

A literatura comparada e a *Weltanschauung* pós-moderna

Eduardo F. Coutinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro – (UFRJ)

Se lançamos um olhar crítico à Literatura Comparada em seu desenvolvimento histórico, não é difícil perceber que a disciplina sofreu, da década de 1970 para o presente, considerável transformação, que poderíamos sintetizar, sem riscos de reducionismo, na passagem de um discurso coeso e unívoco, com forte propensão universalizante, para outro plural e descentrado, situado historicamente e consciente das diferenças que identificam cada *corpus* literário envolvido no processo da comparação. Marcada no início por uma perspectiva de teor historicista, calcada em princípios científico-causalistas, decorrentes do momento e contexto histórico em que se configurara, e em seguida por uma ótica predominantemente formalista, própria do imanentismo que dominou o meio acadêmico ocidental em meados do século XX, o comparatismo se deixou abalar, de maneira decisiva, pelo influxo das correntes teórico-críticas que passaram a ocupar, na segunda metade do século, o cerne das reflexões sobre o literário, e oscilou significativamente o seu eixo. A atuação dessas correntes sobre o comparatismo, em especial a Desconstrução, a Nova História e os chamados Estudos Culturais e Pós-Coloniais, conferiram à disciplina uma dimensão que se expressa hoje pela multiplicidade de caminhos com que ela dialoga com a obra literária. Voltada cada vez mais para o texto, mas consciente da sua condição de discurso condicionado a uma realidade histórico-cultural de-

terminada, e portanto passível de questionamento, a Literatura Comparada vem pondo em xeque seus pressupostos básicos, agora reconhecidamente etnocêntricos, e reformulando constantemente seus cânones.

Dentre os pilares do comparatismo abalados por essa *Weltanschauung* pós-moderna, expressa por intermédio das correntes mencionadas, é impossível deixar de reconhecer a pretensão de universalidade com que se confundiu o cosmopolitismo dos estudos comparatistas, presente já desde suas primeiras manifestações, e o discurso de apolitização apregoado sobretudo pelos remanescentes da chamada Escola Americana, que dominara a área nos meados do século XX. O primeiro expressava-se pelo anseio de que, a despeito da diversidade e multiplicidade do fenômeno, era possível constituir-se um discurso homogêneo sobre ele e de que a literatura era uma espécie de força enobrecedora da humanidade, que transcendia qualquer barreira; e o segundo se revelava através da idéia de que a literatura existia em uma espécie de “aura”, e poderia condensar-se em afirmações como a de que a Literatura Comparada era o estudo da literatura, independentemente de fronteiras lingüísticas, étnicas ou políticas, e que não deveria portanto deixar-se afetar por circunstâncias de ordem econômica, social ou política, entre outras.

Embora esses dois tipos de discurso apresentem variações na superfície, no íntimo encerram um forte denominador comum – o teor hegemônico de sua construção –, e foi sobre esse dado fundamental que se baseou grande parte da crítica empreendida a partir de então ao comparatismo tradicional. Em nome de uma pseudodemocracia das letras, que pretendia construir uma História Geral da Literatura ou uma poética universal, desenvolvendo um instrumental comum para a abordagem do fenômeno literário, independentemente de circunstâncias específicas, os comparatistas, provenientes na maioria do contexto euro-norte-americano, o que fizeram, conscientemente ou não, foi estender a outras literaturas os parâmetros instituídos a partir de reflexões desenvolvidas sobre o cânone literário europeu. O resultado inevitável foi a supervalorização de um sistema determinado e a identificação desse sistema – o europeu – com o universal. Do mesmo modo, a idéia de que a literatura deveria ser abordada por um viés apolítico apenas camuflava uma atitude prepotente de reafirmação da supremacia de um sistema sobre os demais.¹

O questionamento dessa postura universalizante e a desmitificação da proposta de apolitização, que se tornaram uma tônica da

¹ Para um maior desenvolvimento dessa questão, ver COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

