

## CONTEMPORANEIDADE – REFLEXÕES SOBRE UM CONCEITO DA CRÍTICA E TEORIA LITERÁRIA

Helmut GALLE  
Universidade de São Paulo  
[hgalle@usp.br](mailto:hgalle@usp.br)

**Resumo:** O conceito do “contemporâneo”, apesar de ser usado com alta frequência na crítica e na teoria literária, parece ser um “falso amigo”, como chamam os estrangeirismos com acepções divergentes em diferentes línguas. Comunidades sociais definem o que lhes é contemporâneo a partir das cisões históricas que marcam a divisa de águas entre o passado e o presente. A historiografia literária, muitas vezes, segue essas periodizações e assim surgem diferenças consideráveis entre os períodos denominados “contemporâneos” nas críticas “nacionais”. Na teoria, existem ainda várias outras acepções de “contemporaneidade”, abrangendo desde aquilo que constitui o valor permanente nos clássicos até aqueles aspectos do presente que estão escondidos e precisam ser resgatados pela literatura (Agamben). Existe ainda uma tendência de identificar as vanguardas literárias do início do século XX que se consideraram “modernas” num sentido absoluto com o contemporâneo como se fosse possível decretar uma estética específica como “contemporânea” para todos os tempos. – A partir de algumas contribuições teóricas sobre o contemporâneo, o moderno e o novo (Agamben, Huysen, Groys, Bourdieu) pretendemos aproximar-nos a um conceito teórico do “contemporâneo” que promete ser produtivo na análise de obras literárias. A contribuição se propõe criar um ponto de partida para o debate do GT sobre a(s) Literatura(s) contemporânea(s).

**Palavras-chave:** Contemporâneo; Moderno; Pós-moderno; Campo literário; História literária

O conceito “literatura contemporânea” é um conceito de periodização da história literária muito utilizado e, aparentemente, autoexplicativo. Quando se fala sobre o contemporâneo com colegas de filologias e tradições críticas diferentes, percebe-se que, sim, há diferenças. Meu objetivo é delinear as diferenças e o possível denominador comum. Vou começar com uma comparação da delimitação do contemporâneo em algumas culturas e continuar com a discussão sobre as possíveis definições do contemporâneo. No final, vou tentar propor uma definição pragmática.

Não pretendo dar algum tipo de descrição qualitativa daquilo que seria o caráter da nossa época contemporânea. Parece-me que isso poderia ser feito somente a partir de um amplo e cuidadoso estudo comparado do qual participariam vários pesquisadores experimentados das diversas literaturas “nacionais”.

É uma opinião comum que, nas últimas décadas, o intenso fluxo internacional dos bens culturais e a chamada globalização levaram a uma grande homogeneização da arte e da literatura no mundo inteiro. Seria de supor, portanto, que encontramos em todas as culturas formas – se não idênticas – pelo menos semelhantes de conceber aquilo que se considera “contemporâneo”. Existem, porém, muitas maneiras diferentes como se pode perceber facilmente a través de uma pequena pesquisa nas versões “linguísticas” da Wikipedia que tenta verificar como cada uma define o período mais atual da literatura escrita nesta língua. Evidentemente, essa data extraída da wikipédia tem somente um valor heurístico: ela mostra as divergências de forma geral, mas não pode ser a base de um juízo mais fundado sobre a

forma como cada comunidade linguística representa a estrutura histórica da sua comunicação literária. Até certo ponto, porém, o caráter coletivo e processual da wikipedia garante que as páginas sobre a história e a literatura em alemão, holandês, russo, polonês, turco e chinês refletem as maneiras mais aceitas como as respectivas sociedades procedem na periodização da sua história.

