

PENSAR A ARTE NO ESCURO

Alice Fernandes Freyesleben¹

RESUMO: A partir do pensamento de Giorgio Agamben, o presente ensaio tem como objetivo compreender as iniciativas de artistas e intelectuais que, em meados do século XX, fundam e refundam sucessivamente a “arte moderna” no meio artístico curitibano. Tal escolha teórico-metodológica se sustenta em razão da profundidade e amplitude do pensamento agambeniano no que diz respeito à subjetividade e expressividade humana. Assim, ao analisarmos os discursos e críticas de arte desse meio artístico torna-se possível evidenciar como as ânsias e inquietudes observáveis nas iniciativas e rompimentos no âmbito das artes não podem ser entendidos fora do cenário atual de crise da experiência humana.

Palavras-chave: Agamben. Arte. Experiência. Meio artístico curitibano.

ABSTRACT: The present essay aims to understand the initiatives of artists and intellectuals who found and subsequently refound "modern art" in Curitiba art scene during the mid-twentieth century considering some collocations of the Italian philosopher Giorgio Agamben. Such theoretical and methodological choice is sustained because of the depth and breadth of Agamben's thought regarding subjectivity and human expressiveness. So when we take as object of this study the speeches and criticisms about arts immanent in artistic circles from Curitiba it became possible to show how the observable longings and concerns in artistic initiatives and disruptions can not be understood outside the current scenario of human experience crisis.

Key-words: Agamben. Art. Experience. Curitiba art scene.

¹Graduada em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) em 2015. Mestranda pela linha de pesquisa Arte, memória e narrativa (AMENA) no Programa de Pós-Graduação em História (PPG-HIS) da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba. Paraná. Brasil. E-mail: alice.freyesleben@gmail.com

1 O ESCURO

O presente ensaio procura analisar discursos sobre artes imanentes no meio artístico e literário curitibano na primeira metade do século XX e, como método de leitura, leva em conta uma das questões centrais que atravessa o pensamento do filósofo italiano, Giorgio Agamben: o *algo* da vida humana que escapa à linguagem tanto em sua dimensão figurativa quanto na fala². Em vista de tal objetivo, realizou-se um procedimento de montagem a partir de fragmentos e ideias presentes em diversos textos do autor combinados a textos que circularam em Curitiba durante os anos 1940. Essencial para Agamben é meditar sobre o intempestivo, sobre aquilo, que, porque inapreensível, está sempre presente, permanentemente recôndito – “‘ciosamente’ guardado”, diz o filósofo em um texto sobre Giorgio Caproni (AGAMBEN, 2014a, p. 117-118)³ –, não podendo por isso ser expropriado de sua morada que transborda a linguagem. Nesse sentido, a compreensão do tempo humano exclusivamente a partir da sua quantificação – minutos que devoram horas, e estas que carregam os dias, os quais nos subtraem os anos e por fim, nos tomam a vida – jamais poderia abrigar uma teoria da forma-de-vida humana (isto é, uma vida que não existe separada de sua forma) como a proposta por Giorgio Agamben – e desenvolvida sobretudo em seu recente *L'uso dei corpi*, o último volume da série *Homo Sacer* (AGAMBEN, 2014b). Portanto, o primeiro exercício necessário para assimilação da filosofia agambeniana é ir além da cisão entre *Chronos*, termo que designa a “duração objetiva, uma quantidade mensurável e contínua do tempo” e *Aion*, “força viva que dura”, algo como

² Este ensaio foi desenvolvido a partir de algumas reflexões teóricas que compõe a corrente pesquisa de mestrado em História do autor. A problemática mais ampla da pesquisa circunda as possíveis vinculações entre os discursos críticos sobre as artes publicados em periódicos, depoimentos de agentes envolvidos com o meio artístico curitibano durante a primeira metade do século XX e a crescente expansão e modernização da cidade transcorrida no período.

³ No texto, Agamben analisa a questão da Graça em *Res amissa*, de Giorgio Caproni (aliás, o texto publicado em *Categorias Italianas* foi também o prefácio para o livro homônimo do poeta, em 1991 - em edição organizada por Agamben). De fato, o problema é retomado pelo filósofo a partir de algumas anotações pessoais de Caproni e colocado em relação com diversas questões de ordem teológica e poetológica. Em determinado momento da argumentação, Agamben diz que Caproni leva ao extremo o pelagianismo (doutrina considerada herética pela Igreja) no que diz respeito a essa inapreensibilidade da Graça. Para nossas análises, vale a aproximação que faz Agamben entre o problema da Graça e a questão da vida. “A tese de Caproni é uma espécie de pelagianismo levado ao extremo: Graça é um dom infundido de modo tão profundo na natureza humana que permanece sempre incognoscível, é sempre já *res amissa*, sempre já inapropriável. Inamissível porque desde sempre perdido, e perdido por força de ser - como a vida, como portanto, uma natureza - demasiado e intimamente possuído, demasiado e ‘ciosamente’ (irrecuperavelmente) guardado.”

