

## 2

**O teatro no contexto do contemporâneo**

Durante uma conversa com o escritor e cineasta alemão Alexander Kluge, em 1995, alguns meses antes de morrer, o dramaturgo Heiner Muller, expoente do teatro contemporâneo, fez a seguinte observação: "(...) há uma coisa que me deixa rapidamente entediado, especialmente no teatro. Quase toda noite no teatro é muito longa para mim, porque se gasta muito tempo em acontecimentos com os quais uma pessoa poderia lidar em cinco frases."<sup>15</sup>

Heiner Muller escreveu *Medeamaterial*, sua versão para o mito de Medeia que, nos três textos escritos que compõem a peça, conta com pouco menos de dez páginas. *Medeamaterial*, assim como outras peças do dramaturgo alemão, mostra-se como um jogo de palavras e ações incompletas, deixando ao encenador e aos atores a criatividade cênica. Uma outra peça não tão conhecida do dramaturgo, *Peça coração*, conta com exatamente dois personagens, dez frases e um coração arrancado que vem a ser um tijolo. Sendo um texto curtíssimo, cabe ao encenador e atores preencherem as lacunas. Há um espaço deixado aberto nesses textos dramaturgicos e passível de livre interpretação.

O que Heiner Muller propunha, tanto na conversa com Kluge quanto na sua escrita dramaturgica, era um novo paradigma narrativo, simbólico e imagético para o teatro e que tem se revelado na cena contemporânea internacional e brasileira.

---

<sup>15</sup> "(...) for one thing I get bored very quickly, especially in the theater. Almost every evening at the theater is too long for me, because too much time is spent on events that one could deal with in five sentences." *Conversations between Heiner Müller and Alexander Kluge* (tradução nossa). Disponível em [http://muller-kluge.library.cornell.edu/en/video\\_transcript.php?f=109](http://muller-kluge.library.cornell.edu/en/video_transcript.php?f=109). Acesso em 19 de junho de 2014.

## 2.1.

### **Sobre conceitos de teatro contemporâneo**

O teórico do teatro Jean-Pierre Ryngaert abre seu célebre livro “Ler o teatro contemporâneo” afirmando que “O teatro contemporâneo ainda é identificado à vanguarda dos anos 50, de tanto que o movimento foi radical e nosso gosto por rótulos amplamente satisfeito por essa denominação” (RYNGAERT, 1998, p. XI). Dessa forma, as ideias e práticas artísticas de Meyerhold, Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor, Antonin Artaud, Heiner Müller e do Teatro do Absurdo, propunham uma nova forma de experiência estética, acenando com mudanças relativas ao chamado “teatro clássico burguês” e que levaram a um novo olhar sobre o estatuto do texto e do autor e sobre a figura do encenador e do teatro de grupo, categorias estas que foram relidas no fazer teatral contemporâneo.

O texto teatral deve ser agora entendido pelo critério elocutório, o texto que se fala e se mostra em cena, e não aquele tradicionalmente escrito. Nesse sentido, ao falar da dramaturgia contemporânea, Silvia Fernandes, teórica do teatro, destaca sua diversidade e mostra como o pesquisador Patrice Pavis definiu o texto teatral por esse critério elocutório: “Segundo o teórico francês, atualmente texto de teatro é tudo aquilo que se fala em cena” (FERNANDES, 2001, p. 69).

Fernandes acredita que essa definição de Pavis, assim como outras também de grande amplitude,

resultam dos problemas para distinguir o texto teatral de hoje, quando as fronteiras do drama alargam-se a ponto de incluir romances, poemas, roteiros cinematográficos e até mesmo fragmentos de falas esparsas, desconexas, usados apenas para pontuar a dramaturgia cênica do diretor ou do ator. (FERNANDES, 2001, p. 69).

Mesmo que a tônica desse fazer teatral contemporâneo seja uma recusa ao “textocentrismo”, não se trata de uma completa ruptura com o teatro moderno, mas de reconhecer e retrabalhar sua herança.

Jean-Pierre Ryngaert assinala que na cena contemporânea “tudo é representável” (RYNGAERT, 1998, p.31), uma vez que todos os textos seriam dotados de teatralidade sendo, portanto, passíveis de interpretação cênica. No

entanto, essa cena contemporânea não está preocupada em explicar o texto ou servir como ilustração dele, mas mostrar a leitura e a interpretação de uma encenação a partir desse texto que não é somente o texto escrito, mas trata-se, normalmente, de uma variedade de textos que formam um mosaico ou um caleidoscópio.

Ryngaert acredita que o teatro ainda narra, embora ressalte que "os pontos de vista sobre a narrativa se multiplicam ou se dissolvem em enredos ambíguos" (RYNGAERT, 1998, p. 85). Para ilustrar o papel da narrativa contemporânea, o teórico recorre a *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, onde dois mendigos se encontram perdidos em uma paisagem indeterminada, esperando um Godot indefinível e que nunca aparece. Dessa forma, o teórico nos mostra que os autores contemporâneos "narram por quadros sucessivos, desconectados um do outro e às vezes dotados de títulos"<sup>16</sup>.

Ryngaert também nos mostra que ao contrário da representação teatral que se desenrola no "aqui e agora", no tempo e no espaço da representação, para falar de "outrora", de um outro tempo, mesmo que fosse uma maneira de falar de sua época, tal como fazia Brecht, essa não é mais a escolha dos dramaturgos e encenadores contemporâneos. Hoje há uma preferência clara para falar do momento e espaço em que se escreve, assim como se procura, de certo modo, o efeito de teatro no teatro, "em que a ficção passada e o presente da representação se confundem, em que o teatro se considera como referente"(RYNGAERT, 1998, p. 105). Desse modo, o presente da ação coincide com o presente da representação, mostrando o esforço do teatro contemporâneo em reduzir a distância entre o que acaba de acontecer e o que é mostrado em cena. Contudo, o teórico assinala que "o referente mais 'atual' possível não escapa aos fenômenos da cena e passa imediatamente para o passado, já que a coincidência exata com o 'aqui e agora' da representação é impossível." (RYNGAERT, 1998, p. 113).

---

<sup>16</sup> Embora a escrita por quadros dotados de títulos seja uma influência brechtiana, é importante considerar que a intenção do dramaturgo alemão era decompor para recompor, ou seja, provocar o efeito de distanciamento para fazer com que o público não tivesse a impressão, ou a ilusão, de que o que estava vendo era o real e sim uma representação do real, passível de reflexão. Essa categoria do teatro épico brechtiano com fins de reflexão política não necessariamente diz mais respeito à toda escrita cênica descontínua por fragmentos da contemporaneidade.

Para Ryngaert, a fragmentação não tem cunho modernista, mas é a expressão de um questionamento ou uma angústia sobre a verdade dos fatos recentes. O presente é constantemente convocado, revivido, questionado e julgado:

A grande liberdade dramaturgica que se instaurou nas relações com o tempo e o espaço é marcada por uma obsessão pelo presente, qualquer que seja a forma que assumam esses diferentes 'presentes', e por uma desconstrução que embaralha as pistas da narrativa tradicional fundada na unidade e na continuidade. O 'aqui e agora' do teatro se torna o cadinho em que o dramaturgo conjuga em todos os tempos os fragmentos de uma realidade complexa, em que os personagens, invadidos pela ubiquidade, viajam no espaço, por intermédio do sonho ou então, mais ainda, pelo trabalho da memória. (RYNGAERT, 1998, p. 117).

No contexto do teatro contemporâneo descrito por Ryngaert, o teórico alemão Hans-Thies Lehmann cunhou o conceito de pós-dramático, em detrimento do outrora denominado por teóricos como Patrice Pavis e Steven Connor como “teatro pós-moderno”. Lehmann ressalta que o teatro a partir dos anos 70 foi classificado como “teatro pós-moderno” devido à presença de elementos tais como ambigüidade, descontinuidade, heterogeneidade, diversidade de códigos e subversão. Entretanto, ele assinala que esses elementos não mostram um afastamento da modernidade, mas de tradições da forma dramática. Desse modo, como o teatro atual apresenta possibilidades para além do drama e não para além da modernidade, o teórico alemão opta pelo conceito de pós-dramático, “em oposição à categoria epocal pós-moderno” (LEHMANN, 2007, p.17).

