



Da dificuldade de nomear a produção do presente: a literatura *como* arte contemporânea¹

Ieda Magri

UERJ/Faperj, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-4809-3811>

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre o que seria o contemporâneo em diálogo com o moderno numa aproximação entre arte e literatura a partir de três textos que tratam da questão: *Espectáculos de Realidad — Ensaíos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*; *Sobre a arte contemporânea* e *Zum, zum, zum: estudo sobre o nome contemporâneo*. Três vozes atuais, uma que se enuncia a partir da França, mas que coloca num lugar central o “momento americano” — a de Ruffel; e duas latino-americanas — as de Reinaldo Laddaga e de César Aira. Três ensaios importantes para pensar a dificuldade de nomear a produção do presente e que permitem continuar uma discussão modernista que permanece em aberto no contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Contemporâneo; Arte; Literatura.

On the Difficulty of Naming a Production of the Present: Literature as Contemporary Art

ABSTRACT

This article proposes a reflection on what might be understood as the contemporary in dialogue with the modern and in an approximation between art and literature produced by three texts that deal with the question: *Espectáculo de Realidad — Ensaíos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*; *Sobre a arte contemporânea* and *Zum, zum, zum: estudo sobre o nome contemporâneo*. Three current voices, one that is enunciated from France, but which gives the “American moment” a central position — Ruffel’s; and two Latin-American ones — Reinaldo Laddaga’s and César Aira’s. These are three important essays to think about the difficulty of naming the production of the present, as they continue a modernist discussion that remains open in the contemporary.

KEYWORDS: Contemporary; Art; Literature

¹ Este artigo faz parte da pesquisa *Literatura brasileira e latino-americana: questões de inserção no cenário contemporâneo* apoiada pela Faperj no programa Jovem Cientista do Nosso Estado (JCNE).

Em *Espectáculos de Realidad — Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas* (2007), Reinaldo Laddaga, a partir de *Noite de Flores*, de César Aira, pensa “un arte menos propenso a realizar obras que a diseñar ‘experiências’” (p. 9). E, mais especificamente, entende o romance de Aira como uma entrega, como se fosse um roteiro para televisão. “Hay algo en los textos recientes de Aira de particularmente emisivo. Abrir uno de estos libros es un poco como asistir a un espectáculo, donde un artista realiza sus números” (LADDAGA, 2007, p. 10). Juntando a Aira Mário Bellatin com seu *Lecciones para una liebre muerta* e João Gilberto Noll com *Berkeley em Bellagio*, Laddaga aponta para o que lê como o presente da narrativa latino-americana:

Quiero subrayar una confluencia: la de algunos de los escritores latinoamericanos centrales (la de escritores que han suscrito algunas de las obras más complejas, novedosas, inventivas del presente) que, en el curso de unos pocos años de comienzos de milenio, han publicado libros en los cuáles se imaginan — como se imagina un objeto de deseo — figuras de artistas que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de ‘espectáculos de realidad’, consagrados a montar escenas en las cuales exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales. Estos escritores toman los modelos para las figuras que escriben menos de la larga tradición de las letras que de otra más breve, la de las artes contemporáneas, tanto que es posible preguntarse si no obedecen secreta o abiertamente a una fórmula que podría cifrarse, si se quisiera efectuar una discreta variación sobre cierta expresión de Walter Pater (“all art aspires to the condition of music”), de esta manera: toda la literatura aspira a la condición del arte contemporáneo. (LADDAGA, 2007, p. 13-14)

A partir dessa premissa, pode-se fazer uma leitura do que estaria em jogo quando se quer pensar certa literatura contemporânea que já não se encaixa numa concepção tradicional do literário. Em uma nota de rodapé, Laddaga esclarece que quando pensa na literatura em sua aspiração a ser arte contemporânea está na direção da vasta herança de Marcel Duchamp, herança modernista, portanto. Está interessado nos autores e artistas ocupados menos nas obras finalizadas que em construir perspectivas, óticas, marcos para mostrar um processo em curso. E nisso, essas obras inauguram um gesto que radicaliza uma tendência da melhor “cultura moderna” e ao mesmo tempo abrem essa produção do presente para uma importante modificação:

Yo diría que nos encontramos en el centro de una vasta transformación, transformación de la cual las fantasías de Noll, de Aira, de Bellatin son otros índices, y que se realiza en la confluencia de dos dinámicas: la dinámica depresiva que causa la multiplicación innegable de los signos de obsolescencia (la expresión es de Barthes) de la cultura moderna de las letras y la dinámica euforizante que causa la percepción de otras posibilidades que emergen en un mundo que sufre cambios sísmicos en todos los niveles. (LADDAGA, 2007, p. 19)

