

A crise pós-moderna no Brasil e na Rússia: literaturas em diálogo

Arlete Cavaliere¹

Dado o intrincado contexto cultural contemporâneo e a complexidade deste fenômeno, que de modo generalizado pode ser identificado como a “crise pós-moderna” que pauta o nosso tempo, faz-se necessária uma análise atenta e cuidadosa das características, especificidades, semelhanças e diferenças, paralelos e contrastes, que interagem no diálogo vigente entre as diferentes culturas de nosso tempo.

A questão da pós-modernidade e da contemporaneidade vem sendo examinada de formas diferenciadas, segundo pontos de vista muitas vezes conflitantes e por meio de linguagens e modos de expressão diversificados: historiadores, teóricos, pensadores, poetas e artistas estão às voltas com a difícil tarefa de captura do universo cultural contemporâneo.

O pós-modernismo constitui uma das mais difíceis tramas culturais da contemporaneidade. Daí a variedade de interpretações e formas de abordagem ser imensa e crescente. Refletir sobre um tempo-espço em pleno processo e em franca expansão, no qual se operam as relações entre os fenômenos artísticos e os mecanismos da cultura e da história, como bem nos ensina Iúri Lotman ao estabelecer correlações entre a semiótica da arte e a semiótica da cultura, é tarefa de extrema importância e urgência para se captar o mundo e a cultura em que hoje vivemos.

Aliás, o mesmo Iúri Lotman, um dos mais notáveis semioticistas russos contemporâneos falecido em 1993, nos ensina que se a obra de arte pode ser considerada como um texto composto de símbolos (e daí sua densa polissemia), a cultura constitui também ela um sistema de signos que integra a linguagem de vários fenômenos humanos. A definição de cultura como memória da coletividade pressupõe também, segundo Lótman, a construção de um sistema de regras para a tradução da experiência imediata em texto. A cultura constitui, portanto, um sistema de memória

¹ Professora livre-docente de Teatro, Arte e Cultura Russa no curso de Graduação e Pós-Graduação no Departamento de Letras Orientais da FFLCH-USP, e coordenadora da área de Língua e Literatura Russa no mesmo departamento.

coletiva e da consciência coletiva e, ao mesmo tempo e inevitavelmente, certa estrutura de valores únicos para uma dada cultura.

É nessa perspectiva que a literatura comparada e os estudos comparativistas tornam-se terreno fértil para os assim chamados Estudos Culturais ou Estudos de Cultura – os Cultural Studies – campo interdisciplinar de estudo das relações entre produção cultural e processos sociais e políticos. Pensar, portanto, a cultura brasileira e a cultura russa do ponto de vista da inserção da sua produção artística contemporânea em um determinado momento histórico e cultural nos facultam, certamente, a possibilidade de desenhar algumas aproximações e cogitações no mínimo surpreendentes e provocadoras. Vamos a elas.

Para dar início ao movimento desta reflexão vale citar, como uma espécie de epígrafe, a recente declaração de Mikhail Chichkin, escritor russo contemporâneo, nascido em Moscou em 1961, residente hoje em Zurich e que recebeu o Booker Prize russo em 2000. A propósito das últimas eleições russas, que levaram novamente Pútín a ser presidente, Chichkin declarou em uma entrevista pela internet:

*O autor do romance mais russo de todos os romances russos, **As almas mortas**, compara minha pátria a uma “ardente tróica, que deixa para atrás o resto do mundo:*

“E não é assim que tu mesma voas, Rússia, qual uma tróica impetuosa que ninguém consegue alcançar?(...) Rússia, para onde voas? Responde! Ela não responde. Vibram os sininhos no seu tilintar mavioso, zune e transforma-se em vento o ar dilacerado em farrapos; passa voando ao largo de tudo o que existe sobre a terra, e, de olhar enviesado, afastam-se e abrem-lhe caminho os outros povos e os outros países”.