Lehmann parte da premissa de que "com o fim da 'galáxia de Gutemberg', o texto escrito e o livro estão novamente em questão" (LEHMANN, 2007, p.17) e, assim como o teatro, vem perdendo status devido à circulação de imagens em movimento. Conseqüentemente, o teatro estaria se aproximando das forças da velocidade e superficialidade desse fenômeno imagético e se emancipando da literariedade. Embora Lehmann considere que a grande maioria da plateia atual ainda esteja em busca de um teatro cujo contexto faça sentido, um teatro dotado de fábula compreensível, ele vê nos dias atuais espaço para encenações que não privilegiem esses elementos, embora sejam, muitas vezes, pouco compreendidas, de modo que predomine a ausência de categorias e palavras para descreverem ou conceituarem esse novo tipo de teatro. Lehmann acredita que textos importantes

continuam sendo escritos, mas assinala que a incorporação de novos signos, desde os anos 70, acena para um novo texto teatral que não é mais dramático, elemento característico, segundo o teórico alemão, de todo o teatro feito até então. Estaríamos, portanto, vivendo o teatro "pós-dramático".

Lehmann sustenta sua tese através de um conceito expandido de "drama", ao assinalar que "dramático" seria todo o teatro baseado em um texto com fábula onde totalidade, representação e ilusão de que o palco representa o mundo formariam a base do modelo dramático. Já no "pós-dramático", tais elementos não regulariam mais o teatro, podendo ser apenas uma de suas variantes.

Para o teórico alemão, o teatro "pós-dramático" foi possível devido à onipresença das mídias que, desde os anos 70, teriam provocado um modo novo e multiforme de discurso teatral. Esse novo teatro estaria se afastando da síntese e projeção de sentido, conseguidos antes graças à linearidade narrativa do texto dramático, e se caracterizaria mais como um *work in progress* com traços estilísticos tais como fragmentação da narrativa, heterogeneidade de estilo e elementos hiperrealistas. Segundo o estudioso, embora o texto não seja abandonado por completo, trata-se de uma dramaturgia que não se subordina ao texto e que pode se desdobrar por lógica própria.

Contudo, Lehmann defende que o adjetivo pós-dramático não é uma negação abstrata do drama: "Após o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro 'normal': como expectativa do grande público..." (LEHMANN, 2007, p.33) Para ele, esse novo fazer teatral é pós-dramático porque o novo texto teatral não é mais dramático:

Na paisagem teatral das últimas décadas, a série de manifestações que problematizaram com coerência estética e riqueza de invenções as formas tradicionais do drama e de "seu" teatro justifica que se fale de um novo *paradigma do teatro pós-dramático*. Desse modo, o termo "paradigma" indica aqui o conjunto das fronteiras negativas entre as modalidades altamente diversificadas do teatro pós-dramático e do teatro dramático (LEHMANN, 2007, p. 29)

Para Lehmann, portanto, os principais artistas do pós-dramático que teriam se afastado do teatro dramático, acenando com outras possibilidades e

experiências cênicas, seriam Heiner Müller e Bob Wilson. Heiner Muller é o exemplo primeiro de pós-dramático utilizado por Lehman, pois teria sido o dramaturgo responsável pelo processo de desdramatização, ao utilizar monólogos, estabelecer pouca ou nenhuma relação dialógica, sem conflito, deixando de lado a noção tradicional de personagem e de ação.

Bob Wilson, por seu turno, rejeita a ideia de que uma peça deva ser compreendida a partir da premissa de se entender um texto previamente escrito e depois falado pelo ator em cena. Ademais, o encenador não acredita que um trabalho deva ser compreendido ou explicado em sua totalidade ou a partir do entendimento do artista mas, pelo contrário, deve sempre deixar um final em aberto com possibilidades múltiplas de interpretação e entendimento por parte da plateia.

A estética de Wilson dá a cada elemento cênico igual importância e reforça a ideia de que o teatro que faz foge ao textocentrismo. Como ele mesmo afirmou:

Na tradição europeia, o texto é o elemento mais importante no palco. No meu teatro todos os elementos são iguais: o espaço, a luz, os atores, o som, os textos, o figurino e os objetos de cena. Acho que isso é algo que Brecht tentou trazer para o teatro alemão também<sup>17</sup>. (WILSON *apud* SHEVTSOVA, 2007, p. 47)

Heiner Müller, que teve algumas peças suas dirigidas por Wilson, concordava com essa visão do encenador, pois acreditava que o essencial em seu teatro era a separação dos elementos<sup>18</sup>, tal como sonhara Brecht (MULLER *apud* SHEVTSOVA, 2007, p. 47).

Lehmann ainda postula que o teatro pós-dramático é também pós-brechtiano porque “a partir do enredo não se pode compreender a parte decisiva do novo teatro dos anos 1960 até os anos 1990, nem mesmo a forma textual

<sup>17</sup> “In the European tradition, the text is the most important element on the stage. In my theatre all the elements are equal: the space, the light, the actors, the sound, the texts, the costumes, and the props. I think that is something Brecht tried to bring to the German theatre too.” (tradução nossa).

<sup>18</sup> Devido a essa importância e autonomia que o encenador dá a todos os elementos cênicos, alguns críticos e teóricos já consideraram sua estética como a “obra de arte total” proposta por Richard Wagner, onde literatura, arquitetura, artes plásticas, dança música e teatro se entrelaçam e compõem um todo, uma unidade artística. Entretanto, como afirmado por Heiner Muller, no teatro de Wilson os elementos não ilustram o texto nem são interdependentes, mas separados, autônomos (MULLER *apud* SHEVTSOVA: 2007, 58) não sendo, portanto, a *gesamtkunstwerk* wagneriana.

assumida pela literatura teatral” (LEHMANN, 2007, p. 51) e entende que havia no teatro épico “uma renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica” (LEHMANN, 2007, p. 51), o enredo permanecendo no cerne dessa dramaturgia. Nesse sentido, sairia de cena o teatro de projeção de sentido e da síntese, e o teatro pós-dramático estaria “situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova arte de assistir” (LEHMANN, 2007, p. 51). Entretanto, para o teórico, o pós-dramático deixaria para trás o estilo político de dogmatização e racionalização do teatro brechtiano.

Lehmann recorre à ideia de “arte conceitual” para pensar o teatro não como representação, “mas uma experiência do real (tempo, espaço e corpo) que visa ser imediata” (LEHMANN, 2007, p. 223). Para ele, o imediatismo dessa experiência compartilhada entre artistas e público está no centro da arte performática. Nesse novo teatro haveria uma hibridização de linguagens artísticas tais como a performance, o happening, a dança e a utilização de diversas mídias eletrônicas e digitais. Dentre os grupos e encenadores desse novo fazer teatral estariam, segundo Lehmann, além de Bob Wilson, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Robert Lepage, Pina Baush, Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba, Wooster Group, La Fura Dels Baus, Station Opera House e Théâtre de la Complicité.

Embora os elementos e argumentos levantados por Lehmann acerca desse novo fazer teatral sejam semelhantes àqueles considerados por Erika Fishcher-Lichte e Josette Féral, elas preferem trabalhar com a noção de performatividade, por considerarem o conceito de pós-dramático abrangente. Essa ideia de performatividade está associada à de performance, embora seja mais restrita ao fazer teatral *stricto sensu*.

O conceito de performance, trabalhado por Richard Schechner, propõe uma ideia de ação e é explorado em diversas áreas, como nas manifestações artísticas, rituais, atividades esportivas e comportamentos cotidianos. A partir do conceito definido por Austin e Searle para pensar locuções verbais que não apenas dizem algo, mas de fato realizam, Schechner procura refletir a noção de performance e performatividade tanto nas artes cênicas quanto na vida cotidiana.

Desse modo, performance nunca é uma obra acabada, mas é sempre um processo, por estar sempre vinculada à ideia de ação.

