

**CULTURA E LITERATURA ENTRE A MODERNIDADE E A PÓS-MODERNIDADE**  
**CULTURE AND LITERATURE BETWEEN MODERNITY AND POST-MODERNITY**

Samla Borges Canilha<sup>1</sup>  
 Mestra em Teoria da Literatura  
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)  
 ([samlaaborges@gmail.com](mailto:samlaaborges@gmail.com))

**RESUMO:** Se a sociologia, a antropologia e a filosofia tentam explicar o mundo e o sujeito que nele vive, a literatura e as artes surgem como consequência dessa vivência. Partindo dessa ideia, trago as propostas de diferentes autores que tentam teorizar a modernidade e a pós-modernidade, direcionando-as para uma discussão relacionada ao campo literário, mostrando como as áreas caminham teoricamente juntas. Para tal, recorro aos autores Marshall Berman, Hans Ulrich Gumbrecht, Henri Meschonnic, Walter Benjamin e Frederic Jameson para tratar dos conceitos de modernidade e de pós-modernidade e, especificamente no que tange à literatura, Ana Paula Arnaut, Hugo Friedrich, Álvaro Cardoso Gomes e Maria Alzira Seixo. A discussão a partir das propostas de tais pensadores explicita a modernidade como um fenômeno múltiplo e ainda a ser discutido, cujo encerramento é um ponto questionável – alguns colocam a pós-modernidade como uma continuidade, não como ruptura. A literatura apresenta-se, assim, como um importante recurso para se pensar esse contexto, pois, mesmo quando se faz uma leitura estrutural, ela ainda deve ser pensada como a resposta a um momento. Por isso, discussão literária envolve considerar diversas perspectivas, e estas são determinadas pelo momento em que se originam, movendo-nos sempre a um posicionamento moderno diante da obra – pois variado.

**Palavras-chave:** Literatura. Modernidade. Pós-modernidade. Teoria.

**ABSTRACT:** Whether Sociology, Anthropology and Philosophy aims to explain the world and the subject within it, Literature and Arts arise as an outcome of this perception. On this basis, I bring different authors perspectives on theorizing modernity and post-modernity, directing them into a literary discussion, showing how these fields go hand in hand. To do so, authors such as Marshall Berman, Hans Ulrich Gumbrecht, Henri Meschonnic, Walter Benjamin and Frederic Jameson are used to clarify the modernity and post-modernity concepts and, specifically what relates it to Literature, authors such as Ana Paula Arnaut, Hugo Friedrich, Álvaro Cardoso Gomes, and Maria Alzira Seixo. The discussion based on the proposals of such scholars makes modernity explicit as a multiple phenomenon and yet to be discussed, then, closure is a questionable point - some put postmodernity as a continuity, not as a rupture. Literature thus presents itself as an important resource to think about this context, because, even when doing a structural reading, it must still be thought of as the answer to a certain moment. Thus, the literary discussion involves different perspectives, and those are determined by the moment of its origin, moving ourselves to a diverse modern stance in face of the work.

**Keywords:** Literature. Modernity. Post-modernity. Theory.

Falar do próprio tempo é um desafio; falar do tempo imediatamente anterior também o é, pois nem sempre conseguimos identificar quando ou como o mundo

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria da Literatura.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6011-3969>.

mudou a ponto de inaugurarmos algo. Continuamos ou vivemos o novo? As humanidades, nesse contexto, surgem com possíveis respostas – ou, muitas vezes, com ainda mais questionamentos. A sociologia, a antropologia, a filosofia tentam explicar o mundo e o sujeito que nele vive; a literatura e as artes surgem como consequência dessa vivência. É partindo dessa ideia que, neste texto, trago as propostas de diferentes autores que tentam teorizar a modernidade e a pós-modernidade, encerrando com algumas perspectivas do campo literário, mostrando como as áreas caminham teoricamente juntas.

Marshall Berman, em **Tudo que é sólido se desmancha no ar**, define a modernidade como uma “experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida” (BERMAN, 1986, p. 15). Sendo assim, ela depende da experiência, da perspectiva do sujeito, de forma como, ao longo dos 500 anos durante os quais se estenderia – a seu ver –, acabou-se por desenvolver “uma rica história e uma variedade de tradições próprias” (BERMAN, 1986, p. 15). O objetivo do filósofo estadunidense em tal livro é justamente mapear e explorar essas tradições, buscando entender nosso sentido do que é a modernidade. Seu pensamento é construído a partir da dialética do modernismo e a modernização, isto é, dos processos sociais que tornam o período moderno.