Esta passagem de Gógol, que todo o estudante russo da escola primária conhece, deu esperanças a muitas gerações de leitores: não seria em direção a um futuro radiante que nos levaria essa tróica?

Desde então, se passou mais de um século e meio. O país acumulou uma experiência histórica, o povo uma experiência genética. As tentativas de emancipação da sociedade resultaram em uma ditadura mais cruel ainda. É provável que Gógol, se ainda estivesse vivo hoje, compararia a Rússia a uma linha de metro percorrendo o túnel em dois sentidos: o da ordem ditatorial à anarquia democrática e vice-versa, sem desviar do itinerário que lhe foi imposto. Um metro que não vai a lugar nenhum (...) Minha

geração teve a chance de percorrer o túnel nos dois sentidos: a perestroika e a fraqueza do poder, no início dos anos 1990, levaram o país ao caos, depois disso a linha do metro se lançou de novo na direção oposta, diretamente ao novo império poutiniano.”

É nesta “cena” russa contemporânea que se desenvolve a emergência dos assim chamados “movimentos artísticos não conformistas”. O avanço de um novo paradigma cultural na Rússia é responsável pela irrupção de um universo artístico-literário, que acentua agora mais do que nunca a perda da lógica da causa e efeito, imposto pelo mundo soviético que o antecederá.

A transformação profunda na representação do mundo pelos artistas russos contemporâneos leva, sobretudo, a um esvaziamento da ideologia oficial, destituindo-a de seus significados e de seus dogmas, fazendo uso ao mesmo tempo de seus clichês para desmontar as verdades e os cânones por ela consagrados e solidificados durante anos na consciência russa.

E no caso da cultura brasileira? Em que linhas do metro, ou em que direções se movem a história e a cultura brasileiras contemporâneas? A almejada democracia, a duras penas conquistada depois da derrocada do regime militar na década de 1980, o Plano Real e a aparente “estabilidade” econômica erigida em um mundo globalizado em que nada pode ser estável, teriam sido capazes de criar soluções para os graves problemas sociais e políticos ainda vigentes no Brasil contemporâneo?

É preciso destacar, numa possível ótica comparativa, que ambos os países ao longo de sua história se movem por meio de uma espécie de jogo ambivalente de afirmação de uma identidade e de uma consciência nacionais, sem perder de vista, ao mesmo tempo, uma constante atualização dos padrões da cultura européia.

Ao passado e ao desenvolvimento histórico e cultural do Brasil se articula a assimilação progressiva da cultura européia, fecundada, porém, com elementos nacionais, na tentativa de se acertar o passo com o progresso social, político e intelectual universal, por meio da paulatina constituição daquilo que poderíamos chamar de “brasilidade”.

E no que se refere à Rússia, não seria o caso de se falar também na busca constante ao longo de sua história de uma identidade nacional, uma “russidade”, uma “eslavofilia”, ou de uma “idéia russa”, para utilizarmos a expressão do filósofo e pensador russo Berdiáev? Que terminologia utilizar para denominar o constante

paradoxo, que marca o desenvolvimento da história e da cultura russas, plasmado nessa espécie de ambivalência entre o oriente e o ocidente, a alimentar ainda hoje a já antiga querela na história do pensamento russo entre “ocidentalistas” e “eslavófilos”?

Lembre-se a propósito das seguintes máximas : “ou a Rússia é insuficientemente Europa” (Marquês de Custine) ou “é insuficientemente Rússia” (Aksákov).

Seria, portanto, de se esperar que esse programa dominador eurocêntrico em ambos os países (e lusocêntrico, no caso específico do Brasil) fosse desestabilizado e problematizado com o surgimento de uma consciência nacional e “liberacionista”, que explode com o Romantismo, e de modo mais fecundo, com a irrupção do Modernismo nos inícios do século XX.