A construção de períodos na história literária, de forma geral, interage com a construção de períodos na história política. O classicismo ático se sobrepõe com o auge da república de Atenas, o classicismo romano com o império de Augusto e o classicismo francês com a era de Luís XIV; assim, a literatura renascentista está relacionada com o surgimento da burguesia e do capitalismo nas cidades italianas, a literatura barroca com o absolutismo europeu, o romantismo com a sociedade burguesa e o modernismo com o avanço da urbanização, da tecnologia e da mídia reprodutiva. Assim, não surpreende, que a definição do período mais recente da literatura (sob denominações como “literatura do presente”, “literatura contemporânea”, “literatura de hoje”, “literatura moderna”), em muitas sociedades, coincida com períodos da história geral (sócio-política).

Assim, em muitas sociedades, a literatura mais recente é vista em congruência com o período que começa com a fundação do estado nacional ou a independência: na Turquia (1922), em Israel (1948), na Estônia (1990) e Ucrânia (1991) e, talvez também no México, onde se considera como “escritores contemporâneos” os dos séculos XX e XXI, e o período da história contemporânea começa com a estabilização após a revolução, em 1924. Nas páginas em inglês e em holandês, encontramos também uma congruência dos períodos, contando a partir de um acontecimento da história mundial. Para os redatores dessas páginas, a história contemporânea e a literatura contemporânea começam com o final da 2ª Guerra. Nas explanações sobre o conceito “contemporâneo”, porém, se lê que o final da guerra não foi elegido por ser uma incisão tão marcante. Aqui, o contemporâneo histórico é determinado pela diferença entre “memória viva” e “História”, ou seja, o passado que ainda está presente na memória dos vivos – de 60 a 90 anos = duas ou três gerações – é considerado história contemporânea e distinguido da “historia” que se representa somente em documentos e obras historiográficas. Este tipo de definição sugere um horizonte móvel que não necessariamente está limitado por acontecimentos marcados.

Existem sociedades que adotam esse conceito para a história geral, mas não para a história literária. Na Alemanha, por exemplo, a história geral trabalha com o conceito da memória de três gerações, mas, para a literatura contemporânea se estabeleceu, nos últimos anos, o ano 1990 (a unificação) como fronteira entre o período “pós-guerra” e o novo que seria o “contemporâneo”. Em outros casos, o contemporâneo da história geral é definido por acontecimentos muito incisivos e a literatura contemporânea é marcada de forma diferente. A página tcheca entende como história moderna o período desde a Revolução Francesa (como os franceses e italianos)<sup>1</sup>, mas os autores contemporâneos são aqueles que publicam desde 1990 (transição do socialismo para o liberalismo ocidental). A página russa conta “os tempos modernos” a partir de 1918, enquanto que a literatura “russa” começa com 1990. E na página chinesa, a história recente começa em 1949, enquanto que a literatura contemporânea se inicia em 1989. Os poloneses, porém, consideram sua história política como mais recente (1989) e concedem à literatura um início mais remoto, a saber em 1945.

Repito que essas informações devem ser tratadas *cum grano salis*. O que elas demonstram, no entanto, é que a definição do contemporâneo, tanto na história geral como na história literária, não se estabelece com padrões globalizados. O que é considerado história contemporânea e literatura contemporânea (como os critérios da periodização em geral) depende da auto-definição de cada sociedade e essas ainda se encontram organizadas nos moldes de Estados nacionais. Parece que os períodos mais abrangentes consideram

---

<sup>1</sup> No caso dos italianos, a data exata não é a Grande Revolução, mas o Congresso de Viena.

contemporâneo toda fase do século XX e XXI (França), os moderados colocam a marca no final da 2ª Guerra e aqueles que defendem um período mais curto elegem um momento na história mais recente, muitas vezes coincidente com o final da Guerra fria (1990).<sup>2</sup>

Uma razão para a diversidade dessas periodizações pode estar radicada na dificuldade geral de classificar uma época que ainda não foi “fechada” por um acontecimento incisivo. O sociólogo Niklas Luhmann (2008: 102) afirma sobre os problemas da periodização da história mundial que, para definir um período, precisam-se sempre de dois acontecimentos limitadores e três épocas para uma narrativa completa da história como processo. “Não é suficiente, adstringir tudo a uma diferença ante/depois – digamos Europa antes ou depois da batata. Porque essa diferença poderia somente descrever o grandioso acontecimento em si que separa as épocas, não a história como processo.” Além disso, Luhmann exige de um modelo 2/3 “que torna plausível a relação entre os momentos delimitadores, no sentido de culpa e castigo ou no sentido de uma teoria de emergência.”

