

Por uma filosofia demoníaca: Eros, criação artística e limite na arte contemporânea

Toward a demonic philosophy: Eros, artistic creation and limit in contemporary art

Juliana de Moraes Monteiro¹

RESUMO

O artigo propõe, a partir do ensaio *Gosto* (1979) de Giorgio Agamben, retomar a leitura do *Banquete* de Platão, texto basilar tanto sobre criação artística quanto sobre o conceito de desejo, empreendida pelo filósofo italiano e articular com elementos da psicanálise de Freud e Lacan a fim de formular uma teoria sobre a arte contemporânea. Tendo como eixo principal a consideração de que Eros é um *daímon*, definição que aparece no diálogo de Diótima com Sócrates, procuro entender como o lugar do filosofar, marcado pelo signo da figura de Eros, é inseparável da ideia de limite, de limiar. Ao fazer uso de conceitos da psicanálise, o artigo aproxima a noção de limite com a da barra que instaura os processos da cadeia significante segundo Lacan, expressa algebricamente pelo matema S/s. Nesse sentido, proponho a compreensão da obra de arte enquanto uma forma demoníaca, na medida em que se constitui como um significante marcado pela barreira resistente às relações de significação. Por fim, articulo a ideia de falta evocada pela estrutura do desejo com a de inapreensibilidade, marca que subjaz não só os regimes de sentido que buscam capturar a obra com suas interpretações, como também atravessa constitutivamente a própria linguagem.

Palavras-chave: demoníaco; Giorgio Agamben; arte contemporânea; Psicanálise; limite

ABSTRACT

The article proposes, starting from Giorgio Agamben's essay *Taste* (1979), to retake the Plato's *Symposium*, a basic text about artistic creation and the concept of desire, undertaken by the Italian philosopher. My effort is articulate the subject with elements of Freud's and Lacan's psychoanalysis in order to formulate a theory about contemporary art. Therefore, the starting point is the consideration that Eros is a *daimon*, a definition that appears in Diotima's dialogue with Socrates. Thus, I try to understand how the place of philosophizing, marked by the sign of the figure of Eros, is inseparable from the idea of limit, of threshold. In making use of concepts of psychoanalysis, the article approximates the notion of limit with that of the barrier that establishes the processes of the significant chain. In this sense, I propose the understanding of the work of art as a demonic form, insofar as it constitutes a significant marked by the resisting barrier to relations of signification. Finally, I articulate the idea of lack evoked by the structure of desire with that of inapprehensibility, a mark that underlies not only the regimes of meaning that seek to capture the work with its interpretations, but also crosses constitutively the language itself.

Keywords: demonic; Giorgio Agamben; contemporary art; Psychoanalysis; limit

¹ Doutoranda em Estética e Filosofia da Arte pela Puc-Rio.

Eros demoníaco

Início minhas reflexões tendo como base de leitura o texto *Gosto*, escrito por Giorgio Agamben em 1979, que traz a consideração de que a filosofia seria marcada pelo signo de Eros, figura exemplar do *Banquete* de Platão, caracterizado não como um deus (*theos*), mas um *daímon*.

Neste ensaio, Agamben retorna como um leitor do texto platônico. Em seu primeiro livro *O homem sem conteúdo*, publicado em 1970, o filósofo tinha se debruçado sobre o tema da criação artística a partir da definição fundamental da palavra poesia (*poíesis*) definida no *Banquete*, isto é, tudo aquilo que capaz de passar do não-ser ao ser é poesia, produção². O tema da criação ocupara o pensador italiano ao longo de todo livro, a partir de sua investigação arqueológica sobre as três esferas nas quais a atividade humana poderia ser escandida: *poíesis, práxis e trabalho*.

