

## OLHARES SOBRE O PÓS-MODERNO

Luiza Maria Lentz Baldo<sup>1</sup>

**RESUMO:** *Este artigo reúne algumas abordagens sobre o Pós-modernismo. Teóricos como Linda Hutcheon e Fredric Jameson, entre outros, se empenham em explicações, definições, ou formulações de uma poética do pós-moderno. Essas discussões são importantes para a percepção das implicações culturais e das significações da arte pós-moderna.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Pós-modernismo; cultura de massa; subjetividade.*

**ABSTRACT:** *This article gathers some approaches about the postmodernism. Studios like Linda Hutcheon and Fredric Jameson, among other, they insist in explanations, definitions, or formulations to the poetic of the postmodern. Those discussions are important for the perception of the cultural implications and significances of the postmodern art.*

**KEYWORDS:** *postmodernism; massculture; subjectivity.*

“Não há fatos, só interpretações”.  
Nietzsche

O que é pós-modernismo? Quais as suas características? Passadas algumas décadas de utilização do termo, ainda não há consenso entre os autores que abordam o tema. Apesar da dificuldade em estabelecer diferenças entre o moderno e o pós-moderno, vários teóricos se propõem a fornecer pistas que apontem para o que vem sendo denominado pós-modernismo. Este artigo reúne algumas abordagens a esse respeito, de teóricos como Linda Hutcheon e Fredric Jameson, entre outros, que se empenham em explicações, definições, ou formulações de uma poética do pós-modernismo. Acredita-se que, mesmo provisórias, tais discussões sejam importantes para que se percebam as implicações culturais e as significações da arte pós-moderna. Ainda que não haja consenso, uma vez que alguns vêem pós-modernismo como ruptura, outros como continuidade, o que se pretende destacar são as características observadas pelos teóricos, que sinalizam, por exemplo, para as redefinições do processo narrativo que, como todo processo que envolve pessoas, acompanha, inevitavelmente, as mudanças dos tempos. Por sua vez, essas mudanças possibilitam inferências que ampliam as análises para além

<sup>1</sup> Mestranda em Letras na UEL. Bolsista Capes.

dos pontos de vista puramente estilísticos e inserem o pós-modernismo no mundo globalizado, com todas as implicações sociais, econômicas e históricas que lhe são inerentes.

Em texto intitulado “Apelos e apelações do contemporâneo”, Nízia Villaça indica alguns caminhos para se explicar o que vem sendo definido como pós-modernidade (posmodernidade, segundo sua grafia). Essas pistas passam pelo período moderno, que a autora divide em três etapas: modernidade (século XIX); modernismo (fim do século XIX até aproximadamente 1960); e modernização (contemporaneidade). Nessa caracterização histórica, o que se percebe de mais relevante para a discussão que ora se propõe é a frustração do projeto sociocultural da modernidade – que pretendia harmonizar os princípios do Estado, do Mercado e da Comunidade –, com o predomínio do Mercado. Esse processo de modernização, que não foi acompanhado pelas esferas econômicas e sociais, gerou um “Estado de violência” que não respeitava as diferenças, anulando-as (Cf. VILLAÇA, 1996, p. 18). Como consequência disso, o homem perdeu sua identidade. Assim, o rápido desenvolvimento tecnológico e a conseqüente aceleração dos acontecimentos provocaram mudanças na forma do homem ver e se ver no mundo. Tudo isso resultou em alterações nas formas de representar o real. Diante da realidade fragmentária, caótica e extremamente efêmera, impôs-se a necessidade de uma representação igualmente incompreensível, ambígua e inconstante, “à imagem do mundo” (ROSENTHAL, 1975, p. 19).