Gostaria de destacar as expressões de Laddaga “dinâmica depressiva” — pois ela traz consigo o discurso da crise (da modernidade, dos valores, do *próprio* da literatura, sua especificidade, sua autonomia, sua literariedade) — e “dinâmica euforizante”, que parte da crise para “o novo”, valorizando justamente as transformações operadas na esteira da crise, saudadas como estética

contemporânea. Essa quebra com a modernidade (e seu projeto do próprio da literatura e da arte em geral) é um resto do que se alcunha como arte modernista, como fica claro na referência a Duchamp. Diria então que se “nos encontramos en el centro de una vasta transformación” essa transformação, porém, não indica uma maneira totalmente nova de estar no presente, e sim, um prolongamento de uma das linhas da tradição moderna: “a propensão a pensar que uma obra de arte verdadeiramente crítica deve realizar uma explicitação minuciosa de suas condições,” como diz Laddaga em *Estética de laboratorio* (2013, p. 212) e mesmo da estética modernista, a das vanguardas, como deve ficar mais claro adiante, ao discutirmos o texto de César Aira, “Sobre a arte contemporânea”. O que difere a produção do presente da moderna é a “velocidade de precipitação” que essas tendências teriam experimentado nas últimas décadas, além desse aspecto particular daquela estética moderna dos, chamados por Laddaga, “artífices de construcciones densas de lenguaje”, “creadores de historias extraordinarias”.

Numa dinâmica depressiva, a tarefa é inventariar os valores que se perdem ou, pelo menos, a sensação de uma mudança em curso que ainda não pode ser avaliada objetivamente, como acontece no texto que fecha *A cultura do romance*, organizado por Franco Moretti, no qual Cláudio Magris faz o exercício de tentar responder a pergunta “O romance é concebível sem o mundo moderno?” Romance e mundo moderno colocados, portanto, numa relação direta e dependente. Mas Magris, ao afirmar que “O mundo moderno, a modernidade com *m* maiúsculo, acabou ou está acabando, em uma guinada histórica de enormes dimensões, que só pode ser comparada ao fim da Antiguidade” (MAGRIS in: MORETTI, 2009, p. 1.027) anuncia uma continuidade para o romance mesmo depois do fim do mundo moderno, fazendo um diagnóstico do que seria — estaria sendo e poderia vir a ser — a literatura contemporânea, ou seja a literatura produzida depois do fim do “mundo moderno”.

O romance — a literatura em geral — foi essa voz do moderno, a sua poesia, o seu tribunal e a sua contestação. Agora tudo isso parece findo; um karaokê em diversos níveis suplantou toda utopia e toda revolução e, como previa Nietzsche, o próprio homem está mudando radicalmente. É uma mudança que acontece em períodos muito curtos e não mais em milênios como no passado. (...) A produção romanesca média parece florescer viçosa, ao menos no plano quantitativo, na absoluta ignorância do mundo e de sua transformação, no tranquilo desconhecimento da realidade; a maior parte dos romances assemelha-se a aparelhos antiquados e obsoletos. (...) Nesse recuo ou regressão há uma capitulação à “potência estéril do existente enquanto tal”. (MAGRIS in: MORETTI, 2009, p. 1.027)

Ao recorrer a uma nota de Lukács em seu livro sobre Dostoiévski, Magris sublinha essa dinâmica depressiva própria do contemporâneo, quando não haveria mais lugar para a utopia do surgimento de uma nova forma ou de um novo mundo “resgatado da iniquidade”, somente o triunfo do “supermercado político-social”, no qual o romance é “produto secundário, mas respeitado e vendável” (2009, p. 1.027). Mas há o romance médio, produto vendável, e também aqueles romances que se empenham em impedir o produto, mais próximos, portanto, da quebra modernista, dos experimentalismos estéticos das vanguardas. Nos espetáculos de realidade de Aira não parece haver essa capitulação à potência estéril do existente embora também não haja

nada como uma força de renovação social muitas vezes imputada ao romance moderno. Talvez o que haja mesmo nesses espetáculos de realidade seja a voz da estética contemporânea e não mais do mundo moderno.

O discurso da crise é uma tópica importante dos estudos sobre a modernidade e cada vez mais fica evidente o esforço de se olhar as duas dinâmicas, tanto a depressiva como a euforizante. É também o que faz Mário Perniola ao ler *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, que sustenta a ideia de que “o mundo, depois de 68, tornou-se muito leve, muito absurdo e irreal para poder ser narrado” (PERNIOLA, 2011, p. 98). A partir dessa evidência depressiva, Perniola constrói todo um pensamento que o rebate:

Completamente injustificáveis se tornam posições culturais de tipo niilista que afirmam o caráter negativo ou fraco do pensamento e da cultura. Ao longo dos últimos vinte anos abriu-se para o saber uma possibilidade única e extraordinária: a de se colocar finalmente em *ligação direta* com a experiência cotidiana, de emancipar-se finalmente daquela condição de isolamento que a cultura de vanguarda tinha conhecido na primeira metade do século XX. O período aberto pelo Maio de 68 pode também ser chamado de pós-literário, pós-filosófico e pós-histórico, não no sentido em que o saber literário, filosófico, histórico já foi realizado, porém no sentido em que o saber implícito na literatura, na filosofia e na historiografia pode estar finalmente em sintonia com as experiências de todos. (PERNIOLA, 2011, p. 98)

