

SER OU NÃO SER, NO PÓS-MODERNISMO, NÃO É MAIS A QUESTÃO¹

TO BE OR NOT TO BE, IN POSTMODERNISM, IS NO MORE THE QUESTION

Fabio Jarbeson da Silva Trajano
Mestre em Literaturas de Língua Inglesa
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
(lightuniverse@hotmail.com)

RESUMO: Mormente tipificado por um diálogo constante e crítico com o passado à luz do presente, o pós-modernismo continua rodeado de dúvidas com relação à sua natureza, propósito e utilidade. Este ensaio tem a finalidade de analisar alguns aspectos do pós-modernismo em termos culturais, sua origem, suas características principais, as visões de alguns de seus defensores, bem como sua relevância para a literatura. Está mais que claro que o pós-modernismo tem sido essencial na promoção da pluridiversidade ao dar voz a grupos minoritários e culturas anteriormente marginalizados. É fundamental, portanto, conhecer os artifícios que o pós-modernismo tem usado a fim de se obter uma melhor apreensão do seu potencial político. Ao final deste ensaio, o leitor terá maior consciência do importante papel transformador que o pós-modernismo tem desempenhado nas culturas contemporâneas.

Palavras-chave: Pós-modernismo. Cultura. Literatura. Transformação.

ABSTRACT: Mostly typified by a constant and critical dialogue with the past in the light of the present, postmodernism is still surrounded by doubts with regard to its nature, purpose and usefulness. This essay aims at analysing some aspects of postmodernism in cultural terms, its origin, its main features, the views of some of its proponents, as well as its relevance in literature. It is crystal clear that postmodernism has been capital in promoting pluridiversity by giving voice to previously marginalised minority groups and cultures. It is fundamental, therefore, to get to know what devices postmodernism has been using in order to have a better apprehension of its political potential. By the end of this essay, the reader is going to be more aware of the important transformative role postmodernism has been playing in contemporary cultures.

Keywords: Postmodernism. Culture. Literature. Transformation.

O pós-moderno participa de uma lógica do tipo 'tanto/quanto' e não 'ou/ou'
Linda Hutcheon

Conforme a epígrafe destaca, o pós-modernismo solapa de um só golpe a lógica binária do paradigma moderno e o seu conseqüente pensamento dicotômico em favor de uma pluralidade caracterizada, entre outras coisas, pela imbricação do antes e do agora que impede a essencialização da diferença. Em outras palavras, trata-se de um estilo estético-literário que provém de e contém em si mesmo seus próprios antecessores, só que apreciados à luz do presente e sujeitos a uma

reescritura crítica, contestadora e transformadora norteada pelo diálogo com o passado textualizado e a reavaliação dele. Consoante observa Linda Hutcheon, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório que usa e abusa, instala e então subverte, os mesmos conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1990, p. 3).

O termo ‘pós-modernismo’ surgiu em fins da década de 50 e, ao contrário do que parece ser lugar-comum, não provém da arquitetura, mas sim da própria literatura, na qual foi usado em crítica literária por Irving Howe e Harry Levin, que já então lamentavam a exaustão da estética modernista que seria retratada posteriormente por John Barth, em 1967, em seu artigo *The Literature of Exhaustion* (HUYSEN, 1992, p. 24; BARTH, 1984a).

O uso da palavra ‘pós-modernismo’ se tornou algo mais notável nos anos 60 mediante sua utilização por críticos literários como Leslie Fiedler e Ihab Hassan, os quais tinham ideias bem divergentes do que seria literatura pós-moderna. Na realidade, duas vertentes da cultura pós-moderna já eram bem visíveis nesse momento: uma “apocalíptica desesperada” e outra “visionária festiva” (HUYSEN, 1992, p. 32-33).

No entanto, o vocábulo tornou-se melhor conhecido quando foi apropriado por Robert Stern e Charles Jencks, no começo da década de 70, e aplicado para referir-se a uma nova proposta de arquitetura. De fato, Charles Jencks chegou a tornar-se arauto da arquitetura pós-moderna quando precisou a morte da arquitetura moderna, em 1972, ocasião em que foi propalada pelos meios de comunicação a derrubada de um conjunto habitacional construído nos moldes da arquitetura moderna (HUYSEN, 1992, p. 28).

Curiosamente, porém, ainda em fins da década de 70, tal qual atesta o artigo de 1979 de John Barth, *The Literature of Replenishment*, embora se reconhecesse a concomitante e paradoxal (des)continuidade da estética pós-moderna com respeito ao seu antecessor, não havia ainda um consenso do que seria ou deveria ser o programa pós-moderno, e que tipo de literatura deveria ou não ser abarcado pelo mesmo (BARTH, 1984b, p. 194, 197).

Antes de prosseguir, é importante chamar a atenção ao fato de que o foco deste ensaio está em aspectos culturais e não sociais. Entenda-se cultura como elemento plural e dinâmico, sempre em transformação, que possibilita que distintos indivíduos entendam o mundo ao seu redor e a si mesmos de maneiras muito

parecidas, bem como sejam capazes de comunicar tais percepções e opiniões entre si (BARKER, 2008, p. 42). Assim, o social é relevante com referência à maneira e extensão que ele influencia e até mesmo molda o cultural, como, por exemplo, o consumismo amplamente difundido e o acesso à TV, que contribuem para tornar menos nítidas as fronteiras entre a 'alta' cultura e a cultura de massas. Com efeito, é exatamente esta a diferença entre o pós-modernismo e a pós-modernidade: o primeiro está mormente relacionado ao mundo das artes, bem como a acontecimentos culturais e intelectuais, e a última a configurações de caráter histórico e sociológico notoriamente marcadas pelo surgimento de um novo tipo de sociedade (BARKER, 2008, p. 177). Portanto, o importante é ter em conta que o pós-modernismo sinaliza nas artes mudanças de natureza acelerada ocorridas na sociedade. Ou seja, é resultado de uma pós-modernidade e sua correspondente teoria social às quais está inextricavelmente associado (LYON, 1994, p. 85).

“Bem, mas o que é o pós-modernismo?” (BARTH, 1984b, p. 196, grifo do autor), pergunta John Barth em 1979. Decerto não é tarefa fácil defini-lo, ou Barth ainda não estaria levantando um questionamento que muito antes daquele ano já afligia outros teóricos que buscavam minimamente esclarecer o conceito (HUTCHEON, 1993, p. 243).ⁱⁱ Tendo em vista tal cenário e partindo deste contexto, até que ponto mais de três décadas de discussões até o momento atual contribuíram para elucidar o termo?

Para começo de conversa, dentre as principais características do pós-modernismo, talvez a que de imediato salte aos olhos é o seu recorrente retorno ao passado. Todavia, não é um retorno ingênuo ou nostálgico, mas sim um revisitar crítico a fim de repensá-lo e problematizar os valores dominantes da sociedade de tal maneira e extensão a ponto de contestar, perturbar e, se possível, até mesmo subverter as formas de representação que aí estão (HUTCHEON, 1995, p. 93). Tal qual afirma Barth, citando Ítalo Calvino e Gabriel García Márquez como exemplos, um verdadeiro pós-modernista tem sempre um pé no passado e outro no presente (BARTH, 1984b, p. 204).