Por sua vez, Fredric Jameson analisa o pós-modernismo sob um ponto de vista que também não é somente estilístico, mas, principalmente, histórico. O interessante é que quando se reflete sobre expressões culturais de determinadas fases históricas, parece que não há como deixar de pensar na existência de um espírito da época, que comunica e unifica tais manifestações. Em suas reflexões sobre o romance moderno, Anatol Rosenfeld trouxe à tona o conceito historicista dos pré-românticos alemães, *Zeitgeist*, e é essa mesma idéia que nos vem à mente na leitura do texto de Jameson intitulado “A lógica cultural do capitalismo tardio”. Esse teórico conceitua o pós-moderno não como estilo, mas como uma “dominante cultural” com características perceptíveis, configuradas pelas diversas crises da atualidade. Segundo sua visão, o pós-modernismo insere-se no espaço histórico, social e econômico do mundo globalizado e se configuraria como o momento da terceira grande expansão do capitalismo, que ele denomina por capitalismo tardio. Assim, como diz o autor, o objeto

fundamental do pós-modernismo é o “espaço mundial do capital internacional”.

Para demonstrar a sua idéia da relação atual entre a produção estética e a produção de mercadorias, Jameson privilegia a linguagem arquitetônica como um dos veículos para explicar a linguagem pós-moderna. Dessa maneira, ele estabelece um curioso paralelo entre os projetos arquitetônicos modernistas – mais frios e impessoais – e os do pós-modernismo, nos quais distingue uma espécie de “populismo estético”. Essa idéia torna-se clara quando o autor destaca o projeto do hotel Bonaventure<sup>2</sup> como exemplo da originalidade pós-moderna. Trata-se de um edifício popular, integrado ao tecido urbano, ao oposto das construções modernistas, que não se misturam ao conjunto da cidade. Porém, quem olha sua fachada de vidros espelhados não o vê, pois ela reflete “imagens distorcidas de tudo que o circunda” (JAMESON, 1997, p. 68).

Desse modo, a arquitetura pode permitir uma noção privilegiada da linguagem pós-moderna: os reflexos distorcidos e fragmentados transmitidos de uma superfície de vidro para outra seriam a imagem da reprodução da cultura pós-moderna. Essa reprodução estaria ligada ao que o autor chama de “terceira idade da máquina”, processo visto por ele como a “lógica espacial do simulacro”, que não mais se baseia na produção, mas na reprodução (televisão, Internet e outros). Numa cultura cada vez mais dominada pelo espaço, não se mede mais a vida pelo tempo. De acordo com Jameson, isso teria como consequência, entre outras, a transformação do romance histórico em uma grande coleção de imagens, em “simulacro fotográfico”. Tal processo também explicita de forma mais clara a questão da fragmentação pós-moderna: se não se mede mais a vida pelo tempo, não se pode mais organizá-la de forma concreta (passado, presente, futuro). Em produção cultural, o resultado de uma tal ordem de coisas poderia ser somente um “amontoado de fragmentos”.

Quebra de mitos, multiplicidade de perspectivas, rapidez, polivalência, fragmentação, anulação da subjetividade, configuração de novas subjetividades, são alguns dos muitos traços do pós-modernismo também desenhados por Nízia Villaça. Em artigo intitulado “Novas subjetividades”, ela expõe outra dificuldade: a questão do sujeito hoje, e se propõe a refletir sobre o “processo de subjetivação no espaço/tempo contemporâneo”. A autora principia dizendo que os teóricos da literatura não têm se preocupado muito

---

<sup>2</sup> Construído pelo arquiteto John Portman, no centro novo de Los Angeles, Califórnia.

com a questão do sujeito, a não ser no plano da filosofia, da psicanálise ou da hermenêutica e, quando essa discussão aparece em literatura, vem importada dessas ciências, que privilegiam o sujeito do texto, o autor. Porém, percebe-se que essa é uma preocupação cada vez maior, a começar por Bakhtin e sua visão da obra literária como um espaço de comunicação entre signos (sujeitos), chegando até à “tematização do sujeito” (Krysinski). Sendo assim, as reflexões de Nízia Villaça destacam o “sujeito na escritura” ao invés do “sujeito da escritura”, a subjetividade no texto, ou melhor, subjetividades, como demonstra.