Posto que o período contemporâneo tem, por definição, só um momento inicial, mas ainda nenhum momento final, este período não pode ser caracterizado de forma concludente. Mesmo que seu início esteja, talvez, marcado por um feixe de fatores emergentes, o decurso da evolução desses elementos ainda não pode ser observado. Uma vez que isso é possível, porém, esse período recebe sua denominação emblemática e o título de contemporâneo passa ao novo presente ainda pouco determinado. As proclamações precipitadas do “fim da história” que acompanharam o início da fase de 1990 podem comprovar essa impossibilidade de observar e descrever o caráter do contemporâneo no sentido de tendências emblemáticas da própria época.

Por outro lado, isso não proíbe que se descrevam e comparem os fenômenos visando a uma compreensão melhor daquilo que é novo. Na história geral regem as regularidades da economia, do poder e da política além da contingência. No campo da história cultural, são condições específicas que produzem o novo. A teoria do “campo literário” de Pierre Bourdieu é uma tentativa sistemática de descrever esses processos. Para Bourdieu, as mudanças se devem à necessidade de cada geração de autores de conquistar uma posição no mercado. Para conseguir isso, eles devem introduzir inovações que diferem dos estilos, gêneros, assuntos da literatura estabelecida. As inovações, no início, são medidas pelas normas vigentes, mas, na medida em que a inovação goza de apoio entre os artistas, críticos, e leitores mais novos, consegue impor-se como novo padrão, são “consagrados” e migram para o centro do campo literário, onde será suplantada pela geração seguinte. Dessa maneira, o campo literário representa, em cada momento uma *avantgarde*, um *mainstream* e uma *arrièregarde* (retaguarda). Os produtores e consumidores da arte da *arrièregarde* representam a geração mais velha ou as pessoas que cultivam a arte que, pela maioria já é considerada ultrapassada. Da produção da *avantgarde* ainda não se sabe se ela conseguirá a estabelecer-se como *mainstream*. A produção da *arrièregarde* vira esquemática e epigonal (repetindo aquilo que já não é inovador). O maior valor comercial (“capital econômico”) é gerado pelo *mainstream*, aquela produção segue os padrões em vigor no presente, o menor valor comercial cabe àqueles que negam esses padrões e, por isso, parecem não literários. Ao mesmo tempo, são essas obras que têm a chance de estabelecer-se como novo padrão e, uma vez reconhecidos, gerar valor comercial também.

Aplicado à periodização da literatura, isso significa que somente aquelas obras que constituíram uma inovação reconhecida passam a integrar o cânone, em outras palavras: as obras prototípicas – que “fizeram época” – de uma geração que era vanguarda em algum

---

<sup>2</sup> É interessante que para „os argentinos” a história recente começa com a “vuelta de la democracia” em 1983 e se considera ainda uma literatura “Post-crisis” desde 2001. Peru também estabelece uma marca em 1980 (História recente) e uma Literatura recente a partir del “siglo XXI”. Brasil parece ser uma caso especial: aqui a Nova República começa em 1985, mas a literatura contemporânea em 1970. Portugal teve uma “Revolução dos cravos” em 1974 que instalou a história recente, mas a literatura é periodizada por séculos (como na França).

momento do passado e que já foi suplantada por uma nova vanguarda, servem para formar uma época literária que antecede o período contemporâneo. As obras que somente imitam esses protótipos, embora possam atender à demanda e ter sucesso no público “contemporâneo” são “declassificadas” e permanecem, durante um certo tempo, no arquivo geral da cultura. O período contemporâneo – o campo do presente – seria caracterizado por produções concorrentes do tipo vanguardista, mainstream e retaguarda, dos quais ainda não está muito claro se eles, em algum momento, serão “definitivamente” consagrados como inovações autênticas ou se eles permanecem experimentos temporários. Isso, aliás, não necessariamente está em contradição com as definições do contemporâneo que abrangem sete décadas ou até um século inteiro. O estabelecimento das diferenças fundamentais que permitem aos atores do campo literário definir claramente que uma produção é inovativa ou retaguarda ou mainstream pode ser mais ou menos lentos, dependendo da intensidade da comunicação literária e da relevância que a cultura atribui ao fator “inovação”.