Nesse sentido, é possível tecer duas considerações a respeito da relação de Agamben com o *Banquete*. A primeira implica que nos dois livros escritos pelo filósofo nos quais o assunto central é a questão da arte o texto de Platão se torna incontornável, obrigando o autor italiano a fazer referências explícitas aos conceitos formulados pelo filósofo grego. Já a segunda diz respeito ao modo como Agamben, mesmo sem ter se dado conta entre um texto e outro – distanciados temporalmente por nove anos -, tenha inferido uma relação original entre *poíesis-Eros-daímon*, que não estava colocada antes dele. Por conseguinte, o nexos entre amor e criação é respaldado pela seguinte passagem do *Banquete*:

Mas, no exercício das artes, não sabemos que aquele de quem este deus se torna mestre acaba célebre e ilustre, enquanto aquele em que Amor não toque, acaba obscuro?³

Sendo assim, a leitura particular do *Banquete* feita por Agamben faz com que possamos afirmar tanto que o problema da criação artística está inexoravelmente ligado a Eros, como também o fato de Eros ser caracterizado como um *daímon*, como deixarei claro logo abaixo na exposição da sentença grega, o que faz com que essa palavra signifique algo muito pertinente para a elaboração de uma teoria sobre a arte.

² Cf. PLATÃO. *O Banquete*. In: *Diálogos*. Trad. José Cavalcante de Souza (o *Banquete*) e Jorge Paleikat e João Cruz Costa (*Fédon, Sofista, Político*). São Paulo: Editora Abril Cultural, 1972, p.40

³ *Ibidem*, p. 35

Logo, o *Banquete*, uma compilação de diálogos para exaltar o deus Amor, acaba sendo, da mesma maneira, um texto fundante para a estética, algo já explicitado por Benjamin no Prefácio da *A origem do drama barroco alemão*, livro no qual o campo do demoníaco adquire suma importância. Como coloca Benjamin:

A compreensão dessas teses platônicas sobre a relação entre a verdade e a beleza tem importância capital não somente para qualquer filosofia da arte, como para a própria determinação do conceito de verdade.⁴

Em *Gosto*, Agamben retoma o diálogo de Diotima com Sócrates, no qual ela afirma que Eros é um *daímon* (δαίμων), e não um deus (θεός), como fica claro na sentença retirada do original grego:

Δαίμων μέγας, ὃ Σώκρατες· καὶ γὰρ πᾶν τὸ δαιμόνιον μεταξύ ἐστὶ θεοῦ τε καὶ θνητοῦ⁵

Aqui, proponho aprofundar uma investigação sobre o termo, amparada em outros autores, para que possamos validá-lo como um conceito importante para entender o campo da arte contemporânea, sobretudo no que diz respeito ao espaço da ética e da política.

. No diálogo de Diotima, descrita como uma mulher da Mantinéia que teria conjurado a peste com o poder de seus sacrifícios, com Sócrates, o amor é caracterizado, através de uma técnica sofística, primeiramente não como algo belo e, em segundo lugar, não como algo sábio. Através de perguntas forjadas por ela mesma, a sacerdotisa ensina a Sócrates que entre belo e feio ou entre sábio e ignorante existe algo.

O *topos* de Eros seria, então, um lugar limítrofe, como é descrito a seguir por Diotima, conclusão de suma importância para este artigo, porque nos permite pensar o *daímon* como cifra de um limiar.

O esforço aqui empreendido é assinalar que a arte tem a ver com a experiência do próprio limite, na medida em que a obra, enquanto uma estrutura linguística, se localiza na barreira que resiste permanentemente ao significado. A fórmula com a qual Lacan esclarece esta relação é o S/s, no qual os significantes e os significados estão em

⁴ BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 52-53.

⁵ PLATÃO. *Plato's Symposium (greek text with facing vocabulary and commentary)*. Ohio: Geoffrey Steadman, 2009, p. 86

uma relação flutuante e só se tocam por alguns pontos de ancoragem. Evidentemente, em Lacan, a barra tem um valor próprio que, como diz Barthes, “representa o recalçamento do significado”⁶.