Sobre esse assunto, a autora expõe o pensamento de vários estudiosos como Bakhtin e a sua discussão sobre o caráter dialógico da obra literária. Quando Bakhtin afirma em *Marxismo e filosofia da linguagem* que o livro é um “ato de fala impresso”, e por isso se constitui também num elemento de comunicação verbal, ele põe em evidência a idéia do livro como uma forma de interação verbal, de diálogo, de ação entre sujeitos que, por meio da linguagem, adquirem e transmitem suas experiências. O teórico russo salienta que tais relações tomam formas diversas de significação, de acordo com a situação comunicativa (científica ou artística). A obra literária representaria, pois, uma situação de comunicação artística entre os sujeitos no texto (narradores e personagens, sejam eles definidos ou indefinidos) e os sujeitos extratextuais (leitores) (Cf. BAKHTIN, 1979, p. 109).

Há que se concordar com Nízia quando ela diz que no texto literário a “marca” do sujeito é muito complexa, uma vez que, na ficção, especialmente na contemporânea, o que se percebe é a multiplicidade, ou a falta, ou a descentralização do sujeito da narrativa, aliás, tendência que vem se firmando desde o início do século XX com Proust, Joyce e outros. Essa relativização do sujeito, a visão do homem incompleto, lançado no mundo, perdido num labirinto, nada mais é do que a imagem do mundo pós-moderno: um labirinto em que a relatividade das coisas dissolve a individualidade em subjetividades múltiplas. A imagem de mundo é relativa, a de homem também o é. Ao falar em “subjetividades” a autora não pretende, como ela mesma garante, “atacar resquícios de uma subjetividade moderna” nem “dar receitas posmodernas” de tipos de subjetividades. Sua intenção, como já foi dito, é apontar para a “pluralidade de subjetividades”.

Assim, ela discorre sobre o estatuto literário do memorialismo, que vai do sujeito empírico (por exemplo, o do memorialismo pós-64) ao sujeito ficcional e destaca a proposta de

Luiz Costa Lima de que o memorialista se afaste de sua *persona* para obter o recuo e o distanciamento necessários a uma narrativa mais impessoal. A autora se refere às teses sobre a “morte do sujeito” como reconhecedoras de que “a consciência não é a instância suprema” e cita Gianni Vattimo, que analisa o conceito do *Dasein* de Heidegger como representante da crise da noção de sujeito. Isso porque o filósofo alemão trabalha a idéia do “ser de presença” do “sujeito metafísico”, de uma relação entre o ser e o tempo que vai além dos limites da realidade humana palpável. Essa linha de análise aproxima-se à crítica de Silvano Santiago, que valoriza os narradores contemporâneos como os que produzem autenticidade pela construção da linguagem, independentemente da garantia da experiência vivida.

E as noções de sujeito e de indivíduo percorrem o texto de Nízia Villaça pela visão de pensadores como Alain Renaut, que critica o ser substancial do sujeito heideggeriano; de Alain Laurent e sua defesa do individualismo não mais como narcisismo, mas como responsabilidade consigo e com o outro e, na mesma direção, de Alain Touraine, com a noção de sujeito como um ser de desejo, que constrói seu individualismo no reconhecimento do outro; e Baudrillard, que vê o indivíduo hoje como um espectro, um “clone” cujo original se perdeu. Nesse ponto, a autora toca numa temática muito em voga na atualidade: a questão do duplo. Curiosamente, trata-se de um tema que tem atravessado a literatura em todas as épocas. A obra de ficção mais antiga a tratar do tema, de que se tem notícia, é a *Epopéia de Gilgamesh*, escrita por volta de 2.500 a.C. Tão antiga e ao mesmo tempo tão atual que, ao analisá-la em *Recordando a los clásicos*, Kenneth Rexroth a aproxima ao *Ulisses* de Joyce e ao *Tom Jones* de Fielding. A recorrência ao tema deve-se, provavelmente, ao fato de o duplo representar bem a imagem espelhada e fragmentada do homem atual.