O marco aqui é uma presumida passagem do moderno ao pós-moderno. Nessa passagem, se perderiam os valores modernos da arte e da literatura em suas duas variantes (na acepção de Rancière, 2005): uma que tem a ver com a arte tomada como objeto autônomo (a conquista da forma pura; a arte pela arte; a linguagem desviada de seu uso comum); apontando, portanto, para a divisão entre arte e vida que alguma estética contemporânea quer implodir; e outra a que ele chama de modernitarismo e que teria a ver com a ideia de uma revolução política como realização sensível de uma humanidade comum, cujo marco seria Schiller e o projeto da educação sensível do homem.²

Dizia antes que a dinâmica euforizante parte da crise para construir um discurso não das perdas, mas da saudação a novos valores, erigidos numa mudança de cultura de grandes proporções. Que mudanças seriam essas? “Estamos numa época em que pela primeira vez não necessariamente o veículo da literatura seja o impresso”, diz Laddaga. A literatura está na internet, no museu, nas performances, na televisão, naquilo que ele chama de “um contínuo audiovisual” (2007, p. 19). E, assim, a letra escrita está sempre ligada ao som e à imagem de uma maneira nova. Vemos emergir novos conceitos como “literatura expandida”, ou “estética inespecífica”, por exemplo, para dar conta desse novo universo. Mas é desde Duchamp, diz Gabriela Speranza, que

² Discuto essas questões a partir de Laddaga e Rancière em torno da existência ou não de uma “outra cultura das artes”, chamada por Laddaga de Regime Prático, que se diferenciaria da estética moderna ao retirar de seu lugar central o valor estético em prol de outros valores, os que apontam para a construção de coletividades, no artigo “Sobre a dificuldade de nomear a produção do presente: Rancière e Laddaga e os regimes das artes”. *Aletria*, n. 29, vol 3, jul a set de 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/14804>. É sabido que para Rancière não há verdadeira ruptura entre Modernidade e Pós-Modernidade. A chamada crise dos valores modernos não romperia com uma estética da obra de arte, mas apenas com a concepção de progresso, linearidade e autonomia.

“esa interacción se materializa e se vuelve constitutiva de la representación: todos los medios son mixtos en alguna medida y, aunque el impulso de purificarlos ha sido una de las grandes utopías de la modernidad, no hay ya artes puramente visuales o verbales” (2006, p. 23). De que maneira a chamada literatura contemporânea se precipita para essa interação com a arte contemporânea na produção atual? E como a crítica literária lê essas transformações?

No livro *Literatura expandida — arquivo e citação na obra de Dominique Gonzales-Foerster*, a pesquisadora Ana Pato desenvolve uma leitura de seis instalações da artista colocando em evidência seu desejo e “incapacidade” de “ser escritora”, comentados em uma entrevista de 2009. É a partir desse desejo que a artista desenvolve o percurso de uma escrita expandida: “uma linguagem constituída por esculturas, filmes e livros” e pelo uso da “citação corrompida de outras vozes” (PATO, 2012, p. 45). Esse novo tipo de escrita, para Ana Pato, seria definido ainda como “uma literatura que se expande para o espaço expositivo, não mais circunscrita à palavra ou à comunicação linguística, mas pluridimensional. Nessa hibridização de literatura e artes visuais, surge uma literatura expandida” (2012, p. 40).

Graciela Speranza toma esse gesto de apropriação de Dominique Gonzáles-Foerster como uma abertura “a la deriva temporal de la imaginación narrativa” (2017, p. 59), que “espacializa la experiencia de la lectura, materializa citas y cronotopos ficcionales, literaliza el dialogo con los libros en una biblioteca personal” (2017, p. 60) e se torna uma espécie de plataforma de lançamento do espectador em um “tiempo expandido” (2017, p. 64). Seria essa especial relação com uma imaginação narrativa que temporaliza os espaços, o que abriria a instalação para a literatura.

Da mesma maneira que a ideia de literatura expandida, a ideia de um “inespecífico” na estética contemporânea é sustentada por Florência Garramuño: estaria em curso uma “mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado” (2014, p. 34). É precisamente o que Josefina Ludmer apontou como o fim da literatura autônoma, o fim do campo conforme teorizado por Bourdieu.

Ludmer chama de literaturas pós-autônomas aquelas que “atravessam a fronteira da literatura” (2010, p. 128) e que, por isso, não poderiam mais ser lidas com os critérios modernos de autor, obra, estilo, texto, sentido, escrita porque aplicariam à literatura “uma drástica operação de esvaziamento”, exigindo novos modos de ler. (2010, p. 127).