Literatura Comparada a partir dos anos de 1970, atuaram de modo diferente nos centros hegemônicos e nos focos de estudos comparatistas até então tidos como periféricos, mas em ambos esses contextos verificou-se um fenômeno similar: a aproximação cada vez maior do comparatismo a questões de identidade nacional e cultural. No eixo Europa Ocidental/ América do Norte, o cerne das preocupações deslocou-se para os grupos minoritários, de caráter étnico ou sexual, cujas vozes começaram a erguer-se cada vez com mais vigor, buscando foros de debates para formas alternativas de expressão, e nas outras partes do mundo clamava-se um desvio de olhar, com o qual se pudessem focar as questões literárias ali surgidas a partir do próprio *locus* onde se situava o pesquisador.² A preocupação com a Historiografia, a Teoria e a Crítica literárias continuou relevante nos dois contextos mencionados, mas passou a se associar diretamente à práxis política cotidiana. As discussões teóricas voltadas para a busca de universais deixaram de ter sentido e seu lugar foi ocupado por questões localizadas, que começaram a dominar a agenda da disciplina.

² Ver BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.

A crítica ao etnocentrismo, expresso por meio de um discurso pretensamente liberal, mas que no fundo escondia seu caráter autoritário e totalizante, já se havia iniciado desde os tempos de Wellek e Etiemble, e se lançamos uma mirada ao espectro de atuação da Literatura Comparada, veremos que ela sempre aflorou de maneira variada ao longo de sua evolução. Contudo, na maioria dos casos, essa crítica se manifestou à base de uma oposição binária, que continuava paradoxalmente tomando como referência o elemento europeu. Conscientes de que não se trata mais de uma simples inversão de modelos, da substituição do que era tido como central pela sua antítese periférica, os comparatistas atuais que questionam a hegemonia das culturas colonizadoras abandonam o paradigma dicotômico e se lançam na exploração da pluralidade de caminhos abertos como resultados do contacto entre colonizador e colonizado. A consequência é que se vêem diante de um labirinto, hermético, mas profícuo, gerado pela desierarquização dos elementos envolvidos no processo da comparação, e sua tarefa maior passa a consistir precisamente nessa construção em aberto, nessa viagem de descoberta sem marcos definidos.

A busca dos universais e a pretensão de apolitização que povoaram os estudos comparatistas atingiram seu ponto culminante na época de domínio do Estruturalismo, movimento teórico-crítico que, junto às demais correntes imanentistas da primeira metade do século, expressou a visão de

mundo que, no plano estético-literário, correspondeu à do que se convencionou chamar de Modernismo Anglo-Saxão. Esse movimento, expressão máxima da chamada “modernidade”, reagindo à transparência da representação realista da segunda metade do século XIX, associada à ordem social burguesa, instaurou uma crise da representação, marcada pela auto-referencialidade e por uma defesa da autonomia da obra de arte que lhe conferiram uma perspectiva fortemente elitista e a-histórica. Dissociada de seu contexto histórico e de qualquer preocupação de ordem extra-estética, a obra apresentava, para os modernistas anglo-saxões, um impulso universalizante e totalizador que a inscrevia numa esfera aurática, centralizadora e hegemônica, calcada num princípio binário hierarquizante, que excluía toda manifestação que não correspondesse aos parâmetros instituídos. É claro que o Modernismo, mesmo em sua versão anglo-americana, nunca foi um fenômeno monolítico – ele incluía, por exemplo, tanto a euforia da modernização, quanto algumas das mais duras críticas a esse processo –, mas a recusa da tradição passadista era um componente fundamental do movimento, que se colocava lado a lado à utopia da modernização pela via da padronização e da racionalização. Daí os princípios que regiam de modo geral o movimento serem a unidade, o fechamento, a ordem, o anseio de absoluto e a racionalidade.