Por último, o texto de Nízia Villaça mostra o desenvolvimento histórico das leituras do individualismo. A cada época corresponde uma representação de indivíduo. E, na posmodernidade, há uma “desmaterialização” de todas as formas de individualismo, podendo haver, como ela exemplifica, um “indivíduo emancipado em política, egoísta na profissão, autônomo na vida social”. A complexidade do mundo pós-moderno se expressa nas visões paradoxais do indivíduo e do sujeito. Como muito bem o diz a autora, nas “obras contemporâneas instala-se um campo de luta entre os diversos processos de constituição do sujeito” (VILLAÇA, 1996, p. 55). Sobre esse tema, Fredric Jameson sugere a possibilidade de que o desaparecimento do sujeito individual tenha sido o responsável pelo

surgimento de gêneros como o pastiche, que, em sua visão, substituiu o estilo pessoal pela imitação da obra de arte.

O filósofo norte-americano analisa, ainda, a mudança da função social da cultura, em que as novas realidades são transformadas em imagens televisivas. Nessa linhagem de pensamento, o crítico cita Guy Debord (*A sociedade do espetáculo*), segundo o qual, “a imagem se tornou a forma final de reificação”, ou seja, a transformação do real em “uma série de pseudo-eventos” fez com que tudo fosse considerado cultural. As reflexões sobre massificação da cultura no mundo pós-moderno fizeram surgir o termo “indústria cultural” – forjado por Theodor Adorno e Max Horkheimer – para indicar a arte como mercadoria consumida pelas massas, não mais produzida pelo trabalho artesanal e sim de acordo com o modelo de manufatura das grandes indústrias. Sob essa perspectiva, o progresso não servia mais à sociedade porque a civilização do desenvolvimento tecnológico transformara os homens em apêndices das máquinas, em seres desprovidos de senso crítico, sujeitos a uma racionalidade meramente “instrumental”. (NOBRE, Marcos, 2003, p. 14). A esse respeito Jameson observa que,

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. (JAMESON, 1997, p. 30).

Além de questões mais recorrentes nas teorias do pós-moderno como “fragmentação”, “desrealização”, “alteração de dimensões temporais”, ou “desindividualização”, por exemplo, Jameson enfoca outros elementos que considera constitutivos do pós-modernismo: a estrutura esquizofrênica; a substituição da profundidade por superfícies múltiplas; um novo matiz emocional, mais impessoal, visto como “intensidades”; as novas formas de temporalidade, com o predomínio da dimensão espacial tanto na vida interior, quanto cultural; e a relação de tudo isso com o capitalismo multinacional de nossos dias. Para discutir a questão da profundidade, esse autor analisa quadros de Van Gogh, Andy Warhol e Renée Magritte e aponta o último como um “emblema pós-moderno”, por indicar o aparecimento de um novo tipo de superficialidade. A pintura de Magritte (sapatos com os pés expostos) seria emblemática pela estranheza, pela falta de expressão, por agradar ao ideal

esquizofrênico. O teórico fundamenta sua análise em Lacan, que define esquizofrenia como a ruptura da cadeia de significantes. Jameson explica essa ruptura apoiando sua argumentação em um poema de Bob Perelmam,<sup>3</sup> em que cada verso é composto por subtítulos de um livro de fotos, cuja unidade deve ser buscada fora do texto. Segundo as palavras do crítico, a obra de arte, hoje, não é mais unificada, não é mais orgânica, é um “saco de gatos” (JAMESON, 1977, p.56).

O fato de pensar em pós-modernismo como um fenômeno histórico levou Jameson a censurar as críticas do período, tanto apologéticas, quanto moralistas porque, e esse é um argumento indiscutível, ainda não há um distanciamento que possibilite a isenção. Não se pode julgar, mas já é possível perceber determinadas situações e, até mesmo apontar alguns caminhos, como ele próprio o faz ao notar a “desorientação” dos sujeitos que transitam no “hiperespaço pós-modernista”. Para a “incapacidade de nossas mentes, de mapear, pelo menos no presente, a enorme rede global e multinacional de comunicação descentrada”, ele elabora, hipoteticamente, a “estética do mapeamento cognitivo”, uma nova forma cultural e política, que se preocuparia em dotar o indivíduo de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global. Essa seria uma nova função pedagógica das artes e possibilitaria a recuperação de “nossa capacidade de agir e de lutar, que está, hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social” (JAMESON, 1977, p.79).