A literatura pós-autônoma, além desse esvaziamento — e poderíamos dizer, esvaziamento de *especificamente* literário enquanto forma, autoria e sentido — é também definida por Ludmer como “práticas literárias territoriais do cotidiano” (2010, p. 128) fundadas em dois postulados: “todo cultural (e literário) é econômico, e todo econômico é cultural (e literário)” e “a realidade (pensada a partir dos meios que a constituíram constantemente) seria ficção e a ficção seria realidade” (2010, p. 129). O mais interessante para pensar esse texto é uma certa oscilação entre literatura e “esses textos do presente que atravessam a fronteira literária” (2010, p. 131) e por isso deixariam de ser literatura. E Ludmer insiste que não importa se são ou não literatura, mas nessa insistência mantém intacto um certo modelo ou conceito de literatura ao colocar “fora” dele essas produções do presente que não seriam literatura ou seriam um outro tipo de literatura rei-

vindicando ao mesmo tempo um acolhimento — quando se diz literatura expandida, literatura pós-autônoma, literatura inespecífica se reivindica uma diferença que não se reduz ao conceito anterior — e uma implosão.

O que me parece haver é um campo expandido muito mais que o fim do campo, já que esses “textos do presente” continuam reivindicando-se como literatura, exigindo um reacomodamento do conceito de literatura mais do que cessando as tensões e disputas. Não é que não importa se são ou não literatura, mas que incorporam, obrigam a incorporar, ao conceito moderno de literatura (“as construções densas de linguagem”, a “construção de histórias extraordinárias”, no dizer de Laddaga com que abrimos este texto) “materiais” de fora dele. A literatura “e as outras artes” nunca estiveram tão próximas e com um campo tão elástico de citações. Como indica Dominique Gonzales-Foerster, o trabalho de citação antes reservado na literatura à tradição literária, nas artes plásticas ao seu próprio campo, passa a investir em todas as direções.

Por isso, quando Garramuño volta ao texto de Rosalind Krauss, o primeiro a pensar o campo expandido, para resgatar a ideia de “uma arte em geral” coloca o problema de uma maneira bastante apropriada:

Não só é possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior de seu discurso — com a incorporação de fotografias, imagens, blogs, chats e e-mails, por um lado, mas também, com os pontos de conexão e fuga entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio, entre outros. Além disso, mesmo quando os textos não recorram a uma indiferenciação tão marcada com respeito a outras ordens, também num número cada vez maior de textos literários uma série de perfurações em seu interior — o esvaziamento da categoria de personagem, por exemplo; a desestruturação da forma romance, na ficção; os modos de estabelecer certa continuidade entre poesia e prosa como discursos indiferenciados — fizeram explodir do interior da literatura a possibilidade de definir tanto a literatura em geral como os gêneros e modalidades discursivas em particular a partir de uma especificidade que, mesmo em processo de construção, tivesse pelo menos um sentido provisório ou ao menos limitado ao texto em questão. Não se trata desse movimento pelo qual cada texto buscaria ou definiria para si uma especificidade única, exclusiva e própria, mas precisamente do contrário: de que nesses textos nada do próprio pertence ao texto, mesmo encerrado em suas próprias fronteiras, tornando evidente que é precisamente a ideia de especificidade do literário e da propriedade do literário que fundaria um pertencimento o que parece haver entrado numa crise intensa. (GARRAMUÑO, 2014, p. 87-88)

Florência Garramuño faz recuar esse começo da crise ainda para a década de 1960, em um dos ensaios do livro — com a tentativa de reaproximação de arte e vida das últimas vanguardas — mas a Baudelaire e sua poesia em prosa, a de *Spleen de Paris*, em outro de seus ensaios. Toda a tentativa de dar conta de uma diferença na produção contemporânea aposta nesses dois recuos: um, identificado com as últimas vanguardas, também pensado enquanto ruptura pós-modernista; outro identificado ainda com as primeiras vanguardas numa ruptura, portanto, modernista. Apesar desses muitos começos, a virada do século XX para o XXI teria intensificado essa crise em direção a uma *arte em geral*, que apontaria para uma característica do contemporâneo.

No entanto, apesar do hibridismo, da inespecificidade, da pós-autonomia, há sempre a manutenção de um termo mínimo de definição que invoca a separação dos campos da arte contemporânea e da literatura contemporânea. É a literatura que se “contamina” pela arte contemporânea, que se hibridiza nela ou é a arte que se “contamina” pela literatura. Se parece não haver mais limites rígidos, os campos tendo se tornado elásticos, há nos próprios suportes — o museu, a sala de exposições, o livro, a internet e suas páginas específicas — uma definição mínima que permanece com seus sistemas de catalogação, crítica, exposição e comercialização. Ou, como bem dizem Mario Cámara e Gonzalo Aguilar na introdução à *La máquina performática*, “se acentúan las particiones porque estas siguen teniendo validez institucional, económica, social y receptiva (se visita una exposición de arte, se lee una novela, se asiste al cine), y se las disuelve por el tipo de limitación perceptiva y de experiencias que esta partición supone (2019, p. 8).