Nesse sentido, o projeto pós-moderno inevitavelmente traz à mente a imagem do deus romano Jano que, no momento presente, tem um olho no passado e outro no futuro. Com efeito, exatamente assim atua a sensibilidade pós-moderna que, ao tomar emprestado os vestígios do passado textualizado e recodificá-los,

tenta promover mudanças significativas no presente por meio de uma democratização da cultura e, ao mesmo tempo, fornecer alternativas, novos caminhos e possibilidades para o porvir através da des-naturalização de práticas socioculturais que produzem e perpetuam desigualdades e injustiças sociais (BARKER, 2008, p. 210).

Curiosamente é precisamente esse aspecto do fenômeno pós-moderno que faz cair por terra o empenho daqueles que insistem em ignorar o seu potencial emancipador e o retratam negativamente como apolítico, sem conteúdo e insignificante ao enfatizarem seus traços mais comuns, *inter alia*, “descontinuidade, disrupção, deslocamento, descentramento, indeterminação e antitotalização” (HUTCHEON, 1990, p. 3). Conforme Hutcheon atesta: “[n]ão há modo de a arte pós-moderna não ser política, pelo menos no sentido de que suas representações – suas imagens e histórias – são qualquer coisa menos neutras” (IBID, 1995, p. 3).

Efetivamente, o pós-modernismo é perpassado por incertezas ontológicas provenientes de seu empenho em demonstrar que qualquer discurso que se proponha ser ‘a verdade’ está calcado em especificidades diversas, sejam sociológicas, históricas, culturais ou linguísticas (COUTINHO, 2005, p. 166). Como consequência de sua iniciativa relativizadora que recusa qualquer perspectiva que se apresente como absoluta e objetiva, diversas ‘verdades’ outrora tidas como universais ou transcendentais, tais quais os discursos científico, historiográfico e religioso, têm caído em descrédito uma vez que são de-formados e apresentados segundo o que legitimamente são: construtos humanos imperfeitos (SMITH; RILEY, 2009a, p. 230-31).ⁱⁱⁱ A título de exemplo, nem mesmo as amarras temporais estabelecidas pelo ‘Grande Livro’ ocidental e sua peculiar dicotomia linear são mais as mesmas na fragmentada narrativa pós-moderna (GÊNESIS 1:14).^{iv} Deveras, consoante declara Terence Hawkes,

[o] efeito é fazer-nos ponderar sobre a cultura que herdamos; vê-la, talvez pela primeira vez, como uma construção intrincada, contínua. E isso significa que também podemos começar a ver, e questionar, aqueles arranjos de dar projeção e abafar, de ressaltar e reprimir, de posicionar no centro e de restringir à periferia, que dão ao nosso próprio modo de vida seu caráter distintivo (HAWKES, 1995, p. viii).

Portanto, não é de surpreender que a própria ideia do que é ‘real’ tem sido bombardeada pelo empreendimento pós-moderno com o propósito de desmascarar

os mecanismos opacos e intenções veladas que sem dúvida subjazem fabricadas e reproduzidas ilusões de realidade que de modo algum são fundamentadas na *real* realidade (MCHALE, 1987, p. 164). Um bom exemplo oferecido por Chris Barker de que nossas impressões sensoriais podem ser enganadas por simulações do real é a própria televisão que, não raramente, simula situações aparentemente ‘verídicas’ não com a intenção de representar o mundo, mas sim de promover a sua própria versão artificial de realidade (BARKER, 2008, p. 207-208, 316).

Não obstante, essa problemática se intensifica ainda mais quando tais construções passam a ser referências de si mesmas e a cultura do simulacro, da cópia sem original, oficialmente se instaura. Sem nenhum contato com a legítima realidade, perde-se a noção da mesma e se estabelece a hiper-realidade, uma ‘verdade’ que se autointitula “mais real que o real” (FERNANDES, 2005, p. 376-77). Não é à toa que Stanley Fish parodia o livro de João 8:32 a fim de retratar essa particularidade da cultura contemporânea: “[s]abereis que a verdade não é o que parece, e **essa** verdade vos libertará” (FISH, 1990, p. 448, *grifo do autor*).

O interessante é que, por mais contraditório que possa parecer, o que tem tudo a ver com a própria dinâmica pós-moderna, o aumento acelerado do consumismo, bem como da televisão e outros meios de comunicação, associados à ‘implosão’ da realidade, também tem o seu lado positivo e **político** uma vez que tal contexto promove a ruptura da dicotomia ‘alta’ cultura *versus* cultura popular (LYON, 1994, p. 58). Com efeito, a participação popular na produção cultural tem sido cada vez mais acirrada, de modo que não é mais necessário ser um experto para apreciar a arte pós-moderna, pois o seu caráter democrático visa ser acessível não apenas ao erudito, mas também ao antes taxado de ‘inculto’. Na verdade, a cultura de massas logrou inclusive romper os muros acadêmicos e hoje já não é algo extraordinário vê-la compondo os currículos universitários em pé de igualdade com a ‘grande arte’ (COUTINHO, 2005, p. 166).

De acordo com Linda Hutcheon, a distinção de fronteiras entre os dois tipos de arte se tornou inviável como atividade coetânea graças ao paradoxo pós-moderno que instala e subverte de uma só vez tanto a arte das elites como das massas mediante diversas práticas culturais em maior ou menor grau relacionadas à paródia, tal qual a ironia (HUTCHEON, 1990, p. 44). Deste modo, não é coincidência alguma que, como afirma Andreas Huyssen, “a cultura de massas seja agora

reconhecida e analisada por críticos [leia-se 'intelectuais'] que começam a se liberar do dogma modernista de que toda a cultura de massas é monoliticamente *kitsch*, psicologicamente regressiva e destruidora de mentes” (HUYSSSEN, 1992, p. 46).

Outrossim, na esteira do paradoxo pós-moderno se observa sua fortalecedora dúbia natureza: a um só tempo 'dentro' e 'fora'. Trocando em miúdos, assim que o universo pós-moderno direciona sua mirada estética e inclusiva ao passado textualizado, estabelece-se uma relação de concomitante (in)dependência com ele marcada sobretudo pela geração de poder político para contestar uma dada sociedade a partir de seus próprios referenciais históricos e socioculturais (HUTCHEON, 1995, p. 12). De fato, tal proceder está totalmente em consonância com o pensamento foucauldiano de que “[o]nde há poder, há resistência e, contudo, ou melhor, conseqüentemente, esta resistência nunca está em uma posição de exterioridade em relação ao poder” (FOUCAULT, 1993, p. 336). E é precisamente por meio desta estratégia que o projeto pós-moderno consegue apresentar uma visão de mundo alternativa, visão esta resultado da desconstrução, da desnaturalização daquilo que age sobre cada indivíduo tal qual uma quase inércia ideológica que é invariavelmente tida como certa, natural, e é capaz inclusive de determinar as vontades e atos de seu portador (HUTCHEON, 1995, p. 119).

