua acessibilidade sem tensão constitui o seu fim. Poder-se-ia demonstrar igualmente isso no facto de que as obras obscuras e totalmente incompreensíveis são expostas no panteão da classicidade e repetidas obstinadamente e que as interpretações das obras tradicionais, com exceções de algumas delas, cada vez mais raras, reservadas à vanguarda exposta, são falsas, absurdas, objetivamente incompreensíveis. Para reconhecer este estado de coisas, é necessário resistir em primeiro lugar à aparência de inteligibilidade, que confere a essas obras e interpretações uma espécie de patina. A tal respeito é altamente alérgico o consumidor estético: sente, com alguma razão, que aquilo que guarda como sua posse lhe é roubado, só que ignora que já lhe foi roubado logo que o reclama como sua propriedade. A estranheza ao mundo é um momento da arte; quem não percebe a arte como estranha ao mundo de nenhum modo a percebe.²⁹¹

A arte defendida por Adorno é justamente aquela que opera com os incômodos e mal-estares porque faz com que o familiar se apresente na forma do inquietante. Em outro polo, os indivíduos manipulados pela cultura de massas rechaçam essas práticas artísticas que, por se apresentarem como estranhas, apontam justamente para aquilo que há de mais familiar para esses mesmos sujeitos. Nesse sentido, a forma de arte autêntica atua como um sismograma de sua época, um documento que registra os abalos e sintomas de uma realidade social.

Na 33ª Bienal de Arte de São Paulo, cujo eixo curatorial proposto por Gabriel Pérez-Barreiro dividiu a centralidade com 9 curadorias comissionadas pelos próprios artistas, assisti “The living room”, obra em vídeo de 2011 com cerca de 9 minutos de duração, do artista holandês Roderick Hietbrink, que integra a seleção “Pássaro Lento”, da artista argentina Claudia Fontes.

²⁹¹ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo:Edições 70, 1988,p. 208.

Figura 15 – The living room, Roderick Hietbrink, 2011



No vídeo, vemos planos quase silenciosos de uma típica casa holandesa, tanto do exterior quanto dos cômodos interiores com sua mobília característica. Em dado momento do vídeo, o artista filma um plano do carpete do chão onde vemos um par de tênis velho com dois estranhos cabos de aço ao lado. Subitamente, os cabos começam a se mover, como duas serpentes rastejantes, e passamos para um plano no qual é mostrado dois cabos tensionados conectados a uma roldana em movimento arrastando algum objeto.

A aparente quietude da sala, cuja sequência anterior à inserção do movimento do cabo, angustia os espectadores na espera do que vai acontecer, é perturbada pela entrada de uma enorme árvore que começa a penetrar a sala através da janela. Em uma entrevista com o artista em um programa disponibilizado no site Vimeo²⁹², Hietbrink, ao ser perguntado qual era o propósito da ação, diz simplesmente que “queria ver o que acontecia”. Ao reconhecer a profusão de camadas que essa obra suscita, ele nos conta também que a casa foi alugada e mobiliada por ele; após ter feito isso, ele encomendou a entrega de um enorme carvalho.

O espaço doméstico da sala é invadido pela presença inquietante de um elemento estrangeiro a ela, complexificando relações dicotômicas entre natureza e cultura, exterior e interior, familiar/infamiliar, forma/conteúdo. A entrada da árvore na sala causa um efeito destruidor quebrando objetos, empurrando móveis e alterando totalmente a paisagem organizada e tranquila da sala de estar do título.

²⁹² Disponível em: <https://vimeo.com/77577127>.

Há nesse vídeo algo como uma promessa de sentido, ele é editado provocando o espectador com a iminência de que vai acontecer alguma coisa. O que, de fato, acontece é inesperado e perturbador. Hietbrink questiona os limites da interpretação ao construir uma narrativa que não é pautada pelo fechamento de um sentido. Além disso, ele realiza formalmente a experiência da subversão da linguagem exposta pelas considerações de Adorno.

O incômodo desse gesto performático do artista, que se apaga de sua própria obra, mas cuja presença não pode ser ignorada, diz respeito ao modo como ele parece propor uma narrativa convencional – nada mais dócil do que uma simples sala de estar – e nos lança em um mal-estar contínuo a partir de um retorno violento de uma certa selvageria ao espaço domesticado, como se a cultura – suposto lugar do apaziguamento das pulsões – pudesse ser atravessada a qualquer momento pela intrusão de algum traço voraz e destrutivo. Após esse retorno, que guarda sempre os resquícios de um afeto ainda mais originário, o que resta não é senão as ruínas de um mundo aniquilado.

4.3.3 O estranhamento como efeito da perda da tradição e do surgimento da mercadoria

4.3.3.1 Agamben com Benjamin: o anjo da história e o anjo da arte ou de Klee a Dürer

Segundo Agamben, um dos modos de compreender o estranhamento como um procedimento poético caro à arte é pensar a partir de um descolamento do sistema da tradição, que ligava a obra de arte a uma série de códigos reconhecíveis e familiares. Nesse sentido, a figura da autoridade tradicional, ao criar um elo entre passado e presente e permitir a transmissibilidade dos conteúdos da cultura, conferia um grau de inteligibilidade para a arte que, a partir da sua ruptura, foi declinando. A experiência do tempo inerente ao momento posterior a esse rompimento é uma desorientação do homem frente ao suposto tempo linear da história. Para o filósofo italiano, a inserção da arte no espaço da estética – esse evento recente da história – é uma substituição direta da tarefa antes legada pelo sistema tradicional. Como diz o autor:

A estética cumpre, portanto, de algum modo, a mesma tarefa que a tradição cumpria antes da sua ruptura: amarrando de novo o fio rompido na trama do passado, ela resolve o conflito entre velho e novo sem a reconciliação dos quais o homem – esse ser que se perdeu no tempo e que nele tem que se reencontrar, e para o qual está em jogo, por isso, a cada instante, o próprio passado e o próprio futuro – é incapaz de viver. (...) Esse espaço é o espaço estético: mas o que nele é transmitido é precisamente a impossibilidade da transmissão, e sua verdade é a negação da verdade de seus conteúdos. Uma cultura que perdeu, com a sua transmissibilidade, a única garantia da própria verdade e se encontra ameaçada pela incessante acumulação do próprio não sentido, confia agora à arte a própria garantia: e a arte se encontra, assim, na necessidade de garantir o que não pode ser garantido senão perdendo, ela mesma, por sua vez, as próprias garantias.²⁹³

O cenário para o qual sinaliza Agamben, carregado de tintas benjaminianas, diz respeito a uma relação problemática entre passado e presente, velho e novo, que teria se instaurado na modernidade. Com esses termos, Freud também pensa a categoria do estranho. Em sua referência ao ensaio de Jentsch, “Zur Psychologie des Unheimlichen”, Freud destaca que há uma posição fundamental sobre a qual eles discordariam. Ao passo que, para o primeiro, o sentimento do inquietante e estranho teria a ver com a apresentação de algo inteiramente novo; para o segundo, a angústia provocada pelo estranho é o ressurgimento de um velho que retorna e é reconhecido como estranho²⁹⁴.

Nesse sentido, Agamben retoma as considerações de Benjamin nas teses sobre a história para comparar a figura do anjo da história – que o filósofo alemão enxerga no quadro de Paul Klee *Angelus novus*²⁹⁵ – para interpretar a gravura de Albrecht Dürer intitulada *Melancholia I*, no qual há também a representação de um ser alado que ele nomeia como anjo da arte. Para o filósofo italiano, se o anjo da história “tem o olhar voltado para o passado”²⁹⁶, “o anjo melancólico da figura de Dürer olha imóvel pra frente”²⁹⁷. A gravura

²⁹³ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2012, p. 177-178.

²⁹⁴ A respeito da diferença entre Jentsch e Freud: “Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante. Tudo somado, Jentsch limitou-se a esse vínculo do inquietante com o novo, o não familiar”. Cf. FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.332.

²⁹⁵ Tese 9. Cf. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Braziliense, 1987, p. 226.

²⁹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2012, p. 176.

²⁹⁷ *Ibidem*, p.176.

representa uma criatura alada sentada, no ato de meditar, olhando absorto para frente. Ao lado dela, jazem abandonados no chão os utensílios da vida ativa: uma mó, uma plaina, pregos, um martelo, um esquadro, um alicate e uma serra. O belo rosto do anjo está imerso na sombra: somente as suas vestes e uma esfera imóvel diante dos seus pés refletem a luz. Às suas costas, distinguimos uma ampulheta cuja areia está escorrendo, um sino, uma balança e um quadrado mágico e, no mar que aparece no fundo, um cometa que brilha sem esplendor.²⁹⁸

Podemos afirmar que um é corolário do outro. Enquanto o anjo da história se perde na tempestade do progresso e volta seu olho para o passado, o qual ele vê como uma catástrofe e um acúmulo de ruínas, o anjo da arte está cercado por objetos do cotidiano, com os quais ele perdeu qualquer relação, e que se tornaram estranhos e incompreensíveis. Como compara Agamben:

Assim como os eventos do passado aparecem para o anjo da história como um acúmulo de indecifráveis ruínas, os utensílios da vida ativa e os outros objetos que estão espalhados em torno do anjo melancólico perderam o significado com o qual os investia a sua utilidade cotidiana e ganharam um potencial de estranhamento que faz deles a cifra de algo inapreensível. O passado, que o anjo da história perdeu a capacidade de entender, reconstitui a sua figura diante do anjo da arte; mas essa figura é a imagem estranhada na qual o passado reencontra a sua verdade.²⁹⁹

Podemos afirmar que o anjo da história é o modo como Jentsch compreende o fenômeno do *unheimlich*, porque mostra o encontro do anjo com a novidade do progresso histórico; já o anjo da arte pode ser aliado ao modo como Freud entende o inquietante, já que trata da insistência de um passado que empenha-se em fixar-se. Os objetos do mundo cotidiano, que outrora eram familiares e conhecidos, são investidos de um potencial de estranhamento e destituídos de sua significação em uma cultura que perdeu seu vínculo com a tradição. Não se trata de colocar Freud contra Jentsch e hierarquizar as hipóteses de ambos como se uma estivesse certa e a outra, por conseguinte, errada. Mas de entender as duas abordagens como complementares para pensar uma situação histórica na qual há um dismantelamento das estruturas que davam sustentabilidade e reconhecimento aos sujeitos. Freud parece concordar – ainda que ressalte que é preciso ir além dessa hipótese - quando afirma que, para Jentsch,

a condição essencial para que surja o sentimento do inquietante é a incerteza intelectual. O inquietante seria sempre algo em que nos achamos desarvorados,

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 176.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 177.

por assim dizer. Quanto melhor a pessoa se orientar em seu ambiente, mais dificilmente terá a impressão de algo inquietante nas coisas e eventos dele.³⁰⁰

Ora, parece que a arte do século XX em diante vem para radicalizar essa incerteza ao extremo, transtornando as relações entre familiar/infamiliar em diversos procedimentos estéticos, que vão desde os *papiers collés* dos cubistas, aos gestos dadaístas, à escrita automática dos surrealistas até as proposições mais arrojadas da arte contemporânea. Para o filósofo italiano, a arte teve, então, que perder as suas próprias garantias e se mostrar na insuficiência em garantir o que não podia mais ser garantido. Segundo ele,

o que está aqui em jogo é a sobrevivência mesma da cultura, dilacerada por um conflito entre passado e presente que, na forma do estranhamento estético, encontrou a sua extrema e precária reconciliação na nossa sociedade.³⁰¹

Para Agamben, o gozo estético só se torna possível “através do estranhamento que o priva de seu sentido imediato”³⁰². Assim, o que é visto como não sentido na arte, causando incômodo e mal-estar, é elevado pelo filósofo a um patamar no qual a obra de arte, estranha e desprovida de sentido, é um agenciador de gozo estético, o gozo daquilo que não se conhece e que jaz inapreensível e impenetrável às significações.