1. A literatura enquanto reprodução ampliada

César Aira faz uma boa investigação dessa sorte de enlaçamento e distância, entre arte e literatura no presente, colocando, porém, a literatura — e mais especificamente o relato, a narrativa — no tronco hibridizador. Em *Sobre a arte contemporânea*, Aira parte do ponto de vista de um escritor — ele mesmo — que busca inspiração não na tradição literária, mas na pintura. Traçando uma espécie de mito de origem da própria escrita, Aira começa pela compra de *Marchand du Sel*, a primeira reunião de escritos de Duchamp, que, por sua vez, tem seu mito de origem ligado à literatura, com Roussel. E, no tom divertido que lhe é próprio, diz que por essa época, aos dezoito anos, não esperava nada menos do que se tornar um Rimbaud, ser poeta, ensaísta, e ganhar o Prêmio Nobel, mas o conhecimento de Duchamp estragou seus planos:

O que parece ter sido revelado, por meio daquele folheto transparente [de O grande vidro], foi a inutilidade de escrever livros, mesmo amando-os como eu os amava. Havia chegado a hora de fazer outra coisa. Essa outra coisa (que aliás já estava feita por Duchamp) foi o que fiz em definitivo, usando o disfarce de escritor para não ter que dar explicações: escrever notas de rodapé, instruções imaginárias zombeteiras, mas coerentes e sistemáticas, para certos momentos inventados por mim, que fizessem a realidade funcionar a meu favor. (AIRA, 2019, p. 7)

Eis o espetáculo de realidade de Aira. É da longa trilha de Duchamp, diz ele, que nasce uma nova arte que depois viria a ser chamada de Arte Contemporânea.

Um modo de contar o que é arte contemporânea, para Aira, é seguir as edições das revistas de arte: a arte que estava em *Artforum*, *Art in America*, *Flash Art*, *Frieze* e *Art Press*, tinha um traço indubitavelmente comum: a feiúra das fotografias das obras de arte. À medida mesma que a técnica de impressão e reprodução avança, as revistas trazem fotos cada vez mais pobres, feias. E justamente aí estaria a novidade, o traço do contemporâneo na arte: uma “vontade obstinada de não se deixar fotografar” (AIRA, 2019, p. 9):

A partir de certo momento, precisamente o momento da Arte Contemporânea, é como se estivesse sendo preparada uma corrida entre a obra de arte e a possibilidade técnica de sua reprodução. E

talvez essa corrida, essa fuga adiante, seja o que está ditando a forma que toma a obra de arte. A obra de arte contemporânea furta a reprodução técnica na mesma medida em que esta avança e se aperfeiçoa. A obra torna-se obra de arte hoje quando se adianta um passo em relação à possibilidade de sua reprodução... (AIRA, 2019, p. 10).

E as instalações são justamente as obras que mais se furtam à reprodução. Há sempre um ponto irreproduzível porque não se pode fotografar um conceito. Ao ponderar que esse ponto irreproduzível é o que gera uma história que mantém a obra, há um pequeno salto que coloca lado a lado arte e literatura contemporâneas. Elas se uniriam nessa fábula, nesse roteiro, no qual a reprodução torna-se obra. Assim Aira atualiza a ideia de campo expandido que compreende literatura e arte contemporâneas:

Devemos falar de “reprodução ampliada”, já não ampliada sobre a linha do perfeccionismo técnico, *mas ampliada em todas as direções, ou melhor, em todas as dimensões, inclusive heterogêneas*. E isso viria a ser a literatura, pelo menos como eu a entendo, ou venho entendendo desde o ano de 1967. *A literatura como “reprodução ampliada”, em todas as direções de um contínuo multidimensional, de uma obra de arte que tenha deixado de ser importante, ou pertinente, uma obra que exista ou não.* (AIRA, 2019, p. 13, grifos meus)

Em sua leitura desse texto de Aira, Raul Antelo enfatiza que nessa proposição de uma “reprodução ampliada” ou “expandida”, “Aira extrai uma nova definição do literário, completamente pós-metafísica” (ANTELO in DA ROSA; ERBER, 2019, p. 76). A literatura como reprodução ampliada aponta para uma junção material, entre imagem e palavra, entre os campos da arte e da literatura. E nessa junção tudo, em todas as direções, se torna literatura. O que sustenta a arte contemporânea, no texto de Aira, é “a narrativa de seu registro”, como diz Karl Erick Schollammer em seu texto “Escrever por imagens”, título que nos remete, outra vez, a Dominique Gonzales-Foerster: “Assim como a obra de arte moderna na pintura e na escultura se abria no campo expandido em direção à instalação, à multimídia, às artes cênicas e corporais e à narrativa de sua vivência, assim também a obra singular cada vez mais tornou-se um arquivo de sua emergente virtualidade e da narrativa de seu registro” (DA ROSA; ERBER, 2019, p. 86). O que viria a ser a literatura tal como Aira a entende no presente: “uma ponte entre o feito e o não feito” (AIRA, 2019, p. 19) também é a definição para arte contemporânea, já que “a literatura como ‘reprodução ampliada’” como diz Aira, vai “em todas as direções de um contínuo multidimensional” (2019, p. 13).