Poetas, artistas e intelectuais passarão a refletir e expressar com maior ou menor dramaticidade essa consciência dividida entre a sedução da cultura ocidental e as exigências de uma cultura genuína e autêntica (fala-se no modernismo brasileiro em cultura antropofágica): uma cultura múltipla nas raízes históricas e na sua própria dimensão e dispersão geográfica.

Do mesmo modo, não se deve esquecer da violência estética que marca os vários movimentos artísticos das primeiras décadas do século XX na Rússia pré e pós-revolucionária e de toda a experimentação da linguagem proposta pelo assim chamado futurismo russo em busca de suas genuínas raízes eslavas e /ou orientais.

Ora, como entender a progressão ou os desdobramentos estéticos e artísticos dessa “primeira vanguarda” na produção artística e cultural sob a perspectiva do contemporâneo?

A crise pós-moderna deflagrada de forma mais aguda na década de 1980 tanto no Brasil como na Rússia, mais tardiamente, portanto, em relação ao seu sucedâneo ocidental (europeu ou norte-americano) teria, apesar disso, repercussões profundas e determinantes, ainda vigentes no contexto cultural de ambos os países,

O filósofo italiano Giorgio Agamben sublinha em um de seus textos de 1978² que “uma autêntica revolução não visa apenas a mudar o mundo, mas antes a mudar a experiência do tempo”. E em outro ensaio intitulado “O que é o contemporâneo”, Agamben afirma que pertence realmente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo, nem se percebe adequado às suas pretensões e é, neste sentido, inatual. Mas, justamente por isso, por

² Cf. Agamben, G., *Infância e História. Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.p.111.

meio desse afastamento e desse anacronismo, aquele que não está adequado ao seu tempo é mais capaz do que os outros de perceber e de apreender o seu tempo.

A contemporaneidade seria, portanto, uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este tempo e, simultaneamente, dele toma distância. O artista contemporâneo adere a seu tempo por meio de uma espécie de dissociação e de um anacronismo. É justamente sobre essa experiência especial do tempo presente no pensamento e na criação de tantos artistas russos e brasileiros que cabe refletir.

A literatura brasileira e a literatura russa da última década se defrontam com a tarefa complexa de interagir e reagir a um presente de difícil captura. Como captar uma realidade social e cultural tão híbrida, tão contraditória, tão múltipla? Nos últimos tempos tornou-se comum no discurso da crítica literária afirmar que as novas tecnologias veiculadas pela web com seus sites, blogs, Facebook, Twitter, Orkut, etc, produzem múltiplas e variadas propostas de escrita.

A geração Zero Zero, como tem sido chamada no Brasil a última geração de escritores e artistas deste início de século XXI (dos anos 2000), apesar da imensa diversidade de estratégias artísticas responde de formas e modos diferenciados a um movimento cultural de tal magnitude e complexidade, conformado por sucessivos desvios de rumos, embates, debates e nuances no plano estético, filosófico e ideológico, que um enfoque analítico conclusivo ou totalizante se torna, portanto, uma tarefa temerária, porque qualquer aproximação investigativa encontra-se ainda hoje desprovida das lentes de um suficiente distanciamento histórico.

De toda forma, alguns elementos constitutivos parecem conformar uma espécie de plataforma comum para a essa recentíssima leva de escritores contemporâneos.

Em uma recente antologia organizada por Nelson de Oliveira, intitulada justamente *Geração Zero Zero - Ficções em rede*³, publicada dez anos depois de sua primeira antologia⁴, o organizador, escritor e crítico brasileiro considera que um forte ponto de contacto entre a imensa diversidade desses ficcionistas, que estrearam na primeira década do século XXI, está no triunfo do bizarro.

A atmosfera comum a toda essa prosa recente seria quase exclusivamente urbana e, embora do ponto de vista formal se apresente “ora em linha reta, ora em zigue-zague,

³ Cf. Oliveira, N. (org.) *Geração Zero Zero*, Rio de Janeiro, Editora Língua Geral, 2011. Os escritores estreantes nos primeiros anos do novo século são: Daniel Galera, Santiago Nazarian, Michel Laub, Cecília Gianetti, Verônica Stiguer dentre os mais de 40 novos nomes de jovens autores brasileiros.