4.3.3.2 Agamben com Benjamin e Marx: da estranheza da mercadoria à estranheza da obra de arte

Em *Estâncias*, reaparece na segunda parte, intitulada “No mundo de Odradek: A obra de arte frente à mercadoria”, a preocupação do filósofo italiano com um tema caro a Benjamin, mencionado no item anterior: as implicações do advento da modernidade para a cultura e a situação da arte nesse contexto. Benjamin viu na figura de Baudelaire o modo como essa cisão entre a tradição e o moderno afetaria nossa relação com a arte e o mundo em geral.

Assim, a poesia de Baudelaire é, segundo Benjamin, a obra que guarda uma maior afinidade com este período crítico. No contexto da escritura das *Flores*

³⁰⁰ FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.332.

³⁰¹ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2012, p. 179.

³⁰² *Ibidem*, p.179.

do Mal, o mundo moderno se consolidava a partir da destruição de qualquer vínculo com a tradição e o subsequente processo de transmissibilidade imbricado nela e legava ao homem apenas um excessivo acúmulo de vivências, destituído de qualquer ligação com um passado histórico coletivo.

Nesse sentido, as relações que se expressam nessa nova realidade fragmentada, isoladora e autômata, são marcadas por um tempo infernal, em que nunca se termina aquilo que se começa e no qual nenhuma ocupação acolhe qualquer conteúdo.

Tal como o filósofo alemão, Agamben enxergou a passagem da tradição à modernidade como um momento de ruptura, no qual a soldagem entre o antigo e o novo, entre o tradicional e o desconhecido seria definitivamente problemática, na medida em que a modernidade instauraria a perda dos conteúdos fundadores para uma comunidade que não mais se reconheceria na tempestade da história. Ao citar uma carta de Rilke ao amigo Witold von Hulewicz de 1912, Agamben expõe essa questão:

Para os pais de nossos pais — escreve ele — uma casa, uma fonte, uma torre desconhecida, até mesmo seu próprio vestido, seu manto, ainda eram infinitamente mais familiares; quase cada coisa, um vaso, no qual já encontravam o humano e acumulavam ainda mais do humano. Agora chegam da América coisas vazias e indiferentes, aparências de coisas, *simulacros de vida*. Uma casa na acepção norte-americana, uma maçã norte-americana ou uma videira de lá nada têm em comum com a casa, a fruta e o cacho em que haviam penetrado a esperança e a meditação dos nossos antepassados... As coisas animadas, vividas, admitidas em nossa confiança, vão declinando e já não podem ser substituídas. Talvez sejamos nós os últimos que ainda tenhamos conhecido tais coisas.³⁰³

O que Rilke estava denunciando era a forma como a modernidade e o capitalismo construiriam uma situação na qual a perda da inteligibilidade dos objetos cotidianos se consolidaria pouco a pouco.

Na verdade, o mundo moderno seria pautado por uma nova relação entre os homens e as coisas que, tendo sido despojadas de seu sentido familiar, assumiriam a característica plena de “sutilezas metafísicas e melindres teológicos”³⁰⁴ da forma mercadoria, cindindo todo e qualquer objeto no seu

³⁰³ RILKE, Rainer Maria *apud* AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 66.

³⁰⁴ MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 146.

dúplice estatuto, isto é, em valor de uso e valor de troca, até um ponto em que este último se sobrepujaria ao primeiro.

Embora Agamben teça uma crítica válida a Marx, afirmando que o limite da sua crítica é a não superação da ideologia utilitarista³⁰⁵, o autor italiano segue as considerações do filósofo alemão no que diz respeito ao desdobramento essencial dos produtos do trabalho humano, que adquiririam um “caráter místico”³⁰⁶ tão logo assumissem a forma mercadoria, produto sob a égide do duplo estatuto de objeto de uso e de porta-valor.

Para Agamben, é no bojo dessa discussão que se instaura o problema no que diz respeito à fronteira entre a obra de arte e os demais objetos do mundo. Tendo sido destituídos de suas características singulares e transmutados em mercadorias, a barreira que impediria a obra de arte de adentrar o mesmo domínio dos objetos comuns também poderia ser derrubada. Como coloca Agamben a respeito das impressões de Baudelaire como visitante da Exposição Universal de Paris de 1855:

A grande novidade, que a Exposição já havia tornado evidente para um olhar atento como o seu, era que o mercado tinha deixado de ser um objeto inocente, cujo gozo e sentido se esgotavam no seu uso prático, para carregar-se da inquietante ambiguidade a que Marx aludiria 12 anos mais tarde, falando do seu “caráter fetichista”, das suas “sutilezas metafísicas” e das suas “argúcias teológicas”. Uma vez que a mercadoria tivesse libertado os objetos de uso da escravidão de serem úteis, a fronteira que separava desses últimos a obra de arte e que os artistas, a partir do Renascimento, tinham trabalhado incansavelmente para edificar, estabelecendo a supremacia da criação artística sobre o “fazer” do artesão e do operário, tornar-se ia extremamente precária.³⁰⁷

Ao fazer uso da expressão “inquietante ambiguidade”, Agamben deixa pistas de que está circunscrevendo um dos problemas levantados por sua obra anterior. De fato, é sobre esse momento crucial da passagem para modernidade, com o efeito dessa passagem no mundo contemporâneo, que o filósofo desdobra suas questões. O tema do estranhamento e do inquietante é retomado porque a poesia de Baudelaire também encarna essa transformação e Agamben destaca como ele percebeu o “desafio que a mercadoria estava propondo para a obra de

³⁰⁵ Cf. AGAMBEN, G. *Op. cit.*, 2007, p. 83.

³⁰⁶ MARX, K., *Op. cit.*, 2013, p.147.

³⁰⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 74.

arte”³⁰⁸. O poeta se pergunta: “ O que diria um Winckelmann moderno frente a um produto chinês, estranho, bizarro, contornado em sua forma, intenso por sua cor, e às vezes delicado a ponto de desvanecer?”³⁰⁹. Baudelaire, como um sismograma, detectava a estranheza da forma mercadoria que pouco a pouco invadiria a cena cotidiana.

Nesse sentido, a modernidade, na qual tem lugar o advento da Estética e do capitalismo, propicia tanto o declínio da autoridade da obra de arte, que pouco a pouco seria tratada como mercadoria – se igualando a qualquer outro produto do trabalho do homem – ,quanto a ascensão do trabalho ao posto mais elevado da atividade humana e a expropriação do homem de suas experiências, como denuncia a citação de Rilke, na medida em que, no mundo moderno, não se está diante de coisa alguma, apenas de mercadorias disponíveis para o processo de troca.

O diálogo com Marx é evidente, na medida em que o filósofo alemão enunciou o modo como o sistema capitalista produziria como efeito a perda do elo entre os produtos oriundos da atividade humana e os homens, já que sua utilidade havia sido ultrapassada pela inserção da mercadoria na economia capitalista, que visaria apenas a acumulação e a troca. De acordo com Marx:

O produto não é mais uma mesa, uma casa, um fio ou qualquer outra coisa útil. Todas as suas qualidades sensíveis foram apagadas. E também não é mais o produto do carpinteiro, do pedreiro, do fiandeiro, ou de qualquer outro trabalho produtivo determinado. Com o caráter útil dos produtos do trabalho desaparece o caráter útil dos trabalhos nele representados e, portanto, também as diferentes formas concretas desses trabalhos, que não mais se distinguem um dos outros, sendo todos reduzidos a trabalho humano igual, a trabalho humano abstrato. Consideremos agora o resíduo dos produtos do trabalho. Deles não restou mais do que uma mesma objetividade fantasmagórica, uma simples geleia (*Gallerte*) de trabalho humano indiferenciado, i. e., de dispêndio de força de trabalho humana, sem consideração pela forma de seu dispêndio.³¹⁰

Diante desse contexto, o procedimento poético baudelairiano é visto pelo filósofo italiano como uma forma de fazer com que a arte conseguisse sobreviver na civilização industrial. Baudelaire, introduzindo o choque no cerne de sua poesia, dotando-a de um potencial de estranhamento, combatia a indiferenciação

³⁰⁸ *Ibidem*, p.73.

³⁰⁹ Tradução minha da passagem em francês no original.

³¹⁰ MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 116.

da obra de arte com a mercadoria, fazendo com que sua própria obra se colocasse como o veículo de algo inapreensível e dilacerado, ao transformar sua obra em uma mercadoria absoluta. Não por acaso, quase 200 anos mais tarde, um artista como Andy Warhol se depararia com o mesmo impasse e levaria a situação do embaralhamento dessas categorias até as últimas consequências. No contexto trazido por Agamben:

A mercadorização absoluta da obra de arte é também a abolição mais radical da mercadoria. A partir daí tem-se a desenvoltura com que Baudelaire põe a experiência do *choc* no centro do próprio trabalho artístico. O *choc* é o potencial de estranhamento de que se carregam os objetos quando perdem a autoridade que deriva do seu valor de uso e que garante a sua inteligibilidade tradicional.³¹¹

Sendo assim, em uma cultura na qual a tradição não garantia mais a costura do velho e do novo e a enigmática forma mercadoria substituía os objetos e artefatos outrora familiares, Agamben diagnostica também o mal-estar frente aos símbolos e signos como sintomas da nossa atitude diante do mundo. Como ele mesmo diz, esse evento se apresenta como “a nova Esfinge a ameaçar a cidadela da razão”³¹².

Marx, Rilke, Baudelaire, Freud e Benjamin atuam como os sintomatologistas dessa época que se consolida no século XIX e que alteraria completamente a realidade social no século XX. Seja com relação à perda da autoridade tradicional (Benjamin); seja pelo surgimento da misteriosa forma mercadoria (Marx e Rilke); seja pelo potencial de estranhamento incrustado em sua poesia (Baudelaire); seja pela formulação paradoxal do familiar/infamiliar como categoria estética (Freud), todas essas referências constelam no *corpus* teórico agambeniano para investigar problemas fundamentais da situação da arte na virada do século passado até os dias atuais, o que marca o pensamento de Agamben como uma das primeiras elaborações filosóficas do século XXI.

Influenciado definitivamente pelo texto freudiano que constitui a espinha dorsal deste capítulo, Agamben declara que o mundo emblemático, que foi soterrado pelo recalque edípico e pela tirania do sentido do discurso filosófico, não ficou totalmente abolido e agora apresenta-se na cultura nos estranhos efeitos

³¹¹AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007, p.75-76.

³¹²*Ibidem*, p. 230.

dos gestos artísticos que operam com a distorção demoníaca da forma e do conteúdo, do significante e do significado. Como ele declara, portanto, a experiência do estranhamento “converte-se agora no armazém de escombros, no qual o Inquietante pesca seus espantalhos”³¹³.