Embora Erika Fischer-Lichte concorde com Schechner em relação à performatividade como obra em processo, não acabada, discorda no que se refere a um novo paradigma que Schechner vê na questão da performance poder ser pensada em todos os campos. Para Fischer-Lichte, a performance está estritamente relacionada à prática teatral por ser uma extensão natural dela.

A partir da análise de uma performance de Marina Abramovic, Fischer-Lichte argumenta que “uma performance assim escapa ao alcance das teorias estéticas tradicionais. Se resiste tenazmente à aspiração de uma estética hermenêutica: a compreensão da obra de arte”<sup>19</sup>. (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 32). A ideia da teórica, portanto, é que não se trata de compreender a performance, mas de experimentá-la, estabelecendo uma relação maior entre sujeito e objeto, observador e observado, espectador e ator (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 34).

Fischer-Lichte afirma que o teatro experimentou um impulso performativo nos anos sessenta, ao redefinir a relação entre ator e espectador, ao abandonar a ideia de representação de um mundo fictício em favor de um teatro onde a ação dos atores produz uma relação com os espectadores. Assim, segundo ela, “Ao invés de criar obras, os artistas produzem cada vez mais acontecimentos, pois não estão encerrados em si mesmos, mas também nos receptores, observadores, ouvintes e espectadores”<sup>20</sup>(FISCHER-LICHTE, 2011, p. 45).

A noção de performatividade de Josette Féral se assemelha, em certo sentido, àquela proposta por Erika Fischer-Lichte. Ela considera a abordagem de Schechner abrangente demais, embora entenda que tal pensamento é tributário de

---

<sup>19</sup> “Una performance así escapa al alcance de las teorías estéticas tradicionales. Se resiste tenazmente a la aspiración de una estética hermenéutica: la comprensión de la obra de arte.” (tradução nossa)

<sup>20</sup> “Em lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también en los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores”. (tradução nossa)



um momento político e ideológico norte-americano que propunha inserir a arte no domínio do cotidiano a fim de se borrar os limites entre cultura de massa e cultura de elite. Féral contrasta a visão de Schechner com a de Andreas Huyssen, para quem a performance deve ser vista no seu sentido artístico, e não antropológico. Dessa forma, para ela, a performance seria, tal como para Fischer-Lichte, fundamentalmente teatral.

Segundo Féral, uma das principais características desse teatro performativo,

é que ele coloca em jogo o processo como sendo feito, processo esse que tem maior importância do que a produção final (...) o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes do que o resultado final obtido” (FÉRAL, 2008, p. 209).

Dessa forma, segundo Féral, o ator, ao mostrar o fazer, afirma a performatividade do processo, permitindo que o espectador preste atenção na execução do gesto, na criação da forma e na dissolução e reconstrução dos signos instaurando-se, portanto, uma “estética da presença”. (FÉRAL, 2008, p. 209).

Tanto Fischer-Lichte quanto Féral enumeram elementos próprios a essa nova experiência cênica que Lehmann já havia analisado: a ação cênica presentificada e não com objetivo de representação de efeito de ilusão, o teatro que privilegia a imagem e a ação e não mais o texto escrito, a alteração nos modos de percepção do espectador que o leva a uma interação maior com o ator e os novos modos de percepção das tecnologias que se colocam no palco.

Além do “pós-moderno”, “pós-dramático” e “performativo”, há teóricos que preferem utilizar outras nomenclaturas para o teatro contemporâneo, mas se aproximando mais dos conceitos propostos por Fischer-Lichte e Féral. Para Julia Elena Sagaseta, por exemplo, esse novo fazer teatral seria um "teatro performático". Embora ela concorde com Lehmann no que diz respeito a um novo teatro que "rechaça o textocentrismo, propõe uma relação igualitária entre as distintas linguagens da cena (...), singulariza mais o teatro de apresentação que a representação de uma história, o ator e os recursos autorais do que a personagem" (SAGASETA, 2009, p. 45), sua leitura do teatro atual o aproxima do campo da

performance, sem dar uma ênfase na questão da textualidade.

Para Sagaseta, o mentor desse novo teatro seria Artaud, uma vez que ele se opunha à preponderância da palavra, buscando um teatro que evocasse as diferentes artes e constituísse poesia no espaço. Seguido de Artaud estariam todos os encenadores e grupos também apontados por Lehmann como constituintes de um teatro voltado para a experimentação estética. Sagaseta também analisa a abordagem tecnológica na cena conceitual e afirma que o teatro atual busca "ações exploratórias" (SAGASETA, 2009, p. 56), diferente do teatro canônico que necessita tempo de sedimentação.

Assim como Sagaseta, Silvia Fernandes e Renato Cohen veem o conceito de "pós-dramático" com bastante ceticismo. Silvia Fernandes reconhece o valor da análise de Lehmann dos problemas colocados pelo teatro contemporâneo, mas assinala que o modelo proposto pelo teórico alemão apresenta linguagens tão heterogêneas que sua abertura indiscriminada serve de obstáculo ao estabelecimento de diferenciações. No entanto, para além de uma discussão acerca do conceito de "pós-dramático", Fernandes também identifica elementos semelhantes àqueles apontados por Lehmann na cena atual.

Preferindo o termo "pós-teatro", Renato Cohen, ao invés de procurar na cena atual elementos de ruptura ou de divergência ao teatro dramático, se dedica à análise do que vem se sucedendo no novo fazer teatral que lança o paradigma de simulação e conectividade em detrimento da representação. Baseado da leitura de Rosalind Krauss sobre o "campo ampliado"<sup>21</sup>, Cohen sugere que a cena "pós-teatral" é a cena ampliada:

Instaura-se o topos da cena expandida: a cena das vertigens, das simultaneidades, dos paradoxos na avolumação do uso do suporte e da mediação nas intervenções com o real. Gera-se o real mediatizado, elevado ao paroxismo pelas novas tecnologias onde suportes telemáticos, redes de ambientes WEB (Internet), CD-

---

<sup>21</sup> Publicado originalmente no número 8 da revista *October*, em 1979, sob o título *Sculpture in the expanded Field*, o artigo de Rosalind Krauss foi traduzido por Elizabeth Carbone Baez, no número 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984, como *A escultura no campo ampliado*. Segundo Krauss, o status do termo "escultura" se modifica a partir dos anos 60 devido a utilização de suportes e linguagens diversas, dando vez a um fazer artístico distinto do modernista. Assim, usa-se tanto o termo "campo ampliado" quanto "campo expandido" para tratar de um panorama artístico fluido, onde as diversas artes – teatro, cinema, artes plásticas, dança e performance - se interseccionam.

Rom e hologramas que simulam outras relações de presença, imagem, virtualidade.

Essa cena ampliada, de acordo com Cohen, "altera as noções de presença, corpo, espaço, tempo, textualidade, pela inserção da simultaneidade, da velocidade..." e o texto vai tornando-se hipertexto, a audiência ganha a dimensão da globalidade e instala-se o hipersigno teatral.

Afora as particularidades dos conceitos propostos, os teóricos concebem o teatro contemporâneo como um híbrido de linguagens artísticas, principalmente no que se refere à diluição do texto e dos diversos gêneros teatrais, a experiência cênica como um *work in progress*, e as influências tecnológicas e das artes visuais. Para eles, o teatro contemporâneo é um acontecimento em si, e não unicamente a encenação de algo. Esse teatro é, portanto, não-representacional, uma vez que não tem qualquer pretensão de ilusão cênica, pois mostra os procedimentos, afasta-se da narrativa linear e da mimese, e confere a cada indivíduo da plateia a possibilidade de produção de sentido. Dessa forma, confere-se um caráter ontológico ao fazer teatral, o qual seria o “aqui e agora”, expressão utilizada por Ryngaert, Lehmann, Féral<sup>22</sup> e Fischer-Lichte<sup>23</sup>.

