

## NO TERRENO VAGO DO IMPLÍCITO: MAPEANDO O CONTEMPORÂNEO <sup>1</sup>

### ON THE UNCERTAIN TERRAIN OF THE IMPLICIT: MAPPING THE CONTEMPORARY

Antonio Sergio Pontes Aguiar<sup>2</sup>

Ruben Maciel Franklin<sup>3</sup>

**RESUMO:** O artigo mapeia as matrizes pelas quais a noção de contemporâneo vem sendo urdida nos diferentes campos teóricos das artes, ora como conceito, ideia e/ou noção, ora como regime ou paradigma, bem como expressa em termos de apreços de uma época ou simplesmente como mero recorte cronológico. É nesse interregno que, imbuídos de uma abordagem crítica que evidencia a ruptura de fronteiras epistêmicas e estéticas entre literatura, artes plásticas, fotografia, música, arquitetura, etc, os autores expõem que o contemporâneo se insurge como uma arena conflitiva de elementos discursivos e estéticos, marcado por (re)apropriações de estilos e desdobrando-se em um terreno de múltiplas relações temporais.

**Palavras-chave:** Contemporâneo. Teoria. Conceito. Literatura. Arte Contemporânea.

A título de excursão fantasiosa, isto: certamente tomaremos o Viver-Junto como fato essencialmente espacial (viver num mesmo lugar). Mas, em estado bruto o Viver-Junto é também temporal e é necessário marcar aqui esta casa: ‘viver ao mesmo tempo em que...’, ‘viver no mesmo tempo em que...’ = contemporaneidade. Por exemplo, posso dizer, sem mentir, que Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud viveram vinte e sete anos juntos. Ainda mais, teria sido possível reuni-los em alguma cidade da Suíça em 1876, por exemplo, e eles teriam podido - último índice do Viver-Junto - ‘conversar’. Freud tinha então vinte anos, Nietzsche tinha trinta e dois, Mallarmé trinta e quatro e Marx cinquenta e seis. (Poderíamos nos perguntar qual é, agora, o mais velho). *Essa fantasia da concomitância visa a alertar sobre um fenômeno muito complexo, pouco estudado, parece-me: a contemporaneidade.* Com quem é que eu vivo? O calendário não responde bem. É o que indica nosso pequeno jogo cronológico - a menos que eles se tornem contemporâneos agora? A estudar: os efeitos de sentidos cronológicos (cf. ilusões de óptica). Desembocariamos talvez neste paradoxo: uma relação insuspeita entre o contemporâneo e o intempestivo - como o encontro de Marx e Mallarmé, de Mallarmé e Freud sobre a mesa do tempo. (grifo nosso)

Roland Barthes. *Como viver junto.*

*Oh vida por vivir y ya vivida, Tempo que volve en una marejada y se retira sin volver el rostro, lo que pasó no fue pero está siendo y silenciosamente desemboca en outro instante que se desvanece*

Octavio Paz. *Piedra de Sol.*

<sup>1</sup> O título deste trabalho faz referência ao texto *Mapping the postmodern*, de Andreas Huyssen, publicado em 1984. Nele, o autor parte da recusa em buscar uma definição do que seja o pós-modernismo, uma vez que o próprio termo, possuindo um caráter relacional, previne-o contra tal abordagem. Assim, sua tarefa parte “simplesmente da *Selbsterständnis* [autocompreensão] do pós-moderno, do modo como ele tem dado forma a vários discursos desde os anos 60”. Trata-se, portanto, de produzir algo “como um mapa em escala ampla do pós-moderno, que cobre vários territórios e no qual as diversas práticas artísticas e críticas pós-modernas possam encontrar seu lugar estético e político” (HUYSEN, 1991, p. 22 e 23).

<sup>2</sup> Doutorando pela PUC-RJ

<sup>3</sup> Professor Adjunto do Instituto de Humanidades e Letras da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB (CE). Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Entre os anos 2006-2007, o filósofo italiano Giorgio Agamben redigiu um breve texto, ousaria dizer, uma espécie de “manifesto”, para a aula inaugural do curso de Filosofia Teorética proposto àquela época na Faculdade de Arte e Design do IUVA de Veneza. Expondo já em seu título-questão o problema a ser enfrentado, *O que é o contemporâneo?*, logo provocou uma acalorada recepção que, se por um lado enlevou alguns ao exercício pouco profícuo do mero comentário laudatório, por outro, e não raro, germinou no terreno do dissenso, possibilitando um jogo de reflexos e refrações que, como veremos, se mostrou inerente ao seu próprio perfazer enquanto conceito.<sup>4</sup>

No artigo que se apresenta, nos ocuparemos em traçar um mapeamento da noção de contemporâneo - atentos à operação de sentido que a acompanha – cujos contornos podem ser discerníveis a partir do que percebemos como um duplo movimento: no primeiro, operado por uma performance flutuante de perceptos e afetos, predomina sua dobra metafórica; enquanto que, no segundo, busca-se sua apreensão conceitual, que tem como corolário a apropriação do termo pelos saberes dos mais diversos domínios da cultura<sup>5</sup> para pensar a produção do novo (história, crítica literária, filosofia, cinema, moda, teoria e crítica de arte, etc.). O que temos, ao final, seja qual for o atalho, é um discurso polifônico.

Tal tarefa nos pareceu instigante na medida em que as discussões no âmbito da *Teorias da Literatura* evidenciavam a polivalência do termo, deslizante entre o risco de desbotamento pelos modismos da academia, tão recorrentes quanto efêmeros, e as constantes tentativas de reabilitá-lo como alternativa para o enfrentamento do presente, enfrentamento este desprovido da distância cômoda e segura com que podemos enxergar e lidar com o pretérito, como também para a reflexão sobre o ineditismo de algumas mudanças, sobretudo no campo das artes, sem fazer uso de noções já desgastadas como a de “pós-moderno”.

Antes de prosseguirmos, é necessário limpar previamente o terreno com algumas considerações elementares a fim de dirimir possíveis equívocos que circundam o termo: o primeiro dos quais o trataria como “autoexplicativo” e, portanto, tornaria nosso trabalho tautológico. Como

---

<sup>4</sup> O leitor perceberá, já na primeira página de nosso ensaio, que os epítetos utilizados para assinalar o contemporâneo variam conforme o sentido da frase em que aparecem, pois ainda não há um termo seguro em nosso léxico que corresponda ao que ele seja: *um conceito? uma ideia? uma noção?* Se optamos por apresentá-lo primeiramente como conceito, explicitamos que seguimos a definição mais básica que Deleuze nos deu, a saber, a de que um conceito é uma totalidade fragmentária, uma multiplicidade, articulação de elementos heterogêneos, de componentes eles mesmos conceituais. Todo conceito tem um contorno irregular, que é definido pela cifra de seus componentes. Todo conceito é ao menos duplo, ou triplo, etc. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 23)

<sup>5</sup> No trato do segundo movimento, nosso itinerário estará detido às reflexões levantadas pela teoria e crítica de arte, pois foi nesse domínio que nossa pesquisa se defrontou com uma preocupação mais contundente em formular conceitualmente o “contemporâneo”, a fim de instrumentalizá-lo para nomear a experimentação das artes hoje. Pedro Eber, ao afirmar que o contemporâneo está na moda (seja no âmbito da filosofia, da crítica literária ou da teoria política), destacou que é no mundo da arte que ele aparece de modo mais persistente, cujas discussões e publicações parecem se estender indefinidamente.

bem apontou Pedro Eber (2014), a pluralidade e a imbricação de seus sentidos constituem o primeiro problema para a discussão do termo. Se a discussão em torno do par moderno/modernidade e o significado de seus componentes perdurou, e ainda perdura, por anos a fio sem uma “solução” consensual, talvez poderíamos apostar que algo numa proporção ainda maior possa acontecer com o contemporâneo, que detém hoje um significado estendido e, por vezes, paradoxal.