A modernidade, na sua perspectiva, é uma unidade paradoxal, de desunidade, pois inclui, ao mesmo tempo, a transformação e a destruição. Ela é dupla, partida. Por isso, retomando a frase de Marx, ele defende que nela “tudo o que é sólido se desmancha no ar”: “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 1986, p. 15). Por considerar a destruição e, principalmente, a transformação, sua perspectiva aproxima-se da de outro teórico, o francês Henri Meschonnic, que defende a constante mudança que implica a modernidade: “A modernidade é um combate. Recomeçando sem cessar. Porque ela é um estado nascente, indefinidamente nascente, do sujeito, de sua história, de seu sentido” (MESCHONNIC, 2017, p. 13). Não podemos falar, portanto, de marcos iniciais e finais, pois a era moderna seria a do recomeço constante, permanente; da transformação, enfim: “Não há duas modernidades paralelas. Quando eu repito: modernidade, nem bem se termina a segunda palavra, e ela já mudou. É porque ela

existe apenas para os astuciosos do dia” (MESCHONNIC, 2017, p. 21). Se há mudança, há uma ruptura, no nível que for; assim, a modernidade seria marcada por seu próprio mito de ruptura, segundo Meschonnic. O autor também defende que “Não há sentido único da modernidade, porque a modernidade é, ela mesma, uma busca do sentido” (p. 51). Haveria, na sua leitura, uma compulsão de convergência, mas “a modernidade não é unitária. Ainda que alguns a reduzam invencivelmente a um só rosto” (MESCHONNIC, 2017, p. 62). Por isso – e, nesse aspecto, concordo com o autor – a crítica surge como a metodologia ideal para se pensar a modernidade, pois ela consiste em um reconhecimento das estratégias e do sentido.

Berman destaca como características do modernismo as grandes descobertas nas ciências físicas; a industrialização da produção; a descomunal explosão demográfica; o crescimento urbano; os sistemas de comunicação de massa; os Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos; os movimentos sociais de massa e de nações; o mercado capitalista mundial; e a modernização. Partindo desses traços, o autor delinea três fases ou períodos: 1) do início do século XVI até o final do século XVIII, quando se inicia a experimentação da vida moderna. Nesse momento, há pouco ou nenhum senso de um público sobre a comunidade moderna; 2) a partir de 1790, pois, após a Revolução Francesa, há o sentimento de vida em uma era revolucionária. Mantém-se, porém, a consciência de que não se vive em um mundo totalmente moderno, caracterizando-se esse período pela sensação de viver simultaneamente em dois mundos; e 3) o século XX, quando a modernização atinge o mundo todo. Isso gera como consequência a fragmentação, a multiplicidade: “à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais” (BERMAN, 1986, p. 17) O conceito de modernidade acaba, assim, perdendo sua nitidez, de forma que “encontramo-nos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade” (BERMAN, 1986, p. 17).

Porque deixa de ser nítido, Berman (1986, p. 21) ressalta que “uma das virtudes específicas do modernismo é que ele deixa suas interrogações ecoando no ar, muito tempo depois que os próprios interrogadores, e suas respostas, abandonaram a cena”. De fato, as interrogações tanto são semelhantes à contemporaneidade que muitos autores negarão a mudança para uma pós-modernidade, considerando que vivemos ainda a modernidade – apesar de que com

uma nova faceta. Essa concepção é adequada e coerente, afinal, se a modernidade se transforma tanto, por que não viveríamos apenas mais uma de suas eras? Além disso, não seria o nosso tempo ainda repleto das características levantadas por Berman?

O apelo final do filósofo de que “voltar atrás talvez seja uma maneira de seguir adiante: lembrar os modernistas do século XIX talvez no dê a visão e a coragem para criar os modernistas do século XXI” (BERMAN, 1986, p. 35) é outra forma de dizer que os tempos estão todos conectados, que a modernidade é um processo longo e que continua se mantendo. Essa ideia é a base para o conceito de “cascatas de modernidade” proposto por Hans Ulrich Gumbrecht (1998, p. 9), que defende que o conceito de modernidade se modifica através do tempo, varia de acordo com o período a partir do qual é visto:

os conceitos de modernidade parecem seguir um ao outro numa sequência extremamente veloz, mas, retrospectivamente, observa-se também como se cruzam, como os seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente numa dimensão (difícil de descrever) de simultaneidade.

Na perspectiva de Gumbrecht, as cascatas correriam entre quatro “períodos”: o início da Idade Moderna, uma “Modernidade Epistemológica”, a Alta Modernidade e o Pós-Modernismo. Cada um desses momentos apresenta características próprias sem perder totalmente a relação com o anterior;<sup>2</sup> tratarei delas brevemente.

O início da Idade Moderna<sup>3</sup> tem como base a descoberta do Novo Mundo (o continente americano) e a invenção da imprensa. O contato com novos povos faz emergir um tipo ocidental de subjetividade, baseada também no fato de que o homem sai em busca do novo. Enquanto na Idade Média o homem via-se como uma criação divina e, por isso, julgava o conhecimento como oriundo de revelações de Deus, na modernidade ele passa a se ver como um sujeito da produção de saber:

Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo, o sujeito – ao menos o sujeito como observador excêntrico e produtor de saber – pretende ser puramente espiritual e do gênero neutro. Esse eixo sujeito/objeto (horizontal), o confronto entre o sujeito espiritual e o mundo de objetos (que inclui o corpo do

<sup>2</sup> Há algum momento histórico que rompa completamente com o anterior?