“essência temporalizante do vivente” (AGAMBEN, 2005, p. 89). Ademais, é necessário lembrar que a noção de *Chronos* é a que está no bojo das grandiosas narrativas lineares que definem os seres “em termos apenas epocais, que os deixam sempre não ditos em toda abertura histórica e em todo o destino” (AGAMBEN, 2013 p. 86), e que, além disso, também servem à construção daquilo que Walter Benjamin chamaria de “a prostituta ‘era uma vez’ no prostíbulo do Historicismo” (BENJAMIN, 2005, p. 128).

Como primeiro movimento desse exercício, lançamos uma breve análise do filme *A caverna dos sonhos de esquecidos*, do diretor alemão Werner Herzog⁴. As imagens das pinturas paleolíticas, descobertas por Jean-Marie Chauvet, em 1994, numa longa caverna situada no sul da França, são ordenadas na película a partir do discurso do narrador, o próprio Herzog, e dos comentários e elucidações de especialistas que pretendem demonstrar a Caverna como local de origem do homem moderno.⁵ A utilização da figuração pelo homem paleolítico é conectada com a expressão artística do homem moderno, ambas entendidas como mecanismos de compreensão do mundo por meio da simbologia. A narrativa é capaz, então, de pôr em xeque o nexos que une a consciência dos produtores das imagens, cuja idade é estimada em 35.000 anos, e a nossa própria forma de compreensão de mundo. A possibilidade de outra forma de concepção de “animal” separada de “humano” é divisada na única figura humana pintada entre as sequências de animais – o corpo de uma mulher fundido a um corpo animal. Desse modo, a película nos põe diante de um regime de visibilidade outro, impossível de ser associado diretamente ao nosso, mas que exatamente por isso, coloca nossa sensibilidade em questão. As pinturas na Caverna de Chauvet, tomadas pela câmera cinematográfica, comunicam-se com o presente na forma de *Bild*, imagem benjaminiana que Agamben define como:

[...] tudo aquilo (objeto, obra de arte, texto, lembrança ou documento) em que um instante do passado e um instante do presente se unem numa constelação, no qual o presente deve saber se reconhecer significado no passado e este encontra no presente seu sentido e cumprimento. (AGAMBEN, 2000, p. 128)

⁴ HEROZG, Werner. *Cave Of Forgotten Dreams*, 2010

⁵ É interessante notar que a filósofa Marie-José Mondzain (que tem seu *Imagem, Ícone, Economia* citado por Agamben - ainda que tal citação não seja costumeiramente notada por seus leitores - em *O Reino e a Glória*, no trecho inicial do livro) analisa a formação da subjetividade humana a partir, justamente, dessas imagens da gruta Chauvet em seu texto *Homo Spectator*. Cf.: MONDZAIN, 2008.

Ou seja, a própria palavra “esquecidos”, presente no título do documentário, denuncia que a vida daquelas figuras milenares só passa a existir em sua relação com o espectador que a observa e a interpreta em meio aos códigos que conhece em seu presente. Só se pode esquecer o que se tornou aparente, isto é, a noção de “passado” só se dá a ver no agora. Ou, nas palavras de Walter Benjamin citadas por Agamben: “A verdadeira imagem (*das wahre Bild*) do passado *fugiu veloz*. Somente na imagem, que lampeja num clarão de uma vez por todas no instante da sua cognoscibilidade, deixa-se fixar o passado [...]” (BENAJMIN apud AGAMBEN, *Ibidem*, p. 129). Quando não lampeja o que remanesce é obscuridade inacessível.