Desse modo, afirmações como *Mário de Andrade e Oswald de Andrade são contemporâneos* ou *Agamben é um filósofo contemporâneo* significam a mesma coisa e coisas diferentes a um só tempo. Além de pessoas, acontecimentos e fenômenos também podem compartilhar contemporaneidade entre si e em relação a nós, espectadores e atores históricos. Os manuais escolares de história e as ementas dos cursos universitários insistem em rotular o recorte que se estende dos anos que sucederam a Revolução Francesa (1789) aos dias atuais de “história contemporânea”<sup>6</sup>, período que sucederia, assim, a chamada “era moderna”. Porém, como demonstraremos adiante, é justamente devido ao seu caráter relacional que o contemporâneo transgride as mensurações da cronologia e possibilita novos arranjos temporais (anacronismos).

Iniciamos essa reflexão fazendo menção ao texto de Giorgio Agamben, um dos autores mais mencionados no meio universitário hoje, seja em colóquios de filosofia contemporânea, simpósios de teoria literária, congressos de historiadores, encontros de humanidades, etc. Apesar da moda Agamben, seu texto sobre o contemporâneo ainda preserva um frescor capaz de catalisar uma série de questões e hipóteses em torno do problema, e não são poucas as considerações que partem do filósofo italiano.<sup>7</sup>

Georges Didi-Huberman (2011, p. 69 e 70), em belo ensaio dedicado ao cineasta e poeta italiano Pier Paolo Pasolini, *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, observou que Agamben apresenta um pensamento que não procura, de imediato, tomar partido, mas que quer “interrogar o contemporâneo na medida de sua filologia oculta, de suas traduções escondidas, de seus

<sup>6</sup> Pressupõe-se desse recorte que partilhamos o mesmo período histórico (somos contemporâneos) dos revolucionários franceses, Marx, Nietzsche, os bolcheviques... Quando nos cabe indagar se essa demarcação não é por demais imprecisa, já que de certo modo podemos ser contemporâneos dos gregos, que colocaram questões que ainda permanecem no nosso tempo, como também poderíamos paradoxalmente nos retirar da comunidade dos pertencentes à história contemporânea, uma vez que “registra-se, contudo, em importante setor de nossa cultura, uma notável mudança nas formações de sensibilidade, das práticas e de discurso que torna um conjunto pós-moderno de posições, experiências e propostas distinguíveis do que marcaria um período precedente” (HUYSSSEN, 1991, p. 20). O que viria após a “história contemporânea”?

<sup>7</sup> Em *S/Z* (1970), Roland Barthes propõe a divisão dos textos literários em *legíveis* e *escrevíveis*, o primeiro sendo aquele que pode ser apenas lido, o clássico por excelência, que não permite sua reescritura, fixando o leitor em seu fechamento; por textos *escrevíveis*, Barthes define como aqueles que apresentam um modelo produtor, enlevando o leitor a sair de sua posição passiva, de sua comodidade como receptor, para se aventurar como produtor de textos, para *jogar*. A leitura do texto *escrevível* desperta o leitor, o convida à práxis. “(...) que textos eu aceitaria escrever (reescrever), desejar, afirmar como uma força neste mundo que é o meu? ”. A remissão à Barthes nos leva a considerar o texto de Agamben como *escrevível*, já que não são poucos os que partiram dele para, seja concordando, seja ativando uma resistência crítica, reescrevê-lo.

impensados, de suas sobrevivências”. Pasolini e Agamben possuem, para Didi-Huberman, duas virtudes: a de enxergar um encontro secreto entre o arcaico e o moderno, e de fazer de seus trabalhos “um obstinado confronto com o presente – violentamente criticado –, com outros tempos”. Assim como o poeta, o filósofo é um grande “profanador” das coisas que se assumem como “sagradas”.

De quem e do que somos contemporâneos? O que significa ser contemporâneo? Com essas duas perguntas, o texto de Agamben, apesar de confortar o leitor com algumas hipóteses, continua nos lançando na inquietude que o problema, sempre em aberto, provoca. Em uma frase, é possível condensar a resposta da dupla interrogativa: nós somos capazes de nos tornarmos contemporâneos de autores e textos distantes (no tempo), e essa capacidade, que é, ao mesmo tempo, uma exigência, define nossa contemporaneidade. Para nos orientar nessa urdidura, Agamben convoca Nietzsche, quando diz “O contemporâneo é o intempestivo”. E é com algumas considerações intempestivas, mais precisamente com a segunda – sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, 1874*) - que Nietzsche procura acertar as contas com o seu tempo e tomar posição frente ao presente. Em sua correspondência, considerou-as suas inconveniências, suas não-conformidades (*Ungemässheit*). Ao discernir como um mal, um defeito, algo do qual sua época justamente se orgulha, a saber, a cultura histórica (a febre pela história), Nietzsche situa a sua exigência de atualidade, sua contemporaneidade, numa decalagem, em desacordo com o presente. É assim que Schopenhauer e Wagner, ambos subestimados em seu tempo, figuram nas histórias extemporâneas como antecipadores de uma concepção mais elevada de cultura, pois para interrogar a cultura em que está imerso é necessário ser um pensador intempestivo, emancipado de um certo *Volksgeist*, que o fixaria num determinado horizonte mental.<sup>8</sup>

Nietzsche não só se assumia *ausência de espírito*, como também afirmava que “só se pode ser filósofo no estrangeiro”. E assim, pôde causar o abalo no pensamento filosófico de sua época. “Eu não sou um homem, sou dinamite”, diria em *Ecce Homo* (2008 [1888], p. 102). Para Céline Denat (2012, s/n),

Longe de estar fora do tempo, o extemporâneo é antes aquele capaz de alguma maneira de se pôr de modo diverso no tempo, em épocas e culturas variadas, de se lançar a outros horizontes possíveis, longe da estreiteza e da univocidade do “espírito do tempo” que

---

<sup>8</sup> Em combativo texto, *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador*, publicado em 1996, Jacques Rancière desconstruiu a categoria de anacronismo como conceito nefasto no campo da história, desfazendo um duplo nó: o nó do tempo com o possível e seu nó com a eternidade. Desse modo, “o conceito de ‘anacronismo’ é anti-histórico porque ele oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história à medida que os homens não se ‘assemelham’ ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o ‘seu’ tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele ‘emprego’. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em ‘um’ tempo” (RANCIERE, 2011, p. 47).

conduz a não mais querer “espantar-se”, “procurar”, experimentar” – segundo o que Nietzsche nos diz nos dois primeiros capítulos da primeira *Consideração extemporânea*.

E ainda Agamben,

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com ele nem se adequa às suas exigências e é, por isso, nesse sentido, inatual; mas, precisamente por isso, exatamente através dessa separação e desse anacronismo, ele é capaz, mais que os outros, de perceber e de apreender o seu tempo.

Dando testemunho de si, Nietzsche afirma essa dissociação já nas primeiras linhas de sua autoanálise: “Mas a desproporção entre a grandeza de minha tarefa e a pequenez de meus contemporâneos manifestou-se no fato de que não me ouviram, sequer me viram” (2008 [1888], p. 15). Desse modo, somente alguém que se situava em disjunção com seu tempo poderia produzir uma obra cuja contemporaneidade estaria no futuro<sup>9</sup>, e não à toa o filósofo afirmou que seu Zaratustra é um livro “com uma voz de atravessar milênios”.