4.3.4 A desestabilização do olhar

4.3.4.1 Ver é perder

Para construir sua teoria do infamiliar, Freud recorreu à arte, especificamente as narrativas fantásticas de E.T.A. Hoffman no conto *O homem de areia*. No conto, o menino Nathaniel é assombrado por um advogado repugnante chamado Coppelius, ao qual ele associara ao homem de areia, um personagem lendário que jogaria areia nos olhos das crianças fazendo com que eles sangrassem. O menino tem seu primeiro episódio traumático em uma das visitas de Coppelius à sua casa. Um tempo depois, em uma nova visita do estranho advogado, o pai de Nathaniel morre em circunstâncias muito suspeitas e Coppelius desaparece subitamente. O menino cresce e residindo em outra cidade é acometido por um novo pavor ao identificar na figura do ótico italiano Giuseppe Coppola o advogado assustador de sua infância.

Embora Freud não se atenha a esse ponto, podemos inferir que é na repetição desse significante traumático – Coppelius/Coppola – que se fixa a doença de Nathaniel. Aqui vemos a estrutura problemática da linguagem que opera sobre os sujeitos à revelia dos mesmos. Coppola, logo, não é inquietante para o protagonista do conto porque é a instauração de um novo medo, ele se torna inquietante justamente porque é a reativação de uma angústia familiar a Nathaniel que fora recalcada. E a quase homofonia de seu nome com o do advogado Coppelius marca justamente como o sintoma se incrusta na natureza complexa dos fenômenos linguísticos. Conforme uma nota de Freud aponta, a escolha não é acidental: *coppela* quer dizer crisol, a operação química que matara o pai de Nathaniel e *coppo* é o nome da cavidade ocular.

Não é nenhuma novidade afirmar que a questão central do conto de Hoffman é a perda do olhar. Toda a dinâmica dos eventos do conto canaliza para a

³¹³ *Ibidem*, p. 230.

interpretação de uma angústia infantil relacionada a essa castração. Resumidamente: Coppélius é o homem que joga areia nos olhos das crianças; Nathaniel associa o ótico que quer lhe vendo binóculos ao advogado horrendo da trama; Nathaniel se apaixona pela boneca Olympia observando-a à distância; o autômato criado por Spalanzini joga seus olhos ensanguentados em cima de Nathaniel, causando um novo surto e, por fim, o protagonista se joga de uma torre ao reconhecer, através das lentes do binóculo comprado de Coppola, o homem de areia andando na praça.

O conto data do início do século XIX e pode ser entendido como uma antecipação de questões que seriam cruciais posteriormente. Se o Renascimento tinha dado ao homem a conquista plena da hegemonia do olhar, as épocas seguintes, diante do dilaceramento da tradição, problematizariam esse espaço intrincado entre o que nós vemos e o que nos olha. Era como se essa a familiaridade do olhar começasse a indicar seus problemas e suas falhas. Duchamp, contra a arte que ele nomeou de retiniana, propôs levar os espectadores para, como já dissemos no primeiro capítulo, “regiões mais verbais”.

A crise na percepção do mundo foi um dos temas caros à filosofia do século XX, com a qual o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman dialogará para pensar a questão do *Unheimliche* freudiano. Em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman investiga o movimento minimalista construindo uma “fábula filosófica da experiência visual”³¹⁴ e elaborando uma “crítica implacável da pretensão da historiografia tradicional de dar conta da totalidade dos sentidos das imagens”³¹⁵. Contra a certeza que organiza uma história da arte embasada no modelo panofskyano, o autor francês responde com “Freud, crítico do conhecimento”³¹⁶ para propor “um novo paradigma crítico”³¹⁷. Para ele, a iconologia funcionaria como uma “camisa de força cognitiva sobre as obras de arte cuja interpretação não deveria deixar nada fora de seu alcance totalizante, verbalizador e discursivo”. Para pensar uma história da arte não subordinada a essas prerrogativas, Didi-Huberman une a fenomenologia

³¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 19.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 15.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 15.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 15.

merleaupontiana à psicanálise de Freud e Lacan. A respeito do autor, Stéphane Huchet escreve no prefácio de *O que vemos, o que nos olha*:

Ele enriquece a ideia de que o conjunto dos sintomas e dos não sentidos contidos nas imagens artísticas poderia constituir a substância de uma nova História da Arte. Para isso, Didi-Huberman põe essa última no limiar de uma prática dialética que procura frisar os momentos nos quais uma voz cultural e histórica recalçada, suspensa, esquecida e deixada subterraneamente à espera de seu momento de ressurgimento propício (e de seu tempo de recepção e de audição possíveis), reapareceria para cumprir sua tarefa histórica.³¹⁸

Desse modo, sua história da arte se torna também uma filosofia das imagens da arte, na qual a “História acorda de seu sono racional”³¹⁹ e os adeptos do positivismo se veem confrontados por aquilo que a imagem traz de mais enigmático e ininterpretável. Sua abordagem filosófica da arte faz com que o poder insuspeito do reconhecimento das imagens seja transtornado pelos limites do saber, pelos umbigos das imagens, pelas falhas e equívocos da linguagem que as obras de arte, em vez de esconderem, acentuam e enfatizam.

Assim, Didi-Huberman convoca Freud e o conceito de *Unheimliche* para privilegiar o “trabalho psíquico do qual as imagens são o lugar necessário mais que a função simbólica da qual seriam apenas o suporte acidental”³²⁰. Freud compreendeu, a partir da narrativa de Hoffman, a angústia da desestabilização do olhar, com a qual já somos sempre confrontados e ameaçados.

Para uma cultura erigida pela primazia do visual e pela conquista do esclarecimento, mergulhar nos pontos obscuros da imagem soava como um perigo terrível. Ao cruzar as modalidades do visível com as modalidades da linguagem, a psicanálise introduziu um novo estatuto para as imagens e o inconsciente, primeiramente concebido como *uma Outra cena (eine anderer Schauplatz)* por Freud. Em um momento seguinte, essa concepção foi alterada e a descoberta desse novo registro transladava para um espaço híbrido as fronteiras onde o visual e a linguagem são borradas e o visível roça o (i)legível de maneira indissociável. Sobre a dimensão problemática do olhar:

Freud forneceu uma pista complementar que nos permite precisar ainda mais os termos da questão: é quando introduz um “domínio particular da estética“, diz

³¹⁸ *Ibidem*, p. 22.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 23.

³²⁰

ele, que escapa às formulações clássicas da “teoria do belo”. Ele está situado à parte porque define um lugar paradoxal da estética: é o lugar do que “suscita a angústia em geral”; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio do prazer; é o lugar onde ver é perder, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha. É o lugar da inquietante estranheza (*das Unheimliche*).³²¹

Assim, Didi-Huberman desloca o texto freudiano para pensar a especificidade do olhar na contemporaneidade. De um olhar que já seria desde sempre atravessado pela linguagem. O filósofo francês coloca Freud em diálogo com Walter Benjamin para pensar como o conceito de aura, que Benjamin decretara como sendo perdido na modernidade, pode ser reavivado a partir do inquietante freudiano. Para ele, o inquietante seria uma definição secularizada da aura da qual se investiam as obras no mundo contemporâneo. Dito isso, o autor afirma que o *unheimliche* funcionaria como uma possibilidade “metapsicológica da aura, como ‘trama singular de espaço e de tempo’, como poder do olhar, do desejo e da memória simultaneamente, enfim, como poder da distância”³²². Essa interpretação integra duas vertentes implicadas no *Unheimliche*: a primeira diria respeito a um significado espacial e a segunda seria aliada à dimensão temporal, justamente a proposição benjaminiana da aura enquanto uma trama singular de espaço e de tempo. Logo, Didi –Huberman propõe:

Que a *Unheimliche* freudiana seja uma “trama singular e de tempo”, é o que desde o início se infere da atenção dada por Freud ao paradoxo da palavra mesma: *unheimlich* é, primeiro, uma palavra do olhar (é o *suspectus* latino) e uma palavra do lugar (é o *xénos*, estrangeiro, em grego)³²³; mas é uma palavra cuja ambivalência acabará sendo analisada nos termos fortemente temporais do que “ remonta ao há muito tempo conhecido, ao há muito tempo familiar. Segundo, a *Unheimliche* manifesta aquele poder do olhado sobre o olhante que Benjamin reconhecia no valor cultural dos objetos auráticos, e que Freud exprimirá aqui – de maneira mais aberta – nos termos de uma “onipotência dos pensamentos” que associa o culto em geral a uma estrutura obsessiva: o objeto *unheimlich* está diante de nós como se nos dominasse, e por isso nos mantém em respeito diante de sua lei visual.³²⁴

³²¹ GEORGES, Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p.227.

³²² *Ibidem*, p.228.

³²³ Didi-Huberman alude à investigação etimológica da palavra em diversas línguas. Os dois primeiros sentidos que Freud elenca referem-se à equivalência do *unheimlich* como o latino *locus suspectus* (lugar suspeito) e com o grego *xénos* (estrangeiro, estranho). Aqui, parece-me que o autor francês comete uma inversão ao associar o *suspectus* com a referência ao olhar e, subsequentemente, com a associação de *xénos* com a dimensão espacial. Freud alia o *suspectus* ao espaço suspeito e o *xénos* guardaria mais relação com o olhar sobre o outro, que lhe é estranho, estrangeiro.

³²⁴ *Ibidem*, p. 228

Portanto, *Unheimlich* passa a designar esse poder que a obra tem de devolver o olhar àquele que olha, desestabilizando o lugar do sujeito que era assegurado ao espectador senhor do juízo estético. Em “O torso arcaico de Apolo”, o poeta Rainer Maria Rilke teria aludido a essa estranha capacidade da obra ao escrever o verso “pois ali ponto não há que não te mire”. A ideia de que se é olhado pela obra evoca um poder destrutivo e ameaçador, porque faz com que nos descubramos inseguros e desorientados, um dos temas caros ao texto de Freud.

4.3.4.2 Diante da Górgona

De fato, após a descoberta do inconsciente, o sujeito perderia sua fixidez e estabilidade, adquirindo a sensação de não estar mais em sua própria casa, um dos sentidos no qual podemos pensar a junção do prefixo negativo *-un* com o substantivo *heim*, a casa, o lar.

Na instalação *Fantasma*, montada pela primeira vez em 1994 na Galeria IBEU, o artista Antonio Manuel faz com que o espectador adentre uma sala por onde pendem pedaços de carvão pendurados em fio de nylon, em alturas diferentes. Ao transitar pela sala, cuja graça formal é evidente, o visitante se depara com uma foto, sobre a qual flashes intermitentes são lançados. A imagem mostra uma pessoa coberta por um tecido branco e rodeada por microfones de equipes da imprensa.

Figura 16 – Fantasma, Antonio Manuel, 1994



Além da desorientação convidativa do próprio espaço, no qual o espectador é obrigado a se desvencilhar dos fragmentos negros de carvão, há, de fato, uma imagem sobre a qual temos que nos debruçar. Ela mostra uma testemunha ocular da chacina de Vigário Geral que, ao ter sua identidade revelada, foi obrigada a viver anonimamente, condenada ao silêncio e à solidão. Por trás da camada social e política do trabalho de Antonio Manuel, traço indelével em toda sua obra, *Fantasma* reflete sobre a questão do olhar.