Efetivamente, essa forma de apreender a realidade construída e suas arbitrárias dicotomias como norma evidente e legítima é também conhecida como 'experiência dóxica' (BOURDIEU, 2007, p. 17). Logo, é desnecessário dizer que 'desdoxicar' a cultura contemporânea está na ordem do dia da agenda pós-moderna, razão pela qual a expressão '*de-doxify*' é tão generosamente usada no *The Politics of Postmodernism*, de Linda Hutcheon, como proposta para desestabilizar e pôr termo à perpetuação de construções discursivas dominantes e suas respectivas representações que, para o benefício de poucos, agem em detrimento de muitos.

Obviamente, tal processo e sua inevitável promoção de dúvidas e incertezas também têm seus 'efeitos positivamente colaterais', tal qual a descentralização do sujeito apontada por Smith e Riley: “o pós-modernismo tem trabalhado para desestabilizar as identidades e gerar ambivalência. Abriu-se caminho, assim, para estimulantes novas posições de sujeito que desafiam as ordens normativas impostas pelos valores culturais modernistas” (SMITH; RILEY, 2009b, p. 220). Antes tido

como fixo e coerente, hoje o sujeito pós-moderno possui uma identidade fragmentada, imprecisa, tipificada por uma plural instabilidade que por vezes abriga até mesmo identidades contraditórias. De fato, agora assumida e reconhecidamente em contínuo processo de formação e negociada pelo indivíduo durante toda sua vida de acordo com circunstâncias contextuais, conforme Stuart Hall observa, a identidade de antanho tida como unívoca e estável nada mais era que uma fantasia (HALL, 1996, p. 598).

Sem embargo, é digno de nota que a condição pós-moderna não apenas se fez campo fértil para subjetividades mais fluidas, mas também preparou o terreno para incluir as vozes de grupos relegados às margens em épocas passadas. Segundo Eduardo Coutinho:

A descentralização do sujeito verificada no pós-modernismo teve ainda um outro efeito fundamental que contribui enormemente para o seu cunho inequivocamente político: o favorecimento do desenvolvimento da produção oriunda dos grupos marginalizados, seja dentro do próprio eixo-centro euro-norte-americano, seja no universo periférico, composto pelo resto do mundo, em particular pela Ásia, África e América Latina (COUTINHO, 2005, p. 166-67).

A propósito, esses outrora inquestionavelmente excluídos por gênero, raça, classe, orientação sexual, etc., ou 'ex-cêntricos', consoante os designa Hutcheon, também usufruem da paradoxal e potencializadora capacidade de ao mesmo tempo (não) pertencer aos sistemas culturais dominantes nos quais estão direta ou indiretamente inseridos. Na realidade, "dentro ainda que fora" significa gozar de uma perspectiva crítica múltipla e variável do tipo que pode inclusive chegar a transformar o inócuo discurso da tolerância em solidariedade justamente por não estar sob o jugo da força centrípeta dominadora (HUTCHEON, 1990, p. 67).

Entretanto, é importante ressaltar que embora a cultura pós-moderna se proponha desafiar a centralidade do fantasioso monólito homogêneo hegemônico normalmente tido como composto por indivíduos brancos, de classe média, do sexo masculino, heterossexuais e ocidentais, ela sabe que a única maneira de fortalecer o universo periférico é reconhecendo o poder desse eixo-centro (HUTCHEON, 1997, p. 132). Assim sendo, como evidencia Hutcheon, o "[p]ós-modernismo não realoca o marginal para o centro. Ele está mais para **usar** este paradoxal duplo posicionamento para analisar criticamente o interior a partir tanto do exterior quanto

do interior, que inverter a valoração dos centros para a das periferias e fronteiras” (IBID, 1990, p. 69, grifo da autora).

Agora, a fim de interromper a linearidade textual da qual este ensaio tem se servido e que já começa a destoar da estética abordada e de sua peculiar narrativa fragmentada e retrospectiva, é mister voltar àquela consideravelmente pontuada questão da “presença do passado” (HUTCHEON, 1990, p. 4). Certamente não com intenções prolixas, mas sim de enriquecer o diálogo travado até aqui. Visto que o pós-modernismo tem total conhecimento de que a única forma de se acessar o passado é a partir de seus vestígios textuais, ainda que através de outros textos culturais que não necessariamente o literário, e faz copioso uso desse recurso, é impossível que o conceito da intertextualidade passe despercebido. Em consonância com esta noção, Hutcheon destaca que não há outra maneira de compreender o passado que não seja através de seus textos: “seus documentos, suas evidências, até mesmo seus relatos de testemunhas oculares são **textos**. Mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, poderiam ser vistas [...] como textos sociais” (HUTCHEON, p. 16, grifo da autora).

Muito já foi dito sobre a aventura intertextual: Ferdinand de Saussure, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette, Michael Riffaterre, Harold Bloom, para mencionar apenas alguns, de um modo ou de outro já ponderaram sobre o assunto e contribuem significativamente para uma melhor compreensão dele, a despeito de um consenso geral com referência ao tema não ser algo concreto. Seja como for, é inquestionável que há intertextualidade por toda parte. Esse próprio ensaio, por exemplo, desde o próprio título bebe de diversas fontes textuais, mas sempre fazendo as devidas interpolações que podem divergir ou não dos textos citados ou aludidos, quem sabe até transformá-los! Na verdade, a ação mesma de trabalhar com fragmentos do passado textualizado, chamados intertextos, longe de ser inocente, é uma criação literária na qual o texto inovador estabelece uma interação dialética que, consoante coloca Tânia Carvalhal, “sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa” (CARVALHAL, 2010, p. 53-54). Além disso, tendo a seu favor a vantagem temporal de ser posterior, o novo texto é dotado de um grau diferencial de consciência crítica do passado textualizado incorporado que lhe permite subverter os traços restantes

da ordem social de então de modo a possibilitar uma releitura desta por outro prisma.

Por conseguinte, o uso da expressão 'intertextualidade pós-moderna' a esta altura soa mais que harmoniosa. De fato, Linda Hutcheon a descreve como resultado de um desejo de tanto preencher o vazio existente entre o passado e o presente no qual se encontra o leitor, como de reescrever outras épocas à luz de um novo contexto. Segundo ela, porém, a intertextualidade pós-moderna *não* é uma febre saudosista que menospreze o presente ou queira ordená-lo nos moldes do passado. Tampouco a-histórica ou des-historicizante. Trata-se sim de uma intenção de confrontar o passado da literatura e da historiografia, também textuais, por meio de uma absorção subversiva dos mesmos de maneira a minar o poder de suas representações (HUTCHEON, 1990, p. 118).