Aqui, nos defrontamos com a questão da posteridade da obra. Como bem lembrou Francisco Bosco, Proust situava a atualidade da contemporaneidade no futuro. A obra de gênio é fruto de um criador extraordinário, dessemelhante e em diacronia com o seu tempo, tendo que esperar o reconhecimento dos pósteros. É o caso dos quartetos de Beethoven (12, 13, 14 e 15), que encontraram seu público apenas cinquenta anos mais tarde.

O encontro secreto entre o arcaico e o moderno, de que nos fala a reflexão de Agamben, parece ser o eco do que já afirmava Octávio Paz (2013, p. 17) em *Os filhos do barro*, de 1972:

(...) antiquíssimo não é um passado: é um começo. A paixão contraditória o ressuscita, reanima e transforma em nosso contemporâneo. Na arte e na literatura da época moderna há uma persistente corrente arcaizante, que vai da poesia popular germânica de Herder à poesia chinesa desenterrada por Pound, e do Oriente de Delacroix à arte da Oceania amada por Breton.

Nessa lógica, e seguindo as ideias de Bosco (2013), nos deparamos com a consideração de que Gregório de Matos, Sousândrade e Oswald de Andrade foram poetas contemporâneos dos concretistas, que atentaram para certos princípios (no sentido da *arké*), presentes na poesia de outrora e necessários para a poesia que propunham no presente (anos 50, 60). Assim, os poetas de ontem foram libertos da condição de *predecessores* para se tornarem *contemporâneos*.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Através de uma perspectiva supra-histórica, Nietzsche pôde identificar o que chamou de “tipos indestrutíveis”, ou seja, “obras, criações, feitos capazes, por sua riqueza e singularidade, de se projetar sobre a história, elevando-se sobre o contínuo do tempo” (CAVALCANTI, 2012, p. 97). É nesse sentido que o filósofo francês Daniel Bensaïd intitulou seu famoso estudo sobre Karl Marx como *Marx l'intempestif: grandeurs et misères d'une aventure critique*, de 1997. Pedro Duarte (2009, p. 182) assinala que a vanguarda tende a entrar em conflito com o seu próprio presente, pois ela está no futuro. A vanguarda seria assim o futuro penetrando o presente, “suas obras e seus escritos, por isso, pretendiam operar certa temporalidade distinta da cronologia óbvia. Deviam ser pedaços do próprio futuro lançados no presente”.

<sup>10</sup> Algo parecido podemos perceber na inventiva com que Silviano Santiago concebeu o romance *Em Liberdade* (1981). A obra trata de criar um diário íntimo falso das memórias do escritor Graciliano Ramos ao sair da prisão, onde, como

O ser contemporâneo esboçado por Agamben, ao mesmo tempo em que exige um recuo, uma diacronia em relação à atualidade, também requer uma aproximação. A adesão plena ao atual, como também o seu afastamento, impede o ser contemporâneo. O movimento paradoxal se assemelha à teoria das metades da arte que encontramos em Baudelaire, onde de um lado há o contingente, o transitório e efêmero (moderno), e do outro, o eterno e o imutável.

Se o contemporâneo é aquele que, a partir de uma relação singular com o tempo, se move nesse paradoxo, como pensar o contemporâneo no mundo contemporâneo? É no estabelecimento de um reinado do presente contínuo (hegemonia capitalista sob a égide da tecnociência), feito de sensações, mais de que sentido, e de novidades, mais de que transformações, que a palavra “contemporâneo” teria se firmado para alguns, como autoimagem do mundo. Assim, antes que Agamben atribuísse outros sentidos, contrassentidos, para a palavra, recusando a compressão temporal e a perspectiva homogênea e instrumentalizante do tempo, a contemporaneidade funcionou como ideologia do capitalismo, e o contemporâneo, no singular, como tempo comprimido no átomo do presente. Bosco, a quem seguimos aqui, aventou, assim, a hipótese de que o contemporâneo surgiu no interior da modernidade numa inflexão caracterizada pela substituição cada vez mais veloz dos objetos de consumo que, por sua vez, foi propiciada pelo superdesenvolvimento tecnológico da era pós-industrial. Essa perspectiva está baseada na ideia de *aceleração da história*. Coadunado com nossa reflexão, Peter Pál Pelbart, filósofo e tradutor de Deleuze, dedicou algumas palavras sobre o que chamou de regime temporal da “atualidade”.

Nas últimas décadas alterou-se inteiramente nossa relação com o passado, nossa ideia de futuro, nossa experiência do presente, nossa vivência do instante, nossa fantasia de eternidade. A espessura do próprio tempo se evapora a olhos vistos, e nem mais parecemos habitá-lo, como o mostrou Paul Virilio. Cada vez mais se impõe a evidência de que o tempo sucessivo, direcionado, encadeado, parece ter definitivamente entrado em colapso para achatar-se em uma instantaneidade hipnótica e esvaziada do tubo catódico, por exemplo aquela proporcionada pela televisão ou o computador. (PELBART, 2009, p. 29)

Assim, estamos imersos num achatamento temporal. Tempo sem espessura, sem perspectiva, sem acúmulo, sem direção. Troca-se a imagem de que navegamos num rio do tempo, que se desloca de uma origem para um fim, pela sensação vertiginosa de que fluímos num redemoinho turbulento, indeterminado e caótico. Dissipa-se a direção do tempo e a própria

---

se sabe, escreveu suas *Memórias do Cárcere*, em 1953. Em entrevista, Santiago demonstrou certa inquietação com o que considerou falta de coragem da esquerda dos anos 30 para escrever sobre a experiência da prisão, da dor, do martírio. Mas o que nos interessa é que, para o crítico-romancista, o estilo do escritor alagoano é o melhor estilo modernista, e foi partindo dessa apreciação que Santiago resolveu fazer um pastiche de sua obra, repetir o seu estilo: “(...) portanto, acho que aquele estilo deve ser reativado, e, sobretudo, devia ser reativado em um momento em que alguns autores brasileiros, considerando os melhores, estavam escrevendo muito mau romance. Quis ativar o estilo de Graciliano Ramos (...)”; de certa maneira, Graciliano, reabilitado por Santiago, preservou sua atualidade na posteridade.

tripartição diacrônica – passado, presente e futuro – perde sua pregnância. Servindo-se da noção de rizoma temporal, de Deleuze, Pelbart assinala que não se trata mais de uma linha do tempo, nem de um círculo do tempo, e menos ainda de uma flecha invertida, porém de uma rede temporal, de fluxo aberto, permitindo percursos, atalhos e desvios multitemporais. O tempo flui numa massa múltipla, aberta e sem direção fixa ou sentido prévio. Desgasta-se assim, a forma do círculo que o domava, ou da linha em que ele se estendia. Nesse sentido, o que assistimos, conforme apontou Huyssen, é uma pujante transformação na estrutura da temporalidade moderna em si.

O que se anuncia é um regime temporal curioso: não meramente uma sincronidade universal, mas, no interior dela, a gestação de novas condutas temporais que alteram o estatuto da memória, da repetição, da gênese, afetando assim, forçosamente, nossa relação com a ideia de projeto, de história, de sentido, obrigando-nos a repensar a própria noção de contemporaneidade. (PELBART, 2009, p. 30)

Pelbart interroga, assim, os modos de pensar um tempo “puro”, liberado das conexões racionais e orgânicas que o disciplinavam. De que maneira figurar um tempo subtraído ao número como medida do movimento? Como conceber um tempo devolvido a si mesmo? As imagens do (nosso) tempo são sintomas da *emergência de um tempo flutuante, não pulsado, multiplamente retorizado, quase enlouquecido*. Seguindo uma intuição de Deleuze, o autor nos informar que:

(...) contra as várias figuras do Mesmo que ao longo da história do pensamento domesticaram o tempo, desde a “imagem móvel da eternidade” platônica até a circularidade hegeliana, onde começo e fim sempre “rimam”, passando pela racionalidade aristotélica ou pela causalidade kantiana, parece emergir um tempo indomado e indomável – o tempo como o “Desigual-em-si”. Apenas na sua modalidade incondicionada, imanente, positiva, pode ele conquistar-se como potência genética, como virtualidade pura, como variação infinita. (PELBART, 2009, p. 32)

E os sintomas dessa deriva nos alcançam através do cinema, do teatro, da literatura, dos colapsos psíquicos, da lógica do hipertexto, das agitações micro e macropolíticas, *da paixão de abolição de uns ou das linhas de fuga ativas de todos aqueles para quem o tempo universal e hegemônico não representa, nem de longe, o fim dos tempos*. Vivemos em um tempo que constantemente produz novos fluxos globais, cuja cartografia ainda espera ser escrita.