Aquele que vê, que é a testemunha ocular do crime, que vê mais e melhor do que todos, tem seu olhar interdito, sendo obrigado a viver como um fantasma, escondido e invisível ao olhar do outro. *Fantasma* corrobora a ideia de que ver é sempre um ato de risco, coloca a visão fora da relação de reconhecimento e familiaridade e estranha os sujeitos no mundo, que passam a ser destituídos de uma percepção apaziguadora sobre o seu próprio eu. Ver, mais do que ganhar, pode ser uma terrível experiência da perda:

Esse caráter ameaçador da experiência visual encontra sua expressão radical na associação do objeto *unheimlich* com toda sua temática da cegueira. Freud não apenas indicou a ligação da inquietante estranheza com a solidão, o silêncio e a

obscuridade. (...) mas também mostra como a experiência do *Unheimliche* equivale a entrar na experiência visual de arriscar-se a não ver mais.³²⁵

Há na conquista da visão a suposição de que ela não é organizada e regulada pela linguagem, como se ela não fosse uma prática sujeita às falhas, às desorientações, a um ver demais ou de menos, o imaginário já sempre entrelaçado no significativo. Segundo Didi-Huberman:

Ora, é preciso fazer com que a imagem, de um modo teoricamente rigoroso, o que fazemos já, sem dúvida com mais facilidade (ajudou-nos a tal Foucault), com a linguagem.(...) – linguagem e imagem – são absolutamente solidárias, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas: uma imagem surge amiúde frequentemente no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar.³²⁶

Para a arte que se pretendia fulgurar como uma janela na qual o mundo se adequava, reforçar o potencial demoníaco da imagem, sua cisão constitutiva, é evitar recair em um positivismo histórico que via na imagem um mero documento que espelhava ou ilustrava a realidade. Assim como é necessário conceber nas enunciações discursivas não apenas o conteúdo do que se diz, mas as pausas, os silêncios, os atos falhos, a gagueira e as hesitações, também é preciso disputar nas imagens o que ela faz ver ou não faz ver, no que nela é incompreensível, falhado e lacunar.

Em *Profanações*, Giorgio Agamben narra em “Os seis minutos mais belos da história do cinema” a entrada de Sancho Pança ao cinema de uma cidade do interior. Sancho Pança tenta alcançar Dom Quixote, mas sua tentativa é fracassada e ele senta-se ao lado de uma menina. A projeção do filme inicia e mostra na tela “cavaleiros armados e num certo momento uma mulher em perigo”³²⁷. Dom Quixote “se ergue em pé, desembainha sua espada, e precipita contra o telão e os seus golpes começam a cortar o tecido”³²⁸:

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 (...). O que devemos fazer com nossas imaginações? Amá-las, acreditar nelas a ponto de as devermos destruir,

³²⁵ *Ibidem*, p.229-230.

³²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa:KKYM, 2012,p.41.

³²⁷ AGAMBEN, Giorgio.“Os seis minutos mais belos da história do cinema”. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p.81.

³²⁸ *Ibidem*, p.81

falsificar(...). Mas quando no final se revelam vazias, inalcançáveis³²⁹, quando mostram o nada de que são feitas, só então (importa) descontar o preço da sua verdade, compreender que Dulcineia- que salvamos – não pode nos amar.³³⁰

Para Agamben, as imagens, quando mostram que são ocas, que são, como esclarece o jogo anagramático, da ordem do enigma, afetam sensivelmente aquele que as vê esperando um tipo de devolução pacífica e harmônica. Dom Quixote investe com toda sua fúria para salvar sua amada Dulcineia em perigo, mas o que resta do seu ato é o fracasso de sua empreitada. As imagens revelam sua potência incapturável, indomável ao gesto heroico daquele que pretende submetê-las a um projeto de apreensão pelo discurso. Há sempre um significante que escapa à experiência do olhar, como se nos apresentássemos diante da imagem como diante da cabeça da Górgona, prestes a sermos transformados em pedra.

Freud chama a experiência de desorientação de *unheimlich*. E o filósofo Didi-Huberman afirmará que a desorientação do olhar tem a ver com a angústia de ser “dilacerado pelo outro e por nós mesmos”³³¹. O inquietante implicado no visível convoca seus questionamentos para formular um conceito de imagem:

Seria a imagem aquilo que resta visualmente quando a imagem assume o risco do seu fim, entra no processo de se alterar, de se destruir ou ainda de se afastar até desaparecer enquanto objeto visível?³³²

As tensões entre o visível e o não visível, entre o reconhecimento das imagens e o desconhecimento, cujo limite o infamiliar apaga, é uma das possíveis aberturas do texto freudiano para pensar os dispositivos de (des)organização das imagens da arte. Freud afirma que a questão do *unheimlich* solicita uma indagação estética³³³.

As imagens, como os dados que se imprimem no inconsciente, sobrevivem, retornam, recalcam-se, repetem-se e seu assombro está relacionado às lacunas e hiências dos restos e ruínas desses processos configurados

³²⁹ Trad. Modificada. No original: *inesaudite*.

³³⁰ AGAMBEN, Giorgio. “Os seis minutos mais belos da história do cinema”. In: *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, p.81.

³³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998, p.231

³³² *Ibidem*, p. 254.

³³³ FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.368.

historicamente. As regiões mais verbais convocadas por Duchamp só faz com que lembremos que elas são, desde sempre, eventos de linguagem.

4.3.5 O intruso

4.3.5.1 Do *unheimlich* ao *dämonische*: a alteridade demoníaca

Em “O inquietante”, há diretamente algo muito próximo relacionado ao tema dos problemas da imagem. Em uma nota de rodapé, Freud narra comicamente como, em uma viagem de trem, havia se deparado com um sujeito estranho, uma figura que o desagradou profundamente para logo em seguida revelar que se tratava, de fato, de sua própria imagem refletida no espelho, ou, como ele diz: “logo reconheci, perplexo, que o intruso era a minha própria imagem”³³⁴. Em 1926, alguns anos depois do ensaio freudiano, o escritor italiano Luigi Pirandello narraria brilhantemente no romance *Um, nenhum e cem mil* um episódio muito parecido sobre o estranho encontro do homem, o protagonista Vitangelo Moscarda, com sua imagem especular.

A partir desse exemplo, Freud capitulava então a ideia de que o assustador e repulsivo nada mais é do que aquilo que é mais íntimo, mais próximo. O *unheimlich* é, na verdade, *heimlich*. A relação entre a estrangeiridade que vem aparecer na imagem do espelho, onde supostamente se daria uma relação de identificação e semelhança, nada mais é do que a constatação de que os sujeitos são, e talvez tenham sempre sido, estranhos a si próprios.

O filósofo francês Jean-Luc Nancy, em seu belíssimo escrito “O intruso”, texto que ele escreve sobre a cirurgia de transplante de coração a que fora submetido cerca de 10 anos antes, trata de um modo de compreender a si próprio a partir do enxerto de um órgão exterior que deve se instalar e tornar-se íntimo. Ao perder uma fictícia fixidez, que se radicaliza a partir desse evento singular, Nancy descreve sua experiência:

Sai-se transtornado da aventura. Não se reconhece mais: mas “reconhecer” não faz mais sentido. Muito rapidamente, somos apenas uma flutuação, uma suspensão de estrangeiridade entre estados mal identificados, por entre dores, por entre impotências, por entre deficiências. Dirigir-se a si mesmo torna-se um problema, uma dificuldade ou uma opacidade: é através do mal, ou então do

³³⁴ *Ibidem*, p.370.

medo, nada mais é imediato – e as mediações cansam. A identidade esvaziada de um “eu” não pode mais descansar em sua simples adequação (em seu “eu = eu”).³³⁵

O último parágrafo do texto traz uma referência velada a Freud quando conclui que:

O intruso não é um outro senão eu mesmo e o homem ele mesmo. Não é um outro que o mesmo que nunca termina de alterar-se, ao mesmo tempo aguçado e esgotado, desnudado e superequipado, intruso no mundo assim como em si mesmo, inquietante ímpeto do estranho.³³⁶

Desse modo, podemos nos certificar de que o texto freudiano abre uma gama de possibilidades e interpretações que tomam as mais distintas direções. De fato, ele é definitivo para pensar não só o estatuto paradoxal que a estética convoca no século XX, em sua ambilavência entre o próprio e o impróprio, entre o familiar e o infamiliar, mas também esse lugar estranho do próprio sujeito cujo regime artístico lhe é coexistente. Se a arte se torna o campo da infamiliaridade, operando com as fissuras linguísticas nas obras e nas imagens artísticas, é devido ao fato de que o sujeito do inconsciente – instável por que “as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas”³³⁷, como escreve Guimarães Rosa – passaria a se estranhar em sua própria linguagem e as manifestações como os atos falhos, os chistes, os lapsos, os sonhos e os sintomas seriam essa fala intrusa e íntima do inconsciente se expressando.

Quando investiguei o demoníaco no segundo capítulo, pontuei que o *daímon* grego tem a ver com um dilaceramento radical de uma estrutura, com um traço que corta o íntimo e o aparta de si mesmo. No prefácio de *Édipo Rei*, Trajano Vieira citando um estudioso do drama sofocleano afirma que o demoníaco “significa, como Reinhardt diz, a inclusão em si mesmo de algo estranho a si mesmo”³³⁸. O *daímon* é, de certo modo, *unheimlich* e podemos verificar essa correlação em uma das etimologias investigadas por Freud: “em

³³⁵ NANCY, Jean-Luc. *O intruso*. Tradução: Pricila C. Laignier, com a colaboração de Ricardo Parente e Susan Gugenheim Revisão técnica: Aluisio Pereira de Menezes Paris, Éditions Galilée, 2000 (Uso exclusivo nas atividades da Formação Freudiana) 2008, p. 22.

³³⁶ *Ibidem*, p.26

³³⁷ ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 39.

³³⁸ VIEIRA, Trajano. “Entre a razão e o *daímon*”. In: SÓFOCLES. *Édipo Rei*. São Paulo : Editora Perspectiva, 2004.p. 29.

árabe e hebraico, *unheimlich* equivale a demoníaco^{339,340}, como também coloquei anteriormente.

Esse outro de si, que Nancy chama de “inquietante ímpeto do estranho”, pode ser relacionado às considerações freudianas relativas ao *unheimlich*, *dämonisch*. Em *Além do princípio do prazer*, é recorrendo ao *daímon* que Freud qualifica o modo pelo qual os sujeitos neuróticos e não neuróticos são afetados pela compulsão à repetição. É importante notar que Freud utiliza o termo alemão *dämonischen*, que possui a evidente correlação com o *daímon* grego, deixando o tradutor com a obrigação para explicar a opção do psicanalista. A palavra tem três ocorrências no texto de Freud, caracterizando o fenômeno do funcionamento além do princípio do prazer. Freud fala da “impressão de um destino que as persegue, de um traço demoníaco em seu viver”³⁴¹ que faria parte da estrutura psíquica das pessoas neuróticas e não neuróticas; de um “caráter demoníaco”³⁴² da tendência oposta ao princípio do prazer e, por fim, de uma “compulsão demoníaca”³⁴³ para definir o receio que algumas pessoas sentem de despertar alguma coisa que, na opinião delas, deveria continuar adormecido. O que é sentido como o medo de despertar algo que é primitivo e familiar nada mais é do que um dos sentimentos ligados ao *unheimlich*, o conceito que é o embrião para Freud desenvolver o conceito de pulsão de morte no ano seguinte.