⁴ Foram duas antologias: *Geração 90: manuscritos de computador*, em 2001, e, em 2003, *Geração 90: os transgressores*.

ora fragmentada, ora pulverizada e misturada” (como alerta o organizador no prefácio da coletânea), jamais se afastaria do bizarro, na medida em que o mundo em que vivemos se transformou num amontoado de bizarrices.

Talvez valha a pena substituir o termo “bizarro” por “grotesco”, categoria estética mais ampla, que pode abarcar tanto o viés cômico-paródico (como pontua Mikhail Bakhtin), como o aspecto trágico e soturno (segundo a teorização da tradição romântica-alemã), característica da dimensão híbrida, ambivalente, e multifacetada que caracteriza a literatura e a arte da última década.

Flora Süssekind, por outro lado, chamou de rastro do “Grand Guignol” a exposição do horror e de todo tipo de aberrações na vida cultural brasileira das últimas décadas. A exacerbação de um cotidiano marcado pela banalização da violência, da brutalização, exposto diariamente nas páginas policiais da imprensa brasileira valida no campo artístico as frequentes descrições e exposições de corpos fragmentados, de assassinatos cruéis, a hiperbolização de cenas sanguinolentas, cruentas e a proliferação de figuras monstruosas e híbridas, ainda que muitas vezes em tom de pastiche e paródia.

A intensificação do hibridismo literário a gerar a todo momento formas novas (a prosa curtíssima, os microcontos, a escrita instantânea inspirada do blog, da notícia instantânea ou de outras formas análogas aos meios digitais e audiovisuais como o flash fotográfico, por exemplo), procedimentos estes que desestabilizam os gêneros literários e artísticos consagrados, é motivada pela interação entre a literatura e esses outros meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo. Sem contar o diálogo sempre presente, desde o período do alto pós-modernismo nos anos de 1980, entre a alta e a baixa literatura, resultante certamente da imersão da literatura na cultura popular e na cultura de massa. Daí resultar a imprecisão dos gêneros de ficção e não ficção, como a biografia, a autobiografia, o memorialismo, a história, o ensaio, a literatura documental.

A heterogeneidade e a falta de um programa estético unificador constituem outro traço comum que orienta a multiplicidade de estratégias artísticas voltadas quase sempre a uma temática que envolve a apreensão do presente, da sociedade e da cultura contemporâneas. Ou então, para a releitura ou a recuperação de determinados momentos históricos de nossos países, focalizados, porém, na grande maioria das vezes pelos artistas em tom de crítica aguda ao tempo presente e/ou de derrisão paródica: uma espécie de revisionismo histórico construído por meio de uma alegoria da realidade nacional moderna.

Um exemplo brasileiro expressivo é o romance de Rubem Fonseca, *Agosto*, de 1990, que narra o suicídio de Getúlio Vargas. Ou então, o romance de Ana Miranda, *Boca do Inferno*, de 1989, sobre a obra de Gregório de Matos, em visada satírica da própria época do poeta barroco. Para lembrar apenas um exemplo russo, lembre-se do romance de Vladímir Sorókin, *Den' opritchinika*, com suas alusões à época de Ivan, o Terrível, mas também à Rússia atual.

Embora nas últimas décadas possam ser identificadas várias tendências dominantes na literatura brasileira (em particular, a agrária, herdeira da já consolidada tendência regionalista, e a de temática urbana - ora de caráter realista, ora de tendência simbólica ou alegórica), a grande corrente que marca a produção literária brasileira atual, já desenhada desde os anos de 1970 e 1980 em um determinado contexto político e social, continua sendo aquela que se convencionou chamar de “ficção da crise”.