É nesse sentido que Pedro Eber recorre ao antropólogo Marc Augé, para quem a tarefa de uma antropologia do mundo contemporâneo consiste justamente no desafio em lidar com o fenômeno atual de contemporaneidade radical entre povos e culturas. “A contemporaneidade não se decreta: é a transformação do mundo que a impõe”. E aqui reside um outro paradoxo de nosso tempo, o de que “podemos enfim falar em contemporaneidade, mas a diversidade do mundo se

recompõe a cada instante” (AUGÉ *Apud* EBER, 2014, p. 87). As implicações desse cenário são muitas, evidenciando que a época contemporânea e a globalização consistem numa partilha de um mesmo tempo, cujo corolário é a contemporaneização da diferença, que traz o risco de **desnortear** a própria identidade histórica e cultural do ocidente.

A disciplina da Antropologia, apesar de fundada na experiência de partilha do mesmo tempo e espaço, contemporânea de seu objeto, o constitui como pertencente de um outro tempo, que não o do sujeito do conhecimento. Essa representação do outro como distante no espaço e principalmente no tempo (*alocronismo*) reflete, no dizer de Johannes Fabian (*Apud* EBER, 2014, p. 94), uma “recusa da contemporaneidade”, o que faz da contemporaneidade radical da humanidade apenas um projeto.<sup>11</sup>

Quando estive na Itália, em 2006, Jean-Luc Nancy proferiu uma conferência sobre a arte nos dias de hoje, dando especial relevo à noção de contemporâneo. Se, como vimos a pouco, Augé afirmou o paradoxo da contemporaneidade em um mundo em constante rearranjo, Nancy, ao refletir sobre as artes em nosso tempo, optou por usar *Art Today* em detrimento de *contemporary art*, pois o segundo termo possui um contorno sempre cambiante, estando sob o risco de se tornar ineficaz. *Contemporary art is also a strange historical category since it is a category whose borders are shifting, but which generally don't go back to much more than 20 or 30 years ago, and hence are continually moving* (NANCY, 2006, p. 91).

Nancy também denuncia a tranquilidade com que falamos em arte contemporânea sem inquirirmos sobre o fato de que esse termo tende a violar delimitações estéticas mais específicas, como a de artes plásticas, que são, em princípio, pintura, desenho, escultura, gravura, cerâmica (mas a arte plástica, neste sentido comum, também deve incluir a instalação e o que não é mais chamado de *happenings*, mas que ainda persiste sob a forma de *performance*, evento). Para o filósofo, a arte nos faz sentir. Mas o que? Uma certa formação do mundo contemporâneo, uma percepção de si no mundo.

Nesse sentido é que o homem de Lascaux, ou Giotto, apresenta a si mesmo e a seus contemporâneos sua configuração de mundo. E o que significa mundo? Uma certa possibilidade de significação, de circulação de sentidos. Nancy está se referindo a Heidegger, quando diz que o

---

<sup>11</sup> Ainda no terreno da antropologia, nos reportamos à *Raça e História*, onde Lévi-Strauss deu um contundente golpe na metafísica ocidental (sendo o nascimento da Etnologia, como ciência, possível apenas no momento em que se operou um *descentramento* da cultura europeia, que deixou de ser considerada como a cultura de referência - Derrida). O antropólogo postulou não só a existência de histórias diferentes – estacionárias (frias) e cumulativas (quentes) –, como também demonstrou as nuances na relação de ambas, que não se oporiam pela presença/ausência de história, mas sim pelo fato de que algumas sociedades se representam a partir da história, enquanto outras não. “Todas as vezes que somos levados a qualificar uma cultura humana de inerte ou de estacionária, devemos, pois, nos perguntar se este imobilismo aparente não resulta da nossa ignorância sobre os seus verdadeiros interesses, conscientes ou inconscientes, e se, tendo critérios diferentes dos nossos, esta cultura não é, em relação a nós, vítima da mesma ilusão” (1952, 73). Desse modo, há historicidades peculiares a cada sociedade ou cultura, que se definem como a forma particular pela qual elas reagem ao fato inelutável de que estão no tempo ou no devir (algumas sendo “contra a história”).

mundo é uma totalidade de “significações”, de possibilidades de significado. Não uma totalidade de significações dadas, mas uma totalidade de possibilidades de significação, de circulação de reconhecimentos, identificações, sentimentos, sem fixá-los em uma significação final. Daí que,

Giotto, Poussin, Delacroix, Picasso, Warhol present and give a form to a certain possibility of circulation of meaning, of signification, not in the sense that this meaning comes to rest in verbal significations, which would not be an attribution of meaning (as when sometimes philosophy, but more often ideology, says ‘the meaning of the world is this’, the meaning of the world is a story that goes towards a humanity, or else the meaning of the world is precisely leaving the world to go to another world, or else the meaning of the world is that there is no meaning).

Mas o termo “contemporâneo” nas artes abre uma grande controvérsia no que diz respeito à experiência artística hoje e às constituições de formas a que dá origem a arte contemporânea. Institui-se assim um espaço da polêmica, atravessado por contradições que apontam até mesmo para a arte contemporânea como sintoma do fim da arte. Nancy aventa a hipótese de que a tarefa da arte hoje é o de ter de prosseguir sem qualquer esquema, esvaziada de qualquer pré-disposição de possibilidades formais (visuais, sonoras, verbais, etc.). Desse modo, o uso do termo “contemporâneo” para nomear a produção artística hoje opera como um sintoma do que Florencia Garramuño (2014) chamou de “o inespecífico” nas artes ou, mais recentemente, a ideia de “formas do não pertencimento”, “comunidade em expansão” (textos-instalação, poemas que recolocam em “passos de prosa” a relação poesia-emoções-afetos, etc.), que já se configura como um operador paradoxal, pois ainda recorre à *forma* para falar do “fora de si”.<sup>12</sup>

Ora, sabemos que pelo menos a partir dos anos 1960 houve um rompimento das fronteiras fixas entre os gêneros artísticos: a “instalação”, une pintura, arquitetura e cenografia; a “poesia concreta”, articula poesia e visualidade, e tantas outras variedades, como as esculturas sonoras, a música cênica, as pinturas que transbordam para fora da tela. Os *frutos estranhos*, que Garramuño quer colher para sua análise, não pertencem a campos e designações estabelecidos. Os trabalhos transitam em múltiplas formas de expressão, promovendo a intertextualidade e a comunicação na configuração de um *híbrido*. Escapam, portanto, das demarcações tradicionais de sua linguagem, tornando os desenhos e os códigos com os quais estamos ainda habituados inócuos.