<sup>3</sup> Esse período também pode ser denominado “modernidade-Renascença”, mas não entrarei nos aspectos que justificariam tal nomenclatura, por isso não a adoto.

sujeito), é a primeira condição estrutural do Início da Modernidade. Sua segunda condição está na ideia de um movimento – vertical – mediante o qual o sujeito lê ou interpreta o mundo dos objetos (GUMBRECHT, 1998, p. 12).

Passado esse momento, na perspectiva de Gumbrecht, consideramos o que ele pensa como uma espécie de Modernidade Epistemológica. Aqui, a modernidade é considerada a partir da opinião de outros historiadores, que a consideram um “processo enormemente complexo de modernização epistemológica cujo centro eles situam entre 1780 e 1830” (GUMBRECHT, 1998, p. 10). A partir de cerca de 1800, teria ocorrido uma mudança: o sujeito passa a se observar enquanto observa o mundo; ou seja: ele não apenas está atento ao exterior, mas também a sua própria subjetividade para entender o que acontece fora de si ou tenta compreender os efeitos que tais acontecimentos externos causam-lhe internamente. Isso acarreta três mudanças epistemológicas importantes: 1) consciência da própria constituição corpórea como uma condição complexa da própria percepção do mundo; 2) se o conteúdo da observação depende de uma posição (de um corpo) particular, cada fenômeno pode produzir uma infinidade de percepções, experiências e representações – motivando o que Foucault chamou de “crise da representabilidade”; 3) e uma “temporalização” ou “aceleração do tempo” (nos termos de Reinhart Koselleck), no século XIX, por causa da crise proposta por Foucault. Para Gumbrecht (1998, p. 15), “Sob essa perspectiva, a historicização e a narrativização aparecerão antes como meios de manipular um problema primordialmente perturbador da percepção do mundo e da experiência do que como ‘realizações evolutivas’”. É coerente pensarmos, portanto, a importância da literatura e dos estudos de linguagem nesse contexto – logo entrarei nisso adiante.

A Alta Modernidade, entre os anos 1910 e 1920, é uma “época especificamente produtiva nas histórias ocidentais da literatura e das artes, durante as primeiras décadas do século XX, época marcada, particularmente, por programas radicais e experimentos audaciosos” (GUMBRECHT, 1998, p. 10). Nela, há uma radical perda do equilíbrio entre significante e significado:<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> O autor introduz essa ideia mencionando como a fotografia, com a qual se julgava adquirir uma objetividade, também é resultado de uma subjetividade, e menciona o Simbolismo, corrente estética em que os significantes transcendem a sua função de representação.



Nunca antes e nunca depois estiveram os poetas tão convencidos de estar desempenhando a missão histórica de ser 'subversivos' ou mesmo 'revolucionários' (o que pode, ao menos em parte, explicar o enorme prestígio das vanguardas entre os intelectuais de hoje). Em vez de tentarem (como fez Balzac) preservar a possibilidade de representação, em vez de apontarem pra os problemas crescentes com o princípio da representabilidade (a principal preocupação de Flaubert), os surrealistas e os dadaístas, os futuristas e os criacionistas – ao menos em seus manifestos – se tornam cada vez mais decididos a romper com a função da representação. [...] isso significa que a modernização epistemológica em torno de 1800, da qual a crise inicial da representação artística e literária era uma parte, termina produzindo uma dinâmica a destrutiva no sistema artístico, autodestrutiva ao menos em relação às funções representacionais tradicionais da arte e da literatura (GUMBRECHT, 1998, p. 19).

A inovação extrema, portanto, não é uma característica exclusiva da contemporaneidade. A observação de Gumbrecht, porém, refere-se a apenas um lado do movimento artístico e literário do Alto Modernismo, pois era o que se tomava como todo por ser dominante em países centrais na cultura ocidental. Países periféricos, como a Espanha, a Itália e as Américas geraram versões diferentes do Alto Modernismo (neles, houve uma preocupação com a representação sem necessariamente haver qualidade e inovação estética).

Por fim, a pós-modernidade surgiu como a descrição de características estilísticas específicas que diferenciavam a literatura e a arte alto-modernas da produzida no final do século XX:

esse conceito mais recente de modernidade transformou-se no ponto focal de uma nova discussão epistemológica que busca determinar a identidade do nosso próprio final do segundo milênio, atentando especificamente para a condição de construtora de temporalidade (GUMBRECHT, 1998, p. 10).

É muito importante a observação do autor de que o Alto Modernismo não é superado pela Pós-modernidade, mas retorna como parte dela. Aliás, ele concebe o “nosso presente como uma situação que desfaz, neutraliza e transforma os efeitos acumulados dessas modernidades que têm se seguido uma à outra desde o século XV” (GUMBRECHT, 1998, p. 21). Por isso, seguem sendo problematizados a subjetividade e o campo hermenêutico, o tempo histórico e inclusive a crise da representação, defendendo-se a destemporalização, a dessubjetivação e a desreferencialização. Gumbrecht também observa que não se pode falar de uma mudança entre os estilos dominantes entre a Alta Modernidade e a Pós-modernidade,

pois isso seria ater-se ao cronótopo tempo histórico. O autor destaca, porém, “os gestos radicais da Alta Modernidade perderam hoje seu potencial de provocação” (GUMBRECHT, 1998, p. 24). De fato, parece-nos muitas vezes que a produção artística contemporânea em geral não nos surpreende tanto quanto esperaríamos.