O texto de Aira está dialogando diretamente com o de Benjamin “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, marcando o fim da época do aperfeiçoamento dessa reprodutibilidade alcançado pelo cinema, definido justamente como a forma nova, a forma-conceito que traz em seu bojo a reprodutibilidade. O que Aira faz em seu texto é rasurar reprodutibilidade por irreprodutibilidade no título de Benjamin, colocando o conceito de “aura” em outro lugar: não no irrepetível, na junção de proximidade e distância, na concepção de obra de arte como unicidade e autenticidade que o advento da fotografia e do cinema iria liquidar, mas no transcorrer histórico:

Devemos pensar em um conceito ampliado de “aura”, que incluiria o relato do qual surge a obra. A realidade concreta da obra estaria moldada pela própria obra e pelo tempo que envolveu sua con-

cepção e execução, entendendo por este tempo o transcorrer histórico, único e irrepetível, e por isso irreproduzível. (AIRA, 2019, p. 14)

A obra está feita e como tal é produto, objeto no mercado da arte. Mas “entre os segredos de uma obra há algo, o mais importante, que não está na obra e é inacessível desde o plano específico a partir do qual a obra sucede.” (AIRA, 2019, p. 18). Para aparecer a dimensão do não-feito, ele sugere, bastaria eliminar as obras e deixar os autores, os artistas. O mito biográfico, ideia que o acompanha desde os anos 1990, sempre repetido em seus textos de intervenção ou teóricos, em seus comentários sobre arte e literatura, aparece aqui com uma nova dimensão, definindo o contemporâneo:

Desde o momento em que a arte deixa de se propor como produtora de objetos artesanalmente belos, passa à dimensão do não feito, e os objetos de arte tornam-se apenas o suporte do mito biográfico do artista. Se a ideia original se faz inteligível, pode prescindir dos objetos, e de fato prescinde na maioria das vezes, os degrada ou os resgata do lixo. O objeto torna-se secundário em relação ao relato do qual emerge. (AIRA, 2019, p. 22)

Mas há também um outro modo de contar o que é arte contemporânea: e Aira o faz seguindo a trilha da “história dos nomes”:

Começou com os impressionistas, nome que tal como ocorreu com outros depois, como o cubismo ou o fauvismo, surgiu como crítica ou chacota. Outros nomes foram programáticos, como o futurismo, outros provocadores, como o dadá, descritivos, como o expressionismo. Abstratos, geográficos, como a Escola de Paris, siglas, como Cobra. *Na década de 60, houve uma aceleração explosiva*; os nomes e o que eles significavam, se multiplicaram: pop, op, minimalismo, conceitual, *land art*, fotorrealismo, *arte povera*, e centenas mais (...). Depois já não houve mais nomes (...) apenas ficava como *Ersatz* antepor um “neo” ou “pós” em algum velho nome (...) E então decidiu-se dar um nome convencional a tudo que, sem entrar em alguma das categorias restantes, foi produzido depois dos anos 1970. O nome que elegeram, sem espremer muito o cérebro e com escassa visão do futuro, foi o de Arte Contemporânea. (AIRA, 2019, p. 19-20; grifo meu)

Nessa longa citação o que emerge de maneira clara é que o que Aira chama de contemporâneo já foi chamado de modernista na história dos conceitos.

2. O contemporâneo

O que este artigo apresentou até aqui são as evidências de surgimento de uma nova estética que vem dos movimentos de vanguarda modernistas tematizada tanto na própria produção literária e artística quanto em sua teorização. Como diz Aira [“houve uma aceleração explosiva”] e também Laddaga [um movimento de precipitação]. Aos poucos essa tendência modernista que vai mudando de nome com a passagem dos anos, chega a uma denominação nova, a de arte contemporânea. “Curiosamente o nome pegou” (AIRA, 2013, p. 20), diz Aira. Como esse nome “pega” — a passagem do termo “contemporâneo” de adjetivo para substantivo — é o que esclarece o texto de Lionel Ruffel, *Zum-zum-zum: estudo sobre o nome contemporâneo*,

termo tomado como “uma forma discursiva que atravessa todas as séries, discursos, disciplinas” (RUFFEL, 2014, p. 20).

Se Aira faz o percurso do que veio a ser chamado de arte contemporânea a partir da história da arte — em termos de estéticas cambiantes ou complementares, portanto — e de seu intercâmbio com a literatura contemporânea, entrelaçando suas origens, Ruffel faz um percurso a partir da historicização do conceito em termos de uso. Aqui estão duas concepções diferentes do contemporâneo: uma, a de Aira, que vê uma continuidade da estética modernista para a contemporânea. O que temos hoje é a herança de Duchamp, o prolongamento da vanguarda, sua exacerbação, ampliação, expansão. Outra é a de Ruffel, que vê uma quebra com a estética moderna, um movimento contestatório, que se fundaria na ruptura pós-moderna. Concepção que também é a de Ladagga de *Estética da Emergência*. Vamos, então, a esse outro modo de contar a história desse conceito.