O tratamento dado ao teatro contemporâneo através dos conceitos propostos pelos teóricos apresentados aqui parece acenar com a ideia de um fazer

<sup>22</sup> Ao tratar da questão da teatralidade e da interpretação, Josette Féral assinala que “a interpretação é o resultado de uma decisão do performer (como ator, diretor, designer ou dramaturgo) de ocupar conscientemente o aqui-e-agora de um espaço diferente do cotidiano” (FÉRAL, 2002: 101) “acting is the result of a performer's decision (as actor, director, designer, or playwright) to consciously occupy the here-and-now of a space different from the quotidian” (tradução nossa). Ademais, esse aqui e agora do teatro por ela chamado de performativo estabelecerá uma “estética da presença”: “No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (se met en place)” (FÉRAL, 2008: 209).

<sup>23</sup> A partir da análise da performance *Lips of Thomas*, de Marina Abramovic, Erika Fischer-Lichte argumenta que, ao trabalhar seu corpo perante a plateia e envolvendo a todos, “em uma situação comum do aqui e agora”, “in a common situation of here and now” (tradução nossa) a artista transformou o que seriam os espectadores em “co-sujeitos” da performance. Assim, o “aqui e agora” do teatro acena não apenas com a ideia de que o espectador é co-autor, como também possibilita a intensificação da experiência estética como uma experiência “corporificada”.

teatral completamente novo ou até mesmo original. No entanto, como assinala Béatrice Picon-Vallin

é verdade que há tendências que se desenvolvem no teatro contemporâneo: vemos aspectos performativos, aspectos que chamamos pós-dramáticos, mas eles já existiram na história do teatro no século XX. Se os estudarmos bem, perceberemos que houve períodos no teatro do século XX, em que todas essas tendências já estavam presentes, e que elas se desenvolveram simplesmente de outra forma. Não tenho certeza de que esses aspectos performativos e pós-dramáticos definam totalmente a originalidade da paisagem teatral na atualidade. (PICON-VALLIN, 2011)

Assim, a ideia do “aqui e agora” do “pós-dramático” e do “performativo” também pode ser estendida à própria elaboração desses conceitos, pois parecem sugerir uma relação imediata dessas formas teatrais com o presente, como se não houvessem elementos do passado atravessando o tempo atual em que se inserem. Nesse imediatismo compreendido em tais conceitos, a ideia de contemporâneo que pode ser depreendida é de que as práticas teatrais dos grupos e encenadores se conectam pela semelhança de métodos de criação e linguagens, distanciando-se do passado. Assim, o “aqui e agora” se distanciaria e se diferenciaria do passado histórico, inaugurando um “novo” do teatro. Entretanto, como argumenta a pesquisadora Maggie Gale, da University of Manchester,

Qualquer versão do contemporâneo deve oscilar entre a experiência do agora e a concepção construída e a expressão dessa experiência. Portanto, o histórico e o contemporâneo são dois lados da mesma moeda. (...) o evento teatral ocorreu, mas o lugar onde nos colocamos em relação a ele define nossa versão daquele evento e nosso entendimento dele como contemporâneo<sup>24</sup>. (GALE, 2013, p. 16)

Ao refletir sobre a cena contemporânea europeia, desde os grandes musicais e peças do circuito comercial do *West End* londrino, até as performances de Marina Abramovic, os espetáculos de Robert Wilson e da companhia Punchdrunk, Gale afirma que “Todos eles prestam testemunho aos tempos,

---

<sup>24</sup> “Any version of the contemporary has to oscillate between the experience of the now and the constructed framing and expression. Of that experience. So the historical and the contemporary are two sides of the same coin. (...) the theatre event took place but where we locate ourselves in relation to it shapes our version of that event, and our understanding of it as contemporary”. (tradução nossa).

refletindo, criticando ou questionando as múltiplas perspectivas da experiência humana no seu momento presente”<sup>25</sup> (GALE, 2013, p. 17). A pesquisadora também vê na cena europeia novos espetáculos que procuram reconstruir o passado, embora de forma a descontextualizá-lo, e *revivals*, como dos primeiros trabalhos de Robert Wilson e da companhia Forced Entertainment. Isso, segundo ela, seria “revampirizar o passado”<sup>26</sup> (GALE, 2013, p. 18).

Seja com um olhar mais pessimista quanto aos *revivals* e *remakes* de espetáculos antigos, ou mais curioso a respeito das performances e peças novas, Maggie Gale sugere que deveríamos

montar uma estrutura para uma investigação do termo contemporâneo tanto no plano horizontal (o agora) quanto no vertical (o histórico), permitindo, portanto, que as complexidades produtivas do termo enriqueçam nossa experiência e entendimento das culturas do teatro e da performance nas primeiras décadas do nosso século”(GALE, 2013, p. 18).

Algumas reflexões sobre o “contemporâneo” e a “contemporaneidade, principalmente no que concerne a como o passado se manifesta no presente podem, portanto, acenar com outras possibilidades de se pensar os fazeres teatrais contemporâneos.

## 2.2.

### Uma discussão teórico-estética sobre o contemporâneo

Embora filósofos, pesquisadores e críticos de arte tenham perspectivas e, por vezes, abordagens distintas, há algumas questões em comum que atravessam suas considerações sobre o “contemporâneo”, principalmente no que diz respeito à relação com o tempo. Giorgio Agamben abre o ensaio “O que é o contemporâneo?” lançando a pergunta: “De quem e do que somos contemporâneos? (...) o que significa ser contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009, p.

<sup>25</sup> “They all pay testimony to the times, reflecting, critiquing or questioning the multiple perspectives of the human experience in their present moment”. (tradução nossa).

<sup>26</sup> “re-vamping the past”. (tradução nossa).

57). Marc Augé, ao afirmar que “A arte, e mais precisamente, a criação artística ou literária, colocam a questão da contemporaneidade”<sup>27</sup> (AUGÉ, 2008, p. 59), considera três questões essenciais para pensar quem seria o artista ou criador hoje:

- 1) O que é ser <de seu tempo>?
- 2) O que é <nosso tempo> hoje em dia?
- 3) Onde estão os pontos de articulação entre nossa época e a criação artística ou literária?<sup>28</sup> (AUGÉ, 2008, p. 60)

Agamben evoca Barthes e Nietzsche para defender a ideia de que o contemporâneo é o intempestivo. Assim, a qualidade de ser contemporâneo se encontraria naquele capaz de se dissociar do seu tempo. Essa dissociação, desconexão, discronia, anacronismo – utilizando aqui os termos empregados pelo pensador – permitiria ao sujeito descolar-se do seu próprio tempo, uma vez que “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Agamben explica que isso, contudo, não significa viver em um outro tempo, “um nostálgico que se sente mais na Atenas de Péricles” (AGAMBEN, 2009, p. 59), mas o anacronismo permitiria “perceber e apreender seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Ao manter fixo o olhar no seu tempo, o sujeito deve procurar captar não a luminosidade, mas o escuro, pois, como assevera, “contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo” (AGAMBEN, 2009, p. 64). Ao perceber o escuro do presente e ser capaz de questionar e interpelar o tempo, o contemporâneo poderia, então, “transformá-lo e colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Para falar do nosso tempo, Georges Didi-Huberman também recorre ao jogo do claro-escuro-sombra, mas tem uma visão menos apocalíptica<sup>29</sup> do que

---

<sup>27</sup> “L’art et, plus précisément, la création artistique ou littéraire posent en effet la question de la contemporanéité”(tradução nossa).

<sup>28</sup> “Qu’est-ce que c’est que <être de son temps>? Qu’est-ce que <notre temps> aujourd’hui? Où se situent les points d’articulation entre notre époque et la création artistique ou littéraire?” (tradução nossa).

aquela defendida por Agamben e por Pasolini, a quem o pensador recorre para elaborar sua metáfora dos vagalumes. Didi-Huberman lamenta que Pasolini tenha, durante muito tempo, acreditado na “dança dos vaga-lumes, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25), mas que, um pouco antes da sua morte, tenha vaticinado o desaparecimento desses vagalumes. A argumentação de Pasolini se baseava no neofascismo que esvaziava os homens e provocava o genocídio cultural.