Além disso, veremos mais à frente que a tradução agambeniana do termo *daímon* no ensaio “Se. O Absoluto e a Ereignis” marca precisamente a noção de um limiar, um lugar de cisão, um espaço entre. De volta ao texto grego, reproduzo abaixo o trecho que traduz a citação do original grego que expus acima:

- O que, então, ó Diotima?
- Um grande *daímon*⁷, ó Sócrates ; e com efeito, tudo o que é demoníaco está entre um deus e um mortal.⁸

Tendo em vista esta consideração, a localização do *daímon* como sendo algo entre um deus e um mortal é precisa para Agamben, um filósofo para o qual a ideia de medialidade é central. O pensador italiano fará de Eros uma figura filosófica por excelência, uma vez que o *philosophos* é um ser que deseja o saber, mas não o possui - já que se o possuísse seria um *sophos*- se colocando então entre o saber e a ignorância.

No *Labirinto de Vidro*: a violência total de uma captura, a suave doçura da libertação

Em seu livro *Meios sem fim*, no ensaio “Notas sobre o gesto”, Agamben produzirá um conceito de gesto – e aqui podemos pensar o gesto artístico, o fato da obra de arte ter se convertido em gesto – que diz respeito a uma concepção de medialidade. Nesse sentido, o gesto é um meio puro porque inopera os sentidos instrumentais dos meios e dos fins, mantendo em estado de suspensão a operação comunicativa da linguagem. Com isso, sintetiza Agamben, abre-se também o campo da ética. Como coloca o filósofo italiano:

O gesto consiste em exhibir uma medialidade, em tornar visível um meio como tal. De repente, o ser-em-um-meio do homem torna-se aparente e a dimensão ética é aberta para ele (...). O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Propriamente falando, ele não tem nada a dizer,

⁶ BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 1971, p. 52

⁷ Tradução modificada. Aqui aparece, finalmente, o léxico *δαίμων*. O tradutor optou por gênio, termo no qual perde-se o teor evocado pelo étimo grego. Optei por transliterar para deixar claro de que se trata de uma palavra que marca um sentido muito particular na língua grega.

⁸ PLATÃO. *O Banquete*. In: *Diálogos*. Trad. José Cavalcante de Souza (o *Banquete*) e Jorge Paleikat e João Cruz Costa (*Fédon, Sofista, Político*). São Paulo: Editora Abril Cultural, 1972, p.40

porque o que ele mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade.⁹

Assim, a ideia da medialidade evocada pelo *daímon* articula uma primeira consideração no que diz respeito a uma crítica à perspectiva comunicativa da língua. O que o demoníaco nos lega é essa impossibilidade de uma comunicação efetiva, ele exhibe a falha linguística que baliza toda relação entre significante e significado e, não por acaso, Barthes sentenciará: o significante é um mediador¹⁰.

Neste sentido, forjar uma teoria sobre o demoníaco enquanto indicativo de um lugar de cisão, de um espaço traçado no limite, da exibição da própria medialidade pode ser, ao mesmo tempo, pensar a respeito do próprio conceito de contemporâneo formulado por Agamben. A contemporaneidade do estado atual da arte diz respeito à uma especulação a partir de uma precariedade “entre o que não é mais e o que não é ainda”¹¹, entre uma impossibilidade de se transmitir algo e um desamparo com o tempo presente, terreno vazio onde nada está prescrito.

A assunção de uma perda, explicitada como um verdadeiro trabalho de luto diante da modernidade, e o pisar num solo desértico de onde tudo pode brotar são faces da mesma questão com a qual a crítica contemporânea deve travar seu embate. Deste modo, ao abraçar esta responsabilidade, exercemos nossa autêntica contemporaneidade:

Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”.¹²

Neste corpo a corpo com o próprio tempo, destaco a obra *Labirinto de Vidro*, de Robert Morris. O escultor minimalista 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.

⁹ AGAMBEN, Giorgio. “Notes sur le geste”. In: *Moyens sans fins*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2002, p. 69-70.