Sob tal prisma, seres contemporâneos, para Giorgio Agamben, não são aqueles que vivem num mesmo século, num mesmo espaço de tempo cronológico, e, sim, aqueles que se sabendo aderidos a ele (século, época, período) são capazes de se deslocar anacronicamente. Contemporâneo é aquele que se percebe rodeado pelo escuro mesmo em meio à claridade que emana de sua época, a qual, na verdade, não existe sem o escuro. (AGAMBEN, 2009, p. 55-68) Com essa emblemática alegoria, Agamben se refere mais uma vez àquilo que escapa ao que pode ser dito, que escapa ao representável e, portanto, é infinitamente transmitido. A importância dessa *dimensão escura* na filosofia do italiano torna-se visível em muitos momentos:

É possível aliás, que seja realmente o modo como conseguimos ignorar que define a categoria daquilo que conseguimos conhecer e que a articulação de uma zona de não conhecimento seja a condição - e, ao mesmo tempo, a pedra de toque - de todo o nosso saber. [...] A arte de viver é neste sentido, a capacidade de nos mantermos em relação harmônica com o que nos escapa. (AGAMBEN, 2014c, p. 165-6)

O contemporâneo agambeniano sabe do escuro. Percebe que o que toca o todo do presente é invisível e só se dá a ver a partir de uma exigência ética do próprio presente. (AGAMBEN, *Op. Cit*, 2009, p. 72) Tal concepção, relacionada à contemporaneidade como a capacidade de desprendimento da experiência puramente cronológica e linear do tempo – daquele que “tem a capacidade singular de colocar em relação consigo todo instante do passado” (*Ibidem*, p. 71) e, que portanto, faz com que a experiência do tempo não lhe seja externa, mas brote de sua ação e decisão (AGAMBEN, *Op. Cit*, 2005, p. 123) –, dista diametralmente das concepções sobre o *contemporâneo* atreladas a uma ideia da “evolução” humana pela

complexificação das técnicas de produção e gestão dos meios. Estas, tão comuns no imaginário moderno, podem ser vislumbradas, por exemplo, em uma observação de Octavio Paz: “Sobretudo no período mais recente, quando a transnacionalização da economia e da cultura nos torna *contemporâneos* de todos os homens.”(PAZ apud CANCLINI, 2000, p. 83)

De modo diverso a Paz, segundo a lógica agambeniana, como servos do capitalismo, membros de um único grupo, chamado pelo autor de “pequena burguesia planetária” (AGAMBEN, 2013, p. 59-60), não somos mais contemporâneos de ninguém porque o *próprio* da experiência foi destruído. Configuramo-nos apenas nesta pequena burguesia planetária – que nada ilumina no escuro.

[...] a nova mídia eletrônica não apenas possibilita a expansão das relações sociais pelo tempo e espaços, como também aprofunda a interconexão global, anulando a distância entre as pessoas e os lugares, lançando-as em um contato intenso e imediato entre si, em um ‘presente’ perpétuo, onde o que ocorre em um lugar pode estar ocorrendo em qualquer parte. (DU GAY, Paul. 1994 apud HALL, 1997, p. 16-7)

Novamente nos traços de Agamben, a frase de Du Gay, acima citada, pode ser assim interpretada: em lugar da *possibilidade* de maior comunhão entre os sujeitos decorrente da anulação da distância através dos meios tecnológicos de comunicação, entende-se que a única coisa comungada entre os homens advinda da “interconexão global” é a expropriação da experiência através de um *poder nadificante* operado pelo consumo e promovido pelos únicos que, de fato, continuam preocupados em entender e dirigir as redes de objetos e sentidos: as super-companhias transnacionais e os Estados (se é que atualmente seja possível separá-los semanticamente em seus contornos). No rastro das palavras deixadas por Debord e por Benjamin, Agamben argumenta que a espetacularização da sociedade que ocorre por meio da operação religiosa do capitalismo (a qual, mais do que qualquer outra doutrina religiosa, atua em todo âmbito da vida) subtrai tudo o que é do humano em seu “culto permanente [...] único e interrupto”, no qual “não é possível distinguir dias de festa (supressão do tempo linear) e dias de trabalho, mas há um único e interrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto” (AGAMBEN, 2007, p. 70). Isto é, o que Du Gay exalta como “um presente perpétuo, onde o que ocorre num lugar (culto único) pode estar ocorrendo em qualquer parte”, condiz com a abolição do direito à história

para os homens, os quais passaram a gozar da consciência de sua própria dimensão temporal disciplinada apenas pela “alternância calendária do tempo festivo” (AGAMBEN, Op. Cit., 2005, p. 95-99). Esta, na cultura ocidental, é, justamente, reaberta com as festas de fim de ano que preveem o aumento do consumo inútil em todas as direções.