Deveras, é impossível delimitar as fronteiras de um texto, pois com maior ou menor ênfase elas sempre se projetarão em direção ao "que já foi dito", assim como ao que está por vir, e estabelecerão relações diacrônicas de todo tipo. Ademais, a teoria da intertextualidade abre caminho para a indeterminação do significado dado que ela, não para o detrimento da existência do autor no texto e de sua importante participação neste, ressalta o fundamental papel do leitor na construção do significado. Isso acontece porque, uma vez que não há texto estável, muito menos um único significado, a leitura também passa a ser um ato de re-escritura e, em consequência disso, há tantos significados quanto leitores, como atesta Barrett Mandel com o questionamento retórico: "[m]as não é verdade que a 'completude' está não no trabalho de literatura, mas sim no leitor?" (MANDEL, 1980, p. 54).

E essa incessante possibilidade de recombinação do intertexto, com o texto, com o contexto sociocultural no qual está inserido o leitor, bem como o estímulo da prática de interpretação, também formam parte da poderosa artilharia pós-moderna contra a (re)produção de falaciosas e monológicas versões de 'verdade'. De acordo com Graham Allen:

A intertextualidade nos lembra que todos os textos são potencialmente plurais, reversíveis, abertos às próprias pressuposições do leitor, carentes de fronteiras claras e definidas, e sempre envolvidos na expressão ou repressão das 'vozes' dialógicas existentes no seio da sociedade. Um termo que continuamente se refere à impossibilidade de singularidade, unidade e, assim, de autoridade inquestionável (ALLEN, 2000, p. 209).

No fim das contas, o fato é que a intertextualidade arremessa o indivíduo no mundo das perguntas não respondidas visto que a formação do significado ocorre **dentro e fora** do texto. Contudo, a discussão acerca desse verdadeiro mosaico de citações, alusões e reestruturações de textos não termina por aí, pois em toda paródia há intertextualidade, mas **não necessariamente há paródia em toda intertextualidade**. E quando o tema é estabelecer um elo com o passado textualizado a fim de retrabalhá-lo, a paródia, assim como algumas práticas culturais em maior ou menor extensão associadas a ela, não podem ficar de fora.

Usado para indicar uma faixa no espectro de possíveis relações intertextuais, o vocábulo paródia tem sido usado desde os tempos de Aristóteles e provém da palavra grega 'parodia', cujo prefixo 'para' indica uma ambígua relação de tanto **proximidade** como **oposição** (DENTITH, 2000, p. 40). Ao revisitar o passado textualizado, a paródia desenvolve com este um diálogo que pode oscilar desde a reverência ao deboche, desde uma mirada crítica a apologética, que tem por finalidade dar ao texto anterior novas funções, implicações e significados invariavelmente marcados pelo colorido da natureza cômica. Para tal fim estético e ideológico, o discurso paródico contrasta textos discrepantes de modo que aquilo que lhes subjaz ou causa a discrepância possa vir à baila carregado de uma incongruência cômica (ROSE, 1993, p. 77, 88). Em outras palavras, a paródia tem por fim desnudar os mecanismos normativos que o texto original tenta encobrir ao mesmo tempo que paradoxalmente os usa e solapa (IBID, p. 82-83).

No entanto, apesar da produtiva conexão com material previamente textualizado e reformulação do mesmo, o aspecto cômico paródico, muitas vezes associado ao ridículo, até hoje é tido por alguns como fator negativo desse recurso desestabilizador por não ser politicamente 'sério' (ROSE, 1993, p. 25-26). Contudo, este posicionamento está longe de ser unânime. Prova disso é que já em 1914 Christopher Stone declara que "o ridículo é o meio mais eficiente da sociedade de curar a inelasticidade. Ele detona o pretensioso, corrige o excêntrico bem-intencionado, esfria o fanático, e impede que o incompetente tenha êxito. A verdade o controlará, a falsidade se acovardará sob ele" (STONE, 1914, p. 8). Conforme Stone observa, o rearranjo textual paródico é tudo menos apoliticamente frívolo ou leviano tendo em conta que ele pode sim ser socialmente atuante e eficiente. Além do mais, consoante sugere Hutcheon, qualquer tentativa de depreciar o potencial

multivalente da paródia e seu discurso bívoco, onde dialogam duas vozes, duas consciências, como carecendo de seriedade só pode ser tipificado como uma tentativa de favorecer iniciativas políticas de caráter monolítico (HUTCHEON, 1990, p. 210-11).

Do mesmo modo, tendo em vista que a ambivalência paródica extrai sua energia dos próprios textos que ataca, não são poucos os que associam a sua prática ao estereótipo do vínculo parasita/hospedeiro. Isso se explica porque a sua 'vítima', que também faz as vezes de modelo, compõe sua própria estrutura (ROSE, 1993, p. 79). Todavia, tal raciocínio não se aplica porque não raramente o texto precursor é literalmente resgatado do esquecimento. E mesmo quando não é o caso, a ambivalência paródica é “desconstrutivamente crítica” e “construtivamente criativa” (HUTCHEON, 1995, p. 98). Isto é, ela a um só tempo critica e renova o texto parodiado de uma maneira que prolonga sua expectativa de vida com o público leitor. Assim sendo, como assinala Simon Dentith, a paródia “preserva tanto quanto destrói – ou melhor, ela preserva no momento em que ela destrói – e assim o parasita se torna a razão para ele mesmo agir como hospedeiro” (DENTITH, 2000, p. 189).

Em termos de cultura contemporânea, a paródia e sua comicamente incôgrua justaposição de textos são estratégia chave para o pós-modernismo. Com efeito, a cultura pós-moderna utiliza a paródia para tratar não apenas de questões estéticas, mas também sociais. Em razão de ser uma faca de dois gumes, politicamente falando, por concomitantemente instalar e desafiar as tradições e convenções do texto fonte, a paródia chega a ser denominada por Hutcheon de “uma perfeita forma pós-moderna” (HUTCHEON, 1993, p. 251). Na realidade, através de seu privilegiado e paradoxal posicionamento **dentro e fora** a paródia pós-moderna consegue promover de uma só vez diferença e similaridade, continuidade e mudança cultural (IBID, 1990, p. 26, 66).

Sem embargo, vale lembrar que, de um modo mais abrangente, não é infrequente ver a paródia pós-moderna acompanhada de um leque de outras práticas culturais que de uma forma ou outra, em maior ou menor grau, estão normalmente associadas a ela (DENTITH, 2000, p. ?). Da mesma maneira que a paródia, essas outras práticas culturais que compõem o seu espectro paródico citam, fazem alusão ou mencionam um texto alvo e, exceções à parte, sempre

mantêm uma certa distância crítica. Dentre as ‘formas paródicas’ mais conhecidas e usadas as quais se abordará aqui de forma sucinta estão a ironia, a sátira e o pastiche.