Outro autor que considera a existência de uma pós-modernidade, mas como uma mudança radical em determinado momento da modernidade, inaugurando um novo período, é Frederic Jameson. Com um conceito que parte dos debates da arquitetura, para Jameson o pós-modernismo teria surgido a partir da hipótese de uma ruptura que remonta ao fim dos anos 1950 ou início da década de 1960 e que “é muito frequentemente relacionada com o atenuamento ou extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno” (JAMESON, 1997, p. 27). Ele é uma época “empírica, caótica e heterogênea” (JAMESON, 1997, p. 27), caracterizando-se por:

o apagamento da antiga (característica do alto modernismo) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial, e o aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno, de Leavis até o *New Criticism* americano Adorno e a Escola de Frankfurt. De fato, os pós-modernistas têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem ‘degradada’ do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader’s Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos *late show* e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura – com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romancesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia (JAMESON, 1997, p. 28).

Na concepção do autor, esses elementos, integrantes da sociedade atual – também denominada sociedade pós-industrial, sociedade do consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech* ou similares – são incorporados à substância da arte produzida. O pós-modernismo, apesar das diversas referências ao campo das artes, deve ser entendido como um processo social, isto é, como uma dominante cultural, e não como um estilo. Como se trata de uma dominante, e não de uma homogeneidade, essa concepção “dá margem à

presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes” (JAMESON, 1997, p. 29).<sup>5</sup>

Apesar de admitir que “é possível [...] que todas as características do pós-modernismo que vou enumerar podem ser detectadas, já plenamente desenvolvidas, neste ou naquele modernismo que o precedeu” (JAMESON, 1997, p. 30), Jameson defende que uma mutação na esfera da cultura tornou algumas atitudes modernas arcaicas. Hoje, como já mencionado, a produção estética está integrada à produção das mercadorias em geral, lógica ainda muito incipiente na modernidade, em que a tecnologia ainda não havia se desenvolvido ao ponto da atualidade, quando está presente e, em muitos casos, determinando a vida de uma parcela da sociedade. Vivemos, enfim, em uma sociedade dominada econômica e culturalmente pelos Estados Unidos, enquanto, durante a primeira metade do século XX, era a Europa quem ditava as regras; por isso, Jameson defende que a cultura pós-moderna é americana, enquanto para Meschonnic a moderna é europeia.

Jameson contrapõe-se a Gumbrecht ao negar que os elementos constitutivos do pós-modernismo sejam idênticos e contínuos do modernismo.<sup>6</sup> A ruptura daria lugar para o novo, não para uma transformação do antigo. Meschonnic, por sua vez, opõe-se a ambos ao considerar tudo uma longa modernidade; as transformações seriam apenas respostas da modernidade ao seu próprio questionamento:

Moderno pós-moderno imoderno. A modernidade é o mal do século. O novo não é suficiente aqui. O sentimento de um recomeço. De uma mudança do sentido das palavras de tal maneira que não há mais marcas. Mais divisões.

[...] A modernidade é crítica, e se inverte em crítica da modernidade. Ela é provocação. Mas a provocação, em si mesma, não é moderna (MESCHONNIC, 2017, p. 21 - 22).

<sup>5</sup> O autor complementa essa ideia afirmando que: “Não me parece, de modo algum, que toda produção cultural de nossos dias é pós-moderna no sentido amplo em que vou usar esse termo. A pós-moderno é, no entanto, o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural – o que Raymond Williams chamou, certeira, de formas ‘residuais’ e ‘emergentes’ de produção cultural – têm que encontrar seu caminho. Se não chegarmos a uma ideia geral de uma dominante cultural, teremos que voltar à visão da história do presente como pura heterogeneidade, como diferença aleatória, como a coexistência de inúmeras forças distintas cuja efetividade é impossível aferir. De qualquer modo, foi esse o espírito político em que se planejou a análise que segue: projetar uma certa concepção de uma nova norma cultural sistemática e de sua reprodução, a fim de poder fazer uma reflexão mais adequada a respeito das formas mais efetivas de política cultural radical em nossos dias” (JAMESON, 1997, p. 31 - 32).

<sup>6</sup> Os elementos constitutivos do pós-moderno sobre os quais Jameson se debruça são: nova falta de profundidade; enfraquecimento da historicidade; novo tipo de matiz emocional básico; profunda relação constitutiva de tudo isso com a nova tecnologia; missão da arte política.