O fato de Freud ter usado o adjetivo *dämonisch* para qualificar esse tipo de experiência não é fortuito. O campo do demoníaco tem uma implicação direta com o dilaceramento do sujeito por algo íntimo, que parece ser exterior a ele, mas que pertence constitutivamente a ele próprio. Essa dimensão ambígua do dentro/fora, familiar/infamiliar diz respeito à questão da linguagem pressuposta em qualquer evento do aparelho psíquico na medida em que concebemos a linguagem como a estrutura por excelência na qual a dicotomia entre o íntimo e o

³³⁹No original: *dämonisch*. Cf. FREUD, Sigmund. “Das Unheimliche”. In: *Gesammelte Werke (werke aus den jahren 1917-1918)*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1999, p.232.

³⁴⁰ FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p., 333.

³⁴¹ No original: *den Eindruck eines sie verfolgenden Schicksals, eines dämonischen Zuges in ihrem Erleben*. Cf. FREUD, Sigmund. “Jenseit des lustprinzips”. In: *Gesammelte Werke Band 13*. Frankfurt am Main: S. Fisher, 1967, p. 24

³⁴² No original: *wo sie sich im Gegensatz zum Lustprinzip befinden, den dämonischen Charakter*. Cf. *Ibidem*, p. 36

³⁴³ No original: *das Auftreten dieses dämonischen Zwanges fürchtet*. *Ibidem*, p. 37.

estranho comparece. Como a psicanálise mostra, os eventos atrelados ao psiquismo são de natureza linguística, sejam os lapsos, sonhos, chistes, traumas ou sintomas, tudo que concerne à economia da psique é circunscrito ao discurso dos sujeitos falantes. Os fenômenos demoníacos elencados pelo psicanalista, logo, não são nada além de processos inscritos na linguagem.

Em “Protocolo do seminário sobre a conferência ‘Tempo e Ser’”, Martin Heidegger estuda o fenômeno do *Ereignis*, que pode ser traduzido como *acontecimento apropriador*, perguntando-se pelo que é próprio do tempo e o que é próprio do ser. Na terceira seção, Heidegger provoca uma discussão em torno da expressão “dá-se” que, segundo ele, “conduz, de maneira decisiva, o movimento todo”³⁴⁴.

Primeiramente, o “dá-se”(há) é pensado do ponto de vista do seu uso da linguagem ordinária, quando se diz “No riacho há trutas”. Para ele, essa relação é “o estar disponível, na relação com um possível apossamento por parte do homem”³⁴⁵. Assim, o dá-se (há) designa, no uso linguístico imediato, o ser, de maneira mais clara, que o puro ‘ser’ o ‘é’³⁴⁶.

Mas, em contraposição a esse nível, Heidegger afirma que há uma outra forma de pensar o “dá-se”, o “há”. Como no verso que ele cita: “Il y a une horloge qui ne sonne pas”³⁴⁷, em Rimbaud. Para ele o “Il y a” francês pode ser traduzido pelo alemão “Es ist”, que faria parte do registro poético da linguagem, e não do “Es gibt”, que seria o nível ordinário. É justamente nessa diferenciação que aparece a referência ao *unheimlich* e ao *damonischen*. Como diz Heidegger:

Foi de algum modo clarificado o que é o “Es ist” da linguagem poética, que também é usado por Rilke e Benn. Pode-se dizer, primeiro, que tão pouco como o “dá-se” (Es gibt) constata apenas a subsistência de algo. À diferença do ordinário, “dá-se” não designa, porém, o ser disponível daquilo que há (Was es gibt), mas juntamente isto como algo indisponível, aquilo que se aproxima como algo *estranho*, o *demoníaco* (grifo meu)³⁴⁸. Desta maneira é designada, juntamente

³⁴⁴ HEIDEGGER, Martin. “Protocolo do seminário sobre a conferência ‘Tempo e Ser’”. In: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 283.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 283

³⁴⁶ *Ibidem*, 283.

³⁴⁷ Em francês no original. Cf. HEIDEGGER, Martin. *Zur sache des denkens*. In: *Gesamtausgabe (band 14)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2007, p. 48.

³⁴⁸ No original: “Ein Unheimliches, das Dämonische”. Cf. *Ibidem*, p. 49.

com o “Es ist” e, certamente, de modo incomparavelmente mais penetrante que no “Es gibt” ordinário.³⁴⁹

Estranho e demoníaco são os adjetivos que Heidegger utiliza para caracterizar o que é indisponível, remetendo ao que não é apropriável. Para ele, o discurso poético seria o lugar onde isso aconteceria, de modo “incomparavelmente mais penetrante” que na linguagem ordinária, como se a linguagem poética fosse uma pátria estrangeira que, por mais que tentemos habitá-la, jazesse sempre inatingível, dentro da qual seríamos sempre parte intrínseca de uma alteridade. De certa forma, esse é o modo como todos nós nos colocamos como seres falantes, muito embora essa questão, isto é, o simples fato de que *há linguagem* seja apagado e naturalizado cotidianamente.

No segundo capítulo, mencionei o modo como Agamben concebe a figura do poeta, como aquele que se desapropria de sua linguagem, que a torna interdita para si, para que dela possa fazer uso. Isso foi estendido como uma certa concepção da arte em geral, fazendo da figura do artista um eu que, no ato da arte, se estranha ou, como cita Agamben, treme a mão.

A mão trêmula é uma expressão metafórica para pensar a questão do estranhamento em relação à familiaridade do mundo que o gesto artístico revira. O artista que se torna outro – como o poeta Rimbaud anunciou no verso “Je est un autre”, um intruso diante de sua própria linguagem – é uma das chaves com a qual podemos pensar as práticas artísticas que desde a modernidade sinalizaram para a estranheza, sobre a qual Freud nos deu uma elaboração preciosa para interpretar a estética contemporânea.

4.3.5.2 Apesar de tudo, a arte

Em *Imagens apesar de tudo*, o filósofo e historiador de arte francês Georges Didi-Huberman investiga os regimes de representação da história da arte a partir de uma análise fenomenológica de quatro fotografias tiradas por membros do *Sonderkommando* no campo de concentração de Auschwitz-Birkenau no verão de agosto de 1944. Trata-se das únicas imagens que comprovariam o extermínio dos judeus pelo regime nazista, ao mostrar, de dentro de uma câmara de gás, o

³⁴⁹HEIDEGGER, Martin. “Protocolo do seminário sobre a conferência ‘Tempo e Ser’”. In: *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.284.

registro dos corpos empilhados perto das valas junto aos oficiais da SS. As imagens foram produzidas por uma operação estratégica e arriscada e saíram do campo dentro de um tubo de pasta de dente que chegou até a Resistência polonesa. Hoje, essas imagens estão em exposição no Auschwitz-Birkenau State Museum, catalogadas com os números 280 - 283.

A partir de desdobramentos críticos para pensar o modo como os enunciados históricos são produzidos pelas imagens, isto é, como as imagens da arte pensam o mundo e agenciam discursos, Didi-Huberman defende a impossibilidade de totalidade de qualquer sistema representativo, ao mesmo tempo que constrói seus argumentos para criticar o irrepresentável como categoria de apresentação da arte. Para ele, mesmo diante do horror e do mal-estar na cultura, faz-se necessário a apresentação de algo, ainda que esse algo seja lacunar, incompleto e fragmentário, ou seja, no lugar onde o horror faz a arte fraquejar, é preciso que subsista a potência e o impulso da criação, apesar de tudo. O filósofo francês se filia a uma tradição de pensadores como Sigmund Freud, Walter Benjamin, Jacques Lacan, Jean-Luc Godard para discutir as articulações entre os registros do visível e do legível, afirmando seu estatuto precário e seu caráter sempre resistente às sínteses e tentativas de capturar o todo. Segundo ele, fazendo referência a Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz*, essas fotografias

também tem lugar no “não-lugar da articulação; a sua potência também coincide com a impotência de dizer” e com um processo de “dessubjetivação”; elas também manifestam uma cisão fundamental onde a parte essencial não é senão lacuna.³⁵⁰

O que nos dão a ver essas quatro imagens? A primeira mostra, de dentro de uma câmara de gás, o registro dos corpos empilhados; a segunda, é um reenquadramento da primeira; a terceira, mais borrada e tremida, mostra a caminhada das mulheres nuas para serem mortas por gaseamento; e , por fim, na última imagem, quase abstrata, vemos umas folhagens e parte do céu.

A tese de Didi-Huberman privilegia justamente essa última imagem, a mais “descartável” e menos informativa entre elas, contrariando uma tradição historiográfica que buscou na apresentação dos documentos uma prerrogativa de

³⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa:KKYM, 2012,p.58.

adequação, verdade e reconhecimento, “purificando a substância imaginal do seu peso não documental”³⁵¹.

O filósofo e historiador da arte francês narra, então, como houve uma operação intensa para transformar essas imagens, alterando-as por completo para que elas operassem como signos reconhecíveis, dotados de informação, em suma, como uma janela que mostrasse o horror do Holocausto, como testemunho da verdade desse acontecimento. Desse modo:

Foi assim que a primeira fotografia da sequência exterior sofreu toda uma série de operações: o canto inferior direito foi ampliado; em seguida ortogonalizado, de forma a restituir condições mais normais a uma captação de imagem que delas não tinha beneficiado; e, por último, reenquadrado, isolado (transformando todo o resto da imagem num refugo). Pior ainda, os corpos e os rostos das duas mulheres em primeiro plano foram retocados, um rosto foi inventado e até os seios foram levantados. Este tráfico aberrante – não sei quem foi o autor e quais foram as suas boas intenções – revela uma vontade louca de dar rosto àquilo que, na própria imagem não é mais do que movimento, turvação, acontecimento.³⁵²

Eis como funciona a maquinaria do sentido, com sua “vontade louca” de comunicar, dizer algo de algo, esquecendo-se da potência do não dito no dito, da resistência à significação que a linguagem imprime nas imagens. E a linguagem que nelas se apresenta diz respeito ao gesto que num dado momento histórico disparou a objetiva dentro de um campo de concentração. A massa negra que turva a visão dos corpos amontoados, os vultos fantasmáticos das mulheres e a imagem trêmula onde nada se vê podem ser compreendidos como as hesitações, os silêncios, os balbucios, as falhas de uma linguagem que comunica apenas sua própria impossibilidade de comunicação. Segundo o autor:

Mas, ao reenquadrar estas fotografias, comete-se uma manipulação simultaneamente formal, histórica, ética e ontológica. A massa negra que envolve a visão dos cadáveres e das fossas, essa massa onde nada é visível, dá, na realidade, uma marca visual tão preciosa quanto o resto da superfície impressionada. Esta massa onde nada é visível é o espaço da câmara de gás (...) Esta massa negra dá-nos a ver a própria situação, o espaço de possibilidade, a condição de existência destas fotografias. Suprimir uma “zona de sombra” (a massa visual) em proveito de uma luminosa “informação” (a confirmação visível) é fazer como se Alex tivesse podido tirar tranquilamente estas fotografias ao ar livre (...) Esta massa negra é a própria marca do estatuto último a partir do qual essas imagens devem ser compreendidas: o seu estatuto de acontecimento visual (...) Quando se diz que a última fotografia não tem “qualquer utilidade” –

³⁵¹ *Ibidem*, p. 56.