Esse quadro que dominava a produção cultural anglo-americana começou a apresentar sinais de exaustão no período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial, quando começaram a pipocar diversas manifestações artísticas de caráter experimental, que passaram a pôr em xeque a hegemonia da arte modernista. No entanto, os termos “pós-modernismo” e seus correlatos, utilizados com referência ao tipo de produção artística que vinha ocupando o cenário, só passaram a integrar o discurso crítico norte-americano em finais da década de 1950, quando Irving Howe e Harry Levin os empregaram para lamentar a queda de nível do movimento modernista, representado por figuras como Yates, Eliot, Pound e Joyce. Este diagnóstico nostálgico foi, não obstante, substituído por uma visão otimista, favorável, no início dos anos de 1960, nos trabalhos de Leslile Fiedler, Ihab Hassan e Susan Sontag, que tomaram o cunho pluralista do pós-modernismo como um fator positivo, e chamaram atenção para a ruptura de certas dicotomias dominantes no período anterior, como a que traçava uma barreira entre o erudito e o popular. Ao longo dos anos de 1960, o termo foi freqüentemente associado a diversas manifestações de arte “pop” nos Es-

³ Ao contrário da suposição corrente de que o termo “pós-modernismo” se originou em Arquitetura, ele foi na realidade importado da Literatura e introduzido na área por Robert Stern e Charles Jencks tardiamente, em 1975. Em Filosofia, cabe a Lyotard a primazia na formulação do conceito. Para maiores informações, ver WELSCH, Wolfgang & SANDBOTHE. “Postmodernity as a Philosophical Concept”. In BERTENS, Hans & FOKKEMA, Douwe, orgs. *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam: John Benjamins, 1997, p. 78.

⁴ HUYSEN, Andreas. “Mapeando o pós-moderno”. Trad. Carlos Moreno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de, org. *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 25.

⁵ Ver JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke Univ. Press, 1992, p. 1-54.

tados Unidos, mas foi só nos anos de 1970 que ele ganhou um curso mais geral, passando a ser utilizado primeiro na arquitetura, e, em seguida na dança, no teatro, na pintura, no cinema e na música.³ Em algum momento, no fim da década de 1970, a expressão “pós-modernismo” migrou para a Europa, tendo sido empregada por Kristeva e Lyotard, na França, e por Habermas, na Alemanha, e dando origem a um dos mais intensos debates sobre a questão – a polêmica entre Lyotard e Habermas. Por essa época, contudo, já os críticos norte-americanos haviam começado a estabelecer relações entre o Pós-Modernismo e o Pós-Estruturalismo francês, máxime em sua versão norte-americana, pressupondo, curiosamente, que a vanguarda no âmbito da teoria deve, de algum modo, ser análoga à vanguarda na literatura e nas artes.

Embora essa postura da crítica norte-americana esteja relacionada ao surto da teoria que se verificou no meio intelectual, e mais especificamente acadêmico, dos Estados Unidos nos anos de 1970 e 80 – surto este sem precedentes num país predominantemente voltado para preocupações de ordem mais pragmática –, ela constitui um elemento fundamental para a compreensão do fenômeno pós-moderno, por associar as manifestações artísticas ali surgidas a uma transformação mais ampla na ordem socioeconômica, que vem sendo designada freqüentemente de “pós-modernidade”. Daí as observações de Andreas Huyssen, em seu hoje clássico “Mapeando o pós-moderno”, de que “no início dos anos 80, a constelação modernismo/ pós-modernismo nas artes e a constelação modernidade/ pós-modernidade na teoria social tinha já se transformado em um dos mais disputados campos da vida intelectual das sociedades ocidentais” e de que “o campo é disputado precisamente porque há muito mais em questão do que a existência ou não de um novo estilo artístico, e bem mais do que simplesmente a “correta” linha teórica”.⁴ O pós-modernismo surge no contexto norte-americano – e é talvez o primeiro movimento estético de projeção universal emanado daquele contexto – exatamente porque ali, mais talvez do que em qualquer outro, o processo de modernização tivesse alcançado um estágio que levava à exaustão a literatura do alto Modernismo e tornara aquele contexto permeável a outras formas de produção. Tal contexto, que para uns não passa de uma fase inacabada do processo de modernização e para outros constitui a base de uma nova *episteme*, é o que Jameson designa de “capitalismo tardio”,⁵ ou seja, uma nova fase da sociedade capitalista, marcada pelo domínio de corporações multinacionais e de

uma mudança da “centralidade” da produção para a “centralidade” do consumo. Nessa sociedade de consumo do capitalismo tardio, a mercadoria passa a reger todos os aspectos da cultura: a representação, o conhecimento e a informação se tornam mercadorias, a propaganda se torna um sinal dos tempos e o universo artístico se torna um mercado.⁶