O contato com a trama conceitual elaborada por Agamben possibilita, nesse sentido, divisar como a expropriação da experiência humana que caracteriza o cenário atual se capilariza até o escuro, indo muito além do sistema produtivo, como notou Marx. Para o autor italiano, “o espetáculo é a linguagem, a própria comunicabilidade [...] a expropriação [...] daquele *logos* no qual um fragmento de Heráclito identifica o Comum.” (AGAMBEN, 2015, p. 79) Agamben diz, contudo, que as experiências não deixaram de existir e, sim, foram deslocadas para fora do *Aion*. Assistimos ao espetáculo maravilhados com a exibição das coisas separadas de si mesmas. Isolados uns dos outros, hipnotizados pelo consumo, somos impossibilitados de usar as coisas, a arte, o corpo e mesmo a história. E sem nem nos darmos conta, nos aliviamos com isso. (AGAMBEN, Op. Cit., 2007, p. 71)

2 FANTASMAS E RITOS

Três quartos da vida se passam em preparar a felicidade; mas é preciso não acreditar que por isso o último quarto se passe em goza-la. Acostumamo-nos com hábitos destas espécies de preparações e quando acabamos de preparar para nós preparamos para os outros; de sorte o momento propício é sempre dilato além da morte (GIDE, 1948, p. 16).

A reprodução do comentário do escritor francês André Gide pelo periódico cultural curitibano *Joaquim*, mais de cinquenta anos após sua escrita original, acena como a melancolia, um sintoma da alienação do homem de sua morada (que é a história), é uma forma comum de longa duração. A Revista *Joaquim* foi um periódico cultural publicado em Curitiba de 1946 a 1948 que tinha como principal bandeira o combate ao “atraso cultural da província”, forma pela qual seus criadores e editores Dalton Trevisan, Antônio P. Walger e Erasmo Pilotto se referiam ao Paraná. A condenação da permanência e primazia do conjunto simbólico associado ao

Paranismo⁶ e a negação da relevância do movimento modernista da década de 1920 foram pauta constante durante os dois anos de existência da Revista. Na contínua busca pela ruptura por meio da negação do passado, um editorial do impresso afirmou: “O movimento de renovação intentado por Joaquim não tem ambições modernistas: tem ambições modernas” (JOAQUIM, 1947, p. 6). Desde o primeiro número, em abril de 1946, a revista, cuja periodicidade variou no decorrer de sua duração, articulou um discurso fervoroso contra o panorama intelectual e artístico da “província”. Outro imperativo que assumiu um significado “moderno” em meados dos anos 1940, circunscrito ao âmbito da pintura, foi a valorização dos pintores Poty Lazzarotto e Guido Viaro (ambos colaboradores da revista) em oposição à centralidade do norueguês Alfredo Andersen⁷ como mentor e talento máximo da produção artística no Estado.

Dessa forma, a convicção numa evolução, ou num progresso social e cultural a partir da sucessão geracional – os moços (como se autodenominavam os jovens editores de *Joaquim*) que superam os velhos –, presentes nas páginas da revista, figura entre uma das séries de concordâncias, contradições e ambiguidades no ideário discursivo sobre o que significava ser moderno para aquele contexto histórico, mas que, ainda hoje, mesmo ressignificado pelas condições próprias de nossa época, fazem parte da cultura presente.

Tentaremos, a seguir, ler essas discussões alavancadas pelos participantes da *Joaquim* sobre as apostas na dimensão do *moderno*, por certas chaves agambenianas. Em *Estâncias* (AGAMBEN, 2007), por exemplo, a proposta de Agamben é precisamente rastrear o que ele denomina, inspirado em Aby Warburg, certas *sobrevivências* por meio de uma descrição arqueológica dos estados da alma (HONESKO, 2009). O trabalho da arqueologia (que, em sentido agambeniano, seria a única forma de ter acesso aos resíduos do passado e, com isso, abrir o tempo presente (AGAMBEN, 2008, p. 106)), portanto, se daria na incessante tentativa de

⁶Sobre os princípios e desdobramentos do Paranismo ver em: CAMARGO, Geraldo Leão V. **Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953**, 2007. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

⁷Alfredo Andersen foi um pintor norueguês com formação em academias de artes europeias que se estabeleceu definitivamente em Curitiba em 1903 e faleceu em 1935. Sua atuação como mestre desenho e pintura é destacável para o desenvolvimento de um meio artístico na cidade. Foi professor de muitos artistas da cidade que consagraram-se em diversos Salões de Arte no país. PILOTTO, Valfrido. *O acontecimento Andersen*, Curitiba: Mundial, 1960.

abordar o *inapreensível*, aquilo que apontamos como sendo, em certo sentido, a noção de escuro (aquilo que está ciosamente guardado). Eis um modo possível para tentar desvelar o que esse *moderno* proposto pelos *moços* pode querer dizer.