Se o mesmo se mantém, ele opta por não utilizar uma nomenclatura distinta:

Aqueles que não param de proclamar o fim de qualquer coisa que mude de nome de tempos em tempos, mas que, de qualquer modo, está no final. O historicismo, o universalismo, essas duas belas coisas do século XIX, modificadas com dificuldade, estão sempre lá (MESCHONNIC, 2017, p. 24 - 25).

Pensar a produção literária como um reflexo ou um campo de possibilidades para se pensar a teoria da modernidade torna-se uma metodologia bastante coerente se tomarmos como norte a proposta do autor – que, é importante destacar, foi poeta, tradutor, linguista e teórico da poesia. Para ele, “a modernidade [...] é o sujeito em nós. Quer dizer, o ponto mais frágil da cadeia que mantém a arte, a literatura, a sociedade juntas” (MESCHONNIC, 2017, p. 13). Nesse sentido, a teoria da linguagem, junto da história e de outras áreas sociais, seria vital para se viver, poética e politicamente, em nosso mundo; ela acaba ultrapassando a questão linguística e literária para se tornar uma poética da sociedade – e, por isso, também da modernidade:

A poética, no início um estudo do fundamento da literatura, passando pelo reconhecimento dos estatutos da linguagem, das estratégias e dos mecanismos aos quais ela dá lugar, torna-se, assim, uma poética da sociedade. Uma poética da modernidade. Na qual ela continua ela mesma. É sempre do poema que se trata. No poema, é do sujeito que se trata, de seu sentido, de sua história, alegoricamente (MESCHONNIC, 2017, p. 16).

Analisar o modernismo é analisar as relações entre poesia e época, uma vez que a modernidade é, a seu ver, uma função da linguagem, do discurso, mesmo que não exclusivamente: “Não se pode separar a modernidade na arte, na literatura, da modernidade do mundo, técnica” (MESCHONNIC, 2017, p. 43). O que o autor defende é que, mais que um conjunto de ações, a modernidade é uma forma cultural e, como toda cultura, é regida primordialmente por um discurso. É este que vai determinar o funcionamento de uma sociedade em determinada época. E se o discurso precisa de um enunciador que está no tempo e que, portanto, se transforma a partir das mudanças que ocorrem ao seu redor, o contexto cultural irá se modificando e transformando o modo de pensar da sociedade. O questionamento que Meschonnic acaba colocando é: houve uma mudança tão radical no discurso desde o que se toma como o início da modernidade? Ou vivemos apenas em uma era regida por um

discurso semelhante, mesmo que seus termos sejam outros? Não teríamos comprado a ideia de vivermos um novo tempo porque é este o discurso dominante na atualidade?

Se tratamos de discurso e cultura, pensar a partir da produção literária é um recurso quase inevitável. Ao considerarmos a afirmação de Berman ao tratar de Nietzsche, por exemplo – “A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades” (BERMAN, 1986, p. 21) – podemos facilmente relacionar com a produção literária contemporânea, que parece levar a abundância de possibilidades a que ele se refere ao extremo, afinal, os textos literários têm apresentado cada vez mais inovações, mesmo que em convivência com uma escrita mais tradicional e realista – estas, porém, também incorporam elementos que a distingam do realismo mais clássico.<sup>7</sup>

Meschonnic (2017, p. 22 - 23), sobre esse aspecto, afirma:

A literatura, e particularmente a poesia, foi matéria de transformações tais no que se fez dizer na linguagem que a relação do visual ao oral foi transformada, modificando cada um dos seus termos. O signo explodiu, e virou ritmo. O pensamento da linguagem, também, foi radicalmente modificado. As práticas do visível inventaram uma historicidade nova.

É porque tudo da sociedade passa na e pela linguagem que a teoria da linguagem é o sentido de seu sentido, a história de sua história. Seus dramas, seus blefes, suas traições. Do radicalmente histórico à des-historização. Sua conexão com o cósmico, sua conexão com o social.

Porque a literatura – a poesia – é, na linguagem, aquilo que há de mais sensível às pressões da época, às tensões do conhecido e do desconhecido, do subjetivo e do coletivo, ela é o que há de mais revelador da linguagem e do social. De suas práticas, de suas teorias. E de onde podemos melhor reconhecer os jogos que acontecem na moda atual da modernidade. Falando da modernidade, eu falo da poética. A poética do sujeito, a poética da sociedade.

Gumbrecht (1998, p. 26) também defende que a literatura não mais procura a representação fiel, realista, do mundo, dando lugar a uma produção em que importa

---

<sup>7</sup> Está é uma afirmação talvez não tão instintiva para o leitor de literatura brasileira contemporânea, pois no seu “cânone” atual o realismo é uma tendência dominante. Se considerarmos uma produção na mesma língua, porém, como a portuguesa, percebemos que a inovação estética é um traço frequente.

muito mais o signo, a forma, a estética – e, dessa forma, criar um mundo, não mais representar:<sup>8</sup>

os textos literários escritos atualmente voltaram certamente a apresentar ‘mundos’ a seus leitores. Mas, diferentemente do Realismo do século XIX, eles não estão obcecados com a preocupação de significar esses mundos literários pela insistência sobre o seu *status* de representações.