Nesse sentido é que Vera Lúcia Figueiredo estudou bem o que definiu como *narrativas migrantes*, apontando para o fenômeno do deslizamento das narrativas (textos e imagens) de um meio para outro, de um suporte para outro, concentrando sua análise nos domínios da literatura, da cultura e do cinema. Na esteira do que estamos discutindo, identifica um movimento de

---

<sup>12</sup> Para um contato no calor do momento com essa discussão, ver *Expansões contemporâneas – literatura e outras formas*, volume organizado por Ana Kiffer e Florencia Garramuño.

intercâmbio, um processo contínuo de reciclagem das intrigas ficcionais, recriadas para circular por diferentes plataformas. Através de um trabalho combinatório, concebe-se o texto como intertexto, contrapondo-se à da obra como objeto finito. Logo, “Na contramão das categorizações estabelecidas com a modernidade, cada vez mais o texto vai deixando de ser considerado como obra fechada em si, para ser visto a partir de suas conexões no interior de uma ampla rede formada por inúmeros outros textos”. (FIGUEIREDO, 2010, p. 14- 15)

Follain propõe ultrapassar as linhas de demarcação de territórios disciplinares, visando pensar a expansão das fronteiras entre a literatura e o cinema a partir do horizonte cultural hoje, reconfigurado pelo avanço das mídias eletrônicas e pela hegemonia do mercado. É no âmbito das trocas, apropriações e da pilhagem que os contornos facilmente determináveis são diluídos. Fala também em um processo de canibalização recíproco entre a arte e a cultura de massa, que cria uma espécie de zona de indistinção entre as duas esferas de produção. Tem-se uma estética híbrida que suaviza as tensões entre uma alta cultura e uma cultura de massa. “As narrativas migram dos livros para o cinema, do cinema para os livros, dos jogos eletrônicos para o cinema e vice-versa. Tudo isso num cenário em que os produtos circulam também de uma cultura a outra, sem maiores barreiras, seguindo as rotas da globalização da economia” (FIGUEIREDO, 2010, p. 62), o que ocasiona mudanças de significado dos objetos que se deslocam, exigindo mudanças nos protocolos de leitura.

A literatura incorpora a gravura e a fotografia; as artes plásticas ousam ao fazer uso, nas exposições, de novos elementos, como até mesmo o espaço do edifício onde ocorrem. Indo além de qualquer perspectiva essencialista, bem como da identificação homogênea que funda o pertencimento, a aposta da arte inespecífica apontada por Garramuño se propõe como uma invenção do comum sustentada num radical deslocamento da propriedade do pertencimento. Heidrun Krieger Olinto também apontou que a produção literária atual se encaminha na direção de uma fusão de vários segmentos culturais, o que chamou de *formas culturais mistas*, uma vez que “(...) até os textos canônicos são relidos como pontos de cruzamento de discursos amplos, que transcendem as fronteiras tradicionais da esfera do literário e do horizonte de pertença a espaços nacionais linguística e geograficamente circunscritos”. (OLINTO, 2008, p. 75) É nessa paisagem do pensamento contemporâneo, indecisa e em transição (só não se sabe para onde), que Jacques Rancière (2017, p. 24) tem considerado que

Todas as competências artísticas específicas tendem a sair do seu próprio domínio e trocar seus lugares e seus poderes. Hoje temos teatro mudo e dança falada; instalações e performances como a guisa de obras plásticas; projeções de vídeo transformadas em ciclos de afrescos; fotografias tratadas como quadros vivos ou cenas históricas pintadas, escultura metamorfoseada em show multimídia, além de outras combinações.

A mudança de cultura nas artes que testemunhamos hoje é comparável, em extensão e profundidade, à transição que ocorreu entre o final do século XVIII e meados do XIX. Com essa percepção, Reinaldo Laddaga (2012, p. 13) tem procurado realizar uma leitura dessa reorientação das artes e confeccionar um inventário da nova cultura, reconhecendo, entretanto, que

Não sabemos, verdadeiramente, como falar de projetos como os que me interessa analisar: projetos irreconhecíveis a partir da perspectiva das disciplinas – nem produções de “arte visual” nem de “música”, nem de “literatura” etc. – que, no entanto, se encontram inequivocamente em sua descendência; produções das quais é difícil decidir a que tradição nacional ou continental pertencem – se se trata de arte “argentina”, “americana”, “francesa” etc. – e onde, todavia, se interroga a relação entre a produção de representações e imagens e as formas da cidadania, só que agora em mais de uma língua, em mais de uma tradição, em mais de um lugar.

Em sua *morfologia comparativista*, Laddaga trata da formação de uma cultura diferente da moderna e de seus fundamentos pós-modernos, mas não demonstra qualquer compromisso com o termo “contemporâneo” para nomear os projetos que investiga, cujo recorte está situado na última década. A partir da descrição de algumas experiências, Reinaldo Laddaga propõe um inventário dessa nova cultura e a vincula a processos mais vastos de modificação das formas de ativismo político, produção econômica e investigação científica, que definem, em sua novidade, o presente. Assim, o estudioso argentino detecta plataformas colaborativas, de período prolongado, nos projetos que produzem textos, imagens, arquiteturas, e que intervêm em espaços urbanos. Esses projetos construtivistas, que prevalecem sobre a produção individual de obras de arte (antigo regime estético), aparecem em sua obra com o nome de *comunidades experimentais* (regime prático das artes). A morfologia empreendida aqui permite vincular o que acontece nos âmbitos das letras e das artes com o que acontece em outros âmbitos. Em todas essas dimensões, regiões, domínios da vida social, são feitos ensaios de modos pós-disciplinares de operar. Laddaga parte, então, da seguinte questão: *que formas são próprias de uma cultura não disciplinar das artes?*

O cerne da reflexão está na constatação de um regime prático das artes,<sup>13</sup> onde as produções tendem a ser mais colaborativas, cujos projetos artísticos mais interessantes são transdisciplinares: incluem literatura, música e filmes.<sup>14</sup> Dentre os exemplos mais notáveis, destaca-

---

<sup>13</sup> A terminologia é de inspiração rancieriana. Rancière fala em “regime das artes”, ou seja, “um tipo específico de vínculo entre modos de produção de obras ou práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação de umas e outras”. Laddaga também reporta o regime ao que Foucault chamava de “episteme” e Thomas Kuhn “paradigma”.

<sup>14</sup> A respeito da relação que a literatura mantém com as artes visuais, Schollhammer (2007, p. 12) bem observou: “É certo que a literatura sempre manterá um forte diálogo com as artes plásticas; entretanto, assistimos atualmente a uma renovada evolução tecnológica dos meios de comunicação visual, tanto na fotografia e no cinema, quanto na televisão, na publicidade e no domínio da tecnologia virtual. Essa revolução, além de ter redefinido o papel do livro e da leitura, reflete-se dinamicamente nas novas possibilidades representativas da ficção, justificando a hipótese de um novo “paradigma visual” na representação contemporânea”

se 1) as comunidades experimentais de Robert Jacoby, 2) a produção aberta de Wu Ming, 3) o filme coletivo *La Comuna*, de Peter Watkins e a 4) reconstrução da biblioteca de Vyborg. No campo da literatura, percebe-se a associação do livro à performance. Em entrevista dada ao jornal da PUC-Rio,<sup>15</sup> em 2006, Laddaga já entrevia que

Nos últimos tempos, existe uma tendência dos escritores de produzir textos que sejam registros de performances. As performances também encontram paralelo no cinema, especialmente nos filmes de Pedro Costa, Apichatpong e David Lynch. Mas a referência básica ao se relacionar outras modalidades artísticas com as artes plásticas é a instalação. Alguns escritores pensam hoje em escrever livros tal como se fossem instalações: espaços para serem percorridos, e não somente linhas para se ler.

