

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## A TEIA E A ARANHA: A OBRA DE ARTE NO LIMITE DE SUA INTERPRETAÇÃO<sup>1</sup>

*Juliana de Moraes Monteiro<sup>2</sup>*

### Resumo:

O presente artigo propõe uma discussão a partir do livro “Gosto”, texto lançado em 1979, do autor italiano Giorgio Agamben. Nesse texto, Agamben 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 uma outra perspectiva que pense a relação da filosofia da arte no que se refere aos 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.

**Palavras-chave:** Interpretação; Giorgio Agamben; Gosto; Banquete; Psicanálise.

### Abstract:

This article proposes a discussion on the book “Taste”, published in 1979, by the Italian author Giorgio Agamben. In this text, Agamben discusses how, historically, there would be a split between philosophy – the field of lack of knowing – and knowledge – the field of knowing. Thus, Agamben reaccesses the question on the impossibility of apprehending the object of knowledge, as already exposed in his book “Stays: the word and the ghost in the western culture”, developing a reading of Plato's “Symposium”, a fundamental text to approach this question. Thus, I propose to use Agamben's considerations on the subject to open another perspective that considers the relation of the philosophy of art to the objects of its criticism, that is, to the works of art itself, understanding how they pose as barriers to the process of signification summoned by knowledge, while refusing the status of pleasure. I seek to find a possible way to understand the contemporary field of art, by recognizing the limits of the interpretation of works, which always evades philosophy, and allow criticism the pleasurable possibility of enjoying what is strange and unknown to us.

**Keywords:** Interpretation; Giorgio Agamben; Taste; Symposium; Psychoanalysis

---

<sup>1</sup> The web and the spider: the work of art at the limit of its interpretation

<sup>2</sup> Doutoranda em Estética e Filosofia da Arte na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Endereço de email: judemoraes@gmail.com

## O UMBIGO E A ARTE

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”. Surge então a fórmula da trimetilamina<sup>3</sup> 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 aberto a boca como deveria, isto é, por ter se recusado a falar o quanto fosse necessário 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 “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 o último limite da imagem, 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<sup>4</sup>.

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 sobre si mesmo, do qual nenhuma representação pode advir.

---

<sup>3</sup> FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016. P. 129.

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 132.

A fórmula da trimetilamina, que se desvela por inteiro diante do sonhador, é o significativo 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 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<sup>5</sup>.

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 do 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.

---

<sup>5</sup> *Ibid.* P. 552.

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 que sustenta toda prática filosófica:

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 escoa 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<sup>6</sup>.

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 escoa 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 uma outra via possível para nos relacionarmos com ela.

## 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 escritos 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 cisão da palavra é

---

<sup>6</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013. P. 223.

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)<sup>7</sup>.

Logo no prefácio, Agamben expõe em “Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental”, livro de 1977, 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 carretel<sup>8</sup>, o 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 a compulsão à repetição. Trata-se do princípio que dá título ao texto freudiano. No que se refere

---

<sup>7</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2012. P. 12.

<sup>8</sup> 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 vivido passivamente. Logo, o prazer da criança estava em ver de novo o carretel ressurgir diante dos seus olhos.

aos eventos traumáticos recalcados no material inconsciente, o sujeito vive acometido por sensações desprazerosas diante daquilo que seu estado consciente desconhece. Esse 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, nesse 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)<sup>9</sup> podem se emaranhar. Segundo o autor francês:

Prazer/gozo<sup>10</sup>: 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<sup>11</sup>.

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, ainda não publicado no Brasil, 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 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”<sup>12</sup>.

Para o autor italiano, o gosto seria o conceito que nos permitiria pensar o nexo 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

---

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Tradução modificada, conforme explicação da nota anterior.

<sup>11</sup> BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015. P. 8.

<sup>12</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Gosto**. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Autêntica, 2017. Pp. 12-13.

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 o 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<sup>13</sup>.