Neste sentido, pode-se supor que, nas culturas que continuam aplicando o termo “moderno” a toda literatura do século XX até o presente não se trata de uma mera denominação que se opõe a uma literatura anterior ao modernismo, mas que os padrões introduzidos pela vanguarda do modernismo continuam vigentes e não foram questionados fundamentalmente por uma nova geração. A experiência alemã, por exemplo mostra que a interrupção brutal do desenvolvimento da arte “moderna” pelo nazismo teve a consequência que no pós-guerra, surgiram novas gerações que, de certa maneira, deram seguimento e expandiram as técnicas já introduzidas nas primeiras décadas do século,<sup>3</sup> mantendo o padrão de uma escrita esteticamente muito complexa e intelectualmente exigente, consagrada pela crítica de Adorno e seus discípulos – o que fez necessário a introdução do conceito do “modernismo clássico” para distinguir a continuação da primeira fase. A partir dos anos noventa, no entanto, surgiu uma geração que apostava mais em tramas atraentes, em cenários contemporâneos reconhecíveis e formas estéticas mais consumíveis (aparentemente também mais simples). Embora os primeiros autores tenham sido combatidos pela crítica como “triviais” ou “juvenis”, essa corrente conseguiu estabelecer-se e, atualmente, encontra aplauso também na crítica. Nota-se que, durante quase um século uma tendência caracterizada pelo estilo vanguardista do modernismo se manteve no centro do campo literário sem passar a ser considerada ultrapassada ou epigonal – que está acontecendo agora.

Nas lutas no campo literário e artístico das décadas passadas, o conceito “moderno”, muitas vezes foi enfrentado com o “pós-moderno” para designar, por um lado, os autores e as obras que abandonam as estratégias estéticas do modernismo, voltando, de forma irônica e autorreferencial, a meios expressivos de épocas anteriores e, por outro, aqueles que se opõem ao princípio da inovação como tal. Essas tendências foram avaliadas de forma polêmica: críticos como Irving Howe defenderam o modernismo e denunciaram o pós-modernismo como decadente, enquanto que Leslie Fiedler e outros o festejaram como evolução positiva e necessária (não no sentido de uma lei histórica mas necessária para liberar os artistas dos padrões obsoletos). Atualmente, o conceito do pós-moderno está sendo utilizado tanto para denominar uma continuação radicalizada do modernismo quanto para uma tendência posterior e oposto ao modernismo. Modernismo e pós-modernismo são vistos por alguns como tendências simultâneas e antagônicas e por outros como fases consecutivas da história cultural do século XX. E, para muitos, o moderno e / ou o pós-moderno são ainda características do contemporâneo.

Nessa confusão de opiniões e usos antagônicos, sugere-se, novamente, que “o contemporâneo” seja utilizado estritamente sem vínculo a características concretas (ao contrário do que se faz, com direito, em relação aos outros dois conceitos). Pode ser que tendências no contemporâneo apresentem qualidades típicas para o modernismo, ou outras

---

<sup>3</sup> Montagem, colagem, abstração, des-subjetivação.

típicas para o pós-modernismo, ou típicas para uma terceira tendência que ainda não foi batizada. O ofício do crítico e teórico literário, a meu ver, seria, em primeiro lugar, descrever os fenômenos emergentes e observar se eles se reforçam para formar tendências – sem preconceitos derivados de uma formação já canonizada. Os critérios de qualidade dificilmente podem ser formulados de antemão, mas a ideia da inovação pode ocupar um papel norteador.