Em “Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética”, a crítica norte-americana Linda Hutcheon dialoga com esses e outros autores que discutem o tema e se dispõe a determinar um ponto de partida para a criação de uma estética do pós-modernismo. Para tanto, ela estabelece a noção de pós-modernismo como um fenômeno que “usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” e aponta três características inerentes ao período: “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 19). No texto em questão, a característica que se sobressai é a contradição. Ao contrário de Jameson, que investiga os motivos que explicariam as contradições pós-modernistas, para a autora interessa observar a maneira como estas se manifestam. Para chegar a isso, ela se apóia no conceito pós-moderno de “presença do passado”. Tal conceito é bem definido em “Ensaio de doutrina poética”, de T. S. Eliot. Ao discorrer sobre tradição, ele diz que, ao invés de herdada, esta deve ser obtida com muito trabalho, por meio do “sentido histórico” que compreende, além

<sup>3</sup> Trata-se do poema “China”. In: JAMESON, 1977, p. 55.

da percepção do passado já passado, a percepção da “presença do passado”. Seria o sentido dessa tradição que tornaria um escritor mais consciente de seu lugar no tempo, de sua contemporaneidade. Assim, Eliot mostra que o que acontece quando um artista cria uma obra de arte, influencia, simultaneamente, todas as que a precederam. Para o poeta britânico,

Os monumentos existentes formam uma obra ideal, a qual é modificada pela introdução da nova, da verdadeiramente nova, obra de arte. A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ele persista após o acréscimo da novidade, deve a sua totalidade ser alterada, embora ligeiramente e, assim, se reajustam a esta as relações, as proporções, os valores de cada obra de arte: e isto é a concordância entre o velho e o novo. (ELIOT, 1962, p. 24).

A contradição pós-moderna se manifesta, portanto, na consciência de que o passado pode ser alterado pelo presente, tanto quanto o presente é dirigido pelo passado, o que propicia a “reavaliação crítica”, a “reelaboração”, que acaba por tomar forma na ironia pós-moderna. Onde Jameson viu surgir gêneros como o pastiche, Hutcheon vê recriação, paródia. Para ela, a paródia seria uma “forma pós-moderna perfeita” porque, ao mesmo tempo em que incorpora, desafia o que parodia, além de questionar a idéia de “origem ou originalidade”. Desse questionamento deriva a natureza da subjetividade pós-moderna, em que a alteração de perspectiva desafia as noções tradicionais de sujeito, tanto na narrativa (“narradores múltiplos, difíceis de localizar” ou “deliberadamente provisórios e limitados”), quanto na pintura – como já demonstrado por Anatol Rosenfeld em suas “Reflexões sobre o romance moderno”.

Contraditório, desafiador, questionador, o pós-modernismo contesta os “pressupostos universalizantes” do humanismo liberal que separam em compartimentos estanques a arte e a vida. Porém, não os nega, utiliza-se deles para desmistificá-los, para desfazer as noções de referência, as tentativas de atribuir significados e de ordenar o caos. Esse questionamento das bases de nossa maneira de pensar teria suas raízes nos acontecimentos dos anos 60, que deitaram por terra as certezas absolutas e, de uma certa maneira, sacudiram os intelectuais que se sentiram no dever de tentar modificar a consciência do povo. Hutcheon argumenta que essa época, embora não tenha sido definidora do pós-moderno, certamente forneceu-lhe os fundamentos. Segundo sua análise:



A experiência política, social e intelectual dos anos 60 ajudou a permitir que o pós-modernismo fosse considerado como aquilo que Kristeva chama de “escrita-como-experiência-dos limites”: os limites da linguagem, da subjetividade e da identidade sexual, bem como – poderíamos também acrescentar – da sistematização e da uniformização. Esse questionamento (e até ampliação) dos limites contribuiu para a “crise da legitimação” que Lyotard e Habermas consideram (cada um a seu modo) como parte da situação pós-moderna. Indiscutivelmente, ela significou um repensar e um questionamento das bases de nossas maneiras ocidentais de pensar, que costumamos classificar, talvez com demasiada generalização, como humanismo liberal. (HUTCHEON, 1991, p.25).