Primeiramente, também tida como ‘não séria’ pelos inimigos do pós-modernismo, a ironia basicamente difere da paródia *per se* pelo fato de transmitir duas mensagens em um único código, em oposição às duas mensagens e códigos distintos dos quais o discurso paródico faz uso. Em termos simples, ao contrário da mais misteriosa e bifurcada língua às vezes ferina da ironia que espera que o leitor seja capaz de distinguir a suposta intenção da **real**, a paródia conta com o notável contraste entre os dois códigos para extrair riso do leitor (ROSE, 1993, p. 87, 88). Desnecessário dizer, então, que a paródia se torna irônica ou ‘paródia irônica’ exatamente quando faz uso da sutilidade da ironia e do potencial de sua intrínseca duplicidade semântica. De acordo com Margaret Rose, “[n]a paródia, a complexa função do duplo significado da ironia é alcançada pelo duplo texto ou código quando o texto parodiado é usado tal qual uma ‘palavra-máscara’ ou ‘código-isca’ para esconder ou complicar a mensagem do parodista” (IBID, p. 87). Ou seja, apesar das modificações executadas, o parodista aparentemente dá ao texto fonte e sua importância semântica maior destaque com o objetivo de camuflar do leitor menos perspicaz o verdadeiro propósito de justapor dito texto às interpolações dele.

Em total discrepância com o proceder da paródia, na sátira ou o texto atacado não faz parte de sua estrutura, ou não compõe significativa parte da mesma. Tampouco possui a sátira a sensibilidade astuta da ironia: nada de dar voltas com duas mensagens em um código, o negócio com o texto fonte, seu autor e/ou seu público leitor se resume a uma mensagem crítica inconfundível em um único código (ROSE, 1993, p. 82, 89). Por isso mesmo, não deveria ser surpresa o fato de que quando a paródia adota uma nuance mais satírica, apesar de adquirir um quase sempre desejável aspecto ideológico mais preciso, a mesma seja vista de forma negativa por ser “destrutiva demais” (IBID, p. 88).

De um extremo a outro, o pastiche é uma ‘forma paródica’ muito menos agressiva que a sátira. Na verdade, livre do peso da distância crítica, segundo sugere Fredric Jameson:

[o] pastiche é, como a paródia, a imitação de uma máscara peculiar, fala em uma língua morta: mas é uma prática neutra de tal mímica,

sem quaisquer dos motivos escusos da paródia, amputada do ímpeto satírico, desprovida de riso e qualquer convicção de que, juntamente com a língua anormal que você por um momento tomou emprestada, ainda há alguma saudável normalidade linguística. O pastiche é, assim, paródia vazia (JAMESON, 1991, p. 17).

Por conseguinte, um elemento chave do pastiche é que, diferentemente da paródia que reproduz a forma e transforma o conteúdo, ele reproduz forma e conteúdo de uma maneira mais neutra, sem sequer considerar a possibilidade de exageros em termos de intenção crítica ou cômica. Deste modo, textos precursor e imitador se completam e podem até mesmo ser compatíveis por meio de um vínculo de dependência mútua (ROSE, 1993, p. 73, 77). É claro que na pluralidade de vozes que dialogam no universo pós-moderno, ocasionalmente a paródia pode se favorecer desse diálogo mais brando do pastiche para fazer uso de mecanismos de textos passados sem necessariamente modificá-los.

Com referência à paródia pós-moderna, conclui-se então, entre outras coisas, que enquanto a intertextualidade pode oscilar entre desconstrutiva ou conservadora e por vezes ambas, a paródia é intrínseca e dialogicamente as duas coisas (ROSE, 1993, p. 183-84). Igualmente, apesar de ignorada ou tratada como um símbolo de decadência e mesmo falta de futuro por alguns e como uma arma positiva por outros (ROSE, p. 179-80, 189), a paródia e suas formas afins indisputavelmente têm o que é necessário para pôr em ação relações intertextuais controversas que são ao mesmo tempo criativas e produtivas de um modo desconstrutivo e, portanto, têm um papel fundamental na escrita pós-moderna devido às suas possibilidades multiformes em termos de uso. Conforme sinaliza Hutcheon, “a paródia pós-moderna é uma forma des-naturalizadora, problematizadora de valores, de reconhecer a história (e, através da ironia, a política) das representações” (HUTCHEON, 1995, p. 94).

Novamente, embora possa parecer que se retomará a questão da ‘presença do passado’, que a essa altura já seria ‘presença do pretérito mais-que-perfeito’ e que sim refletiria perfeitamente a narrativa pós-moderna, repleta de retrospectos (<<) e avanços temporais (>>), a verdade é que ela jamais foi abandonada até aqui, dada as revisitações paródicas aos textos de outrora analisadas acima. No entanto, o foco desta vez será o diálogo que o pós-modernismo tem realizado com o discurso histórico usando a própria intertextualidade paródica para resgatar vozes inauditas,

ignoradas, silenciadas ou reprimidas capazes de representar dimensões da vida humana normalmente tidas como não dignas de compor a história oficial.

Antes de mais nada, é necessário partir da premissa de que o passado só pode ser acessado através de seus vestígios textuais e, por mais evidente que seja, que a ele se pode apenas atribuir significado, não existência (HUTCHEON, 1995, p. 82). Da mesma maneira, tais significados que compõem as representações do passado, verídicos ou não, têm efeitos **reais** no presente (BURGIN, 2007, p. 277). De fato, o romance pós-moderno intitulado por Linda Hutcheon de 'metaficção historiográfica' "reconhece o paradoxo da **realidade** do passado, mas sua **acessibilidade textualizada** para nós hoje" (HUTCHEON, 1990, p. 114, grifo da autora).

Valendo-se de uma narrativa inteligível não apenas para o consumidor de 'alta' cultura, mas também de cultura popular, divertida e ao mesmo tempo didática, a metaficção historiográfica ressalta o papel fundamental do leitor na construção de significados de forma que ele possa interpretar melhor suas respectivas representações e ser capaz de questioná-las (HUTCHEON, 1990, p. 20). O fato é que nem o historiador, nem o romancista pós-moderno escrevem sozinhos, e é aí que o leitor é levado a re-historicizar e relativizar o passado com a finalidade de ver com os olhos de hoje mais além do todo que ele dava por certo e natural. Como observa Hutcheon, "[a] metaficção historiográfica [...] situa o receptor numa posição paradoxal, tanto dentro quanto fora, participativa e crítica: espera-se que sejamos pensativos e analíticos, ao invés de passivos ou empáticos de modo impensado" (HUTCHEON, p. 219).

Segundo a metaficção historiográfica, existe uma distinção muito clara e aceita por muitos historiadores entre **evento** e **fato**: o último é definido pelo discurso, banhado por questões ideológicas, o primeiro não (HUTCHEON, 1990, p. 119). A partir desta constatação, tem início a obsessão pós-moderna por descobrir a quem pertencem as 'verdades incontestáveis' que chegam ao presente e os porquês por trás de tal perpetuação. É claro que fatores extratextuais são essenciais para elucidar como se dá essa construção do fato e, por esta razão, é indispensável investigar o contexto sociocultural no qual está inserido o historiador, bem como sua relação com o poder vigente. De acordo com Hutcheon,

[e]ntre as consequências do desejo pós-moderno de des-naturalizar a história está uma nova autoconsciência com relação à distinção entre os brutos *eventos* do passado e os *fatos* históricos que construímos a partir deles. Fatos são eventos aos quais demos significado. Logo, perspectivas históricas diferentes obtêm diferentes fatos dos mesmos eventos (HUTCHEON, 1995, p. 57, grifo da autora).