³⁵² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa:KKYM, 2012,p. 54-55.

histórica, entenda-se –, esquece-se tudo aquilo que ela, fenomenologicamente, testemunha, no que diz respeito ao fotógrafo: a impossibilidade de ver através do visor, o risco corrido, a urgência, talvez a corrida, a atrapalhação, o ofuscamento provocado pelo sol, talvez a falta de fôlego. Esta imagem, formalmente, não tem fôlego: pura enunciação.³⁵³

Desse modo, embora as fotografias produzidas pelo Sonderkommando não tivessem nenhuma pretensão de figurarem no âmbito da estética, é possível desenvolver um pensamento sobre a arte a partir da “condição de urgência”³⁵⁴ na qual esses fragmentos foram produzidos.

Em sua intempestividade, eles abrigam o tremor da mão sobre o qual fala Agamben. Suas lacunas e hiências, aquilo que na imagem parece ser um fracasso, trazem uma dizibilidade outra, capaz de manter algo cifrado naquilo que se diz e se mostra. Assim, a obra mantém-se como uma promessa de sentido, suspendendo e desativando as operações linguísticas, nas quais “as cores desbotam, as palavras balbuciam, a matéria coalha e entorna”³⁵⁵.

A análise de Didi-Huberman privilegia as imagens mais precárias tiradas pelo fotógrafo anônimo em Auschwitz. A terceira imagem que é desfocada é privada de orientação correta e a última, que mostra o bosque de bétulas, foram tiradas de fora da câmara sem o fotógrafo olhar através do visor, ou seja, sem ver o que estava sendo capturado pela lente. Elas são estranhas e inadequadas, nos lançam no lugar da “incerteza intelectual” justamente por não oferecerem indicações ou explicações precisas. Elas nos aproximam do evento, mas ele permanece inapreensível à nossa captura, são imagens infamiliars, já que possuem um caráter irredutível entre o conhecimento e o desconhecimento, assim como a inquietante da imagem de Freud no espelho. A respeito disso, Didi-Huberman afirma que:

Estas imagens nunca serão reconfortantes imagens de si, elas permanecerão sempre, para nós, imagens do Outro, dilacerantes a esse nível: mas a sua própria estranheza exigia que delas nos aproximássemos. Talvez ninguém melhor do que Proust tenha falado desta necessária aproximação desapropriante: quando o narrador de *Em busca do tempo perdido* redescobre a sua avó pelo prisma de um “fantasma” que de repente desconhece, ele designa isso, significativamente, olhar

³⁵³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa:KKYM, 2012,p. 56-58.

³⁵⁴*Ibidem*, p. 58.

³⁵⁵AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Editora Boitempo, 2018, p. 35.

“como um fotógrafo que a acaba de tirar uma fotografia”. Que se passa então? Por um lado, o familiar altera-se: o objeto olhado, por mais conhecido que seja, ganha uma aparência “que até então eu nunca lhe tinha conhecido” (o que é diametralmente oposto a fabricar um fetiche à medida). Por outro lado, a identidade altera-se: o sujeito que olha, por mais firme que seja no exercício da observação, perde por um instante toda e qualquer certeza espacial ou temporal.³⁵⁶

No processo de alteração do familiar, como a cena de G.H. no quarto com a qual abri este capítulo, nos alteramos também como sujeitos. Por mais que isso tenha se dado em outros períodos históricos, me parece que um dos modos de pensar a arte contemporânea, em consonância com o projeto moderno de descentralização do eu, de perda da autoridade tradicional e da descoberta da estrutura linguística do inconsciente, seja a partir da via do estranhamento. Esse estranhamento nada mais é do que o efeito da relação do sujeito consigo mesmo – com esse Outro inscrito dentro de si – e com a cultura, atravessada pela aproximação desapropriante com a qual nos mantemos permanentemente inquietados no mundo.

4.3.6 Da angústia: do que não pode ser dito

4.3.6.1 O retorno do familiar

Dito isso, portanto, o campo da *Unheimlichkeit* não é algo externo, um exterior alijado para fora do sujeito ou da cultura mas, ao contrário, aquilo do qual se está mais próximo. Lacan trabalhará esse tema justamente em seu seminário sobre a angústia. Para Lacan, a angústia diz respeito a algo que não pode ser dito:

O que quero acentuar hoje é apenas que o horrível, o suspeito, o *unheimlich*, inquietante, tudo aquilo pelo qual traduzimos para o francês, tal como nos é possível, o magistral *unheimlich* apresenta-se em alemão através de claraboias. É enquadrado que se situa o campo da angústia. Assim vocês reencontram aquilo por meio do qual introduzi a discussão, ou seja, a relação da cena com o mundo. "Súbito", "de repente" — vocês sempre encontrarão essas expressões no momento da entrada do fenômeno do *unheimlich*. Encontrarão sempre em sua dimensão própria a cena que se propõe, e que permite que surja aquilo que, no mundo, não pode ser dito. (...) A angústia é quando aparece nesse enquadramento o que já estava ali, muito mais perto, em casa, *Heim*. É o hóspede, dirão vocês. Em certo sentido, sim, é claro, o hóspede desconhecido, que aparece inopinadamente, tem tudo a ver com o que se encontra no *unheimlich*, mas é muito pouco designá-lo dessa maneira, pois, como lhes indica muito bem com o termo em francês, assim, de imediato, esse hóspede [*hôte*], em seu sentido

³⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa:KKYM, 2012,p.112.

comum, já é alguém bastante inquietado pela espera. Esse hóspede é o que já passou para o hostil [*hostile*] com que iniciei este discurso sobre a espera. No sentido corriqueiro, esse hóspede não é o *heimlich*, não é o habitante da casa, é o hostil lisonjeado, apaziguado, aceito. O que é *Heim*, o que é *Geheimnis* [segredo, mistério], nunca passou pelos desvios, pelas redes, pelas peneiras do reconhecimento.³⁵⁷

Das considerações lacanianas sobre o *unheimlich*, destaco duas noções evocadas pelo psicanalista. A primeira é que o inquietante tem a ver sempre com algo que não pode ser dito, isto é, com um elemento que se fundamenta como enigmático; a segunda refere-se a um hóspede hostil, como o coração transplantado do texto de Nancy. *Unheimlich* é o reencontro com algo há muito soterrado e não discernido pela peneira do reconhecimento. Ou, na expressão freudiana, é o retorno do recaiado, isso que vem desencadear os afetos da angústia, um dos modos pelo qual Freud compreende o fenômeno da infamiliaridade, quando afirma que o *unheimlich* “geralmente equivale ao angustiante”³⁵⁸.

Desse modo, o que há de mais infamiliar, na medida em que apesar de ser aquilo que possuímos de mais íntimo, é também aquilo que há de mais estrangeiro em nós mesmos, é a linguagem, fazendo com que o falante se estranhe a cada ato de fala em sua própria língua, na qual resta sempre algo não dito. O recaiado que retorna é, nesse sentido, um evento de linguagem e as práticas artísticas se tornaram um campo potente de problematização da linguagem a partir do século XX.

Como afirma Jacques Rancière em *O inconsciente estético*, o hermenêuta é um “sintomatologista que diagnostica os males”³⁵⁹ dos indivíduos e da sociedade. De certa forma, o incômodo trazido pelo surgimento da psicanálise reverbera em um certo incômodo estético, no qual o mal-estar e os elementos patológicos passaram a se inscrever e dar notícias a respeito de uma época na qual, como

³⁵⁷ LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 86-87.

³⁵⁸ FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 329.

³⁵⁹ RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 38.

Freud sentenciou, “ o eu não é mais senhor em sua própria morada”³⁶⁰. De acordo com o filósofo francês:

Como pensar o lugar de Freud na história da arte? Não apenas o lugar de Freud “analista da arte”, mas do Freud cientista, médico da *psyche*, intérprete de suas formações e perturbações?(...) Freud afirma, como vimos, uma aliança objetiva entre o psicanalista e o artista, e mais particularmente entre o psicanalista e o poeta (...) Em matéria de *psyche*, de conhecimento de formações singulares do psiquismo humano e de seus mecanismos ocultos, o saber deles está mais avançado que o dos cientistas. (...) São portanto aliados do psicanalista, esse cientista que declara a igual importância de todas as manifestações do espírito e a racionalidade profunda de suas “fantasias”, aberrações e contrassensos.³⁶¹

A intenção do autor não é fazer nenhum tipo de metapsicologia, mas sim pensar como a teoria psicanalítica, que nunca se limitou às fronteiras traçadas pela clínica, se constitui como um campo epistemológico fundamental para pensar o século XX, inclusive a situação da arte que, desde Freud, se avizinha das questões críticas levantadas pela psicanálise, sobretudo no que diz respeito aos modos pelos quais os regimes discursivos penetram no tecido da cultura e nos sujeitos falantes.

Mantendo esse mesma perspectiva, retomo minhas considerações sobre o crítico e historiador da arte norte-americano Hal Foster em seu célebre texto *O retorno do real*, no qual ele também convoca a psicanálise para dialogar com a arte contemporânea, como já aludimos nos capítulos anteriores. No ensaio, Foster se filia a Lacan para pensar movimentos artísticos que se forjaram ao longo do século XX a partir da relação com o trauma, na medida em que considera que “parte da arte contemporânea recusa essa antiga diretiva de pacificar o olhar”³⁶² para, em vez disso, sustentar que a angústia do trauma se anuncie com todo o esplendor.

Um dos temas caros a Foster é a questão da repetição enquanto um procedimento exemplar da arte contemporânea. Foster faz uma diferença entre a repetição como retorno do recalcado e a repetição que protege o sujeito do encontro com o real, com o não simbolizável que resiste ao sentido. Segundo ele:

³⁶⁰ FREUD, Sigmund. (1917). *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (Conferências introdutórias sobre psicanálise). *Gesammelte Werke*, v. XI. Londres: Imago, 1944, p. 295.

³⁶¹ RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 46-47.

³⁶² FOSTER, Hal. “O retorno do real”. In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo; Cosac Naify, 2014. p. 136.

Em seu seminário sobre o real, em 1964, Lacan faz uma distinção entre *Wiederholung* e *Wiederkehr*. O primeiro termo é a repetição do reprimido como sintoma ou significante, que Lacan denomina *autômaton*, também em alusão a Aristóteles. O segundo é o retorno discutido anteriormente: o retorno de um encontro traumático com o real, algo que resiste ao simbólico, que não é em absoluto um significante e que, como já mencionei, Lacan chama de *tiquê*. O primeiro, a repetição do sintoma, pode conter ou encobrir o segundo, o retorno do real traumático, que, desse modo, existe além do *autômaton* dos sintomas, além da “insistência dos signos”, e mesmo além do princípio do prazer.³⁶³

Feita essa distinção, a respeito do primeiro caso, Foster afirma que é o tipo de repetição que vem, na verdade, nos defender do real entendido como traumático. Repete-se para lidar com o desamparo frente ao real. Segundo ele, por exemplo, um dos modos de compreender os procedimentos de Andy Warhol na *pop art* tem a ver justamente com isso. Em *Ambulance Disaster* ou *Death in America*, séries de imagens produzidas na década de 60, Warhol opera com a repetição de acontecimentos traumáticos para integrá-los em uma economia simbólica. A repetição vem marcar o modo como Warhol responde à sociedade do espetáculo e a cultura de massas do mundo capitalista, elaborando as repulsivas e dolorosas sensibilidades no cerne de sua práxis artística.