O Modernismo anglo-saxão chegara aos Estados Unidos na era predominantemente industrial, num momento em que predominava a ideologia desenvolvimentista, calcada no mito da América como repositório dos princípios ontológicos e valores do Ocidente. Ali, onde os raios do Iluminismo se haviam alastrado até as últimas conseqüências, apoiados pelo discurso da Antropologia americana e pelo mito de uma democracia no fundo voltada para a defesa dos interesses das classes dominantes, que tinham como modelo o “white Anglo-Saxon Protestant”, o movimento encontrara terreno fértil para o seu florescimento, apoiado pelo New Criticism então dominante justamente pela sua defesa da autonomia da obra de arte e pela busca de constituição de modelos de cunho universalizante. O Pós-Modernismo, ao contrário, surgira em situação de crise. A década de 1960, quando ele começa realmente a se fazer notar, é um momento em que a estabilidade do poderio americano passa a ser posta em xeque e a construção do grande sonho americano começa a ruir diante dos diversos movimentos de protesto então desencadeados por parte das minorias insatisfeitas e da desilusão com a Guerra do Vietnam. Agora, não há mais lugar para discursos de teor hegemônico e o ideal de um universalismo a-histórico, sustentado pelo mito do caráter autotélico do texto, cede lugar a uma preocupação com o contexto histórico. A obra de arte deixou de ser modelar, questionando veementemente o cânone, e a onda de politização que invadiu então o contexto norte-americano, onde as vozes de todos os excluídos começaram a se fazer ouvir, multiplicou as formas de expressão artística. As novas possibilidades proporcionadas pela mídia assinalou caminhos diversos e a distância entre o erudito e o popular foi decisivamente rompida. A estética pós-moderna, se assim se pode chamar, havia sido associada ao novo panorama político-social, mas carecia ainda de um lastro filosófico que justificasse os embates sofridos pelos ideais remanescentes do humanismo liberal naquele contexto.

É só mais tarde, nos anos de 1970 e 80, que a academia norte-americana, mergulhando vorazmente nos escritos dos pós-estruturalistas franceses, encontrará o respaldo necessário para a prática estética que já vinha

⁶ Ver CARROLL, Noël. “The Concept of Post-modernism from a Philosophical Point of View”. In: BERTENS, Hans & FOKKEMA, Douwe, *op. cit.*, p. 76.

sendo produzida em grande escala em suas plagas, e, evidentemente, para as lutas políticas que ali se vinham travando por parte dos grupos minoritários, dentre os quais as mulheres, os afro-americanos e os demais grupos étnicos, como os de procedência hispânica. Por esse tempo, no entanto, o Pós-Modernismo já havia chegado à Europa, e encontrara talvez seu mais representativo porta-voz na figura de Lyotard que identifica o que designa de a “condição pós-moderna” com o declínio das chamadas “narrativas mestras” ou “grandes narrativas da modernidade”, como o marxismo e o liberalismo, e a liquidação dos traços iluministas do projeto moderno.⁷ Reagindo contra toda forma de pensamento hegemônico ou uniforme, que Lyotard aproxima à coerção e ao terror, a nova orientação se caracteriza justamente pela valorização da diferença e da heterogeneidade, expressa precisamente pela abundância de “jogos de palavras”, formas de ação, modos de vida e concepções do conhecimento.⁸ Daí a polêmica desencadeada com Habermas que, empenhado no resgate do poder emancipatório da razão iluminista, defendia a noção de “consenso” e relacionava os pressupostos pós-modernos com a emergência de tendências políticas e culturais neoconservadoras. Convicto de que toda narrativa ou sistema que acreditasse na possibilidade de se chegar a um acordo público de modo não problemático não tinha mais base de sustentação, Lyotard, ao contrário, via no “consenso” a marca do conservadorismo, e privilegia a noção de “dissenso” como forma de autonomia e liberação do pensamento.