Posto isso, a época das produções artísticas tradicionais que se realizavam em apenas um meio parece perder sua pregnância. Como vimos, Jean-Luc Nancy apresentou o artista como aquele que expressa, a si mesmo e a seus contemporâneos, uma configuração própria de mundo. Esse artista se concebia como especialista do meio (escritor, pintor, cineasta, músico), produzindo obras em isolamento, com finais e começos precisos, e o espectador, as recebia em certo silêncio, a obra produzindo certa interrupção da normalidade. Mas hoje, vivemos a transição do “antigo regime estético” ao “novo regime prático das artes”, e assistimos uma estética em trânsito, que produz, sobretudo, ecologias culturais, comunidades experimentais, processos abertos e cooperativos, formas de vida e mundo comuns.

Os trabalhos de Laddaga, *Estética da emergência* e *Estética de laboratório*, indicam, como podemos perceber em seus títulos, que os processos de que se ocupam são emergentes, e, portanto, estão em movimento, e suas aferições ainda se encontram em experimentação laboratorial, *cujá temporalidade própria implica que não tenha um final definitivo*. Esse parece ser o desafio de lidar com o “contemporâneo”, com o que apenas de maneira incipiente começa a dar mostras de contorno, numa incessante variedade de práticas que povoam o muitíssimo variável presente.<sup>16</sup>

Mas voltemos aos usos do “contemporâneo” para nomear essas experiências. Na ocasião do *Colloque international - La poésie dans la littérature brésilienne contemporaine*, realizado em outubro de 2014 na cidade de Paris, Beatriz Resende assinalou que, ao menos no campo das artes, se a noção

<sup>15</sup> Ver em: <http://jornaldapuc.vrc.pucrio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=180&sid=20#.VZ7WqPmdAko> (acesso: 02/07/2015)

<sup>16</sup> A coleção “Todas as artes” da Editora Martins Fontes tem divulgado importantes títulos para a apreciação desse debate. Citamos: *Frequentar os incorporais* (Anne Cauquelin), *Estética relacional* e *Pós-produção* (ambos de Nicolas Bourriaud), além dos dois títulos de Reinaldo Laddaga. Todos, de algum modo, estão interessados em interrogar a arte contemporânea, bem como suas produções, “inapreensíveis” aos antigos instrumentos da crítica, examinando suas relações com a cultura, a sociedade, a história e as novas tecnologias; a sensibilidade coletiva (e interativa) onde se inscrevem essas novas formas da arte; o fenômeno da desmaterialização da arte (o vazio, o intemporal, a interface, etc.); a obra de arte como autônoma e original cede lugar à sua inserção numa rede de signos e significações, sendo a recriação de um novo modo de pensar nosso juízo crítico (Agamben) o agenciamento necessário para nos orientarmos no caos cultural em que estamos mergulhados, deduzindo a partir dele novos modos de produção.

de moderno se constituiu como categoria estética, e o pós-modernismo ainda permaneceu refém de categorias e conceitos oriundos do regime moderno, “a noção de contemporâneo é de fato constituída por dúvida, hesitação, incertidão, indecisão e pela necessidade de prolongada reflexão”. *O contemporâneo seria a partir de quando? A contemporaneidade seria uma idade, uma época, um período? O que significa, para a literatura brasileira, por exemplo, inserir-se na condição de contemporaneidade?* A reflexão sobre o contemporâneo nos aparece como uma estranha máquina que, ao passo em que se alimenta de formulações para o problema, catalisa e abre portas para outros dédalos.

Para o filósofo e crítico de arte Arthur Danto, contemporâneo se refere ao que está acontecendo agora, o que ainda não passou pelo teste do tempo, e, portanto, exerce em nós um efeito de presença que pode turvar o olhar para a sua problematização, não obstante nosso esforço em intuir essa presença e reter o que há de potência para o pensamento a partir de sua compreensão. Em *A arte após o fim da arte – a arte contemporânea e os limites da história*,<sup>17</sup> cujo título é bastante sintomático de uma espécie de fissura no pensamento, o filósofo registrou que havia uma percepção vívida de que alguma mudança histórica transcendental estaria ocorrendo nas condições de produção das artes visuais, ainda que, “externamente”, complexos institucionais do mundo da arte, tais como galerias, museus, escolas de arte, o *Establishment* da crítica, as curadorias, etc., parecessem relativamente estáveis.

Em seu diagnóstico do presente, Danto considera que com o modernismo as próprias condições de representação tornaram-se centrais, a arte tornando-se o seu próprio assunto. A ideia apareceu também no célebre ensaio de Clement Greenberg sobre a *Pintura modernista* (1960), onde se definiu a essência do modernismo no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina, promovendo, ao invés de sua subversão, o entrincheiramento mais firme em sua área de competência. Nesse sentido, o argumento de Danto aponta para uma nova agenda em que os meios de representação se tornaram o objeto de representação, o que, pelo critério de Greenberg, torna a arte contemporânea impura. Mas o que nos interessa mais diretamente aqui é dissipar, até onde seja cabível, a confusão que envolve os termos moderno, pós-moderno e contemporâneo, com vistas a traçar um vislumbre mais nítido do último.

Da mesma forma que “moderno” não é simplesmente um conceito temporal, significando, digamos, “o mais recente”, tampouco “contemporâneo” é um termo temporal, significando tudo o que esteja acontecendo no presente

---

<sup>17</sup> Logo no início da obra, Danto constata que quase ao mesmo tempo, e ignorando totalmente o pensamento um do outro, o historiador da arte alemão Hans Belting e ele publicaram textos sobre o fim da arte, o primeiro em 1983 com *Das Ende der Kunstgeschichte?* (O fim da história da arte?) e o segundo em 1984, *The End of Art*. Uma década mais tarde, ambos os textos seriam ampliados significativamente. Belting suprimiu a interrogação do título e seu estudo saiu como uma sentença: *O fim da história da arte* (1995); Danto reuniria vários de seus ensaios em *Após o fim da arte* (1996). Segundo este, “foi bastante reconfortante não estar sozinho ao falar sobre o fim da arte, recebendo, como recebi, a corroboração independente de Hans Belting, historiador da arte audacioso e de vasta erudição. Hans e eu éramos como dois golfinhos, brincando nas mesmas águas conceituais por mais de uma década”. (2006, XIV)

momento. (...) Da mesma forma que o “moderno” veio a denotar um estilo e mesmo um período, e não apenas arte “recente”, “contemporâneo” passou a designar algo mais do que simplesmente a arte do momento presente. Em meu ponto de vista, além do mais, designa menos um período do que *o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte*, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos (...). Em todo caso distinção entre o moderno e o contemporâneo não se fez clara até meados das décadas de 1970 e 1980. Por muito tempo a arte contemporânea continuaria a ser “a arte moderna produzida por nossos contemporâneos”. (DANTO, 2010, p. 12, 13 e 14) (grifo nosso)

O contemporâneo seria, assim, um período de perfeita entropia estética, mas também de impecável liberdade estética e incrível produtividade experimental, liberta das amarras de uma direção narrativa única e normativa que excluiria as demais. A arte conceitual demonstrou que uma obra poderia prescindir de um objeto visual palpável para que ela fosse uma obra de arte visual. No que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e que, se quisermos descobrir o que seria a arte, deveríamos nos voltar para a filosofia. É a partir dessas mudanças que, para Danto (2010), uma filosofia da arte geral pôde surgir, pois *os artistas, liberados do peso da história (da arte), ficaram livres para fazer arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade*.