O teórico Boris Groys, em seu livro sobre “*O novo*” (*Das Neue*, 1992) forneceu uma reflexão sobre a “economia cultural” que regulariza a inovação cultural na era atual. Semelhante a Bourdieu, Groys constata um constante intercâmbio entre duas esferas: o espaço do profano que abarca todos objetos e atos daquilo que consideramos a “realidade” e o espaço sagrado da cultura. Arte, música e literatura são o oposto à realidade e gozam de um prestígio e de um valor econômico muito além daquilo que lhes caberia no espaço profano (o exemplo mais flagrante são os *ready mades* de Duchamp). Importante é a atividade do artista que declara a permutação daquilo que era profano e real em objeto que deve ser visto como objeto de arte. Evidentemente, essa declaração precisa ser reconhecida pela sociedade para valer mesmo. Neste caso, essas permutações entre profano e sagrado obedecem os mesmos processos como os produtores no campo literário de Bourdieu: os objetos “consagrados” como arte são os candidatos para o arquivo da cultura canônica, enquanto que os objetos imitativos e epigonais voltam para o espaço profano como *kitsch* ou artesanato. Interessante é que Groys observa que, durante os séculos passados, as inovações consistiram geralmente na incorporação daquilo que, anteriormente, era desprezado e trivial: elementos da realidade. Sua transferência para a esfera da arte pode ser vista, por isso, como uma constante expansão da arte para o mundo profano que, por sua vez, permite que essas partes da realidade possam ser observadas de uma forma diferente da vida pragmática mediante as estratégias estéticas. O que descreve Erich Auerbach em *Mimesis* não é muito distante, dessa teoria, que vê o “realismo” menos numa técnica de representação do que na capacidade do artista de transferir objetos e aspectos da realidade para uma dimensão na qual eles aparecem na modalidade da arte, da literatura e da ficção.

Evidentemente, a permutação entre profano e sagrado pode incluir também elementos que já fizeram parte, uma vez, do espaço sagrado e depois foram descartados tanto como a arte popular e o *kitsch*. Neste processo, a literatura trivial e a popular podem ser recicladas como literatura “séria”. As obras no campo da arte permitem, cada vez de novo, a observação estética de fenômenos que, antes de entrar no campo, eram absolutamente “reais”. Com Groys, o constante movimento que substitui o já conhecido pelo novo no campo literário pode ser entendido – em vez de ser denunciado como mera “moda” – como chance e necessidade de um olhar cada vez renovado sobre as “coisas”. O conteúdo do arquivo cultural, do cânone, no entanto, albergaria somente aquelas obras que introduziram uma inovação “substancial” e paradigmática.

Para concluir, gostaria de enfatizar que essa forma de conceituar o “contemporâneo” se distancia das tentativas tanto de Adorno quanto de Agamben que procuram fixar e limitar seja o moderno (num sentido enfático) seja o contemporâneo “verdadeiro” em um lado oculto da realidade que supostamente precisaria ser revelado pela atividade artística, um lado que coincide cada vez com um elemento predefinido na teoria dos dois teóricos. Para Adorno seriam a face mítica do esclarecimento e as estruturas de dominação que a obra de arte – para ser arte verdadeira – deve expor na sua forma estética. No texto sobre o contemporâneo de Agamben, são as “trevas” do presente iluminado, na qual o artista de fato contemporâneo deve reconhecer a contemporaneidade do arcaico e, ao mesmo tempo, do messiânico. Penso que, em ambos casos, tratam-se de desconfigurações ideológicas que, no final, não permitem registrar, descrever e analisar os fenômenos da literatura contemporânea.

## Referências

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org). Acesso em outubro 2013.

ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In: (Ed.). *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p.53-73.

BAUMANN, Zygmunt. *Culture in a Liquid Modern World*. Cambridge: Polity, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GROYS, Boris. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München: Hanser, 1992.

HUYSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

LUHMANN, Niklas. „Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie“ (1985). In: WERBER, N. (Ed.). *Niklas Luhmann: Schriften zur Kunst und Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. p.102-122.