Entretanto, Didi-Huberman assegura que “há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 49) e que apesar de ser “uma comunidade anacrônica e atópica” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 51), eles sobrevivem: “Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52). Assim, o pensador reconhece no vagalume uma resistência, uma luz que “aparece apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 64). Ao invés de pensar a luz como algo que cega, como acredita Agamben, Didi-Huberman defende que

Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro - nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154-155)

A partir da metáfora do vagalume como a luz que resiste, que sobrevive, o pensador defende a sobrevivência da imagem: “A intermitência da imagem (image-saecade) nos leva de volta aos vaga-lumes, certamente: luz pulsante, passageira, frágil”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154-155) A luz que aparece e desaparece, mas que persiste, seria, portanto, análoga à imagem, ou à cultura e história, no sentido de que o passado não se apagaria por completo, mas sua

---

<sup>29</sup> Tomo aqui de empréstimo o título do terceiro capítulo de seu livro “A sobrevivência dos vagalumes”, onde o pensador trata dos escritos de Agamben.

sobrevida se faz perceber sob um novo brilho. Contemporâneo é, portanto, aquele que capta no escuro esse brilho.

O curador e crítico de arte Boris Groys também procura se afastar da ideia de “contemporâneo” como algo meramente recente, visando também a refletir sobre a relação da contemporaneidade com o próprio tempo. O ensaísta defende que para se responder a pergunta “O que é a arte contemporânea?”<sup>30</sup> (GROYS, 2009, p. 1), é necessário, antes, considerar as questões “O que é o contemporâneo?”<sup>31</sup>, “Como o contemporâneo como tal pode ser mostrado?”<sup>32</sup> e “Como o presente se manifesta em nossa experiência diária?”<sup>33</sup> (GROYS, 2009, p. 1).

Inicialmente Groys questiona se ser contemporâneo significa estar imediatamente presente, “estar no aqui e agora”<sup>34</sup> (GROYS, 2009, p. 1), e argumenta:

Nesse sentido, a arte parece ser verdadeiramente contemporânea se ela for entendida como sendo autêntica, como sendo capaz de capturar e expressar a presença do presente de modo que ele seja radicalmente incorrompido por tradições passadas ou estratégias que vislumbrem sucesso no futuro<sup>35</sup> (GROYS, 2009, p. 1).

A partir dessa primeira consideração, Groys procura refletir sobre como o presente se manifesta cotidianamente, assinalando que ele costumava ser visto na modernidade como “algo negativo, algo que deva ser suplantado em nome do futuro, algo que retarda a realização de nossos projetos, algo que atrasa a vinda do

---

<sup>30</sup> “What is contemporary art?” (tradução nossa).

<sup>31</sup> “What is the contemporary?” (tradução nossa).

<sup>32</sup> “How could the contemporary as such be shown?” (tradução nossa).

<sup>33</sup> “How does the present manifest itself in our everyday experience?” (tradução nossa).

<sup>34</sup> “being here-and-and-now”. (tradução nossa).

<sup>35</sup> “In this sense, art seems to be truly contemporary if it is perceived as being authentic, as being able to capture and express the presence of the present in a way that it is radically uncorrupted by past traditions or strategies aiming at success in the future”. (tradução nossa).



futuro<sup>36</sup>” (GROYS, 2009, p. 2). No entanto, o ensaísta procura ver na “dúvida, hesitação, incerteza, indecisão<sup>37</sup>” (GROYS, 2009, p. 3), marcas segundo ele do contemporâneo, uma oportunidade para análise e reflexão. Dessa forma, a arte contemporânea, a seu ver, reconsidera e hesita o projeto modernista, desacreditando, portanto, em suas promessas. Um exemplo disso seria o papel do museu hoje, outrora um espaço de coleções permanentes e atualmente local de exposições temporárias. Assim, conclui Groys: “O presente deixou de ser um ponto de transição do passado para o futuro, tornando-se um local de reescrita permanente tanto do passado quanto do futuro<sup>38</sup>” (GROYS, 2009, p. 4).

A esse tempo gasto em hesitações e incertezas que não levam a um futuro certo, Groys credita algo positivo; tratar-se-ia, portanto, de um “tempo excessivo<sup>39</sup>” (GROYS, 2009, p. 4) e o ato de repetição indicaria uma ruptura na continuidade da vida “ao criar um tempo excessivo não-histórico através da arte<sup>40</sup>” (GROYS, 2009, p. 6).

Retomando a questão do início do ensaio, Groys afirma: “Ser contemporâneo não necessariamente significa estar presente, estar no aqui e agora; significa estar ‘com o tempo’ ao invés de ‘no tempo’<sup>41</sup>” (GROYS, 2009, p. 6). Desse modo, a relação da arte com o tempo, no contexto contemporâneo, modificaria também a temporalidade da arte:

A arte deixa de ser presente, de criar o efeito da presença – mas ela também deixa de estar ‘no presente’ entendido como o aqui e agora. No entanto, a arte começa a documentar um presente repetitivo, indefinido, talvez até um presente infinito –

---

<sup>36</sup> “The present as such was mostly seen in the context of modernity as something negative, as something that should be overcome in the name of the future, something that slows down the realization of our projects, something that delays the coming of the future.” (tradução nossa).

<sup>37</sup> “doubt, hesitation, uncertainty, indecision”. (tradução nossa).

<sup>38</sup> “The present has ceased to be a point of transition from the past to the future, becoming instead a site of the permanent rewriting of both past and future”. (tradução nossa).

<sup>39</sup> “excessive time”. (tradução nossa).

<sup>40</sup> “by creating a non-historical excess of time through art. And this is the point at which art can indeed become truly contemporary” (tradução nossa).

<sup>41</sup> “To be contemporary does not necessarily mean to be present, to be here-and-now; it means to be ‘with time’ rather than ‘in time’.(tradução nossa).

um presente que já estava ali e que pode ser prolongado para o futuro indefinido<sup>42</sup>. (GROYS, 2009, p. 7)

A respeito desse movimento de repetição do presente, o crítico acrescenta que, ao contrário da modernidade, “direcionada contra a contemplação, (...) contra a passividade das massas paralisadas pelo espetáculo da vida moderna” (GROYS, 2009, p. 9), os espectadores contemporâneos estão em constante movimento, mas

A vida contemplativa contemporânea coincide com uma circulação ativa permanente. O ato de contemplação funciona hoje como um gesto repetitivo que não pode e não leva a resultado algum – a nenhum julgamento estético conclusivo e bem fundamentado, por exemplo (GROYS, 2009, p.10.)

Groys retoma a questão do tempo e da contemporaneidade em outro artigo publicado na revista *E-flux*, dedicada a ensaios sobre novos paradigmas políticos, culturais da produção artística contemporânea. Nele, o crítico se propõe a pensar quem é o artista hoje, ao invés de o que seria a obra de arte na atualidade, uma vez que, segundo afirma, “tudo pode ser transformado em obra de arte por um artista. A experiência visual não mais permite que possamos distinguir entre uma obra de arte e “uma simples coisa”; é necessário pensar na prática artística do artista” (GROYS, 2011, p. 89). Desse modo, Groys se interessa mais pela questão de “quem é esse artista” do que pela distinção da obra de arte de uma “simples coisa”.

Para pensar quem é o artista Groys propõe que nos voltemos, primeiro, para a vanguarda histórica afim de percebermos como o papel do artista foi ali definido. Ele afirma que a tradição em que o mundo da arte contemporânea funciona formou-se após a Segunda Guerra Mundial, “nas práticas de arte da vanguarda histórica e em sua atualização e codificação durante as décadas de 1950 e 1960” (GROYS, 2011, p. 90). Essa tradição não só não teria mudado muito como se estabeleceu ainda mais.

---

<sup>42</sup> “Art ceases to be present, to create the effect of presence – but it also ceases to be ‘in the present’ understood as the uniqueness of the here-and-now. Rather, art begins to document a repetitive, indefinite, maybe even infinite present – a present that was already there, and can be prolonged into the indefinite future”. (tradução nossa).

Groys parte da noção dos “sinais fracos messiânicos”, proposto por Giorgio Agamben, por sua vez inspirado no messianismo fraco de Walter Benjamin, para sustentar sua ideia de um “universalismo fraco”, herança da modernidade. O conhecimento messiânico, no seu entendimento, “é o conhecimento próximo do mundo como o conhecemos, do tempo em contração, da escassez do tempo em que vivemos” (GROYS, 2011, p. 90). Esse tempo em contração esvaziaria nossos sinais e atividades culturais transformando-os em sinais fracos, como proposto por Agamben. Esses sinais fracos, afirma ele, “são os sinais do fim vindouro do tempo enfraquecido por essa vinda, já manifestando a falta do tempo que seria necessário para contemplar sinais fortes e ricos”. (GROYS, 2011, p. 91).