A partir dos estudos a respeito da operação ritualística efetuados por Agamben, podemos perceber a leitura que o filósofo faz da incessante busca humana por instituir algum significado ou coerência a sua vivência impossível de ser definida, como se insiste, apenas em termos da mudança temporal cronológica. De alguma forma, todas as culturas empregaram rituais, pois, pela capacidade de recolher sentido afetivo das transformações, polarizações e incongruências, a ritualidade funciona de forma nodal. Mesmo uma sociedade que tenta se desprover (ou é expropriada) de toda sua historicidade como a ocidental, que se perde em sua vontade de ser a “época da impossibilidade de ser uma época” (AGAMBEN, Op. Cit., 2013, p. 81), como alude brilhantemente Agamben, e teima em não assumir seus significantes para então os restituir ao passado e transmitir ao futuro (AGAMBEN, Op. Cit., 2005, p. 106), não deixa de produzir “um resíduo diferencial entre diacronia e sincronia”, isto é, “tempo humano” (Ibidem, p. 91).

Fazendo uso dos estudos de Levi-Strauss, Agamben expõe a aproximação das funções “jogo” e “rito” como geradoras de legibilidade para o *inapreensível* (aquele escuro) que jaz no valor diferencial e qualitativo entre a condição simultaneamente sincrônica e diacrônica do que é vivo e da dimensão puramente sincrônica *ou* diacrônica do que está morto ou virou fantasma. Rito e jogo são mecanismos de estabilização de significantes que só funcionam porque são instáveis. Assim, esta é a razão porque brinquedos e objetos rituais são facilmente confundidos quando encontrados por arqueólogos. (Ibidem, p. 90-102)

Como uma sugestão quase frívola, alocada entre parênteses e que não retorna em nenhuma outra parte do texto *País dos brinquedos: reflexão sobre a história e sobre o jogo*, Giorgio Agamben lança a seguinte indagação:

(pode-se perguntar, neste ponto, se a esfera da arte na nossa sociedade não seria o compartimento destinado a recolher estes significantes <instáveis> [como o ídolo e o brinquedo] que não pertencem propriamente nem à sincronia nem à diacronia). (Ibidem, p. 98)

Porém, essa questão tão brevemente levantada por Agamben acerca do lugar das artes em meio à crise da experiência e, portanto, de transmissão, que envolve, ao menos, todo o Ocidente, torna-se aqui paradigmática: analisaremos o rito moderno que alça um objeto qualquer a condição de artístico, ou seja, que o subtrai do mar de outros objetos desprovidos do valor simbólico *arte* e o condiciona como significante de uma presença específica. Isto é, a obra de arte como um significante que presentifica o passado de sua criação e converte um lugar diacrônico (criação+trajeto do objeto) em presença sincrônica revestida de valor puramente estético. Por esse prisma, o indício que anuncia a crise da experiência presente em tal mecanismo é a verificação de inúmeros “assassinatos” da arte, assim como suas insistentes sobrevivências ou ressurreições.

Assim, a partir dessas leituras de Agamben, se considerarmos os discursos sobre as artes produzidas no meio artístico-literário curitibano durante as primeiras seis décadas do século XX como exemplo alegórico, é possível observar, ao longo de mais de 50 anos, diversos grupos de intelectuais e artistas que não cansam de fundar a “arte (e literatura) moderna” emitindo reiteradamente atestados de óbitos de movimentos artísticos predecessores. Segundo Le Goff, desde a configuração histórica do par dicotômico antigo/moderno é este último termo que conduz à mutabilidade de sentidos potenciais atribuídos à dicotomia (LE GOFF, 1997, p. 370-392). Havendo múltiplas categorias possíveis de modernidades, caberia aos indivíduos a tarefa de definir o “moderno” no seu tempo e espaço a partir da relação que mantêm com o passado. Mas se, como até aqui se esboçou, a relação da sociedade ocidental com seu passado se processa apenas na ideia de sua espacialização, somente na superação cronológica e técnica transcorrida, a harmonização entre diacronia e sincronia está, então, comprometida.