Partindo, com Jauss, da premissa de que “existe uma consciência histórica do presente”, de que “os momentos de grande intensidade se caracterizam pela formação ou reativação de uma palavra”, e de que no nosso presente a palavra *contemporâneo* é a que forma uma “identidade histórica”, ao ativar num mesmo plano “experiência estética, política e histórica” (2014, p. 5-6), Ruffel investiga esse percurso a partir da Segunda Guerra Mundial. Se a pergunta sobre quando começou o contemporâneo tem respostas variáveis dependendo, diz ele, frequentemente, das histórias nacionais, ainda assim, há que se partir de um marco e ele escolhe este porque há evidências de um uso mais consistente a partir desse momento.

Ruffel elenca algumas evidências de mudanças estéticas que marcaram o cenário mundial política e culturalmente: a exemplo do que acontece na Paris de 1850, conforme Bourdieu, e que está na gênese da formação do campo literário e da modernidade literária, ocorre uma mudança demográfica que leva as massas de todos os lugares a se moverem para todos os lugares, levando a “uma massificação do acesso ao conhecimento, à cultura e à criação” e fazendo a passagem que vai “da erudição à experiência” (RUFFEL, 2014, p. 6).

A segunda evidência tem a ver com o descentramento da Europa para os Estados Unidos, um descentramento que depois iria se policentralizar. Essa mudança na cartografia intelectual e cultural tem a ver também com o descentramento pós-colonial, com o aparecimento de novas estéticas que vão dessas regiões antes dominadas ou consideradas margens sem cultura própria para a Europa, como é o caso do *boom* latino-americano por exemplo. “Le moment latino-américain s’articule ainsi au moment post colonial pour former ce que nous appelons le contemporain” (RUFFEL, 2010, p. 29).

Essa mudança que vai da erudição à experiência, da tradição, que passa a ser vista como inventada e imposta, para a exigência de novos temas contemporâneos — outros textos, outras culturas — marca uma série de transformações que colocam em xeque os valores modernos — eurocentrismo, universalismo, a democracia no sentido de uma maioria que silencia e invisibiliza as minorias —, e levou a pensar uma estética contestatória da estética moderna que por um tempo atendeu pelo nome de pós-modernismo e que teve o inconveniente, segundo Ruffel, de pensar uma saída da modernidade com as categorias conceituais do moderno (2010, p. 29). Trata-se, para o autor, de uma fase de transição no processo de nominação, do moderno ao con-

temporâneo (2010, p. 30). O contemporâneo seria, assim, a conjunção do momento americano (com a América-latina), do pós-colonial e do pós-moderno.

A copresença no tempo que passa indica apenas a abordagem epocal do termo, talvez o modo mais usado no senso comum. O contemporâneo é o nosso tempo. Mas há também uma abordagem modal: um modo de ser no tempo trans-histórico. É claramente a abordagem de Agamben. Para essa concepção, diz Ruffel, “seria mais correto falar de cotemporalidade do que de contemporâneo” (2014, p. 10). Há uma outra abordagem que interessa mais a Ruffel, a nocional: “o contemporâneo é uma noção e, como todas as noções, é fruto de uma criação que tem sua própria história” (2014, p. 10), é preciso pensar nela como “um evento de discurso” que não pode ser visto sem uma outra abordagem, a institucional. Ele nos convida a pensar — e é o que faz com maior vagar no texto “Displaying The Contemporary/ The Contemporary On Display”, de 2005 — em como o nome contemporâneo, em seu processo de substantivação, foi sendo inscrito e imposto a partir das fachadas dos museus. É daí, desta institucionalização que vai ganhar a visibilidade que tem hoje, em todas as quatro abordagens. Então “o nome contemporâneo é uma categoria autodefinitória, usada por seus próprios atores” (2014, p. 11). Quem a enuncia são os próprios artistas, curadores, escritores e tem múltiplos usos.

Ao pensar o porquê desse termo ter se imposto a partir de seu uso em todos os cantos do mundo ocidental, Ruffel passa a buscar as significações desse uso rastreando *uma estética contemporânea que mistura gêneros, entre ensaísmo e ficção*. Para ele, o uso consagra a relação com o tempo, é a questão do presente. Mas o que significa esse “com o tempo”?

As formas de estar com o tempo que ele enumera, partem da ideia de experiência do tempo de agora, do presente, como o presentismo de Hartog poderia teorizar. Se o tempo não é um “envelope vazio”, mas é preenchido pelos sujeitos que o vivenciam, é essa sensibilidade de um tempo que não remete mais ao futuro como na modernidade pós-baudelairiana, a modernidade das vanguardas, a nenhuma utopia, mas a um presente infinito. Hartog fala da “experiência contemporânea de um presente perpétuo, inacessível e praticamente imóvel, que busca, contra todas as forças em contrário, produzir seu próprio tempo histórico, para si mesmo” (HARTOG, in RUFFEL, 2014, p. 12). Como o termo presentismo não foi retomado pelo discurso comum, Ruffel reescreve a proposição de Hartog “É esse momento e essa experiência contemporânea do tempo que chamo de presentismo” para “É esse momento e essa experiência contemporânea do tempo que a palavra contemporâneo designa” (2014, p. 12).