Essa é uma ideia central no conceito de lírica moderna proposto por Hugo Friedrich no livro **Estrutura da lírica moderna**. Nele, o autor dedica-se a pensar a produção moderna a partir da obra de três poetas, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, propondo uma estrutura que se percebe entre eles que pode ser pensada em relação à lírica moderna ocidental de forma geral – apesar de seu recorte restringir-se aos franceses. Sua leitura, cabe destacar, é de teor formalista, estrutural, pois procura os paradigmas para seu conceito em questões formais das obras dos poetas em questão

A lírica europeia do século XX seria, em sua perspectiva, obscura, de difícil acesso, característica esta que é proposital:

A poesia quer ser [...] uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Essa autossuficiência é marcada por tensões formais e temáticas que resultam do fato de o sujeito poético ser, agora, uma “inteligência que poetiza”, um “operador da língua” (FRIEDRICH, 1978, p. 17) – assim como o sujeito ativo que caracteriza o início da modernidade, como apontou Gumbrecht. Evita-se, portanto, uma intimidade comunicativa, que dá lugar a um trabalho formal atento, visto, em alguns momentos, como quase matemático. Esse rigor acaba resultando em inovadores poemas, muitas vezes, carregados de uma dramaticidade agressiva, produtores de um efeito de choque. A concepção formalista de Friedrich em relação ao discurso literário pode ser entendida também no argumento de que tais textos carregam certa anormalidade, provocam estranheza. Essa sensação resulta do

---

<sup>8</sup> É importante que “A linguagem, o próprio meio sem o qual a noção de ‘literatura’ é impensável, não pode deixar de representar. Como o Alto Modernismo mostra, mesmo que seja possível usar material linguístico em modos não-representativos, quaisquer destes usos nada mais são que gestos experimentais impostos a este material” (GUMBRECHT, ANO, p. 26).

trabalho com a língua, que está, aqui, separada do conteúdo. A poesia passa a girar, então, em torno de si própria, afirma o crítico ao tratar da obra de Baudelaire:

O desconcertante de tal modernidade [de Baudelaire] é que está atormentada até à neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos. Baudelaire fala muitas vezes do sobrenatural e do mistério. Só se compreende o que ele quer dizer com isto quando – como ele próprio fez – se renuncia a dar a estas palavras outro conteúdo que não seja o próprio mistério absoluto. A idealidade vazia, o “outro” indefinido que, no caso Rimbaud é mais indefinido ainda e no de Mallarmé se converterá no Nada, e o mistério que gira em torno de si mesmo, próprio da lírica moderna, são correspondentes (FRIEDRICH, 1978, p. 49).

O termo “modernidade”, segundo Friedrich, foi criado em 1859 pelo poeta francês, primeiro ao qual se dedica. A obra do francês tem como problema em específico a possibilidade da poesia na civilização do comércio e dominada pela técnica.<sup>9</sup> Para entender tal afirmação, cabe apresentar a contextualização dada por Álvaro Cardoso Gomes em **A estética simbolista**.

Entre os antecedentes históricos e culturais, o autor destaca a Revolução Industrial e, com ela, a “obsessão da velocidade e da competição” (GOMES, 1985, p. 9). Atrelado a esse desenvolvimento industrial está o científico, que promoveu tentativas de explicação racional do Universo – do que é exemplar o Positivismo de Comte. É notável, portanto, o desprezo pela metafísica. Atrelado a esse avanço tecnológico está o apagamento do sujeito, tornando-se ele também apenas mais uma parte das engrenagens das máquinas das linhas de montagem. Com isso, o homem vê-se abandonado em um mundo que não consegue acessar, levando-o à descrença e ao desalento. Além disso, a velocidade com que as mudanças se dão gera uma sensação de que tudo se esgota no tempo.<sup>10</sup>

O mal estar provocado por tal contexto acabou gerando duas tendências: uma existencial, o Decadentismo, e uma literária, o Simbolismo, cujos principais nomes são, para Gomes (1985), justamente Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Tais autores

<sup>9</sup> Friedrich não se aprofunda em relação a esses aspectos, mas Walter Benjamin (2017) o fará em “Baudelaire e a modernidade”. Interessante notar como, se a modernidade é múltipla, ela dá espaço a leituras regidas por métodos, perspectivas distintas.

<sup>10</sup> Pode-se pensar, assim, que uma poesia mais estrutural que temática é uma tentativa de se manter no tempo, de ser acessível, compreendida, mesmo que o conteúdo se perca.

se destacam pelo rigor técnico e pela disciplina, apresentando novos temas e uma subjetividade que controlava as emoções. As principais características do movimento a que eles pertencem, segundo o autor, são a capacidade sugestiva, a musicalidade da expressão e o idealismo de origem platônica (traços, deve-se salientar, que já estavam presentes antecipadamente em alguns românticos e parnasianos). Esses elementos também serão abordados por Friedrich ao abordar a escrita de tais poetas.