¹⁰ BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 1971, p.50.

¹¹ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 180

¹² AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC:Argos, 2008, pp. 65-66

A construção transparente encravada em frente ao Teatro Municipal traz essa marca arquitetônica do contemporâneo, fazendo com que seu material contraste totalmente com o entorno da praça, cujos edifícios são característicos de um estilo Neoclássico. O labirinto se constitui na distância em relação ao choque que registra e instaura, com sua estranha força, os efeitos devastadores da obra do tempo que, segundo Didi Huberman, “Warburg, como psico-historiador que é, optaria por chamar de o ‘demoníaco’”¹³.

Instalada no período de 7 de setembro a 2 novembro de 2012, *Labirinto de Vidro*, cuja importância para a arte contemporânea é seminal, dialoga de forma pertinente com algumas questões discutidas acima.

O labirinto translúcido causa 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. Neste movimento inverso, é a obra, com toda sua singularidade, que convoca quem quer que cruze com ela a experimentar seus limites, a tocá-la e a fazer uso dela.

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 experiência única, um singular acontecimento nas suas vidas. 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.

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- não importa se sabem ou não do que se trata – algo emerge daí.

É esta interrupção, este 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 - que, como Kafka nos indica, está

¹³ 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.

desde sempre aberta . 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”. Como postula Didi-Huberman 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 postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos.¹⁴

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 velado, resistindo às significações cotidianas.

A noção de limite evocada nesta citação de Didi-Huberman encarna este jogo proposto por Morris com seu *Labirinto de Vidro*, obra na qual entramos para trafegar no umbral entre o interior e o exterior. Formalmente, Morris tornou explícita a experiência demoníaca de se interpor em uma tensa luta entre a captura e a libertação, ele é uma barra que rasga a cidade, que abre no lugar comum e familiar uma estranheza constitutiva.

Este conflito é também a disputa expressa na cadeia significante, cuja estrutura é um permanente deslizamento do sentido em uma articulação enigmática. O que essa cadeia atesta é o vazio do significante, seu ponto inacessível, furado, como o umbigo do sonho sobre o qual enunciara Freud.

Com a obra de Morris, há uma completa desestabilização do lugar do sujeito, perdido dentro da construção 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. Como coloca Lacan:

Se o significante, portanto, é um vazio, é por atestar uma presença passada. Inversamente, no que é significante, no significante plenamente desenvolvido que é a fala, há sempre uma passagem, isto

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 234

é, algo que fica além de cada um dos elementos que são articulados, e que por natureza são fugazes, evanescentes. É essa passagem de um para o outro que constitui o essencial do que chamamos cadeia significante.¹⁵

Nesta passagem provocada pelo efeito do significante, através do qual o sujeito é sempre o sujeito dividido, é a barra enquanto signo presencial de uma ausência que conduz as reflexões lacanianas sobre a linguagem, ou seja, isto que aqui chamo de demoníaco, este espaço de fratura, no qual se localizaria a obra de arte.

A estrutura do amor: a arte, a barra e a falta

O que os procedimentos efetuados pelos artistas contemporâneos surgem para assinalar é 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 suas falhas, seus mal-entendidos, suas hiências, como se ela não fosse, em última instância, uma linguagem resistente ao sentido, marcada pela barra do significante. Como explicita Lacan:

Quero dizer que uma das dimensões fundamentais do significante é poder anular a si mesmo. Existe, quanto a isso, uma possibilidade que, no caso, podemos qualificar como modalidade do próprio significante. Ela se materializa por uma coisa muito simples, que todos nós conhecemos, e cuja originalidade não podemos deixar que seja dissimulada pela trivialidade do uso – é a barra. Qualquer espécie de significante é, por natureza, uma coisa que pode ser barrada.¹⁶

Isto que Lacan vem grafar com o matema S/s, uma explicação algébrica para a *ichspaltung*, isto é, a cisão irreduzível do sujeito barrado que decorre da cadeia significante, 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 do mundo contemporâneo.