Segundo Groys,

o artista de vanguarda é um apóstolo secularizado, um mensageiro do tempo que traz ao mundo a mensagem de que o tempo está se contraindo, de que há uma escassez de tempo, até mesmo uma falta de tempo. (...) Viver dentro da modernidade significa não ter tempo, experimentar uma escassez permanente, uma falta de tempo devido ao fato de que os projetos modernos são, em sua maioria, abandonados sem ser concretizados. (GROYS, 2011, p. 92).

Desse modo, Groys rebate a ideia de que nosso tempo presente seria pós-moderno, uma vez que essa escassez de tempo nos colocaria em um tempo “ultramoderno”. Esse tempo ultramoderno se baseia em seu entendimento de que o progresso tecnológico, sempre associado à vanguarda, não almejava a construção de um mundo novo, mas a destruição do antigo e a autodestruição da civilização tecnológica moderna. Com isso, os artistas da vanguarda teriam criado imagens pobres, fracas, “tão vazias que sobreviveriam a toda possível catástrofe histórica” (GROYS, 2011, p. 93). Assim, afirma o crítico, “A vanguarda negava a originalidade, pois não queria inventar, mas sim descobrir a imagem fraca, transcendental, repetitiva”. “E fazer arte transcendental também significa fazer arte universalista” (GROYS, 2011, p. 96). A arte da vanguarda seria, portanto, não só “a arte do messianismo fraco, mas também do universalismo fraco” (GROYS, 2011, p. 93), e que persistiria até os dias atuais. Com isso, Groys não pretende afirmar que a vanguarda ainda tenha um lugar hoje, mas ela “deve ser permanentemente repetida para resistir à mudança histórica permanente e à

crônica falta de tempo” (GROYS, 2011, p. 99). E, retomando a questão do artista hoje, Groys finaliza:

Hoje, de fato, a vida cotidiana começa a se exibir – comunicar-se como tal – por meio do design ou das redes contemporâneas de comunicação participativa, e tornou-se impossível distinguir a apresentação do cotidiano do próprio cotidiano. O cotidiano torna-se uma obra de arte – não há mais vida nua, ou melhor, a vida nua apresenta-se como artefato. A atividade artística é agora algo que o artista compartilha com o público no nível mais comum da experiência cotidiana. O artista compartilha a arte com o público, assim como outrora compartilhava a religião ou a política. Ser um artista já deixou de ser um destino exclusivo, tornando-se ao contrário uma prática cotidiana – uma prática fraca, um gesto fraco. Mas, para estabelecer e manter esse nível fraco e cotidiano de arte, deve-se repetir permanentemente a redução artística, resistindo às imagens fortes e escapando do *status quo* que funciona como um meio permanente de troca dessas imagens fortes. (GROYS, 2011, p. 101).

Enquanto Boris Groys procura pensar a contemporaneidade na arte por meio da análise de quem é o artista hoje, a professora e pesquisadora de Arte da UCLA, Miwon Kwon, prefere tratar da questão da obra de arte nos tempos atuais e seu lugar nos estudos da história da arte na academia. Não obstante, assim como Groys, ela também procura ressaltar como o passado pode ser percebido no presente.

A teórica afirma a condição do novo na arte contemporânea, como o uso de novas tecnologias e materiais ainda não testados, mas vê, também, um diálogo com o passado, com, por exemplo, o uso de imagens, técnicas e materiais antigos. Nesse sentido, segundo ela, a “... arte contemporânea pode ser do presente, mas pode novamente mobilizar o passado”<sup>43</sup> (KWON, 2009, p. 14)<sup>44</sup>. Assim, o horizonte da história da arte contemporânea seria o passado, ao invés do presente, embora “O presente não seja alcançado através do passado, mas o contrário”<sup>45</sup> (KWON, 2009, p. 14).

<sup>43</sup> “...contemporary art may be of the present but can newly mobilize the past”. (tradução nossa).

<sup>44</sup> Essas considerações acerca do novo estão em consonância com as reflexões levadas a cabo por Boris Groys em um livro dedicado ao assunto: *On the new*. Groys postula que o novo não diz respeito a algo previamente escondido, ou algo totalmente desconhecido e que é revelado. Para o crítico, o novo só pode ser considerado como tal em relação ao antigo, à tradição (GROYS, 2014, 6) e, portanto, ele consiste “no fato de que o valor de algo já visto e sabido é revalorizado” (“in the fact that the value of something already seen and known is re-valued”) (GROYS, 2014, 10).

<sup>45</sup> “The present is not arrived at through the past but the reverse”. (tradução nossa).

Kwon apresenta também uma outra questão: na maior parte dos departamentos de História da arte há um subgrupo de arte ocidental dividido cronologicamente - como, por exemplo, história da arte antiga, medieval, renascentista e moderna - e de arte não ocidental identificada geograficamente - africana, chinesa, latino-americana. Mas a categoria de arte contemporânea, embora situada institucionalmente como vindo após a moderna, também é, segundo a pesquisadora, o espaço em que a contemporaneidade de histórias de todo o mundo é confrontada para uma compreensão do presente.

Essas considerações acerca da arte e da história da arte contemporânea foram feitas por Miwon Kwon como resposta a um questionário proposto por Hal Foster a curadores, críticos e historiadores da arte para que refletissem, em forma de ensaios breves, acerca da questão da contemporaneidade nas artes. Foster apresenta tal questionário afirmando que embora a categoria de arte contemporânea não seja nova, “muito da prática presente parece flutuar livre de determinação histórica, definição conceitual e julgamento crítico”<sup>46</sup> (FOSTER, 2009, p. 1). Ademais, ele justifica a necessidade dessa discussão ao constatar que a arte contemporânea já fora institucionalizada nos meios acadêmicos, em museus e galerias.

Nesse sentido, em uma outra resposta dada ao questionário, afirma-se que, desde a década de 90, toda instituição de arte tem se autointitulado como “contemporânea”, baseando-se em uma ideia de algo ocorrido recentemente ou no exato presente, embora sem uma fundamentação mais aprofundada do que seria exatamente esse “contemporâneo”. Essa consideração é feita pelo professor e pesquisador de arte Terry Smith<sup>47</sup>, que afirma ainda: “a concepção do

---

<sup>46</sup> “much present practice seems to float free from historical determination, conceptual definition, and critical judgment” (tradução nossa).

<sup>47</sup> A contemporaneidade das artes tem sido fruto de diversos ensaios, artigos livros e entrevistas de Terry Smith desde início dos anos 2000. Em 2008, o crítico organizou *Antinomies of art and culture*, livro de ensaios escritos por diversos pesquisadores, tais como Boris Groys, Rosalind Krauss e Antonio Negri, sobre questões acerca da modernidade, contemporaneidade e temporalidades. No ano seguinte, publicou *What is contemporary art?*, um longo tratado sobre a heterogeneidade da noção de arte contemporânea como ela se manifesta em museus e galerias. Já em *Thinking contemporary curating*, livro escrito a partir de um seminário apresentado por ele em um encontro internacional de curadores, em Nova Iorque, em 2011, Smith procura analisar o que é o pensamento curatorial contemporâneo, como ele se manifesta na prática e como agem os artistas como curadores. Ano passado o crítico retomou a ideia do livro, mas dessa vez através de entrevistas. Assim, *Talking contemporary curating* é a reflexão de curadores, diretores artísticos de bienais e museus, historiadores e críticos de arte acerca das diferentes condições e contextos da

contemporâneo como um estado de presentismo tolo não pode ser subestimada<sup>48</sup>” (SMITH, 2009, p. 46), clamando pela necessidade de uma consciência crítica que procure não enquadrar o contemporâneo em particularismos.