Trata-se de um período de certezas relativas, de desafio aos limites. E os escritores pós-modernos desafiam os pressupostos narrativos estruturais da arte, da filosofia, da literatura, das ciências. O que se pretende mostrar é que tais pressupostos, como criações humanas, têm seu valor, mas também têm limitações. Por exemplo, se no passado a história foi utilizada na crítica de romances, o pós-modernismo vê a história condicionada à textualidade, uma vez que tudo, até os relatos das testemunhas, nos chegam em textos. Por isso Linda Hutcheon diz que numa época de contradições, em que as certezas são “posicionais”, a atitude da crítica pós-moderna deveria ser de reflexão sobre si mesma como criação ideológica.

Essa autora privilegia o romance e, dentro do gênero, a “metaficção historiográfica” – que se apropria dos fatos e personagens históricos, mas não deixa de ser auto-reflexiva –, como exemplo da contradição pós-modernista. Isso porque esse tipo de narrativa incorpora tanto a literatura quanto a história e a teoria, ou seja, “sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passa a ser base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado” (HUTCHEON, 1991, p.22). Assim, Hutcheon aponta para uma ampliação das fronteiras entre as artes em geral: poética e estética; romance e cinema; poesia e música, além da coexistência de gêneros heterogêneos como romance e contos; romance e autobiografia, romance e biografia, romance e história, entre outros. Porém essa fusão é problematizadora, há uma oposição entre as convenções dos gêneros e é esse atrito que faz diferença na obra pós-moderna.

Para a formulação de uma poética do pós-modernismo, os teóricos precisam ter a consciência de estarem vivendo em um período contraditório, tendo a sua frente, “elementos plurais e contestáveis”. Não haverá como reduzi-los ou recuperá-los, tanto pela mobilidade

dos mesmos, quanto pela falta de distanciamento necessário. É certo que suas formulações serão provisórias, mas, como diz Linda Hutcheon, isso não deverá lhes afastar (e ela se inclui nessa tarefa) da responsabilidade de “começar a estudar as implicações de nossa realização em relação a nossa cultura e da produção de sentido que nela enxergamos” (HUTCHEON, 1991, p. 41).

Em seu desenvolvimento histórico, as artes em geral atravessam períodos que se alternam ora contrapondo, ora retomando algumas de suas características básicas. No texto “O Barroco e o Neobarroco”, o poeta e romancista Severo Sarduy tece uma argumentação bem fundamentada em exame de obras recentes da arte latino-americana, sobre a linguagem pós-moderna como neobarroca. O ponto de vista de Sarduy parece-nos bastante pertinente, principalmente quando comparado ao pensamento de Linda Hutcheon a respeito do pós-modernismo como um período contraditório, desafiador e questionador como o foi, igualmente, o período Barroco.

Por meio de análises de obras de autores da literatura latino-americana recente como Pablo Neruda, Guimarães Rosa e Cabrera Infante, Sarduy demonstra a prática barroca da artificialização com todos os mecanismos a ela inerentes, dos quais ele distingue a substituição, a proliferação e a condensação. Sua explanação sobre cada um desses elementos é instigante e esclarecedora como, por exemplo, quando discorre sobre os mecanismos da proliferação e fala da “exuberância barroca” de Guimarães Rosa, que exclui do texto de *Grande Sertão: veredas* toda a denominação direta do significado “diabo”, ou ainda quando mostra o recurso da condensação como um meio de dar sentido ao sem sentido, seja na linguagem literária, pictórica ou cinematográfica, em que a tensão entre dois significantes se condensa e cria um terceiro.