Como anunciava o projeto baudelairiano na fundação da modernidade, era preciso transpor o obstáculo no qual a própria ideia de criação artística tinha se convertido. Havia um desafio que o surgimento da forma mercadoria – com sua cisão

¹⁵ LACAN, Jacques. *O Seminário 5: as formações inconscientes*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1999, p. 355.

¹⁶ *Ibidem*, p. 355-356.

em valor de uso e valor de troca - colocara para a obra de arte no auge da consolidação do sistema capitalista.

Quando Hal Foster propõe que a arte teria se convertido em texto, como investigamos no primeiro capítulo, ele também propôs examinar as vicissitudes do signo sob o capitalismo avançado, para enxergar suas tensões em um momento no qual a premissa do alcance de uma suposta totalidade tinha caído por terra depois da crise da representação que se instaurou no século XIX. Como expõe Foster:

Há muito tempo, em *História e consciência de classe* (1923), George Lukács revelou que a dinâmica de reificação e fragmentação era fundamental à sociedade capitalista. Em seguida, em pleno capitalismo monopolista baseado na produção em massa, Lukács abordou a reificação e fragmentação do *objeto*, especialmente na produção em linha de montagem. Hoje, em pleno capitalismo avançado, baseado no consumo em série, somos testemunhas de uma nova reificação e fragmentação – do *signo*. (...) Assim, também quero sugerir que os conceitos pós-estruturalistas análogos da época muitas vezes interiorizaram essa dinâmica de reificação e fragmentação, e isso justamente quando pareciam ser mais pós-marxistas, mais críticos do conceito de totalidade. Essa leitura sintomática da arte e da teoria corre o risco, também associada ao legado de Lukács, de reduzir as práticas culturais a forças socioeconômicas. Aqui, contudo, minha premissa não é que a arte e a teoria refletem algum momento socioeconômico, mas, antes, que são marcadas por suas contradições, e, que, portanto, as categorias culturais, incluindo os conceitos de signo, possuem uma historicidade que cabe à prática da crítica aprender.¹⁷

Dessa forma, uma vez que Foster, autor cuja filiação aos referenciais da Linguística, da Psicanálise e do Estruturalismo é incontestável, assinala a passagem do objeto ao signo, este último de certa forma também sujeito às mesmas leis de penetração do capital, é essa estrutura que devemos investigar. Portanto, a obra de arte enquanto signo linguístico.

Logo, se a arte quisesse sobreviver na civilização industrial, era preciso renunciar às garantias que lhe circundavam devido ao pertencimento em uma tradição, que teria ruído no interior do capitalismo. Para buscar um novo valor e uma nova autoridade, foi necessário que os artistas investissem sua criação de um potencial de estranhamento – que, no vocabulário de Baudelaire, pode ser descrito como a vivência do choque – no qual a obra passasse a operar como um veículo do inapreensível.

¹⁷ FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvado. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 80-81

Ora, quando nos referimos ao problema da inapreensibilidade estamos lidando com um problema, ao mesmo tempo, de linguagem. Segundo Agamben, há uma passagem decisiva das anotações de Saussure, que foram publicadas por Benveniste em *Problèmes de linguistique générale*, “testemunhando que é exatamente como signo que a linguagem é algo inapreensível”¹⁸. Como cita Agamben:

A linguagem não é nada mais que um caso particular da teoria dos signos. Precisamente só por este fato, porém, ele se acha na absoluta impossibilidade de ser algo simples (ou de diretamente apreensível pelo nosso espírito no seu modo de ser), sem que, contudo, por isso, na teoria geral dos signos, o caso particular dos signos vocais seja o mais complexo de todos os casos particulares conhecidos, como a escritura, a cifra, etc.¹⁹