Em uma busca de uma reflexão mais aprofundada e crítica, Terry Smith afirma que “O conceito de contemporâneo, longe de ser singular e simples, um substituto neutro para o “moderno”, significa múltiplas maneiras de estar com, no e fora do tempo”<sup>49</sup> (SMITH, 2009, p. 47-48) e acrescenta que “o que tomamos por contemporâneo é o principal indicador do que nos importa mais sobre o mundo no presente momento e o que mais importa aos artistas”<sup>50</sup> (SMITH, 2009, p. 48). Para Smith, a contemporaneidade não pode mais ser caracterizada por termos como “modernidade” e “pós-modernidade”, envolvendo características variadas “desde as interações entre humanos e a geoesfera, através da pluralidade de culturas e a paisagem ideológica da política global, até a interioridade do ser individual<sup>51</sup>” (SMITH, 2009, p. 48).

Terry Smith assinala que assim como a contemporaneidade, a arte hoje é feita por meio do desdobramento de três correntes. A primeira delas seria a estética da globalização, a qual “continua a buscar as forças motrizes da arte modernista: reflexividade e experimentalismo da vanguarda”<sup>52</sup> (FOSTER, 2009, p. 50). A segunda decorre dos processos de descolonização e seu impacto no chamado primeiro mundo, o que leva o crítico a afirmar que “por essa perspectiva, a arte contemporânea hoje é a arte do Sul Global<sup>53</sup>” (SMITH, 2009, p. 52). A

---

curadoria de arte. Ademais, algo que atravessa todos esses livros, além de artigos e entrevistas feitas a ele disponíveis em diversas revistas de arte, como a *sympleke* e *Contemporaneity*, é a busca por uma conceituação do contemporâneo e o debate de como ela é percebida na arte.

<sup>48</sup> “...conceiving the contemporary as a state of witless presentism cannot be underestimated”. (tradução nossa).

<sup>49</sup> “The concept of the contemporary, far from being singular and simple, a neutral substitute for “modern”, signifies multiple ways of being with, in and out of time”. (tradução nossa).

<sup>50</sup> “What we take to be contemporary is the primary indicator of what matters most to us about the world right now, and what matters most to artists”. (tradução nossa).

<sup>51</sup> “from the interactions between humans and the geosphere, through the multiplicity of cultures and the ideoscape of global politics to the interiority of individual being”. (tradução nossa).

<sup>52</sup> “continues to pursue the key drivers of modernist art: reflexivity and avant-garde experimentality”. (tradução nossa).

<sup>53</sup> “from this perspective contemporary art today is the art of the Global South”. (tradução nossa).

terceira corrente seria algo mais “pessoal, de pequena escala e ofertas modestas<sup>54</sup>” (SMITH, 2009, p. 52), marcadamente contrastante com uma arte mais espetacular que, a seu ver, continua forte nos dias atuais. Nessa corrente, artistas tendem a trabalhar coletiva ou individualmente, mas se valem da conectividade, tecnologia e múltiplas mídias.

Essa heterogeneidade da arte exemplificada por Terry Smith fundamenta sua visão de que a globalização não é mais hegemônica. O conjunto de seus escritos apontam para a ideia de que a contemporaneidade deva ser pensada pelo local, ao invés do global<sup>55</sup>, e de que há uma coexistência de passado e presente, ou de certos elementos do passado no presente. A esse respeito, afirma ele,

nossa contemporaneidade está saturada com todos os tipos de passado: histórico, artístico, religioso, utópico. Eles preenchem o presente com suas exortações ao retorno, eles correm para fechar a enorme lacuna deixada pelo crepúsculo das grandes narrativas, e seus projetos não realizados parecem ainda quererem essa realização tão fortemente que eles extinguiriam outros futuros<sup>56</sup>. (SMITH, 2014, p. 166)

A visão do crítico acerca da heterogeneidade da arte com relação à segunda corrente - aquela em que há processos artísticos específicos de cada região e sociedade - tangencia a de Miwon Kwon, de que as histórias de todo o mundo coabitam o presente. Igualmente, Smith vê elementos do passado, principalmente do modernismo, impregnando o presente, embora isso diga respeito a determinadas correntes artísticas e exposições em grandes museus e galerias. Com o livro *What is contemporary art?* ele procura mostrar que, apesar da grande diversidade artística do presente, é possível localizar a arte contemporânea com aquela que vem sendo produzida desde os anos 80, e afirma que ela é distinta da arte moderna ou pós-moderna.

---

<sup>54</sup> “personal, small-scale, and modest offerings” (tradução nossa).

<sup>55</sup> Smith rejeita os termos “arte global” ou “arte mundial”. A esse respeito, em conversa com a pesquisadora Saloni Manthur, publicada na revista *Contemporaneity* sob o título “Contemporary Art: world currents in transition beyond globalization”, ambos concordam que tais termos sugerem uma síntese e uma coerência que inexistem na contemporaneidade.

<sup>56</sup> “our contemporaneity is saturated with all kinds of pasts: historical, artistic, religious, utopian. They fill the present with their urgings for recurrence, they rush in to close the yawning gap left by the twilight of the master narratives, and their unrealized projects still seem to desire realization so strongly that they would snuff out other futures” (tradução nossa).

Em um movimento de pensar o contemporâneo com um olhar para o passado, o professor de História da arte e pesquisador na Stanford University, Richard Meyer, escreveu seu livro *O que foi a arte contemporânea*<sup>57</sup>?. Apesar do verbo no título estar no passado, Meyer não sugere que a arte contemporânea acabou, que estamos vivendo em um mundo pós-contemporâneo de produção artística, mas procurou estudar outros períodos para sustentar seu argumento de que o “contemporâneo” pode ser entendido como uma condição de estar concomitante, de coexistir junto a outros momentos, artistas e objetos.

Meyer comenta sobre alguns estudiosos que localizam o contemporâneo a partir dos anos 80, com o fim da União Soviética, a globalização, cultura digital e eletrônica e neoliberalismo. Um exemplo desses estudiosos seria Terry Smith; outro, o historiador da arte Alexander Alberro, que assevera

Novas formas de arte e de contemplação se cristalizaram nas últimas duas décadas. Essas novas formas vieram a ser discursivamente construídas como “o contemporâneo”. Não há dúvidas de que devemos muito aos antepassados modernistas, e há muito que se carrega no presente. Entretanto, desde fins dos anos 80 esses novos modos superaram sua dívida com o passado, e a hegemonia do contemporâneo deve ser reconhecida. (MEYER, 2013, p. 16)

Meyer propõe, contudo, pensar a ideia de contemporâneo a partir do estudo de arte do início do século XX. Com isso ele pretende mostrar que o contemporâneo nem sempre significou estar “em dia”, vigente, ou extremamente recente. Se inspirando na definição do dicionário Oxford de “Pertencente à mesma época, idade, ou período; habitar, existir ou ocorrer junto com o tempo<sup>58</sup>” (MEYER, 2013, p. 15), ele pressupõe contemporâneo como coexistência, ao invés de novidade.

Ainda tomando como base a definição do dicionário, Meyer mostra que a variável “co-temporâneo”, que já foi usada nos séculos XVII e XVIII, nos ajuda a lembrar que o contemporâneo é, em essência, uma condição relacional: “São precisos, em outras palavras, dois para ser contemporâneo<sup>59</sup>” (MEYER, 2013, p.

<sup>57</sup> “What was contemporary art?” (tradução nossa)

<sup>58</sup> “Belonging to the same time, age, or period; living, existing, or occurring together in time”. (tradução nossa).

<sup>59</sup> “It takes two, in other words, to be contemporary”. (tradução nossa)



16). Assim, ao se perguntar “contemporâneo com o que?” ele afirma que somos forçados a olhar além do artista individual ou obra-prima, mas para um campo mais vasto de produção artística e cultural.

A persistência da obra de arte ao longo tempo significa, para o pesquisador, que ela pode ser relevante para outros trabalhos e contextos sócio-históricos. Ao se referir à frase em neon “Toda arte já foi contemporânea”<sup>60</sup>, Meyer afirma que “precisamos reconhecer que toda arte histórica já foi atual e que toda arte contemporânea será histórica em breve. Também precisamos debater como a arte do passado informa e reconfigura o momento contemporâneo” (MEYER, 2013, p. 24).