Trata-se de temática quase que exclusivamente urbana, a refletir uma época de rápidas e profundas transformações da sociedade brasileira, conseqüência do processo de uma economia altamente industrializada e hoje globalizada, que se concentra rapidamente no espaço urbano. A miséria, o crime, a instabilidade social e as crises políticas, que se sucedem a partir da década de 1960, e que culminaram com a tomada do poder pelos militares, ditadura que se prolongará até meados dos anos de 1980, orientam o surgimento de uma escritura, cujo foco é o caos social e cultural. Os indivíduos e a sociedade em que vivem se desagregam, resultando a perda da identidade e de parâmetros seguros de referência existencial.

Neste sentido, podemos arriscar um paralelismo com a literatura e a cultura russas pós-soviéticas, visada que não parece descabida. A criminalização do social, que alimenta um imaginário do medo e da violência e que organiza a paisagem urbana na arte e na literatura contemporâneas, acentua-se exatamente no período de uma aparente redemocratização política, a refletir um processo desestabilizante de mudança social, que afeta as relações estabelecidas de poder, as hierarquias sociais e o exercício de cidadania.⁵

Surgem, então, personagens desprovidos de biografias coerentes, cuja psicologia é substituída pela psicopatologia: loucos, doentes mentais, perversos sexuais, depravados, torturadores, drogados a metaforizar um mundo em franca desestruturação.

⁵ Cf. a respeito desse mesmo contexto na cultura brasileira, Sússekind, Flora, “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”, in *Revista Literatura e Sociedade*, nº8, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, 2005, pág.66.

Do ponto de vista formal, a narrativa com frequência se apresenta elíptica, fraturada, desordenada e mesmo caótica. Os personagens parecem flutuar fora do tempo e do espaço, perplexos e desorientados. Os eventos narrados apresentam-se muitas vezes desproporcionados e desconexos na relação entre suas partes.

Essas vertentes que marcam a literatura brasileira contemporânea, e cujos paralelos podem ser encontrados em autores russos das últimas duas décadas (como por exemplo, Tatiana Tolstáia, Vladímir Sorókin, Liudímila Petrushévskiaia, Viktor Peliévin, Viktor Erofiév, Serguéi Doblátov, para citar apenas alguns dos expoentes mais representativos), parecem aguçar as tendências de radicalidade, a marcar uma espécie de crise da mimese. Ocorre na narrativa uma espécie de mutação do realismo, em que a relação tema-discurso se altera, sendo fundamental o processo mesmo da criação e da invenção radical deste último.

Em certos textos se pode detectar uma estruturação discursiva muito distante da posição realista tradicional, na qual o importante é a objetividade distanciada da narração em relação ao narrado. Ao contrário, em certos textos atuais procura-se uma aproximação máxima com a linguagem falada, utilizando-se a primeira pessoa, reduzindo, assim, a distância entre o autor e narrador-personagem. O próprio tempo narrativo se confunde às vezes com o tempo narrado, como se a ação fosse simultânea ao relato.⁶

A crítica contemporânea se refere a um “novo realismo”, aliás identificável não apenas na literatura como também no campo das artes plásticas. Ocorre em muitos escritos atuais a preocupação com a referencialidade e o surgimento de uma espécie de “sede” de realidade, uma necessidade de flagrar a realidade (o imediato, o documental, a fotografia do instantâneo). Trata-se, porém, de uma nova evocação da realidade mais preocupada com a busca de “efeitos” de realidade, a transgredir os limites representativos do realismo histórico tradicional.