Hans Belting inferiu que um apego científico à ordem não é capaz de lidar com a arte caótica do século XX, sendo o pretenso universalismo da história da arte um equívoco universal. O historiador alemão bem intuiu que a consciência de “viver após o fim da história, em uma pós-história, liberta o artista e aprisiona o historiador, visto que o primeiro reage criativamente a essa experiência e o segundo permanece ainda dependente da questão do sentido de um acontecimento sobre o qual não tem nenhuma influência” (BELTING, 2006, p. 327). Seria mais que necessário, impositivo mesmo, tentar compreender o que seria uma transição histórica da arte moderna para a “pós-histórica”. Danto celebrou o “fim do modernismo” como a abertura para uma época em que já não há mais nenhuma limitação *a priori* de como as obras de arte devem parecer, encerrando a agenda modernista’ mas não sem antes ter demolido a instituição central do mundo artístico: o museu de belas-artes (como templo, e ainda, o artista como profeta e a obra como relíquia e objeto de culto). A arte, deixando de ser algo para ser visto, põe em questão o que um museu pós-histórico seria.

É de Nathalie Heinich o texto cujo título quase parece emitir um sonoro *j'en ai assez*. Em *Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea* (2008 [1998]), a socióloga francesa infere sobre a inexistência de um único mundo da arte (manifestado nos salões), como também de uma única definição do que são ou devam ser as artes plásticas (e, obviamente, as artes em geral). As querelas que se travam hoje no solo da história e da crítica da arte não se referem mais a questões de gosto,

e sim a questões ontológicas ou cognitivas de classificação e de integração/exclusão. Nesse sentido, não estamos mais inseridos numa lógica narrativa contínua, que postula graus de qualidade estética, mas numa rede horizontal que permite determinar posições de entrosamento ou exclusão, e que comporta posições heterogêneas sobre o que deva ser arte.

A situação das artes hoje explana uma *crise de paradigmas*, que se complica na medida em que, sobre as categorias já cristalizadas de *arte clássica* e *arte moderna*, emergiu, nos últimos anos, uma terceira: a *arte contemporânea*. Enquanto as duas primeiras se opunham pelo caráter figurativo e normativo de uma (com seus gêneros tradicionais – histórico, retrato, paisagem, cena de gênero, natureza-morta, etc.), e a expressão da interioridade do artista em outra (com suas múltiplas manifestações no amplo leque que se abriu no curto intervalo da virada do século - impressionismo, fauvismo, cubismo, expressionismo, surrealismo, abstracionismo), a arte contemporânea infringe os critérios da tradição (clássica ou moderna) e faz dessa transgressão uma experimentação constante, que pode assumir tanto uma positividade, no caso em que a ruptura esteja associada a uma subversão crítica, quanto uma forma negativa, quando está associada à moda e à busca da originalidade e da notoriedade a qualquer preço.

Ainda seguindo a reflexão de Heinrich, a dificuldade de aceitação que a arte contemporânea teve de enfrentar se tornou ainda maior quando seu relevo tendeu para a transferência do valor artístico, passando não mais a residir tanto no objeto concebido quanto no conjunto das mediações que ele libera entre o artista e o espectador – narrações da confecção da obra, lendas biográficas, fragmentos de performances, redes relacionais, etc. Analisando um caso concreto, e certamente o mais emblemático dessa ruptura regimental, Heinrich (2008, p. 187) alega que “o valor de *Fountain* não reside em sua materialidade, mas no conjunto dos discursos, dos atos, dos objetos e das imagens que a obra de Duchamp continua suscitando”.

Como se sabe amplamente hoje, o *ready-made* de Duchamp, que em 1913 baseava-se no princípio da provocação, não consistia numa estetização do objeto ordinário (procedimento que depois se tornaria comum no campo da decoração), mas configurava um gesto, uma intervenção, cuja audácia prolongou sua contemporaneidade. E, se entendêssemos o contemporâneo nas artes como os diversos “movimentos” que lograram efetuar a passagem do “estilo” ao “gênero”, ou seja, do monocromo ao cinetismo, ao novo realismo e à *pop art*, ao hiper-realismo, à arte conceitual, à nova arte figurativa (neofigurativismo), à arte povera, à bad painting... então, é necessário considerar que,

na expressão “arte contemporânea”, o termo “contemporânea” não se refere a uma divisão cronológica (que remeta a tudo o que está sendo produzido atualmente), mas a uma divisão genérica ou categorial (relativa ao que possui certas características estéticas e extraestéticas). Nessa perspectiva, os *ready-mades* de Duchamp (mas não seus quadros) ou os monocromos de Malevitch

pertencem à arte contemporânea, embora tenham sido produzidos no contexto moderno, enquanto muitas obras realizadas atualmente não pertençam à arte contemporânea. (HEINICH, 2008, p. 188)

Tal consideração denuncia a pouca eficácia que o uso comum da palavra “contemporâneo”, como sinônimo de “atual”, possui para a compreensão dos fenômenos artísticos hoje. As categorias estéticas são quase sempre polissêmicas, entre o uso cronológico (periodização) e o uso classificatório (categoria ou gênero). Obviamente, o texto de Heinich, ao contrário do que pretende seu título, está longe de acabar com a discussão sobre arte contemporânea, justamente pela abertura que o terceiro ramo provoca na relação, antes bidimensional, entre clássico/moderno. Com essa tripartição, abdicamos de uma visão historicista da arte, já atacada por Hans Belting, que compreende uma evolução linear unívoca, que tende a hierarquizar critérios valorativos, onde as manifestações mais inovadoras ou “vanguardistas” traçariam o caminho a seguir, associando excelência à inovação ou transgressão da norma, e a mediocridade como experimentação das vias já transpostas. Desse modo, perde-se a dimensão dos empréstimos e das apropriações, da reatualização, da reciclagem, da paródia, do pastiche, da recriação, etc., e, com isso, a capacidade de transcendermos nossa contemporaneidade do vínculo estreito com o agora.

É no poeta e ensaísta Alberto Pucheu que encontramos a dobra metafórica mais bem-acabada do “contemporâneo”. Aparecendo inicialmente como fala no *Colóquio sobre o contemporâneo – o fim, o resto, o começo*, em novembro de 2013 (UFRJ), “Efeitos do contemporâneo” foi publicado em “a poesia contemporânea” (2014), trabalho-síntese de uma série de indagações que perpassam a obra do poeta e que, ao final, nos presenteia com um belo ensaio que nos permite entrever “o contemporâneo” em sua paralaxe inquieta, em seu inacabamento, num percurso de múltiplos desvios, aberturas, retornos, em suas obras, ritmos, vultos, miragens, em suma, em via de fazer-se. É pela imersão no contemporâneo, pela paixão e pelos afetos que ele nos suscita, que, por mais críticos que tenhamos nos tornado, *não estamos aptos a fazer uma história dele, senão a pensá-lo enquanto o que insiste, o que persiste, através do retorno irrefreável de seus feitos*. O efeito que Pucheu perscruta é justamente o impacto que o contemporâneo exerce sobre o pensamento, o afeto e a ação.

O novo e seus superlativos, são, para Pucheu, a armadilha mais habitualmente usada para domesticar e mortificar o contemporâneo. O contemporâneo não se confunde com o novo, apreendido a partir de um começo qualquer. Assim como Derrida (2012) nos falou de um *terreno vago do implícito*, em que algo já *se envolve e se desenvolve* (se referindo à nova arte), o contemporâneo, heterogêneo ao nosso pensamento, é precisamente esse terreno, vagando e se movimentando implicitamente. O *vago do implícito* incansavelmente associa desde sempre a arte ao potencial. Segundo a visão de Pucheu, devemos pensar o contemporâneo como o que escapa de toda

representação, assertiva que encontra Jean-Luc Nancy, para quem não há contemporâneo se não houver uma fissura no conhecimento - e, sobretudo, acrescentaríamos nós, no tempo. Fomos exilados da estabilidade do tempo sucessivo e linear, de suas certezas e totalizações.