O primeiro efeito da morte é o de transformar o morto em um fantasma, como nos diz Agamben (Op. Cit., 2005, p. 96-105) – o que significa acomodar o passado numa condição fantasmagórica que ameaça o mundo dos vivos sempre retornando aos locais que, antes da sua condição de morto, frequentara (por exemplo, museus, Salões de Belas Artes e academias de desenho, pintura e escultura no caso das obras plásticas). “Mas a oposição significativa de sincronia e diacronia, entre mundo dos mortos e dos vivos, não é rompida apenas pela morte. Um outro momento crítico [...] ameaça-a: o nascimento” (Ibidem, p. 102), como aquele pretendido por um manifesto

artístico moderno, por exemplo, ou ainda, pelo ineditismo imaginado de um autor que quer fazer sua gestualidade ato fundador do mundo.⁸

Desse modo, o *slogan*⁹ repetido nas páginas da revista *Joaquim* nos diz muito sobre como aqueles jovens artistas percebiam o que estavam fazendo - "Elle n'a rien à continue, cette génération, elle a tout à créer."¹⁰ Como se pudessem fugir do que atravessa todas as gerações e as conecta irrevogavelmente, ainda que de forma recôndita: o escuro. Para os jovens críticos curitibanos dos anos 1940 a tradição artística instaurada precisava ser combatida. Em sua visão o regime de representabilidade vigente era, grosso modo, desconectado dos gestos da terra, artificial e inventado pelas classes dirigentes que escolheram o pintor Alfredo Andersen como o tradutor da paisagem paranaense nas artes visuais e Emiliano Pernetta, na literatura, cuja poesia representaria "para os seus conterrâneos, [...] a quintessência duma paisagem e dum espírito familiares e inebriantes" (TREVISAN, 1946, p. 16-17)¹¹. Porém, os resíduos diferenciais inseparáveis de qualquer vivência humana, neste caso, residem justamente no fato de que foi o conjunto de aspectos a serem "combatidos" que, de todo modo, serviu como base para criação do novo.

Assim, o meio artístico curitibano foi palco de instaurações sucessivas de "arte moderna" (nome que pressupõe algo como a "modernização" de uma arte pré-existente) por indivíduos que negaram "os laços históricos que se espera encontrar em ideias de circulação comum" (KARL, 1988, p. 12), criando um caos cronológico de modernidades (tentativas de substituição do velho pelo novo que se repetiam sem conseguir aferir significado semântico satisfatório para essas categorias). Nesse sentido, ao interpretarmos tais instaurações a partir do pensamento de Agamben, podemos relacioná-las com a sensação de incoerência e flutuação do homem

⁸Inclusive, é contra essa compreensão do objeto artístico como "uma criação que não apenas não é precedida de alguma matéria, mas se realiza instantaneamente, sem hesitações nem repensar, por um ato gratuito e imediato de vontade" uma das críticas mais contundentes de Agamben. Para o filósofo, tal acepção do objeto artístico como algo acabado que se mantém em plenitude com si mesmo, inviabiliza seu próprio aspecto potencialmente infinito. AGAMBEN, G. "Do livro à tela. Antes e depois do livro" in.: *Revista Diálogos Mediterrânicos*, n. 9. Curitiba: 2015, trad. Vinícius Honesko.

⁹"O *slogan* é o provérbio da humanidade que perdeu experiência" AGAMBEN, G. Op. Cit., 2005. p. 23

¹⁰Em tradução livre: "Ela não tem nada a continuar, essa geração, ela tem tudo a criar"

¹¹Neste artigo publicado na segunda edição da revista, Dalton Trevisan acusa a cultura paranaense de provinciana, pois, segundo o escritor, poetas medíocres como Emiliano Pernetta foram exaltados, a despeito da qualidade de sua poesia, simplesmente por serem paranaenses.

intensificada desde o século XIX como efeito da expropriação de sua própria experiência.

Agamben levanta a hipótese de que arte moderna, assim como a ciência moderna, nasce “de uma desconfiança sem precedentes em relação à experiência como era tradicionalmente entendida” (Op. Cit, 2005. p. 25). Antes, produtora inequívoca de autoridade, a experiência, sob o signo do *moderno*, não pode mais querer ser aceita como título de legitimação válido para autoridade. Dessa forma, ainda segundo o autor, o *novo* é precisamente “aquilo de que não se pode fazer experiência”. Pois, “fazer experiência de alguma coisa significa: subtrair-lhe a sua novidade [...]”. (Ibidem, p. 52)

Desprovidos da possibilidade de experimentar o seu próprio lugar na história como seres de linguagem, cada vez mais arrastados para a condição de espectadores do espetáculo pelos meios de transporte que se proliferavam, pelas jornadas de trabalho que se confundiam, pelas mensagens do Rádio, da novela, pelo o fluxo devastador de imagens que os assombravam, às gerações de jovens artistas curitibanos só restaram os ritos funerários e os iniciatórios como prestadores de sentido.