⁶ Vale lembrar aqui alguns dos nomes da novíssima geração da literatura brasileira: Beatriz Bracher (e sua coletânea de contos *Meu Amor* e o romance *Antonio*), Michel Laub (e o romance *Diário da Queda*), Cristóvão Tezza (*O filho eterno*, 2007), Alberto Martins (e a prosa poética em *A História dos Ossos*) e Fabrício Corsaletti (e o romance *Golpe de Ar*), representantes de uma nova tendência de ficcionalização da experiência autobiográfica. Bernardo Carvalho (e o romance de guerra *Filho da Mãe*), Antonio Prata (e a crônica urbana *Meio intelectual, Meio de Esquerda*). Luiz Ruffato (o romance *Eles eram muitos cavalos*, de 2001) na forma literária experimental com aguda consciência poética da linguagem, mas com comprometimento com a realidade social. Fernando Bonassi e a maestria do microconto, Ana Miranda, Rubens Figueiredo, Patrícia Melo (*O matador*, 1995; *Mundo perdido*, 2007), Paulo Lins (*Cidade de Deus*, 1997) ativam os debates atuais sobre a situação e os problemas das grandes capitais São Paulo e Rio de Janeiro e o embrutecimento do homem urbano.

O efeito estético, o aspecto performático e transformador da linguagem literária e da expressão artística buscam produzir uma força ética capaz de uma possível transformação efetiva da sensibilidade do receptor para a captação contemporânea do real, tão banalizada hoje pela produção midiática atual. Basta pensar, neste sentido, nos *reality shows*, nos programas de auditório, a televisão interativa, ou em outras palavras, na inabalável espetacularização da sociedade midiática contemporânea, vigente não apenas no Brasil e na Rússia, mas de modo generalizado na cultura mundial.

A esse “novo realismo”, que faz interagir a literatura e a arte com a realidade social e cultural, mas de modo a dotar a criação estética de um poder transformador, corresponde o procedimento narrativo de certos autores de agregar a linguagem dos marginais urbanos, dos boêmios, dos desclassificados sociais com sua violência no tratamento da linguagem literária e que se pode associar à violência de temas e assuntos. A expressão literária constitui assim a expressão icônica de uma sociedade em permanente transformação e, ao mesmo tempo, brutal e com tamanhas diferenças e injustiças sociais, marca, afinal, do nosso mundo contemporâneo.

Daí decorre também a presença em muitos dos textos contemporâneos de uma recorrente banalização da escrita resultante da impotência da linguagem diante do esvaziamento da discursividade política e ideológica que impregnara a literatura e a visão de mundo do homem contemporâneo.

A morte do sujeito-autor como único domínio da literatura parece metaforizada em muitos textos, na medida em que a ideia e os significados expressos pelo autor literário não mais representam hoje o fundamento do texto literário. O texto pós-modernista leva uma vida própria, independente, uma escritura-artefato em que o autor parece desaparecer como único portador de idéias e verdades, preferindo fazer o seu leitor/receptor se confrontar com associações diferenciadas, citações e referências a outras obras, outros autores e a todo o amplo fenômeno da cultura. Daí a presença marcante da intertextualidade acompanhada não raras vezes da ironia, da paródia, do humor, da metalinguagem e da colagem, a mirar com frequência a interpenetração e a pluralidade de discursos armazenados pela história da cultura.

Resta à literatura e à arte de nossa época a apreensão do mundo como uma estrutura em que predomina o caos, a desagregação, a degeneração da existência humana expressa em farsas tragicômicas matizadas pelo absurdo, das quais são vítimas/atuantes personagens híbridas, marionetes despsicologizadas envolvidas em um mundo de *nonsense*, resultantes da desconstrução paródica de conflitos e discursos, a

apontar muitas vezes para a releitura em tom de derrisão da tradição no intuito de desestabilizar os pilares centrais da história da cultura.

Mikhail Epstein⁷ ao traçar os paradoxos da cultura russa contemporânea salienta que o sistema do tempo na Rússia é singular: o presente nunca representa a realidade autêntica e é sempre um eco do passado ou um passado em direção ao futuro. Há, neste sentido, um significativo lapso de tempo no pensamento da cultura russa, em que a falta do presente corresponderia a inversão do futuro em passado.