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 *eudaimonia*, a respeito da qual nos interessa pesquisar a evidente conexão com o termo *daimonion*, o demônico, conceito que não cabe explorar aqui<sup>14</sup>.

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 *philosophia*, que seria totalmente distinta de uma *sophia*.

Walter Benjamin teria aludido a isso, no prefácio epistemo-crítico de “A origem do drama barroco alemão”, quando enunciou que o entendimento sobre as teses platônicas contidas no “Banquete” têm importância seminal para qualquer filosofia

---

<sup>13</sup> *Ibid.* P. 14.

<sup>14</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Walter Benjamin e o demônico”. In: **A potência do pensamento: ensaios e conferência**. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. P. 185.

da arte. 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 salvasse 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 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 demônica 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<sup>15</sup>.

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 nexos entre saber e prazer para prescrutar melhor nossa questão sobre a arte. É afirmando o lugar de Eros, inseparável do seu caráter demônico, que colocamos que o conhecimento demandado pela obra de arte à filosofia crítica encontra um limite do quale 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 (*eidaimon éstai*) e se, por um lado, o amor é, como se viu, amor do saber, o

---

<sup>15</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Gosto**. *Op.cit.* P. 18.



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 mantém a figura demônica de Eros, o qual parece poder apenas assegurar a sua conciliação, sem abolir, ao mesmo tempo, a sua diferença<sup>16</sup>.

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.

## 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 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

---

<sup>16</sup> *Ibid.* P. 23.

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<sup>17</sup>.

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 demônica 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 *philosophos*), mas não um sujeito do conhecimento (um *sophos*). 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 *mania* 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<sup>18</sup>.

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 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

---

<sup>17</sup> *Ibid.* P. 22.

<sup>18</sup> *Ibid.* Pp. 44-45.

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<sup>19</sup>.

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”<sup>20</sup>, 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

---

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. *Op.cit.* P. 218.

mítica e estética), mesmo que a consciência científica seja capaz, se não de estancá-lo, ao menos de discipliná-lo parcialmente<sup>21</sup>.

Logo, o significante flutuante de Lévi-Strauss pode ser descrito como isso que desliza incessantemente na linguagem e que funda, por conseguinte, o nexos com o desejo, com o qual Agamben vincula o lugar ocupado pela disciplina filosófica, a partir da figura de Eros. O *philosophos* 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 prazer<sup>22</sup>, que operaria mais com a estrutura da falta e 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 .

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 do livro “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 nesse trecho em particular é o modo como Agamben aborda a 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 limítrofe que podemos conectar tanto à

---

<sup>21</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Op.cit.*. P. 41.

<sup>22</sup> 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.

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, ó 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<sup>23</sup>.

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 demônico que prefigura qualquer relação filosófica com a arte, marcada pelo signo de Eros. Como comenta Tania Rivera acerca dessa problemática:

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<sup>24</sup>.

Nesse 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 nexo 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

---

<sup>23</sup> AGAMBEN, Giorgio. **A ideia da prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999. P. 129.

<sup>24</sup> RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. P. 59.

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 significativa, 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; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia<sup>25</sup>.

A metáfora da teia e da aranha serve aqui perfeitamente 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.

Procuramos nesse texto 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 significativo que escoia através da cadeia desejante dos sujeitos.

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 gozo<sup>26</sup>: 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<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> BARTHES, Roland. *Op.cit.* Pp. 74-75.

<sup>26</sup> Trad. modificada. No original: *jouissance*.

<sup>27</sup> BARTHES, Roland. *Op.cit.* Pp. 74-75.

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

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento: ensaios e conferência**. Trad. Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- \_\_\_\_\_ **A ideia da prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- \_\_\_\_\_ **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- \_\_\_\_\_ **Gosto**. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Autêntica, 2017.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 2013.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: 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.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Marcel Mauss. Sociologia e antropologia**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Artigo recebido em: 10/06/2017 e aceito em: 09/10/2017