À expropriação da experiência, a poesia (a arte) responde transformando esta expropriação em uma razão de sobrevivência e fazendo do inexperienciável a sua condição normal. Novo é aquilo de que não se pode fazer experiência porque jaz <no fundo do desconhecido>. (Idem)

3 GESTOS PROFANOS

"Que estamos na alvorada confusa de um novo Renascimento, quem poderia negá-lo?" (AGOSTI, 1948, p. 16)

O aspecto mais farisaico da mentira implícita no conceito de decadência¹² é a pedanteria com a qual, no próprio momento em que se lamentam a mediocridade e o declínio e se registram os presságios do fim, se faz em cada

¹²Como no caso dos jovens artistas curitibanos convencidos que a arte predominante estava em declínio. Como exemplo, reproduzimos um comentário do pintor Fernando Veloso, aluno da primeira turma da Escola de Musica e Belas Artes do Paraná em 1948: [...] havia um academicismo ferrenho inimigo de tudo que se inovasse, reacionário e muito bem implantado [...] **pintores que se repetiam, e cada vez com menor qualidade** [...], esses acadêmicos eram ainda originários do grande mestre Andersen, [...] nada faziam do que repetir o que o mestre tinha ensinado sem [...] preocupação de pesquisa ou de descobrir novos caminhos. VELLOSO, Fernando. Palavras do artista transcrito em FRANCO, Violeta. Depoimento datil., Curitiba, 14 mai. 1984 – disponível no Setor de Documentação MAC-PR (grifo nosso)

geração a lista dos novos talentos e se catalogam as forma novas e as tendências épocais nas artes [...] (AGAMBEN, Op. Cit., 2013, p. 80)

O desenvolvimento moderno tentou distribuir os objetos e signos em coleções específicas: mercadorias utilitárias nas lojas, comida em supermercados, conhecimento nas universidades, objetos do passado em museus de história e os que pretendem valor por seu sentido estético em museus de arte. Assim, é na verdade a linguagem pela qual se fala das coisas o sustentáculo da organização sistemática dos lugares e maneiras como elas devem ser consumidas. *Profanar* tais coleções, no sentido que essa palavra é empregada por Agamben, significa *descoleccioná-las*, ou seja, fazer um outro uso da própria linguagem que as aparta para promover a liberdade de uso. Tal desativação de um dispositivo demanda também *deshierarquizar* as tecnologias culturais tanto em relação ao passado (confortavelmente colocado sobre a linha contínua do tempo cronológico, como atrasado), quanto em relação à assimetria existente entre os que consomem e os que produzem; respectivamente, poderíamos dizer, uma minoria situada nos países ricos e uma maioria (que, na verdade, só quer se tornar a minoria) cercada nos países pobres.

O mercado reorganiza o mundo público (e público e privado se indiscernem de maneira completa (AGAMBEN, Op. Cit. 2015, p.109-111)), como palco de consumo. As ruas tornam-se saturadas de carros, pessoas apressadas para cumprir afazeres profissionais ou para “desfrutar” de uma diversão adequada a suas rendas. Como argumenta Adorno (1995), a concepção mesma de *tempo livre*, no âmbito do capitalismo, significa a extensão do trabalho e do lucro.

Agamben alega ainda que não só os objetos mas também as instâncias que antes definiam a vida dos homens – “arte, religião, filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política” (Op. Cit. 2007, p. 73) – tem sido segregadas da vida atual. O que é absolutamente verificável na abundância de museus da tortura, das drogas, do erotismo, da guerra, do holocausto que enfeitam as cidades europeias – estas, segundo o autor, também museificadas – “na medida em que este termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência” (Idem.).

A única redenção (em sentido benjaminiano) possível para Agamben, portanto, e talvez sua mais abrangente e importante percepção em relação ao presente, é que desta expropriação da coisa humana, desta alienação do Ihe é *comum*, do seu “momento propício sempre dilato além da morte”, como escreveu Gide, pode fazer emergir no homem a consciência de sua característica máxima: a inoperosidade (Ibidem, p. 74). Ou seja, lançado na época que não se vê mais como época, o homem talvez perceba que *pode* não precisar de uma arte moderna, *pode* não inovar.