Destarte, a metaficção historiográfica está sempre às voltas com questionamentos do tipo: qual foi o referencial histórico, o evento, sem significado atrelado a si mesmo, ou o fato, resultado de prévia interpretação? Se não o evento, que elementos ideológicos contribuíram para a criação do fato? Curiosamente, porém, em momento algum o romance pós-moderno responde a tais perguntas. Tampouco encoraja que o leitor o faça ou que tente obter meios de reproduzir o evento, uma impossibilidade. O que a metaficção historiográfica faz é induzi-lo a conjecturar fatos alternativos obtidos a partir de pontos de vista diversos e plurais antes esquecidos ou relegados às sombras da historiografia para o detrimento de determinados segmentos sociais (HUTCHEON, 1990, p. 42, 153-54). O curioso é que no fim das contas o trabalho artístico do escritor pós-moderno espelha e muito o proceder do historiador que também reúne fragmentos textualizados do passado tal qual se faz com um quebra-cabeça e preenche o espaço deixado pelas peças ausentes conforme aprover a ele e/ou aos grupos hegemônicos de seu tempo. A diferença está exatamente no fato de que este discurso pré-fabricado é incorporado pela metaficção historiográfica para recompor as lacunas com 'peças alternativas', o que configura o famoso paradoxo pós-moderno de reinscrever para solapar cujo possível desenlace é a ação de re-historicizar e relativizar o passado por parte do leitor (HUTCHEON, p. 89).

Outrossim, as estrelas da nova versão historiográfica não são os eventos ou personalidades da historiografia convencional, mas sim os marginalizados e excluídos, os ex-cêntricos. Na realidade, os primeiros servem para atribuir ares de veracidade às figuras periféricas, às vezes imaginárias, assim como respaldar os fatos provenientes de **outras** perspectivas (HUTCHEON, 1990, p. 113-14). Com efeito, tamanha é a habilidade dos novos protagonistas de fazer com que seus próprios relatos interajam com o discurso histórico oficial que não é incomum que o leitor desavisado esteja diante do dilema: fato ou ficção? Dilema este oriundo da ruptura desta mesma oposição binária, o que pode provocar uma redução na

credibilidade do ‘fato oficial’ como desfecho de delimitações menos precisas entre o real e o imaginário, as quais contribuem para uma maior e melhor apreensão da natureza de construto humano do discurso histórico oficial, bem como dos mecanismos e interesses que o perpassam (IBID, 2000, p. 837).

Em suma, portadora de poderosos intertextos que são a historiografia tradicional e o passado textualizado, não menos impressionante é a metaficção historiográfica, paradoxalmente **tanto** histórica **como** fictícia (HUTCHEON, 1990, p. 142), em sua subversiva prática de dessacralizar a historiografia oficial. Consoante evidencia Hutcheon,

[o] que veio à tona é algo diferente das narrativas unitárias, fechadas, evolutivas da historiografia tal qual a temos conhecido tradicionalmente: como também temos visto na metaficção historiográfica, agora conseguimos as histórias (no plural) dos perdedores assim como dos vencedores, do regional (e colonial) assim como do centrista, dos muitos não cantados assim como dos poucos muito cantados e, poderia adicionar, de mulheres assim como de homens (HUTCHEON, 1995, p. 66).

Finalmente, outra ‘marca registrada’ do universo pós-moderno que igualmente tem a intertextualidade paródica como ferramenta imprescindível e merece ser analisada por sua relevância como prática contemporânea é a irreverência para com as fronteiras dos gêneros literários. Em tempos d’antanho aparentemente impérvias, agora as velhas barreiras estão patentemente colapsando, tornando-se instáveis e fluidas. Na condição de práticas sociais que contribuem para a manutenção de ideologias dominantes, tal qual ressalta Anne Cranny-Francis, qualquer tipo de interferência “nestes contratos sociais, para des/re/construí-los, revelando a significância ideológica deles, significa uma intervenção fundamental na relação entre o leitor e os textos, a disrupção do entendimento convencionalizado que o leitor tem do contrato” (CRANNY-FRANCIS, 1990, p. 18), que é a própria instituição do gênero literário. Em 1980, Jacques Derrida sintetizou bem o caráter monológico das regras que deveriam ser observadas para a manutenção desse contrato social, aquilo que ele chamou de “A Lei do Gênero”:

[t]ão logo a palavra **gênero** é pronunciada, tão logo ela é ouvida, tão logo o indivíduo tente concebê-la, um limite é traçado. ‘Pode’, ‘Não pode’, diz o ‘gênero’, a palavra **gênero**, a figura, a voz, ou a lei do

gênero. [...] Assim, tão logo o gênero se anuncia, o indivíduo deve respeitar uma norma, o indivíduo não deve cruzar a linha de demarcação, o indivíduo não deve arriscar [a ocorrência de] impureza, anomalia ou monstrosidade (DERRIDA, 1992, p. 224-25, *grifo do autor*).

A questão é que não são poucos os escritores pós-modernos muito dispostos a incorrer na sacrílega prática de impureza, anomalia e até mesmo monstrosidade!!! Afinal de contas, a 'lei do gênero' nada mais é que uma tentativa de legitimar certos textos e outros não em nome da reprodução de práticas sociais que delimitam claramente as possibilidades de ação de cada indivíduo dentro do seu grupo social de acordo com classificações taxonômicas norteadas por gênero, raça, classe, orientação sexual, etc. Em sua fase incipiente, por exemplo, a narrativa do *Bildungsroman* tradicional e sua respectiva forma destinavam seu foco à "formação de uma vida jovem marcada pelo gênero [masculino], por classe [quase sempre burguês], e raça [branco anglo-saxão]" (SMITH; WATSON, 2001, p. 102), e qualquer tentativa do sujeito feminino de fugir dos moldes prescritos e das restrições do lar e lançar-se à busca heróica de integração social ou senso de identidade era fadada a marginalização, se não morte física ou espiritual (PINTO, 1990, p. 13-14). Contudo, segundo destacam Sidonie Smith e Julia Watson, após re-formulações realizadas pela escrita pós-moderna, o *Bildungsroman* "tem sido usado mais recentemente por mulheres e outras pessoas desprovidas de direitos para consolidar um sentimento de identidade emergente e um maior espaço na vida pública" (SMITH; WATSON, 2001, p. 189-90).

Consoante o exemplo acima demonstra, após a apropriação do gênero, o escritor pós-moderno dá início à des-naturalização das convenções que o regulam e que invariavelmente afetam não apenas a **forma**, mas também o **conteúdo** desses contratos sociais. Assim, uma vez que as estratégias e técnicas estéticas e ideológicas deles são incorporadas e subvertidas desde seu cerne de maneira que suas fronteiras se tornem mais móveis e flexíveis, é inevitável que eles não reflitam a democrática pluralidade de vozes e o caráter de indeterminação semântica que caracterizam a realidade coetânea e sua diversidade de sujeitos.