Porém, quando nos referimos ao ensaio seminal de Freud sobre o infamiliar, estamos acenando para o segundo tipo de repetição, isto é, o que traz de volta o significante recalcado na história, seja a história dos sujeitos ou da própria cultura. Foster afirma que

parte da arte contemporânea recusa essa antiga diretiva de pacificar o olhar, unir o imaginário e o simbólico contra o real. É como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse em toda sua glória (ou horror) de seu desejo pulsátil, ou ao menos evocar essa condição sublime. Para tal, essa arte atua não só para atacar a imagem como também romper o anteparo ou indicar que ele já foi rompido. (...) Isso porque o real não pode ser representado; de fato, ele é definido desse modo. Como a negativa do simbólico, um encontro faltoso, um objeto perdido.³⁶⁴

Sendo assim, a dimensão do infamiliar abarca esse elemento irrepresentável que, por ter sido soterrado e recalcado, retorna violentamente na consciência. Se a angústia parece ter entrado definitivamente no espaço da estética, um dos modos pelo qual podemos entender certas manifestações da arte contemporânea é a partir da via do infamiliar. O que retorna não é algo novo ou

³⁶³ *Ibidem*, p. 132.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 136-137.

diferente, mas algo muito mais familiar e conhecido que foi recalçado e permanece sem significado. Como mostra Freud em “O inquietante”, a teoria psicanalítica alega que

tem de haver um grupo, entre os casos angustiantes, em que se pode mostrar que o elemento angustiante é algo recalçado³⁶⁵ que retorna³⁶⁶. Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante, e nisso não deve importar se originalmente era ele próprio angustiante ou carregado de outro afeto. Segundo, se tal for realmente a natureza secreta do inquietante, compreendemos que o uso da linguagem faça o *heimlich* converter-se no seu oposto, o *unheimlich*, pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas o processo de recalque³⁶⁷ alheou-se dela.³⁶⁸

Podemos entrever em um campo significativo da arte contemporânea uma disposição para construir uma estética da angústia, na qual as práticas artísticas elaboram a lida com o trauma que se inscreve na cadeia significante da linguagem. Na primeira seção de *Ser e Tempo*, Martin Heidegger analisa o fenômeno da angústia enquanto uma disposição fundamental do estar no mundo.

De certa forma, o filósofo alemão se aproxima de Freud com relação ao tema da *unheimlichkeit*, entendendo o sentimento de angústia como uma sensação de “não se sentir em casa”, retomando a ambivalência proposta por Freud entre o familiar/ relativo à casa e o infamiliar/não estar em casa do ensaio de 1919. Clarice tangenciaria essa dicotomia ao criar seu neologismo, descrevendo o quarto no qual encontra o inseto como infamiliar, um lugar estranho que um dia fora conhecido e íntimo. Para Heidegger, a estranheza da angústia, o não se sentir em casa, deve ser compreendido ontologicamente como o evento mais originário:

Na angústia, se está estranho. Com isso se exprime, antes de qualquer coisa, a indeterminação característica em que se encontra a pre-sença³⁶⁹ na angústia: o

³⁶⁵ Trad. Modificada. No original: *Verdrängtes*.

³⁶⁶ No original: daß dies Ängstliche etwas *wederkehrendes* Verdrängtes ist. O retorno ao qual Freud alude é, na verdade, o segundo tipo de repetição diferenciado por Lacan em seu seminário de 64 como *wiederkehr*. Trata-se, a partir do termo original, da repetição como o retorno traumático do real. Cf. FREUD, Sigmund. “Das Unheimliche”. In: *Eine schwierigkeit der psychoanalyse. Gesammelte werke (werke aus den jahren 1917-1920)*. Fisher Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 1999, p. 254.

³⁶⁷ Trad. Modificada. No original: *Verdrängung*.

³⁶⁸ FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 360.

³⁶⁹ Conceito basilar da fenomenologia de Martin Heidegger proposto em *Ser e tempo*, obra de 1927. Refere-se ao *Dasein*, o Ser-aí, modo de compreensão pre-ontológico do ser. “A pre-sença não é apenas um ente que ocorre entre outros entes. Ao contrário, ela se distingue onticamente pelo privilégio de, em seu ser, isto é, sendo, estar em jogo seu próprio ser”. Para Heidegger, o

nada e o em lugar algum. Mas estranheza significa igualmente não se sentir em casa.³⁷⁰

A arte, ao trabalhar o tema da angústia, revira o modo como as obras de arte foram usualmente compreendidas no campo estético. Em um certo sentido, um dos atributos da arte era orientar e familiarizar o homem com o mundo, reconciliando-o com a sua existência e “resolvendo o conflito entre o velho e novo no espaço da verdade”³⁷¹. As obras asseguravam, portanto, um lugar para o homem no mundo e devolviam seu olhar com as garantias que lhe dava um lugar na cultura e na tradição.

Uma vez rompido esse vínculo entre o homem e a cultura, a arte passou a se investir de um potencial de estranhamento causada pela deterioração do território familiar que as obras ainda convocavam. A propósito do efeito dessa ruptura, Francis Ponge afirmou a respeito de Pablo Picasso: “No século XX, os espelhos voaram em pedaços”³⁷². No lugar de semelhanças e reconhecimento, estava posto para a arte o inquietante, estranho e infamiliar como pressuposto estético.

Desse modo, para o filósofo francês Jacques Rancière, a teoria de Freud sobre o inconsciente só é possível graças a um novo regime de pensamento para a arte que, de certa forma, lhe é imanente. E não é por acaso que a psicanálise nasce quase simultaneamente aos gestos de Marcel Duchamp que confrontariam totalmente o sistema artístico.

Por fim, a máxima freudiana na qual lemos “o eu não é mais senhor em sua própria morada” assinala que a descoberta do inconsciente e dos processos coligados a ele estranhariam os sujeitos no mundo, fazendo com que a infamiliaridade se transformasse em uma condição de nossa própria existência. Então, é de se esperar que a arte respondesse a essa nova situação operando a partir dos efeitos de um inconsciente estético, para o qual a angústia, e não a

homem é o único ente para o qual está em jogo seu próprio ser. Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 48.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 252.

³⁷¹ AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora 2012, p. 178.

³⁷² RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005, p.26 . Conforme Rivera faz referência, a afirmação de Francis Ponge é retirada de Muriel Gagnebin em seu artigo “Picasso, Iconoclaste”, *L’arc*, n. 82, p. 39.

comodidade, seria legitimada como procedimento poético exemplar na contemporaneidade. O elemento angustiante diz respeito a algo que sempre resta velado na linguagem, algo que por não alcançar uma significação adequada, sobrevive enigmaticamente.

Sendo assim, a angustiante estranheza do mundo deve ser vista não como um traço negativo e desesperador para a arte, mas investida de uma potência vivificadora para as práticas artísticas. Uma vez hospedados na morada da linguagem, estamos diante do mal-estar na cultura, que emerge como um lugar terrível e incômodo. Como bem sintetizam as palavras que Lispector pôs na boca de sua demoníaca G.H., é que um mundo todo vivo tem a força de um inferno.

5 Conclusão

Um dos conceitos que aparecem na produção escrita de Marcel Duchamp foi nomeado por ele como coeficiente artístico: a ideia de que o que apareceria em uma obra de arte não era a mera intenção do artista, mas o que no percurso de realizar uma obra também fracassou. *O ato criador*, texto no qual essa noção aparece, mostrava que no processo que conduz da intenção à realização “falta um elo”³⁷³. Como o artista francês afirma, é justamente nessa falha – ou nessa falta – que se inscreve o coeficiente artístico, ou seja, a diferença entre o que se quis fazer e o que, de fato, conseguiu ser feito. “Uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente”³⁷⁴.

Diante do término do processo de escrita da tese, a formulação duchampiana acima me parece preciosa. A pesquisa que apresento aqui comporta os fracassos, as intenções não realizadas, mas também a marca daquilo que não estava projetado, mas apareceu no processo e por acaso.

No cotidiano dos “esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões”³⁷⁵ que fazem com que este trabalho exista, investi na tentativa de pensar o que seria uma semiologia do ponto de vista da Esfinge tomando como campo privilegiado para investigar essa questão a arte contemporânea.

A tese aqui apresentada desdobra o último item da minha dissertação de mestrado intitulada “Diante do abismo: arte e política em Giorgio Agamben”, defendida no Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense em 2014. Naquele item, eu propunha uma interpretação da obra *Escolha*, da artista brasileira Laura Lima, a partir da noção do ponto de vista da Esfinge proposta por Agamben. O item se chamava justamente “*Escolha: o que a Esfinge ensina a Édipo*”, frase que utilizei para nomear este trabalho.

Embora o tema da dissertação fosse centrado na relação entre arte e obra, problema que atravessa o pensamento do autor italiano, as considerações que o

³⁷³ DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: BATTCOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.73.

³⁷⁴ *Ibidem*, p.73.

³⁷⁵ *Ibidem*, p.73.

filósofo desenvolvia ao final de *Estâncias* eram particularmente interessantes na medida em que afirmava a força incapturável da linguagem pelas malhas do discurso, situando as relações de significação na barreira que impede as próprias significações.

Esta tese buscou pensar como essa perspectiva poderia ser contemplada na contemporaneidade no âmbito das artes visuais. Nesse sentido, se a linguagem que opera na arte se afirma enquanto enigmática, no espaço de uma pura barreira entre o significante e o significado, é fundamental tomar como tarefa a assunção de uma resistência à interpretação, ao sentido e ao familiar. Retomo aqui uma passagem de Agamben que demonstra seu esforço para repensar o paradigma – que em *Estâncias* carrega o nome de Édipo como a figura que combate o não saber – da imposição sistemática da decifração, da interpretação e do sentido:

Simone Weil falava, nesse sentido, de uma leitura do mundo e de uma não-leitura, de uma opacidade que resiste a toda interpretação e a toda hermenêutica. Gostaria de lhes sugerir que prestassem atenção aos seus momentos de não leitura e de opacidade, quando o livro do mundo cai das suas mãos, porque a impossibilidade de ler lhes diz respeito tanto quanto a leitura e é, talvez, tanto ou mais instrutiva do que esta.³⁷⁶

Nesse sentido, o livro do mundo, dos signos espalhados no mundo, guarda sempre um impedimento à suposição de que exista uma leitura de sua integralidade. Ou seja, há nele algo que resta enigmático não como um fracasso de leitura, mas justamente porque o enigma é outra forma de operar com a linguagem e, por isso mesmo, a não leitura é tão potente quanto a aventura de ler.

Existe toda uma fortuna crítica que se debruçou sobre essa perspectiva e certamente Agamben aparece como o herdeiro dela, o que faz com que a tese de que a arte é uma seara favorável onde se dão as relações dissensuais do significante e do significado poderia não apresentar nenhuma originalidade. Mas, certamente, é a sensibilidade contemporânea de Agamben, sua capacidade de construir um pensamento a partir de diversas disciplinas e matrizes teóricas distintas, que nos auxilia na lida com experiências artísticas que persistem no embate com a linguagem.