Mas não seriam justamente estes os paradoxos das culturas contemporâneas russa, brasileira ou mundial? Um processo que não deve ser visto em um sentido convencional como uma linha de sucessão de eventos, mas como um espaço de muitas entradas e saídas, pois tudo que ocorreu em diferentes momentos do passado surge na contemporaneidade ao mesmo tempo, numa época em que reina o poder veloz da imagem simultânea. Certamente será difícil se desprender um único fio unificador dessa tessitura amalgamada e multifacetada.

A nova literatura, portanto, é aquela que se apresenta depois do tempo, ou melhor, livre dos signos tempo. É precisamente esta literatura que deve ser percebida como genuinamente contemporânea (no Brasil ou na Rússia), na medida em que ela não trabalha com o conceito de “anti”: antitotalitarismo, antiutopia, anticomunista ou antimilitarista. A literatura encontra-se hoje no tempo-espaço do “aquém” ou do “além”, sem direita ou esquerda, sem qualquer direção pró ou contra. Trata-se, como quer Epstein, de uma literatura e de uma cultura cansadas e que gostariam de dormir para sempre, arrependendo-se de nada, nada desejando.

A rejeição de toda e qualquer utopia (diferentemente do alto modernismo encharcado de futurismos utópicos) não situaria a época contemporânea em um tempo do “depois de tudo” (título, aliás, do livro de Epstein citado anteriormente)?

As utopias anteriores estiveram mais ou menos orientadas em direção ao futuro promissor como uma espécie de doença intelectual da obsessão pelo futuro, que vai impregnar a última metade do século XIX e a primeira metade do século XX, quando o futuro foi pensado (seja na Rússia ou no Brasil) como definitivo e realizável.

A pós-modernidade, ao contrário, deve ser definida como uma espécie de repulsa pelo futuro e um anúncio do “fim dos tempos”, ou o “fim da História” (como

⁷ Cf. especialmente, Epstein, M., *After the Future: the paradoxes of postmodernism and contemporary russian culture*. Massachusetts, University of Massachusetts Press, 1995.

anuncia Francis Fukuyama ao se referir ao colapso do comunismo soviético como o fim da história mundial), mas que se pretende, porém, como um recomeço.

Após o acúmulo nas últimas três décadas de tantos fenômenos “pós”, talvez a concepção de Epstein não seja assim tão descabida. Segundo o pensador, o contemporâneo é um “antes do futuro”, ou melhor, um “proto” futuro, um tempo do proto: tempo predecessor de algum evento que virá a seguir. O “proto” como um “não ainda” talvez contenha mais possibilidades do que o “já”. “Antes do próximo” talvez seja melhor do que “depois do último”, declara o teórico.

Se o futuro foi abolido - o comunismo, o industrialismo, o vanguardismo, e, em certo sentido, até mesmo o capitalismo -, então a experiência do contemporâneo se move no tempo do “depois do futuro”. A ela corresponde essa “estética vacilante” vigente nas artes contemporâneas, que pressupõe um novo engajamento entre artista e criação.

Se a originalidade artística e criativa parece aniquilada pelo projeto pós-modernista, ela renasce, por outro lado, como um projeto que não se assume ainda como realização, mas que vive no gênero de um “projeto” em processo, de um “ainda não”, de um “proto”.

E se, como propõe Roland Barthes, o contemporâneo é o intempestivo, então o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele sintoniza plenamente, mas que por sentir-se em desconexão com o presente é capaz de criar um outro ângulo do qual é possível expressá-lo.

Contemporâneo (para lembrar da belíssima definição de Agamben) “é aquele que mantém o olhar fixo em seu tempo para perceber não as suas luzes, mas sim as suas sombras. Todos os tempos são para quem experimenta sua contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é quem sabe ver essa sombra e que está em condições de escrever umedecendo a pena nas trevas do presente. É preciso ver a escuridão e perceber a sombra para ser contemporâneo.”⁸

⁸ Agamben, G., *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, Chapecó, Editora Argos, 2009, pag.64.