A partir dessa polêmica, o termo “pós-modernismo” passou a ser amplamente utilizado com referência a toda ruptura ou afastamento do impulso totalizador e universalizante que norteava a modernidade e da lógica binária que acompanhava tal impulso, em prol, ao contrário, do específico e do local, e de uma lógica outra, possivelmente “aditiva”, que permitisse a coexistência de opostos em tensão. Partindo da consciência de sua condição de discurso e do reconhecimento de seu caráter histórico, o pós-moderno põe em xeque princípios como valor, ordem, significado, controle e identidade, que constituíram premissas básicas do liberalismo burguês, e se erige como um fenômeno fundamentalmente contraditório, marcado por traços como o paradoxo, a ambigüidade, a ironia, a indeterminação e a contingência. Desaparece, assim, a segurança ética, ontológica e epistemológica, que a razão garantia ao paradigma moderno e o pós-moderno se insurge como o reino da relatividade. Em virtude de seu cunho contraditório e do fato de operar dentro do próprio sistema que procura

⁷ Ver LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.

⁸ Ver WELSCH, Wolfgang & SANDBOTHE, Mike. “Postmodernity as a Philosophical Concept”. In: BERTENS, Hans & FOKKEMA, Douwe, *op. cit.*, p. 76.

subverter, o pós-moderno dificilmente pode ser considerado um novo paradigma, porém é inegável que ele sinaliza a arena de emergência de algo novo.

Se é verdade que o Modernismo anglo-saxão, e agora referimo-nos ao movimento estético-literário, nos ensinou que a linearidade, a racionalidade, a relação inextricável entre causa e efeito, o ilusionismo, a transparência da linguagem e as convenções de uma moral pequeno-burguesa eram absolutamente insuficientes como elementos da expressão artística, podemos perfeitamente concordar com John Barth, quando afirma, em seu “The Literature of Replenishment”,⁹ que o contrário desses rasgos tampouco satisfaz. A disjunção, a simultaneidade, o irracionalismo, o anti-ilusionismo, a auto-referencialidade, a noção do “meio como mensagem”, e a separação entre o estético e o político, que fizeram a glória dos modernistas anglo-saxões, são traços cuja eficácia hoje na obra depende da relação com outros, muitas vezes seus opostos, e do tratamento, freqüentemente paródico que lhes é conferido. O fenômeno pós-moderno se revela justamente naquelas obras em que se vislumbra uma pluralidade de linguagens, modelos e procedimentos, e onde oposições como entre realismo e irrealismo, formalismo e conteudismo, esteticismo e engajamento político, literatura erudita e popular cedem lugar a uma coexistência em tensão desses mesmos elementos. Utilizando-se da paródia e de outros recursos técnicos desestabilizadores, o Pós-Modernismo desestrutura figuras e vozes narrativas estáveis e problematiza toda a noção tradicional de conhecimento histórico, pondo em questão ao mesmo tempo todas as instituições e sistemas que constituem as fontes básicas de significado e valor da tradição estética ocidental.

Não há dúvida de que muitos dos aspectos normalmente apontados como denominadores comuns nas obras consideradas pós-modernas já se achavam presentes na estética modernista, tendo alguns deles chegado mesmo a constituir dados fundamentais daquele movimento, como a auto-referencialidade, a ironia, a paródia, e a fragmentação da narrativa, que são amplamente intensificadas no novo estilo, justificando em parte a posição de alguns críticos que viam no chamado Pós-Modernismo uma simples continuação do estilo precedente. No entanto, os traços de ruptura que se verificam nos textos pós-modernos com relação aos do alto Modernismo são também tão freqüentes e de tal modo significativos, que a postura oposta se revela ainda mais adequada. Dentre estes, citem-se, a título de

⁹ BARTH, John. “The Literature of Replenishment”. In: _____. *The Friday Book. Essays and Other Non-Fiction*. N. York: Putnam’s Sons, 1984, p. 193-206.

amostragem, o ecletismo estilístico, o resgate da historicidade ou a revisita crítica ao passado, a consciência do caráter político da obra, a afirmação de uma subjetividade descentrada, a presença freqüente da mídia e a desierarquização entre o erudito e o popular. Embora essa dialética entre continuidade e ruptura seja uma constante na passagem da dominância de um estilo para outro, ela freqüentou durante longo tempo o debate sobre o pós-moderno, ainda mais acirrado pela diversidade do movimento, que variou muito rapidamente de um momento para outro dentro do próprio contexto de origem, e deste para os demais onde se disseminou.