Percebe-se que – ao contrário da perspectiva pessimista de detratores da cultura pós-moderna como Fredric Jameson ou Theodor Adorno –, Severo Sarduy apresenta uma visão positiva do pós-modernismo. Assim como Linda Hutcheon, o crítico cubano conceitua a paródia como um gênero maior, desde que permita a “leitura em filigrana”, que precisa ser “saboreada” totalmente para decifrar e descobrir o texto sob outro texto. Segundo o autor, as obras do barroco latino-americano recente que permitirem esse tipo de leitura, estarão próximas ao conceito bakhtiniano de paródia, entendido como um processo de carnavalização e dessacralização do texto ao qual se aderem. Ao falar da paródia como uma forma neobarroca, Severo Sarduy a privilegia como um espaço de jogo discursivo, de mescla de gêneros. Para ele, importa o modo como a linguagem é trabalhada. Por

isso, discorre não só sobre os elementos intertextuais, mas também sobre os elementos intratextuais que a compõem, a saber: gramas fonéticos (anagrama, caligrama, acróstico, aliteração); gramas sêmicos (perífrase); e gramas sintagmáticos (“indicadores” presentes no encadeamento das seqüências). Tais elementos são visto pelo autor como:

(...) os textos em filigrana que se introduziram na aparente superfície plana da obra como elementos alógenos – citações e reminiscências –, mas que, intrínsecos à produção escritural, à operação de cifragem – de tatuagem – em que consiste toda a escritura, participam, conscientemente ou não, do próprio ato da criação. Gramas que deslizam, ou que o autor faz deslizar, entre os traços visíveis da linha, escritura entre a escritura. (SARDUY, 1979, p.172).

Muito interessante também é a conclusão do artigo de Sarduy em que este demonstra o espaço do barroco como o espaço da superabundância e do desperdício e liga a retórica barroca – que rompe com a linguagem direta, natural, denotativa –, ao erotismo. O autor argumenta que, para a visão pragmática do *homo faber*, a atividade lúdica da paródia seria tão excessiva quanto o erotismo que “não é mais do que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo ‘natural’ dos corpos” (SARDUY, 1979, p. 177). Sendo assim, o prazer proporcionado pelo jogo erótico seria tão dispensável quanto a artificialidade da linguagem barroca. Quanto à estrutura, porém, o crítico aponta no jogo barroco uma razão de ser: o barroco europeu e o barroco colonial latino-americano reproduzem a imagem de mundo móvel, descentrado, mas ainda equilibrado sobre um pensamento lógico capaz de indicar caminhos. Já no mundo atual, como não mais se reconhece uma razão absoluta, a linguagem neobarroca espelha a ausência de equilíbrio ou, como demonstrado por Linda Hutcheon, reflete a quebra da narrativa-mestra centrada nas certezas do humanismo liberal. Enquanto o sujeito barroco, como Teseu, percorria o labirinto guiado pelo fio de Ariadne, o herói neobarroco, embaraçado nos vários fios de suas certezas “posicionais” não encontra mais a saída do labirinto. Nelson Ascher, em artigo na *Folha de S.Paulo* (05/04/04), diz que, nesta época de transições abruptas e incertezas, estarão aptos a sobreviver os leitores que forem capazes de abrigar em seu cérebro informações e opiniões contraditórias, deixando de lado a segurança de “verdades” previamente consagradas. Isso parece indicar, parafraseando um velho

filósofo, que em tempos pós-modernos, as certezas e verdades inabaláveis se desfazem no ar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães, 1962.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- JIMENEZ, Marc. “Adorno” In: HUISMAN, Denis. *Dicionário dos filósofos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- NOBRE, Marcos. “O veneno para o antídoto”. In: Caderno “Mais!”. *Folha de São Paulo*. 31/08/2003.
- REXROTH, Kenneth. *Recordando a los clásicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. São Paulo: Nacional, 1975.
- SARDUY, Severo. “O Barroco e o Neobarroco”. In: MORENO, César Fernández. (org). *América Latina e sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VILLAÇA, Nízia. “Apelos e apelações do contemporâneo”; “Novas subjetividades”. In: ——— *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.