³⁷⁶ AGAMBEN, Giorgio. “Sobre a dificuldade de ler”, Trad. Cláudio Oliveira. Revista Cult, n.º 180, p.46, São Paulo, junho de 2013.

A questão da linguagem é central na obra do filósofo italiano. Podemos dizer que é um dos temas caros ao esforço incansável do seu pensamento, do mesmo modo como Benveniste escreveu a respeito de Saussure que “há em todo criador uma certa exigência, escondida, permanente, que o sustenta e o devora, que lhe guia os pensamentos, lhe designa a sua tarefa, estimula-o nas suas fraquezas e não lhe dá trégua quando tenta escapar-lhe”³⁷⁷.

Assim, sua releitura do mitologema de Édipo é inovadora e o ponto de vista da Esfinge serve ao propósito de combater a metafísica ocidental do significado e do sentido que ele diagnostica nesse texto para propor um modo de compreensão da linguagem que não seja uma teleologia a favor da comunicação, mas que parta da experiência constitutiva de que há linguagem.

Desse modo, consideramos ao longo deste trabalho que uma parte significativa da produção contemporânea da arte responde aos problemas suscitados pela semiologia do ponto de vista da Esfinge. As obras escolhidas para encorpar essa discussão são, como busquei defender, experiências que denunciam o *experimentum linguae* agambeniano, uma “experiência de uma pura possibilidade”³⁷⁸.

Ora, a arte é justamente o espaço da contingência, do poder ser e do poder não ser. Isso coaduna com a teoria agambeniana de que na arte vislumbramos a potência dos gestos enquanto meios sem fim, cujo intuito é desativar as operações instrumentais. Afirmei no terceiro capítulo que se trata de inoperar também as operações linguísticas, marcando a estrutura dilacerada por falhas, lacunas e hiências da linguagem.

Em “O fim do pensamento”, epílogo do livro *A linguagem e a morte*, Agamben escreve: “aproximamos-nos da linguagem tanto quanto possível, quase a tocamos, mantida em suspenso: mas o nosso encontro não aconteceu e então tornamos a nos afastar”.³⁷⁹ O encontro que não acontece na linguagem é

³⁷⁷ BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas, Sp: Pontes Editores, 2005, p. 25

³⁷⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum linguae: a experiência da língua*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2018, p. 8.

³⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 147.

justamente esse desacordo demoníaco que constitui a própria linguagem e que impede que a linguagem seja pensada como comunicabilidade e familiaridade.

O que propus pensar para a arte contemporânea através da semiologia do ponto de vista da Esfinge é a assunção desse não ter-lugar efetivo que constitui o mundo da linguagem e, também, da filosofia - onde é preciso se haver com os limites, com os fracassos, com o estranhamento, cuja palavra alemã *unheimlich* torna inteligível como um não se sentir em casa.

Na tragédia de Sófocles, a Esfinge era uma forma feminina estrangeira à *pólis*, uma forma não grega, infamiliar para aquele mundo. Sua assustadora presença diz respeito ao modo como podemos pensar uma parte significativa da arte contemporânea como gestos estranhos e enigmáticos, que faz com que as fronteiras e linhas divisórias do sentido e do não sentido ranjam constantemente.

Onde a matéria coalha e entorna pelo tremor das mãos, expressão que Agamben utiliza para pensar o ato poético, aí também podemos dispor o lugar da arte. Lembro então de “Green Hands”, performance da artista chilena Sylvia Palacios Whitman, dentro de uma série maior intitulada *Passing Through* (*Atravessando*, de 1977).

Figura 17 – Passing Through, Sylvia Palacios Whitman, 1977



Na imagem, vemos a artista com suas gigantescas e inadequadas mãos realizando alguns movimentos pelo espaço do museu. O que são essas mãos, desproporcionais em relação ao corpo? Mãos que mais limitam a artista do que lhe conferem liberdade para executar seus gestos. A artista propõe que façamos a experiência da travessia com ela, que também nós atravessemos com mãos trêmulas o espaço do mundo.

Em *O homem sem conteúdo*, Agamben investiga a etimologia da palavra experiência, conectada à raiz grega da palavra práxis, traduzida como ação. O esforço de Agamben é mostrar que fazer experiência é fazer uma passagem até o limite. Como afirma Agamben:

A palavra *πραξις* vem de *πειρω*, “eu atravesso”, e é etimologicamente conexa a *περα* (“além”), *πορος* (“passagem, porta”) e *περας* (“limite”). Há nela o sentido de ir através, de uma passagem que vai até o *περας*, até o limite. Uma palavra italiana que, pensada segundo seu étimo corresponde à práxis é *esperienza*, *ex-per-ientia*.³⁸⁰

Logo em seguida, Agamben afirma que, segundo Aristóteles, os homens, por serem os únicos animais capazes de experiência, são os únicos capazes de arte e de ciência. Se o discurso científico tem a pretensão de abarcar um universal, adequar verdades e calcular e prever resultados antecipadamente, a arte oferece um solo para o contingente e para o não sentido.

As mãos que tremem e vacilam são pequenos gestos e insurgências nesse espaço domesticado e familiar. Ao contrário, a arte convoca para sermos sujeitos insubordináveis, estrangeiros e estranhos na linguagem que habitamos e na qual fazemos a angustiante e desconfortável experiência do próprio limite porque, como já defendemos anteriormente, “a estranheza ao mundo é um momento da arte; quem não percebe a arte como estranha ao mundo de nenhum modo a percebe”³⁸¹.

³⁸⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 124.

³⁸¹ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo:Edições 70, 1988,p. 208.

6 Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 1988.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. *Creazione e anarchia: l'opera nell'età della religione capitalista*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2017.
- _____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.
- _____. *Experimentum linguae: a experiência da língua*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2018.
- _____. *Gosto*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Autêntica Editora, 2017.
- _____. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burrigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. *La comunità che viene*. Torino: Einaudi, 1990.
- _____. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2012.
- _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- _____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Editora Boitempo, 2018.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. "O silêncio das palavras". Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/08/o-silencio-das-palavras.html>. Acesso em 10 de abril de 2018.

_____. *O uso dos corpos*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. "Sobre a dificuldade de ler", trad. Cláudio Oliveira. Revista Cult, n° 180, p.46, São Paulo, junho de 2013.

_____. *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi Paperbacks, 1993.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. São Paulo: Globo, 1992.

BARCELLOS, Vera Chaves (Org.). *Julio Plaza, poética*. Trad. Baltazar Pereira, Helena Dorfman, Maria Margarita Kremer. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampffe Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2013.

_____. *Obras escolhidas. Vol. 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas, Sp: Pontes Editores, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Nova antologia pessoal*. Trad. Davi Arrigucci Jr, Heloisa Jhn, Josely Vianna baptista. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

BRETT, DAVID, DERCON. Guy, Catherine, Chris. *Helio Oiticica*. Rio de Janeiro, Paris, Rotterdam: Centro de Artes Helio Oiticica, Jeu de Paume, Witt De With, 1992.

CARDOSO, Rui Mota(Org.). *Política (Politics)*.Porto: Fundação Serralves, 2007.

CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado: sofisticada, filosofia, retórica, literatura*. Trad. Ana Lucia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro.São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Jacques, o sofista: Lacan, logos e psicanálise*. Trad. Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica Editora,2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica as Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *Diante da imagem: questões colocadas ao fim da história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34,2013.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: BATTCOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Duchamp du signe. Écrits de M. Duchamp réunis et présentés par M. Sanouillet*. Paris: Flammarion, 1975.

_____. “Sobre os ready-mades” [Lecture at the Museum of Modern Art, New York, October, 19, 1961]. Published in: *Art and Artists*, n°1, 4, July 1966.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Marcel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

_____. *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. III. Trad. Jaime Salomão e Orizon Carneiro Muniz.. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XV. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completa*, v. XIIIs. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

_____. *Gesammelte Werke (werke aus den jahren 1917-1918)*.: Frankfurt am Main: Ficher Taschenbuch Verlag 1999.

_____. *Gesammelte Werke*, v. XI. Londres: Imago, 1944.

_____. *Gesammelte Werke Band 13*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1987.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015

EDWARDS, Michael. “Beckett’s French”. In: *Translation and Literature*.Edinburgh: University Press, v.1, p.68-83, 1992, p. 69.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética volume II*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein.São Paulo: Abril Cultural,1983

_____. *Gesamtausgabe (band 14)*.Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2007

_____. *Marcas do caminho*. Trad, Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2008, p.37

_____. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

HERÁCLITO, de Éfeso. *Heráclito: fragmentos contextualizados*.Trad. Alexandre Costa.São Paulo: Odysseus Editora, 2012

KNOWLSON, James. *Damned to Fame: the life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996

LACAN, Jacques. *Le séminaire, livre XX: Encore*. Paris: Seuil, 1975

_____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora,1998

_____. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

_____. *O Seminário, livro 20: mais ainda*.

_____. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990

_____. *O seminário Livro 17: O avesso da psicanálise*. Trad. Ary Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1992

LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica/ FUMEC, 2001

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro; Francisco Alves, 1995

LE FEUVRE, Lisa. "If you don't succeed, celebrate". Disponível em: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/if-first-you-dont-succeed-celebrate>. Acessado em 12 de julho de 2018

LEVI- STRAUSS, Claude. *Marcel Mauss. Sociologia e antropologia*. 2. Ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2015

_____. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2012

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *A ascensão de Atlas: glosas sobre Aby Warburg*. Trad. Felipe Augusto Vicari de Carli. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017

MALLARMÉ, Stephane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945

MANDILL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: contra capa Livraria/Faculdade de Letras, UFMG, 2003

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013

- MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Trad. Paulo César de Souza Jr. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012
- MIRANDA, Daniel Alves Gilly de. *Tragédia e melancolia em Walter Benjamin*, 2017. Dissertação (Mestrado em Filosofia)- Instituto de História e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Niterói
- NANCY, Jean-Luc. *O intruso*. Tradução: Pricila C. Laignier, com a colaboração de Ricardo Parente e Susan Gugenheim Revisão técnica: Aluisio Pereira de Menezes Paris, Éditions Galilée, 2000 (Uso exclusivo nas atividades da Formação Freudiana) 2008
- NIETZSCHE, Friederich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade, Lisboa: Edições 70, 1995
- OLIVEIRA, Cláudio. “Da intraduzibilidade como política”. Revista CULT. 20 de dezembro de 2016 Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/daintraduzibilidade-como-politica/>. Acessado em 12 de novembro de 2018
- _____. “Lacan e o campo do trágico ou os significantes gregos de Medéia”. *In: Viso: cadernos de estética aplicada*, v. I, número 2 (mai-ago/2007),
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008,
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: EDUSP, 1993
- PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Trad. Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó, SC: Argos, 2009
- PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben: Poesia, Filosofia, Crítica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2010
- RAMOS, Nuno. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Globo, 2007
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001

- ROUSSEL, Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1963
- RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005
- _____. *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito*. Niterói: Editora da UFF, 2012
- _____. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*, São Paulo: Cosac Naify, 2014
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Trad. Maria teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- VERNANT, Jean Pierre; VIDAL NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. São Paulo: Perspectiva, 2011
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. Márcio G. Montagnoli. Petrópolis: Editora Vozes, 2009
- _____. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad., José Arthur Gianotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968