Poderíamos elencar nos breves exemplos de “complexos casos particulares conhecidos” também a obra de arte, sem sombra de dúvida. A obra, operando como um signo linguístico, e, por conseguinte, enquanto cifra de um inapreensível da linguagem. A barra da relação S/s vem denunciar que se trata de uma impossibilidade de significação, cuja resistência designa não só o enigma perpetrado na linguagem, mas também, a força implacável com a qual a arte se esquivava às apreensões dos regimes de sentido. Como esclarece Agamben a respeito da teoria saussuriana dos signos:

Quando Saussure, que havia alcançado no conhecimento da linguagem o ponto de não retorno em que “alguém está abandonado por todas as analogias do céu e da terra”, fala, recorrendo a expressões aparentemente paradoxais que lembram a definição aristotélica do enigma como “conjunção de impossíveis”, de um “entrelaçamento de diferenças eternamente negativas”, de uma “relação estável entre as coisas que preexiste às próprias coisas”, de uma unidade dupla “que tem verso e reverso”, o que sobretudourgia era evitar a substancialização dos termos daquela excisão que se lhe havia revelado como coessencial à linguagem. Entendia assim que, com isso, sinalizava para a diferença e a “conjunção dos impossíveis” que foi acobertada e removida, na semiologia moderna, com a “barreira resistente à significação”. No algoritmo semiótico, a barreira que separa o significante do significado está aí para mostrar a impossibilidade do signo de produzir-se na plenitude da presença.²⁰

O que esta citação de Agamben vêm delimitar é a diferença entre uma concepção positiva do signo (como unidade positiva entre significante e significado),

¹⁸ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007, p. 245

¹⁹ SAUSSURE, Ferdinand. “Notes inédites de Ferdinand de Saussure” in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 12, 1954 p. 64-65 *apud* AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007, p. 245

²⁰ *Ibidem*, p. 245-246

que se mostra insuficiente para dar conta do fenômeno linguístico, e uma outra que trata de modo distinto o problema da significação, salientando com isso o efeito da barra.

Notadamente, Agamben herda essa chave teórica de Benveniste, reconhecendo sua influência na nota de rodapé 44 do último capítulo de *Estâncias*, concluindo que a inadequação da perspectiva semiótica para resolver integralmente o signo aponta para o campo que ele buscou conceber opondo a “noção edípica do significar à esfíngica”²¹, tese que buscamos defender nessa pesquisa.

Para Agamben, é preciso redefinir os parâmetros com os quais a civilização ocidental lidou com os processos de significação, marcada pela remoção edípica da barreira, recuperando, por sua vez, o ponto de vista da Esfinge, que operaria como uma alegoria às resistências do sentido e das interpretações.

O demoníaco evocado pelo Eros platônico traz este apelo à barra, que funda a relação desejante dos sujeitos com o objeto interdito. O que Freud expressou em *Além do princípio do prazer* nada mais é que a relação do sujeito com a cadeia significante²². O objeto do desejo é, como acontece no caso da melancolia, por exemplo, um significante para sempre perdido. O que a teoria de Lacan confirma é que o sujeito é, desde sempre, “um sujeito marcado pela barra”²³.

De volta ao *Banquete* e à guisa de conclusão desta sessão retomo a argumentação definitiva de Diotima ao contestar Sócrates na medida em que afirma que o próprio filósofo reconhece que Eros, por carência de ter aquilo que é belo e bom, deseja exatamente isso que lhe falta. Nesse sentido, Eros não poderia ser um deus, já que os deuses são belos e felizes, uma vez que ser feliz é equivalente a possuir o que é bom e belo.