Uma outra forma de “com o tempo” é a experiência de cotemporalidade. É também a proposição benjaminiana da história: a contemporaneidade, no presente, de todos os tempos históricos, uma “concordância de tempos múltiplos” (2014, p. 13). A metáfora da constelação, em Benjamin, a anacronia warburgiana, o arcaico no presente na proposição de Agamben, todas formas de pensar o contemporâneo como cotemporalidade.

E há ainda uma outra forma de pensar o “com o tempo” e que remete ao CUM enquanto camaradagem com o tempo, ser companheiro do tempo. E aqui há, claro, todo um problema a ser debatido já que, o senso comum nos ensina que os artistas ensaiam sempre um desvio das expectativas de seu tempo. A modernidade nos apresentou o marginal, o recusado, o maldito, o

criador sempre em ataque a seu tempo, o tempo do burguês ou do filisteu. O camarada do tempo apareceu naquele momento como o artista oficial, o descartável.

Mas como a “lógica oposicional”, diz Ruffel, “passou a ser defendida pelas posturas reacionárias”, ele investiga um modo de camaradagem com o tempo que sai dessa lógica dual e se insere nas brechas que levam a superposições de tempos, modos diferentes de palmilhar essa camaradagem de modo a subverter práticas: nem alienação, nem oposição. A primeira formulação desse companheirismo vem com o que ele chama de “arte poética” da escritora Emmanuelle Pireyre, que defende que “vivemos na companhia de telas pequenas” mas “só lhe cedemos uma fração limitada de nossa atenção”, de nosso tempo, e essa negociação, ela diz “esse comércio”, é que fura tanto a lógica da alienação quanto a da oposição. “Ser com o tempo, ser camarada do tempo, é seguir a corrente, ocupá-la, habitá-la, para então reconfigurá-la e fazê-la ver” (2014, p. 15).

O gesto oposicionista seria próprio do moderno³ enquanto o contemporâneo exige uma lógica da multiplicidade, da composição, do hibridismo. A segunda formulação estaria na lógica compositonista de Bruno Latour, que suspende o gesto crítico que separa, ao combinar tempos e modos de ser nos tempos. “O companheirismo no tempo compõe o mundo comum” (2014, p. 17).

A aposta estética — “o contemporâneo é uma característica estética” que marca um momento em que convergem experiência estética, política e história (RUFFEL, 2014, p. 5) —, de que fala Ruffel nesse texto e que pode ser compreendida em termos de descentramento, questionamento da tradição e surgimento de novas subjetividades individuais e coletivas, reverbera nas investigações de Laddaga e de Aira de uma estética contemporânea que aposta no não feito, no processo e não na obra como portador do valor, o que resulta na exigência de uma outra leitura crítica, ela também expandida.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **La máquina performática: la literatura en el campo experimental**. Buenos Aires: Grumo, 2019.
- AIRA, César. **Sobre a arte contemporânea**. Trad. Victor da Rosa. Pequena biblioteca de ensaio. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019.
- DA ROSA, Vitor; ERBER, Laura. **O congresso de literatura. Ensaio sobre César Aira**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos extraños: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LADDAGA, Reinaldo. **Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas**. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

³ Moderno em termos históricos – afinal, é com essa concepção de moderno que a arte “modernista” quebra. Agradeço a Davi Pinho esta e outras intervenções pontuais em meu texto, abrindo-o para uma complexidade que reencena minhas reflexões sobre o contemporâneo.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência. A formação de outra cultura das artes**. Trad Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de laboratório. Estratégias das artes do presente**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LUDMER, Josefina. **Aqui América latina. Uma especulação**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

MAGRI, Ieda. Sobre a dificuldade de nomear a produção do presente: Rancière e Laddaga e os regimes das artes. **Aletria**, Belo Horizonte: 2019.

MAGRIS, Cláudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI et. all. **A cultura do romance**. Vol I. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PATO, Ana. **Literatura expandida – arquivo e citação na obra de Dominique Gonzales-Foerster**. São Paulo: Edições Sesc SP e Associação Cultural Videobrasil, 2013.

PERNIOLA, Mário. **Ligação direta: Estética e política**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RUFFEL, Lionel. Zum, zum, zum: estudo sobre o nome contemporâneo. **Revista Celeuma**, n. 4, maio de 2014.

RUFFEL, Lionel. **Qu'est-ce que le contemporain?** Paris: Editions Cécile Défaul, 2010.

RUFFEL, Lionel. **Displaying The Contemporary/ The Contemporary On Display**. The Drouth, Summer 2005, issue 52.

SPERANZA, Graciela. **Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp**. Barcelona: Anagrama, 2006.

SPERANZA, Graciela. **Cronografías: arte y literatura en un tiempo sin tiempo**. Barcelona: Anagrama, 2017.