Entretanto, o atrevimento pós-moderno não para por aí, visto que "as categorias de gênero são regularmente desafiadas hoje em dia" (HUTCHEON, 1990, p. 60) tanto em termos de transgressão das fronteiras de gêneros, cujos limites eram

antes tidos como 'impenetráveis', quanto de combinação de gêneros, o que denota uma simultânea im/ex-ploração de regiões limítrofes seguida de uma verdadeira proliferação de interseções. Também conhecida como 'borramento' de gêneros literários, essa confusão de fronteiras em que limites anteriormente aceitos são categoricamente solapados tem início na incorporação dos gêneros, seguida da reescritura ou 'reinvenção' paródica destes e, por fim, a mescla destes gêneros no cadinho literário que se torna o romance pós-moderno. O interessante é que embora os escritores pós-modernos dependam em grande parte da tradição literária existente para produzir a sua arte, os seus romances são provas incontestáveis de que eles realmente criam algo novo a partir do material textual do passado que eles agregam aos seus trabalhos paródicos.

Seja como for, o fato é que para as vozes outrora relegadas ao esquecimento é inextinguível o forte desejo há muito contido de dar vazão à multiplicidade de suas experiências, e esse novo mosaico de gêneros retrabalhados, ou o mais abrangente 'gênero pós-moderno', provê os meios necessários para desempenhar tal prática em resultado da posição 'tanto/como' que ele favorece em oposição a 'ou/ou' (PERLOFF, 1989, p. 8). Com efeito, nenhuma surpresa se considerado que, conforme afirma Brian McHale, "o romance polifônico, ao contrário dos gêneros monológicos, reconhece e abraça a pluralidade de discursos, bem como as ideologias e visões de mundo associados a eles" (MCHALE, 1987, p. 166).

Em conclusão, o passado é uma legítima mina de ouro para aqueles que buscam meios de promover gradativas, mas constantes, mudanças socioculturais, motivo pelo qual o pós-modernismo sem relutância aposta suas fichas nele para colher frutos no presente e futuro. Ao rejeitar oposições binárias tipificadas por uma visão simplificada e reducionista e abrir o caminho para múltiplas perspectivas, a estética pós-moderna possibilita experimentar distintas formas de ser que, a partir de um olhar reflexivo, colocam em xeque 'verdades' outrora (re)produzidas que quase sempre se tornavam regra vigente livres de qualquer questionamento.

Efetivamente, estabelece-se uma concomitante conexão e afastamento com relação ao passado que embora não ofereça 'verdades duradouras', muito menos 'verdades absolutas' ou 'respostas finais', decerto propõe desafios e questionamentos que podem sim apontar para novas direções que proporcionem uma sociedade mais plural, solidária e verdadeiramente democrática (HUTCHEON,

1990, p. 42). De fato, ainda que essa relutância de ir direto ao ponto seja vista por muitos como fator negativo, há de se reconhecer que, tal qual sugere Hutcheon, “[o] pós-modernismo pode até não oferecer respostas finais, mas talvez ele possa começar a fazer perguntas que podem por fim levar a respostas de algum tipo” (IBID, 1993, p. 262).

Obviamente, essa postura enérgica contra qualquer proposta de sociedade unívoca e estática, que explica a agora interina e plural identidade do sujeito pós-moderno, também se reflete na maneira pela qual o próprio pós-modernismo e seus defensores o veem: um processo cultural contínuo que não possui nenhuma afinidade com amarras que tentem defini-lo ou fixá-lo em termos de significado (HUTCHEON, 1990, p. 14). De acordo com Hutcheon, “[a] única coisa que o provisório e contraditório empreendimento pós-moderno **não** é é ‘seguramente’ algo” (IBID, 1993, p. 260, grifo da autora).

Para terminar, o que não se pode perder de vista de modo algum está lá atrás, no passado, o primeiro grande passo que foi e segue sendo a progressiva ruptura das divisões dicotômicas que permaneceram por tanto tempo quase incólumes para o prejuízo e atraso do inquestionável terremoto sociocultural provocado pelo pós-modernismo nos dias de hoje. Encerrando com as palavras de Andreas Huyssen,

O que acho mais importante no pós-modernismo contemporâneo é que ele opera num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação aos primeiros; um campo de tensão que já não pode ser compreendido mediante categorias como progresso versus reação, direita versus esquerda, presente versus passado, vanguarda versus *kitsch*. Parte da mudança que tenho tentado descrever reside no fato de que estas dicotomias, básicas para as análises clássicas do modernismo, tenham caído por terra (HUYSEN, 1992, p. 74).

Referências

ALLEN, G. **Intertextuality**. New York: Routledge, 2000. p. 238.

BARKER, C. **Cultural Studies**. London: Sage, 2008. p. 525.

BARTH, J. The Literature of Exhaustion. In: _____. **The Friday Book: Essays and Other Nonfiction**. New York: G. P. Putnam’s sons, 1984a. p. 62-76.

_____. The Literature of Replenishment. In: _____. **The Friday Book: Essays and Other Nonfiction**. New York: G. P. Putnam's sons, 1984b. p. 193-206.

BÍBLIA. Português. **Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas**. Cesário Lange: Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1986. p. 1662.

BOURDIEU, P. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 159.

BURGIN, V. From In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture. In: ROSSINGTON, M.; WHITEHEAD, A. (Eds.). **Theories of Memory: A Reader**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. p. 276-85.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. São Paulo: Editora Ática, 2010. p. 94.

COUTINHO, E. F. Revisitando o pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. M. (Org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 159-72.

CRANNY-FRANCIS, A. **Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction**. New York: St. Martin's Press, 1990. p. 228.

DENTITH, S. **Parody**. New York: Routledge, 2000. p. 211.

DERRIDA, J. The Law of Genre. In: ATTRIDGE, D. (Ed.). **Acts of Literatures**. New York: Routledge, 1992. p. 221-52.

FERNANDES, G. M.. Pós-moderno. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 365-91.

FISH, S. E. **Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies**. London: Duke University Press, 1990. p. 613.

FOUCAULT, M. Excerpts from **The History of Sexuality: Volume I: An Introduction**. In: NATOLI, J.; HUTCHEON, L. (Ed.). **A Postmodern Reader**. New York: State University of New York Press, 1993. p. 333-41.

HALL, S. The Question of Cultural Identity. In: _____; HELD, D.; HUBERT, D.; THOMPSON, K. (Eds.). **Modernity: An Introduction to Modern Societies**. Oxford: Blackwell, 1996. p. 595-634.

HAWKES, T. General Editor's Preface. In: HUTCHEON, L. **The Politics of Postmodernism**. New York: Routledge, 1995. p. vii-viii.

HUTCHEON, L. **A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction**. New York and London: Routledge, 1990. p. 268.