Profanar é restituir algo ao uso dos homens. No caso analisado da instauração do novo significado na arte moderna no meio artístico curitibano, a profanação se daria quando aos homens fosse devolvida sua experiência artística. Assim, mesmo que ainda expressasse as formas da atividade de que se emancipou, ou seja, da necessidade do novo na arte (de uma arte moderna), ao esvaziar seu sentido, sem apontar para o que rompe, *podendo* não querer o novo ou velho, sem dispor os objetos em coleções, talvez os homens pudessem apenas se abandonar ao prazer, fazendo uso da arte em sua pura medialidade sem qualquer fim. (AGAMBEN, Op. Cit., 2015, p. 51-63)

Um gesto artístico que profana é aquele que lida com o fato de que, para além dos significados supostamente atribuídos de modo inequívoco numa dimensão linguística, não existirá uma arte nova, uma arte pura (autônoma) ou qualquer sentido que remeta à ideia de evolução ou de um retorno à origem, a tempos imemoriais como as pinturas de Chauvet (como se ainda apostássemos na *linha do tempo* do historicismo). “Como se para lá dessa alternativa não houvesse a única possibilidade propriamente humana e espiritual; a de sobreviver à extinção [...] não em direção ao futuro ou ao passado [...] (AGAMBEN, Op. Cit., 2013, p. 81), mas sim, no seu tempo, *Cairós*, “em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide a própria liberdade” (AGAMBEN, Op. Cit., 2005, p. 128). Profanar, para Agamben, é restituir aos viventes o seu próprio mundo, é lhes possibilitar, mais uma vez, uma linguagem livre e clara. Aliás, nas palavras do filósofo (no final de seu belo texto dedicado à poeta e amiga Ingeborg Bachman), uma palavra – uma linguagem – coincidente com o caráter tópico das proposições significantes mas que nem por isso é outra palavra. Antes, é

[...] apenas seu mudo ter lugar, o halo de silêncio que as [proposições significates] delimita e expõe. Isso, e somente isso, é a palavra “livre, clara, bela” para a qual se volta a invocação final de *Rede und Nachrede*: “ó, minha palavra, salva-me!”. Mas o espaço que se abre nesse evento de um limite que coloca fim à pena da linguagem é onde se poderia, pela primeira vez, aparecer aquela “que tem o lugar do instante em que poesia e música se encontram, uma em relação a outra, seu momento de verdade, e que, sozinha, tem o poder de fazer calar a linguagem sem aboli-la, dando-lhe – antes – lugar: “uma voz humana”. Segundo o significado original do termo latino, *claritas* é, antes de mais nada, um atributo da voz (AGAMBEN, 1989, p. XV).

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. Tempo Livre. *In.*: ADORNO, T.W. **Palavras e sinais**. Petrópolis: Vozes, 1995. Trad.: Maria Helena Ruschel.

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

_____. **Categorias italianas**. Estudos de poética e literatura. Florianópolis: UFSC, 2014a. Trad.: Carlos E. S. Capela e Vinícius N. Honesko.

_____. Do livro à tela. Antes e depois do livro. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, Curitiba, n. 9. 2015.

_____. **Estâncias**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **Ideia de Prosa**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. Il Silenzio delle Parole. *In.*: BACHAMANN, Igeborg. **In Cerca di Frase Vere**. Roma-Bari: Laterza, 1989. Trad.: Cinzia Romani. (Citação em português a partir da tradução de Vinícius N. Honesko. Disponível em: <<http://flanagens.blogspot.com.br/2012/08/o-silencio-das-palavras.html>>.

_____. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. Limiar ou tornada. *In.*: **Il tempo che resta**. Un commento ala Lettera ai Romani. Torino: Bollati Boringhieri, 2000. p. 128-135.

_____. **L’Uso dei corpi. Homo sacer IV, I**. Vicenza: Neri Pozza, 2014b.

_____. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **Nudez**, Belo Horizonte: Autentica, 2014c.

_____. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Signatura Rerum**. Sul metodo. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o Conceito da História. *In.*: LÖWY, Michel. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. uma leitura das “teses sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

DU GAY, Paul. 1994 apud HALL, Stuart. “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n.2, p. 16-7, jul./dez. 1997.

GIDE, André. Trecho de Journal escrito em 1895 reproduzido na **Revista Joaquim**, Curitiba, n. 16, fev. 1948. p. 16.

KARL, Frederick. **Moderno e modernismo**: a soberania do artista 1885-1925. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1988.

LE GOFF, Jacques. “Antigo/Moderno”. *In.*: **Enciclopédia Einaudi**, Lisboa: IN-CM, 1997. p. 370 a 392 (Memória e História, v. 1).

MONDZAIN, Marie-José. **Homo Spectator**. Paris: Payot, 2008.

PAZ, Octavio apud CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 3.ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000, p. 83

TREVISAN, Dalton. “Emiliano, poeta medíocre”, **Joaquim**, Curitiba, n. 2, jun. 1946, p. 16-17

Artigo recebido em: 27/09/2016

Artigo aprovado em: 23/11/2016