Se o contemporâneo é, para Giorgio Agamben (2014, p. 32), “aquele que, dividindo e interpolando o tempo, é capaz de transformá-lo e de relacioná-lo com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história”, para Pucheu, a única certeza que cabe ao contemporâneo é a de ser o tempo por excelência do convívio entre os vivos, mas também do comparecimento dos mortos na esfera do vivível, em suas sombras, em suas sobrevivências, em seus fantasmas. O convívio com os vivos os revitalizam, sendo, desde o contemporâneo, que o passado mais ou menos antigo se abre. Pensar o contemporâneo implica simultaneamente “o pré-histórico, que não para de se presentificar, e o atual, que não para de se potencializar”. Talvez o contemporâneo seja o sobrevivente, o encontro marcado entre gerações (do qual nos falou Walter Benjamin), uma partilha de remissões entre os de ontem e os de hoje sobre *a mesa do tempo* (imagem potente que Barthes nos deixou). E, caso fosse um lugar, o contemporâneo seria um *entre-lugar*, um interstício que redesenha todas as fronteiras, onde uma pulsação incessante de sintomas o acomete.

Infelizmente não teremos espaço para desenvolver a complexa problemática do sobrevivente, que tem sido elaborada brilhantemente pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman em seus estudos sobre Aby Warburg, sobre a imagem (como uma “extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos”) e sobre as sobrevivências (*Nachleben*). Didi-Huberman (2011) entende o passado como aquele que não cessa jamais de se reconfigurar (o pós-viver como “um ser do passado que não para de sobreviver”), sendo o anacronismo aquele que atravessa todas as contemporaneidades, onde a concordância dos tempos praticamente não existe. Propomos, apenas, a hipótese de que o *anacronismo* e a *sobrevivência* talvez constituam o par conceitual basilar para operarmos o agenciamento da noção de *contemporâneo*.

Sem a distância temporal ou espacial do fenômeno *contemporâneo*, assumimos a condição de testemunhas, espectadores vivos de seu devir como conceito e/ou ideia. Assim, nossa dicção crítica só pode ser titubeante, frente à opacidade com que a questão ainda se apresenta, não obstante os inúmeros colaboradores que tem demonstrado coragem e sensibilidade para o seu discernimento. O contemporâneo, para usar uma expressão de Drummond, parece ainda talhado na penumbra, e sua aporia pode estar expressa numa canção de Caetano Veloso, *aqui tudo parece que ainda é construção e já é ruína, fora de ordem*. A fantasia solitária de Barthes, hoje se tornou um fascínio coletivo, e os percursos que nos restam para sondá-lo foi bem sintetizado por Eneida Maria de Souza (s/n), em *Teorizar é metaforizar*:

O gesto de teorizar alimenta-se de outros, como o de ficcionalizar, vivenciar e metaforizar. Nessa operação intervalar, respeita-se a distinção entre os discursos,

sem separá-los ou confundi-los completamente (...) Se pensar, como queria Deleuze, é dobrar, é experimentar, é problematizar, instalamo-nos nesse barco à deriva, à procura de saídas e de possíveis respostas para indagações que dificilmente serão satisfatórias.

Nesse sentido é que gostaríamos de encerrar esse “longo” balanço das contribuições que vêm sendo feitas para um melhor entendimento do problema, com dois pensadores que, em momentos distintos, se entregaram ao gênero do presente, ao registro da experiência do presente, que é “uma neblina vasta” (Mário de Andrade), ou ainda, “fantasmático” (Kafka). Josefina Ludmer, ao se deparar com o ano 2000, interrogou: nessa mescla de história com o efêmero, nessa matéria móvel de rupturas, recepções e retornos, por onde entrar? Quais poderiam ser os elementos significativos? Que materiais do 2000 usará a história? Como pensar um presente no qual estamos incluídos? O que no presente tem sentido para uma reflexão crítica? “(...) essa era a minha experiência do presente de 2000: uma justaposição ou superposição de passados e futuros, e uma conjunção de temporalidades em movimento carregadas de símbolos, signos e afetos”. (2002, s/n)

Na conferência do Nobel de 1990, Octavio Paz elegeu como tema de seu discurso o que chamou de *La búsqueda del presente*, objetando que “La reflexión sobre el ahora no implica renuncia al futuro ni olvido del pasado: el presente es el sitio de encuentro de los tres tempos”. E aí reside o desafio em tratá-lo, seja no nível da ficção, da teoria ou apenas do diagnóstico. Mas Paz, com sua lucidez habitual, prossegue: “Así como hemos tenido filosofías del pasado y del futuro, de la eternidad y de la nada, mañana tendremos una filosofía del presente. La experiencia poética puede ser una de sus bases. ¿Qué sabemos del presente? Nada o casi nada. Pero los poetas saben algo: el presente es el manantial de las presencias”.

**ABSTRACT:** The article maps the matrices by which the notion of the contemporary is woven into different theoretical fields of the arts, either as concept, idea and / or notion, now as regime or paradigm, as expressed in terms of the appreciation of an era or simply as mere chronological cut. It is in this interregnum that, imbued with a critical approach that evidences the rupture of epistemic and aesthetic frontiers between literature, plastic arts, photography, music, architecture, etc., the authors expose the contemporary insurrection as a conflicting arena of discursive and aesthetic elements, marked by (re)appropriation of styles and unfolding in a terrain of multiple temporal relations.

**Keywords:** Contemporary. Theory. Concept. Literature. Contemporary Art.

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: \_\_\_\_\_. *Nudez*. São Paulo: Autênciã, 2014.

ANTELO, Raúl. O arquivo e o presente. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 22, p. 43- 61, 2007.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. São Paulo: Unesp, 2010.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é Filosofia?* São Paulo: 34, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver - escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Organização de Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2011.
- DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo: Romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- EBER, Pedro. O medo e a moda do contemporâneo. In: OLINTO, Heidrun Krieger; Karl Erik Schollhammer (orgs). *Cenários contemporâneos da escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras; Puc-Rio, 2014.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio;7 letras, 2010.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.
- HEINICH, Nathalie. Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In: Maria Lucia Bueno e Luiz Octávio de Lima Camargo (Orgs.). *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2014.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- LUDMER, Josefina. Temporalidades del presente. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria Universidad Nacional de Rosario*, n. 10, 2002, p. 9-112.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro: Loyola, 2005.
- PAZ, Octavio. La búsqueda del presente. *Revista de Literatura Hispánica*, v.1, article 2, s/n.
- \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PELBART, Peter Pál. Imagens do (nosso) tempo. In: FURTADO, Beatriz (Org.). *Imagem Contemporânea*. São Paulo: Hedra, 2009. v.2.
- PUGLIESE, Vera. O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem. *Revista Palíndromo Teoria e História da Arte*, Florianópolis, n. 6, p. 13- 49, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. Em que tempo vivemos? *Revista Serrote*, Rio de Janeiro: IMS, n. 16, 2015.

\_\_\_\_\_. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó-SC: Argos, 2011. p. 21- 49.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

OLINTO, Heidrun Krieger. Literatura/cultura/ficções reais. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. (Org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008. p. 72-86.

SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da tradição no modernismo. In: \_\_\_\_\_. *Tradição/Contradição*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987. p. 111-145.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

\_\_\_\_\_. Estudos culturais: os novos desafios para a teoria da literatura. *Diálogos Latinoamericanos*, n. 1, 2000, p. 33-44.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. *Teorizar é metaforizar*. Ensaio de aula proferida na PUC-Rj no primeiro semestre de 2015.

## AUDIOVISUAL

*Colóquio sobre o contemporâneo – o fim, o resto, o começo*. Conferências “O que é o contemporâneo” (Francisco Bosco), “Efeitos do contemporâneo” (Alberto Pucheu) e “O contemporâneo e o moderno” (Antônio Cícero). Disponível em <https://seminariocontemporaneo.wordpress.com/> (acesso em 02/07/2015).