_____. Beginning to Theorize Postmodernism. In: NATOLI, J.; _____ (Eds.). **A Postmodern Reader**. New York: State University of New York Press, 1993. p. 243-72.

_____. Circling the Downspout of Empire. In: ASHCROFT, B. *et al* (Eds.). **The Post-Colonial Studies Reader**. London: Routledge, 1997. p. 130-135.

_____. Historiographic Metafiction. In: MCKEON, M. (Ed.). **Theory of the Novel: A Historical Approach**. New Jersey: 2000, p. 830-50.

_____. **The Politics of Postmodernism**. New York: Routledge, 1995. p. 195.

HUYSSSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 15-80.

JAMESON, F. **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. London: Duke University Press, 1991. p. 438.

LYON, D. **Postmodernity: Concepts in the Social Sciences**. Buckingham: Open University Press, 1994. p. 104.

MANDEL, B J. Full of Life Now. In: OLNEY, J. (Ed.). **Autobiography: Essays Theoretical and Critical**. Princeton: Princeton University Press, 1980. p. 49-72.

MCHALE, B. Worlds of Discourse. In: _____. **Postmodernist Fiction**. London: Routledge, 1987. p. 162-75.

PERLOFF, M. Introduction. In: _____ (Ed.). **Postmodern Genres**. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1989. p. 3-10.

PINTO, C. F. **O Bildungsroman Feminino: Quatro Exemplos Brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 159.

ROSE, M A. **Parody: Ancient, Modern and Post-modern**. New York: Cambridge University Press, 1993. p. 316.

SMITH, P.; RILEY, Alexander. Postmodern and Poststructural Critical Theory. In: _____; _____. **Cultural Theory: An Introduction**. Malden: Blackwell Publishing, 2009a. p. 228-40.

_____; _____. The Cultural Analysis of Postmodernism and Postmodernity. In: _____; _____. **Cultural Theory: An Introduction**. Malden: Blackwell Publishing, 2009b. p. 207-27.

SMITH, S.; WATSON, J. **Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives**. London: University of Minnesota Press, 2001. p. 296.

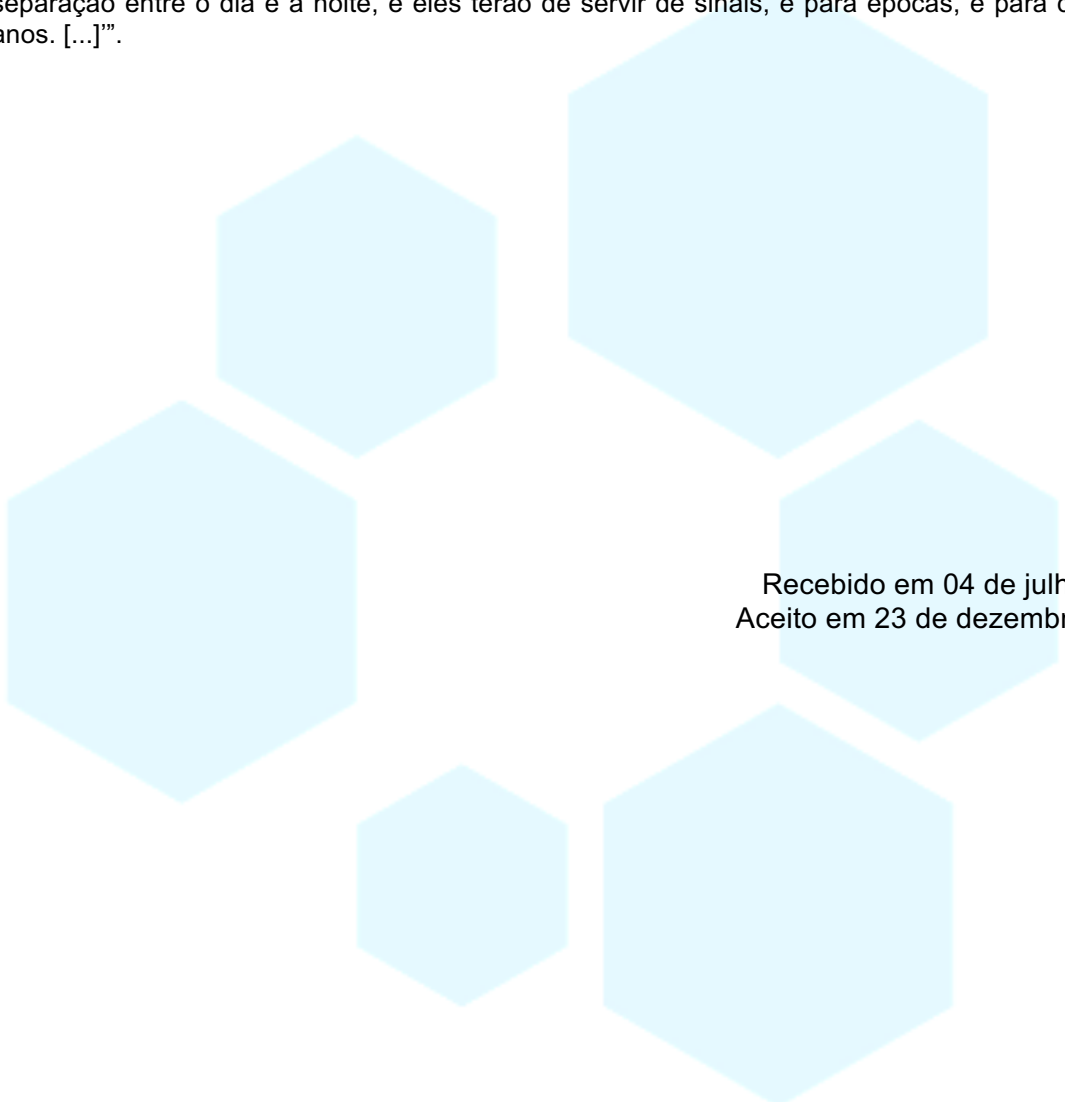
STONE, C. **Parody**. London: Martin Secker, 1914. p. 62.

ⁱ Todas as citações provenientes do inglês são versões minhas.

ⁱⁱ A primeira edição de *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, de Ihab Hassan, data de 1971.

ⁱⁱⁱ Não é surpresa que o conceito de “pós-modernismo” aqui apresentado, que pressupõe a superação daquilo que o antecede, ecoe a do modernismo. Afinal de contas, conforme elucida Andreas Huyssen: “[o] pós-modernismo está longe de tornar o modernismo obsoleto. Pelo contrário, ele joga uma nova luz sobre o modernismo e se apropria de muitas de suas estratégias e técnicas estéticas, inserindo-as e fazendo-as trabalhar em novas constelações” (HUYSSSEN: 1992, p. 75).

^{iv} “E Deus prosseguiu, dizendo: ‘[v]enha a haver luzeiros na expansão dos céus para fazerem separação entre o dia e a noite, e eles terão de servir de sinais, e para épocas, e para dias, e para anos. [...]’”.



Recebido em 04 de julho de 2016
Aceito em 23 de dezembro de 2016