Todas essas considerações acerca do contemporâneo foram tecidas por Richard Meyer para fundamentar sua escolha em estudar os cursos ministrados por Alfred Barr na Wellesley College, em 1926, e seu trabalho frente à direção do *MOMA (Museum of Modern Art)* de Nova Iorque durante a década de 30. Seu desejo de investigar o conceito do contemporâneo por meio de um antepassado se justifica pela assertiva: “Provavelmente desenvolvemos tanto amor pelo novo e pelo agora, enquanto conservamos muito pouco do antigo”<sup>61</sup> (MEYER, 2013, p. 31).

Analisando também a controvérsia em torno da mudança de nome do *Boston’s Institute of Modern Art* para *Institute of Contemporary Art*, em um movimento oposto ao MOMA, pois, ao contrário deste, sob a direção de Barr, o instituto bostoniano rejeitava a inclusão de qualquer obra de arte que não fosse muito recente, Meyer procura mostrar como trabalhos e artistas que antecedem um momento presente podem coexistir em obras e artistas contemporâneos. Desse modo, citando Barr, Meyer afirma: “os valores do passado são refeitos e reestruturados pelas inquietações do presente. Afinal, o passado não é tão permanente.”<sup>62</sup> (MEYER, 2013, p. 31).

<sup>60</sup> “All art has once been contemporary” (tradução nossa). Essa frase constituía um trabalho artístico de Maurizio Nannucci exibido em 2010 no *Boston Museum of Fine Arts*.

<sup>61</sup> We may (...) have developed too much love for the new and now, while retaining too little for the old and then”. (tradução nossa).

<sup>62</sup> “the values of the past are remade and re-framed by the concerns of the present” (tradução nossa).

A premissa utilizada por Meyer no livro, assim como seu título e seu entendimento do que é o contemporâneo, pode ser sintetizada em suas próprias palavras:

A obra de arte habita temporalidades e contextos diferentes, incluindo, mas não se limitando ao seu último momento de recepção. Enquanto ela persiste no tempo, a obra de arte pode agir simultaneamente como um emissário do passado e como um interlocutor no presente, uma relíquia histórica e um objeto de interesse visual contemporâneo<sup>63</sup> (MEYER, 2013, p. 34).

A metodologia utilizada por Richard Meyer na escrita do seu livro e na sua reflexão sobre o contemporâneo aponta, assim como em outros pesquisadores estudados aqui, para a concepção benjaminiana da história, embora ele não afirme isso explicitamente<sup>64</sup>. Muitos teóricos das artes, mídias e cultura contemporânea vêm, de fato, recorrendo aos escritos de Benjamin. O crítico musical da revista *New Yorker*, Alex Ross, chegou, inclusive, a dedicar um artigo<sup>65</sup>, em 2014, sobre a ressurgência, em suas palavras, da *Escola de Frankfurt*, mais notadamente Benjamin e Adorno, nas pesquisas e críticas da cultura pop. Ademais, no livro *A contemporaneidade do modernismo*<sup>66</sup>, praticamente todos os colaboradores, cujos objetos variam da literatura ao cinema e televisão, se pautam nos escritos de Benjamin, inclusive em uma perspectiva metodológica.

Richard Meyer, no entanto, afirma que seu intento em abordar o contemporâneo em uma perspectiva histórica foi a partir de *Performance in America: contemporary U.S. culture and the performing arts*, escrito pelo seu

<sup>63</sup>“The work of art inhabits different temporalities and contexts, including, but not limited to its latest moment of reception. As it endures over time, the artwork may act simultaneously as an emissary from the past and an interlocutor in the present, a historical relic and an object of contemporary visual interest”. (tradução nossa).

<sup>64</sup> A única referência a Walter Benjamin em *What was contemporary art?* é feita quando Meyer, ao analisar uma exposição organizada por Alfred Barr no *Farnsworth Art Museum*, da Wellesley College, intitulada *Reproduções de trabalhos famosos de artistas modernos (Reproductions of famous works of modern artists)*, procura mostrar como o professor e organizador da exposição parecia antecipar o ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. Uma das questões primordiais de Barr com essa exposição, segundo Meyer, seria a ausência de obras de artistas modernos nos museus de Boston (MEYER, 2013, p. 75).

<sup>65</sup> O artigo, publicado em setembro de 2014, intitula-se “The Naysayers: Walter Benjamin, Theodor Adorno, and the critique of pop culture”.

<sup>66</sup> “The Contemporaneity of modernism” (tradução nossa).

companheiro, David Román. Nesse livro, Román mostra, por meio da análise de espetáculos que variam de circuito Broadway a performance e peças em espaços experimentais, como o teatro americano compreendido entre os anos de 1994 e 2004<sup>67</sup> reativou um amplo espectro da cultura do seu país e da Inglaterra.

Nos capítulos iniciais, David Román procura discutir acerca da questão do contemporâneo, advertindo que há uma gama de estudos nas artes visuais sobre o tema, mas que carece de investigação por parte dos teóricos e críticos das artes cênicas. Segundo Román, sua pesquisa opta pela historicização do contemporâneo, pois vê uma relação entre passado e presente do teatro, da história e da cultura norte-americana (ROMÁN, 2005, p. 5). O autor, portanto, explica de que forma as ideias do materialismo histórico proposto por Walter Benjamin influenciaram sua escrita:

Com a prática de Benjamin do materialismo histórico, o presente se torna “o tempo do agora”. Nessa expressão poética, introduzida no seu influente e muito citado “Teses sobre a Filosofia da História”, Benjamin se dispõe a invocar um processo no qual o historiador rompe com o entendimento da história como uma sequência de eventos e passa a “captar a constelação que sua própria época formou com sua precedente”. (...) Eu defendo que o teatro tanto incorpora o tempo benjaminiano do agora quanto o explora com bastante êxito<sup>68</sup>. (ROMÁN, 2005, p. 21).

Román nos lembra como estudos realizados por teóricos como Marvin Carlson e Diana Taylor vêm relacionando teatro e performance com a história e a memória. Desse modo, ele rejeita a ideia de presentificação de alguns conceitos de contemporaneidade e prefere ver o teatro contemporâneo como “um arquivo de momentos teatrais passados e um compromisso contínuo com, e a retomada dessa história<sup>69</sup>” (ROMÁN, 2005, p. 40).

É precisamente nesse sentido que o conceito de contemporâneo atravessará

<sup>67</sup> O livro foi publicado em 2005, logo David Román analisa peças bem recentes à escrita do texto.

<sup>68</sup> “With Benjamin’s practice of historical materialism, the present becomes ‘the time of the now’. In this poetic phrase, introduced in his influential and much quoted “Theses on the Philosophy of History”, Benjamin sets out to conjure a process in which the historian breaks away from understanding history as a sequence of events and instead ‘grasps the constellation which his own era has formed with a definite earlier one’. (...) I argue that performance both embodies Benjamin’s time of the now and exploits it to great effect”. (tradução nossa).

<sup>69</sup> “an archive of past theatrical moments and an ongoing engagement with, and revival of, this history”. (tradução nossa).

os estudos das companhias cariocas. Retomando o texto inicial desse capítulo, da proposição de Heiner Muller de um novo paradigma narrativo, simbólico e imagético para o teatro que pode ser percebido na cena contemporânea, pode-se afirmar que Muller foi uma das principais figuras na transição do moderno para o contemporâneo nas artes cênicas.

Conforme citado por Ingrid Koudela em sua resenha sobre o livro *O Teatro de Heiner Muller*, de Ruth Röhl, “É preciso aceitar a presença dos mortos como parceiros de diálogo ou como destruidores – somente o diálogo com os mortos engendra o futuro” (KOUDELA, 1997, p. 184). Assim, entende-se que os fantasmas do passado devam ser exortados e reavivados no presente. Segundo Koudela, a partir de sua compreensão de Muller, “O passado, individual e coletivo, precisa mais do que nunca ser invocado, e muitos fantasmas, mais antigos e mais recentes, hão de fazer a sua aparição” (KOUDELA, 1997, p. 184).