É nesta oposição posse/falta que Diotima convence Sócrates de que Eros não poderia ser um deus, visto que ele é estruturado a partir de uma falta fundamental. Aqueles que amam, portanto, amam aquilo que lhes falta, ou melhor, em uma

²¹ *Ibidem*, p.246

²² Cf. LACAN, Jacques. *O Seminário 5: as formações inconscientes*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1999, p.254

²³ *Ibidem*, p. 362

formulação lacaniana presente no seminário sobre a transferência, no qual o psicanalista francês faz sua leitura do *Symposium*: amar é dar o que não se tem.²⁴

Como aponto na nota de rodapé 2, Eros é um *daímon* e toda a filosofia seria circunscrita por um caráter demoníaco. À pergunta socrática sobre quem, por fim, filosofaria, Diotima responde:

É o que é evidente desde já – respondeu-me – até a uma criança: são os que estão entre esses dois extremos, e um deles seria o Amor. Com efeito, uma das coisas mais belas é a sabedoria, e o amor é amor pelo belo, de modo que é forçoso o Amor ser filosófico e, sendo filósofo, estar entre o sábio e o ignorante. E a causa dessa sua condição é a sua origem : pois é filho de um pai sábio e rico e de uma mãe que não é sábia, e pobre. É essa então, ó Sócrates, a natureza desse gênio; quanto ao que pensaste ser o amor, não é nada de espantar o que tiveste .²⁵

A partir destas pequenas imbricações que aparecem no texto platônico, busco demonstrar como o conceito demoníaco é inseparável da construção do pensamento filosófico, revelação trazida pela leitura de Agamben do *Symposium* e explicitada, justamente, em um dos seus raros textos exclusivos sobre o âmbito da estética. Para o filósofo italiano, em Platão, há tanto uma fratura do conhecimento quanto uma fratura do prazer, o que teria marcado toda a construção do pensamento filosófico sobre a arte. Segundo Agamben:

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 mantém a figura demônica de Eros, o qual parece poder apenas assegurar a sua conciliação, sem abolir, ao mesmo tempo, sua diferença.²⁶

Como ressalta Agamben, a dimensão intermediária de Eros carrega consigo isto que busquei caracterizar como o tempo contemporâneo, ou seja, entre um não mais e um ainda não. Neste sentido, a noção de zona limítrofe trazida pela barra, em Agamben, pode ser expressa pela palavra limiar, enquanto algo que dá acesso a um fora que, por sua vez, deve continuar vazio. Como diz o autor italiano:

Importante aqui é que a noção de fora seja expressa, em muitas línguas europeias, com uma palavra que significa à porta (fores é, em latim, a porta

²⁴ LACAN, Jacques. *Le Séminaire, Livre 8: Le transfert*. Paris: Seuil, 1991, p. 56.

²⁵ *Ibidem*, p. 42

²⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Gosto*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.23-24.

da casa, *thyrathen*, em grego, quer dizer literalmente “na soleira”, “no limiar”).²⁷

Embora as relações de significação efetuem uma travessia do significante ao significado, há algo que se vela na linguagem, que escapa nos deslizamentos da cadeia e que, portanto, aparece como uma lacuna, um ponto enigmático e inexplicável.

Posto isso, concluímos dizendo que, ao se colocar como um campo de possibilidades no qual se faça passagem, a arte contemporânea assume para si o *seu* lugar. Um estar na soleira, entre a violência da captura e a doçura da libertação como no *Labirinto de Vidro*, por cujos limites se abrem a própria experiência demoníaca da arte.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013

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

_____. *Gosto*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017

_____. *Moyens sans fins*. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2002

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

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2008

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 1971

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984

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

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010

²⁷ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 64.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvado. São Paulo: Cosac Naify, 2014

LACAN, Jacques. *Le Séminaire, Livre 8: Le transfert*. Paris: Seuil

_____. *O Seminário 5: as formações inconscientes*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1999

PLATÃO. *O Banquete*. In: *Diálogos*. Trad. José Cavalcante de Souza (o *Banquete*) e Jorge Paleikat e João Cruz Costa (*Fédon, Sofista, Político*). São Paulo: Editora Abril Cultural, 1972

_____. *Plato's Symposium (greek text with facing vocabulary and commentary)*. Ohio: Geoffrey Steadman, 2009