O Pós-Modernismo dos anos de 1960 constituiu um momento de grande contestação e irreverência, marcado pela eclosão de diversos movimentos de arte “pop”, que se voltaram contra a institucionalização da arte do Modernismo, realizada em grande parte pelos adeptos do New Criticism. Mas a grande reação desencadeada nessa primeira fase do Pós-Modernismo, sob a forma de *happenings*, da arte psicodélica, do *acid rock*, e do teatro alternativo ou de rua, foi contra a assimilação, verificada na década anterior, do Modernismo canônico pelo consenso liberal-conservador da época, que a transformou em arma de propaganda na guerra fria anticomunista. Voltado paradoxalmente para o futuro, mas mais próximo dos movimentos de Vanguarda europeus do início do século, o Pós-Modernismo dos anos de 1960 tentou revitalizar essas vanguardas, dando-lhe, entretanto, um caráter marcadamente norte-americano, e chegou a constituir uma espécie de eixo que ficou conhecido como Duchamp-Cage-Warhol. Some-se a isso a presença marcante da mídia, vista inclusive com certo entusiasmo, o que tornou o momento ainda mais próximo das vanguardas, e lhe conferiu um sentido afirmativo mais tarde criticado pelos teóricos do movimento.

A grande diferença entre o Pós-Modernismo dos anos de 1970 e 80 e sua fase anterior é que a retórica do vanguardismo se extinguiu e os gestos iconoclastas dos defensores do *pop*, do *rock* e das manifestações de sexo livre pareciam desgastados. O otimismo anterior diante da tecnologia – a televisão, o vídeo, o computador –, da mídia e da cultura popular foi substituído por avaliações mais críticas e a grande divisão que separava o alto modernismo da cultura de massas deixou de ser tão relevante. A situação agora parece caracterizar-se, como afirma Huyssen, “por uma dispersão e disseminação cada vez mais amplas das práticas artísticas, todas operando a partir das ruínas do edifício modernista”,¹⁰ e nesse terreno passam

¹⁰ HUYSEN, *op. cit.*, p. 43.

a desempenhar papel fundamental as diversas formas de “alteridade”, que adquirem então grande projeção. Foi sobretudo a produção de mulheres e artistas de minorias que, como disse ainda Huyssen, “com sua recuperação de tradições enterradas e mutiladas, sua ênfase na exploração, em produções ou experiências estéticas, de formas de subjetividade baseadas em gênero ou raça e sua recusa a ater-se a padrões canonizados”,¹¹ acrescentou uma dimensão totalmente nova ao Pós-Modernismo dessa fase.

Nos anos de 1990, as tendências principais do Pós-Modernismo de 1970 e 80 continuaram a prevalecer no contexto norte-americano, mas com uma disseminação bastante expressiva da produção dos grupos minoritários e uma ênfase muito acentuada sobre o debate teórico. No plano internacional, além da expansão do movimento em suas versões locais ou regionais, o seu cunho descentralizador e a concepção do sujeito pós-moderno como provisório e plural deram margem, particularmente nos contextos que passaram por processos de colonização, ao desenvolvimento de uma vasta produção que se tornou conhecida como “literatura pós-colonial”. Embora os teóricos do Pós-Colonialismo façam questão de distinguir a produção que chamam de “pós-colonial” da pós-modernista, com base sobretudo no caráter político da primeira e no fato de o seu foco recair sobre uma política da representação, seus argumentos perdem sustentação por tomarem como referência para a comparação uma vertente específica do Pós-Modernismo – a norte-americana dos anos de 1970 e 80–, que fora identificada com o Desconstrucionismo. Este pós-modernismo desconstrucionista, que dominou durante um curto tempo as universidades norte-americanas, e que se baseava na idéia de que a linguagem está fadada à auto-reflexividade, foi um momento apenas de um amplo processo, não podendo absolutamente ser generalizado.¹²