Para o crítico alemão, é na modernidade que inicia a despersonalização da lírica moderna, pois o que é produzido já não pode ser relacionado com os fatos biográficos dos autores produtores – ele exemplifica isso ao comentar que os poemas de Baudelaire não eram datados; logo, não têm como serem associados a eventos de sua vida.<sup>11</sup> O poema, então, reforça Friedrich, não mais comunica, apenas é. A preocupação, concordando com Gumbrecht, passa a ser a formação de uma realidade, e não uma reprodução. Essa realidade fundada é de pura potência da linguagem, e a vida natural, nesse contexto, é afastada, interessando apenas, tematicamente, aquilo que é artificial, criado – como os objetos industriais ou, quando se trata das flores, aquelas que são cultivadas, não as que brotam naturalmente da terra. Essa artificialidade extrema dá margem ao silêncio como traço presente, estando este vinculado a uma linguagem concisa e suave quanto à musicalidade. Para alcançar tal resultado, o poeta dedica-se a um alto rigor formal que evidencia, cada vez mais, a linguagem como exteriorização de si mesma, e não mais como comunicação, de forma a se “prescindir de matérias da experiência cotidiana, de conteúdos didáticos ou outros utilitários, de verdades práticas, de sentimentos corriqueiros, da embriaguez do coração” (FRIEDRICH, 1978, p. 135 - 136), afinal, “[...] a poesia é uma construção de per si” (FRIEDRICH, 1978, p. 138).

A proposta de Friedrich, porém, considera apenas um contexto, o francês, e parte de uma metodologia muito específica, estrutural, que atende as preocupações de sua época (**Estrutura da lírica moderna** é de 1956). O alemão, além disso, não teria como pensar além da ideia de modernidade, pois, se partirmos da concepção de Jameson, ele ainda estava em um incipiente pós-modernismo; era impossível que já o considerasse. Por isso, trago outras duas autoras de um contexto distinto: portuguesas, as duas professoras e teóricas dedicam-se à produção pós-moderna,

---

<sup>11</sup> Benjamin, por sua vez, fará uma leitura que tem como mote a vida e o contexto de Baudelaire.



mas não a veem isoladamente: elas também pensam a passagem da modernidade para a pós-modernidade como uma continuidade, um desenvolvimento.

Maria Alzira Seixo, no artigo “Narrativa e ficção: problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo”, parte de **Em busca do tempo perdido** para mostrar como tempo e espaço funcionam, nessa narrativa, como vetores. O espaço, aliás, na produção do início do século passado, era uma questão importante, ainda trabalhada a partir da teoria da representação realista-naturalista. A pós-modernidade, por sua vez, faria avançar a discussão:

o romance modernista organiza-se em função de uma noção vaga (vazia) de espaço que o romance pós-moderno preenche, devolvendo-lhe a historicidade com a qual se confronta o romanesco, desenvolvendo a relação entre facto e ficção, e promovendo a travessia dos níveis narrativos temporais como lugares concretos de discurso e como formulações (tópicas) da eminência radical que observamos em Proust (SEIXO, 1994, p. 104).

Há, portanto, uma imbricação entre as noções de moderno e pós-moderno, pois elas não se anulam completamente. Isso é, aliás, impensável se considerarmos que as tendências estéticas não se anulam, mas convivem:

o romance das últimas décadas, ou se des-historiciza completamente (como no *nouveau roman* francês e defini-se então como um lugar por excelência da expansão do discurso, da escrita ou do próprio sujeito – o que já acontecia em Beckett) ou vai buscar à História (e sempre ao passado) os modos (lúdicos, irônicos, falsificantes, palinódicos, duplicadores, confusionistas, por vezes mesmo fidelíssimos para neles exercitar a mais inesperada traição) de *localizar* um tempo presente, contemporâneo, que não apreende, múltiplo, inconsistente, fugidio, mutável, em transformação constante, esse tempo em que vivemos” (SEIXO, 1994, p. 104).

Enquanto Seixo dedica-se à literatura europeia em geral – inclusive citando muito eventualmente exemplos portugueses –, Ana Paula Arnaut, no livro **Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, máscaras de Prometeu**, pensa o pós-modernismo em Portugal. Ela parte da ideia de cosmopolitismo de nosso tempo para pensar a produção romanesca recente do país, vinculando-a ao movimento pós-modernista do contexto norte-americano. Sua perspectiva baseia-se na ideia de continuidade entre a produção dos anos próximos à Revolução dos Cravos, em 1974, e a que é realizada atualmente.

A autora destaca o ano de 1968 como importante para a virada radical que inaugura o novo período (o contemporâneo), uma vez que nele ocorreu – tratando-se do contexto português –, além do estabelecimento de Marcelo Caetano como presidente (o último do ditatorial Estado Novo), a publicação do romance **O Delfim**, de José Cardoso Pires. Sobre este, a autora afirma que ele marcou uma série de mudanças que influenciou os períodos posteriores – e que são ainda percebidas na produção mais recente:

uma multímota re-invenção de tradições estéticas, desse modo permitindo, indubitavelmente, a abertura da cena literária a uma nova produção romanesca cujas características se equacionam numa linha de continuidade não só dos delírios conceptuais e formais do Modernismo, vanguardas evidentemente incluídas, mas também das coordenadas ideológicas do movimento neo-realista, nomeadamente no que concerne à crítica social e aos temas adjacentes (ARNAUT, 2002, p. 79).