Ao contrário desse tipo de pós-modernismo anti-representacionista e auto-referencial, o que predominou, de meados dos anos de 1980 para o presente, foi justamente um pós-modernismo que retornou à questão da representação e do sujeito. Com base nos últimos trabalhos de Foucault sobre o sujeito, seus porta-vozes reconhecem que, na ausência da representação, torna-se mais do que nunca indispensável saber-se quem produziu ou quem controla uma determinada representação. Se as representações não correspondem ao mundo, elas devem representar algo mais, e, ao fazê-lo, elas serão inevitavelmente políticas, sempre oriundas de um quadro ideológico limitado no tempo e no espaço. A ênfase, como afirma Hans

¹¹ *Ibidem*, p. 46.

¹² Ver, nesse sentido, BERTENS, Hans. “The Debate on Postmodernism”. In: _____ & FOKKEMA, Douwe, *op. cit.*, p. 3, 6-7, e HUTCHEON, Linda. “Beginning to Theorize Postmodernism”. In: NATOLI, Joseph & HUTCHEON, Linda, orgs. *A Postmodern Reader*. N. York: State Univ. of New York Press, 1993, p. 257.

¹³ BERTENS, Hans. "The Debate on Postmodernism". In: _____ & FOKKEMA, Douwe, orgs., *op. cit.*, p. 6.

¹⁴ HUTCHEON, Linda. "Beginning to Theorize Postmodernism". In: NATOLI, Joseph & HUTCHEON, Linda, orgs., *op. cit.*, p. 244.

¹⁵ JENCKS, Charles. "Post-Modern Architecture and Time Fusion". In: BERTENS, Hans & FOKKEMA, Douwe, *op. cit.*, m p. 123.

¹⁶ HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. N. York/ Londres: Routledge, 1988.

Bertens, recai desse modo sobre a idéia de poder. Em suas palavras, "as representações não apenas refletem o poder ou relações de poder; elas são veículos de poder".¹³ E este pós-modernismo, de que o *Orientalismo*, de Edward Said é um bom exemplo, funciona para expor e desfazer hierarquias de poder e advogar diferenças, a fim de permitir que as inúmeras vítimas da representação falem por si próprias. É neste sentido que o Pós-Modernismo é, como afirma Linda Hutcheon, um fenômeno "decididamente histórico e inevitavelmente político".¹⁴

Do ponto de vista do elemento histórico a que Hutcheon se refere, o Pós-Modernismo como um todo apresenta uma diferença significativa com relação ao Modernismo anglo-saxão, na medida em que deixa de lado a sua preocupação universalista que negligencia o contexto, passando, ao contrário, a considerá-lo fundamental na produção tanto artística quanto discursiva de modo geral. Essa presença indispensável do passado, que a crítica menciona, não é um retorno nostálgico, mas uma revisita crítica, um diálogo com a tradição da arte e da sociedade em que suas formações são problematizadas pela reflexão crítica do presente, e que se evidencia com clareza quando se pensa, por exemplo, na esfera da Arquitetura. Aqui, Jencks afirma que, entre os diversos males que afetaram a área no período modernista, que se estendeu de 1920 a 1960, o mais grave foi justamente "a perda da consciência histórica";¹⁵ daí a reação em defesa da cidade histórica que marcou o início do período considerado pós-moderno. No caso da Literatura, esta reação se verificou, entre outras coisas, através de um tipo de poesia que dialoga o tempo todo com a tradição poética em que ela própria se insere e de ficção que Hutcheon denominou de "metaficção historiográfica".¹⁶ Nesse tipo de narrativa, o passado é resgatado não mais como documento portador de verdades incontestáveis, mas como texto, como discurso, e é conscientemente abordado com o olhar do presente.