É importante, portanto, destacar como a passagem para um novo período não implica uma ruptura completa com paradigmas anteriores: as marcas inovadoras do pós-modernismo não são inéditas, mas sim traduções e versões modalizadas de elementos utilizados de formas diferentes nos períodos anteriores. Além disso, segundo Arnaut, alguns códigos que haviam sido pouco utilizados passam a ter uma recorrência maior, integrando um novo sócio-código.

Por fim, volto a algumas ideias de Jameson, uma vez que julgo importante a sua definição de hermenêutica para pensarmos a arte (e, com isso, a literatura): uma leitura em que “a obra, em sua forma objetual inerte, é tomada como uma indicação ou sintoma de uma realidade mais vasta que se coloca como sua verdade última” (JAMESON, 1997, p. 35). Ela deve ser pensada, portanto, em sua estrutura interna, primeira, mas, então, deve-se pensar a que contexto, a que realidade essa estrutura responde. Partindo dessa concepção é que ele afirma:

a explosão da literatura moderna em um sem-número de maneirismos e estilos individuais distintos foi acompanhada pela fragmentação da própria vida social a um ponto em que a norma foi eclipsada: reduzida ao discurso neutro e reificado das mídias (bem distante das aspirações utópicas dos inventores do esperanto ou do inglês básico), que, por sua vez, acabou se tornando apenas mais um idioleto entre muitos outros. Os estilos modernistas se tornaram assim nos códigos pós-modernistas (JAMESON, 1997, p. 44).

É também a partir desse método que Jameson diferencia o alto modernismo e o pós-modernismo, colocando que há, entre eles, o “aparecimento de um novo tipo de achatamento ou falta de profundidade, um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, o que é talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismos” (JAMESON, 1997, p. 35). Ele defende ainda que “a profundidade é substituída pela superfície ou por superfícies múltiplas (o que se denomina frequentemente de intertextualidade não é mais, nesse sentido, uma questão de profundidade)” (JAMESON, 1997, p. 40). Neste ponto, julgo importante questionar: esse achatamento não serviria a um sentido? Não se trataria de uma nova forma de profundidade, que exige do receptor uma leitura que vai ainda mais além da superfície?

Partindo desse breve apanhado teórico, podemos chegar a algumas conclusões. Uma delas é a de que a modernidade é um fenômeno múltiplo e que ainda deve ser discutido, pois seu encerramento é questionável, uma vez que diversos autores colocam a pós-modernidade como uma continuidade, não como ruptura. Mesmo aqueles que defendem novos tempos, em algum ponto, identificam traços que se mantêm. Claro que história é uma continuidade, e que os tempos irão sempre manter contato com o que lhe antecede, mas é ainda preciso responder qual é a grande ruptura que houve no decorrer do último século. Essa resposta talvez não caiba a nós, ainda tão próximos das mudanças.

O principal aspecto a se ressaltar com este trabalho, porém, é como a produção literária é um importante recurso para se pensar um contexto. Mesmo quando a leitura que se faz dela é extremamente estrutural, ela deve sempre ser pensada como a resposta a um tempo. Afinal, inovações estéticas extremas não respondem a momentos extremos? A resposta para essa pergunta depende da perspectiva que se adota – e a perspectiva é determinada também pelo momento em que se origina, como ressalta Gumbrecht. Considerar as várias possibilidades é se colocar diante da obra de forma moderna, uma vez que a variedade de leituras é, enfim, um traço da modernidade.

## Referências

ARNAUT, A. P. **Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne, máscaras de Prometeu**. Coimbra: Almedina, 2002. p. 23 - 139; 355 - 364.

BENJAMIN, W. A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire. *In: \_\_\_\_\_*. **Baudelaire e a modernidade**. Edição e tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BERMAN, M. Introdução: modernidade ontem, hoje e amanhã. *In: \_\_\_\_\_*. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 15 - 35.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução: Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. P. 9 - 139.

GOMES, A. C. **A estética simbolista**. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 9 - 29.

GUMBRECHT, H. U. Modernização dos sentidos. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

JAMESON, F. A lógica cultural do capitalismo tardio. *In: \_\_\_\_\_*. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução Maria Elise Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.

MESCHONNIC, H. **Modernidade, modernidade**. Tradução Lucius Provase. São Paulo: Edusp, 2017. p. 13 - 68.

SEIXO, M. A. Narrativa e ficção: problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo. **Colóquio/Letras**, n. 134, out. 1994, p. 101 - 114.

Recebido em 24 de agosto de 2020  
Aprovado em 22 de outubro de 2020