No que diz respeito ao segundo aspecto mencionado por Hutcheon, o político, cabe ainda frisar alguns de seus traços, se não mais pela importância que tiveram no quadro geral do movimento: a incerteza ontológica, oriunda da consciência da ausência de centros, de linguagens privilegiadas ou discursos considerados elevados, e a multiplicidade de identidades decorrente do abandono da noção de uma espécie de "entidade coerente", que tivesse o poder de impor a ordem sobre o seu *milieu*. Surgido, como vimos, como reação à visão de mundo monolítica e universalizante do Modernismo anglo-saxão, identificada à tradição ontológica pós-iluminista dos

anos de 1950, e associado desde o início às reivindicações dos grupos minoritários, que começaram a conquistar espaço na década subsequente, e à visão de mundo difundida pelos filósofos pós-estruturalistas franceses, o Pós-Modernismo se caracterizou justamente pela consciência do valor e significado de se respeitar a diferença e a alteridade. Assim, erguendo-se contra toda sorte de etnocentrismo e logocentrismo e contra todo tipo de identidade unívoca e estática, em favor da diversidade e da pluralidade de caminhos, o movimento não só deu margem a um vasto leque de possibilidades artísticas, como também abriu novos campos de investigação intelectual, social e política.

Essa crítica ao logocentrismo, ou à hierarquização dos discursos, que privilegiava os detentores do poder nas sociedades ocidentais, e o combate à noção de identidade unívoca, aproximaram o Pós-Modernismo de outra tendência contemporânea dos estudos universitários que se vinha desenvolvendo em grande escala no contexto anglo-americano e que, nos anos de 1990, alcançou verdadeira voga, os chamados Estudos Culturais.¹⁷ Nessa seara também, assim como na dos Estudos Pós-Coloniais, seus adeptos se recusaram a reconhecer a aproximação com argumentos semelhantes. Contudo, aqui também a reação carece de procedência quando se pensa no sentido político de ambos os movimentos, voltados para a desconstrução das estruturas petrificadas da metafísica ocidental, que hierarquizava o conhecimento, tanto envolvendo numa espécie de aura certos tipos de discurso, como o estético, quanto privilegiando certas culturas e erigindo-as como modelares. Ao lado da contestação efetuada em ambos os casos da noção de um sujeito unificado e coerente, reside evidentemente o questionamento de todo e qualquer sistema homogeneizador. Assim, a idéia de um discurso ou de uma cultura central, uniforme e exemplar, deixa de existir, e o que era periférico, marginal ou ex-cêntrico passa a ocupar o mesmo plano. O local e o regional passam a ser valorizados e o que antes era rejeitado como cultura de massas passa a integrar o circuito dos currículos acadêmicos.

Mas 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-central euro-norte-americano, seja no universo periférico, composto pelo resto do mundo, em particular a Ásia, a África e a América Latina. No

¹⁷ Ver, neste sentido, BERTENS, Hans. "The Debate on Postmodernism". In: — & FOKKEMA, Douwe, *op. cit.*, p. 3, 6-7 e NATOLI, Joseph & HUTCHEON, Linda, orgs., *op. cit.*, p. viii.

primeiro caso, ressalte-se a produção das mulheres, ou mais especificamente dos diversos grupos feministas, dos afro-americanos, com suas diferentes formas de expressão, e dos demais grupos étnicos e sexuais minoritários, como os hispânicos e orientais, ou os homossexuais. E no segundo caso, em especial, a produção que vem fazendo parte hoje dos Estudos Pós-Coloniais, marcada em grande parte pelo retorno a tradições e dialetos locais, como resultado do que vem sendo designado de “uma nova sensibilidade ecológica”. Em todos esses casos, no entanto, é preciso assinalar também que essa produção se tem feito acompanhar de um discurso crítico bastante poderoso, que lhe vem imprimindo uma marca toda especial. O Pós-Modernismo vem também mostrar que, assim como tantas dicotomias que por largo tempo dominaram a *Weltanschauung* ocidental, a oposição entre teoria e prática poética não tem tampouco base de sustentação.

