

A REESCRITURA, A PARÓDIA E O HIBRIDISMO COMO MARCAS PÓS-MODERNAS DO ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO¹

*Altamir Botoso**

RESUMO:

O romance histórico contemporâneo é um subgênero que se vale da reescritura de textos, da paródia, da intertextualidade, do hibridismo para oferecer novas versões de personalidades e eventos do nosso passado. O uso dos recursos apontados possibilita que se considere esse tipo de narrativa como parte da ficção que os teóricos denominaram, a partir dos anos 60, como pós-moderna. Assim, neste artigo, propomo-nos discutir as características mais relevantes do romance histórico contemporâneo, as quais permitem considerá-lo como uma modalidade narrativa que vem se destacando e ganhando espaço na pós-modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Romance histórico; Paródia; Intertextualidade; Hibridismo; Pós-modernismo.

As fronteiras entre o discurso ficcional e o histórico tornaram-se, nos dias atuais, cada vez mais tênues e indefinidas. Isso se deve ao fato de que, com grande frequência, a literatura busca na história o material, o ponto de partida para a ficção. Assim, fatos e personagens históricos “migram” para o universo do romance e nos forçam a reavaliar, reinterpretar o passado. A união dos discursos históricos e fictícios garante o conhecimento e a descoberta de novas perspectivas e versões dos feitos e personalidades históricas. Essa junção revela-se profícua e extremamente importante para a literatura de nossos dias.

¹ Este texto é parte de nossa tese de doutorado intitulada *A reescritura da história em El mundo alucinante, de Reinaldo Arenas*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Campus de Assis-SP, em 2004.

* Mestre e Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, campus de Assis-SP, na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, e docente dos cursos de Graduação e do Mestrado em Letras da Universidade de Marília-SP – UNIMAR. E-mail: abotoso@uol.com.br.

Levando-se em conta o que foi exposto, a proposta deste artigo é apontar e discutir os recursos que são empregados no romance histórico contemporâneo tais como a reescritura de textos, a paródia, a intertextualidade, o hibridismo e a metaficção historiográfica, os quais são também elementos que caracterizam as produções literárias consideradas como pós-modernas por teóricos e críticos da atualidade.

Em seus estudos sobre os romances de Dostoiévski, Mikhail Bakhtin (1981, p. 238), dentre outros aspectos, ressalta a existência do caráter polifônico do romance. Em síntese, conceitua-o como o diálogo entre várias vozes no interior do romance, por intermédio da paródia e da estilização.

Segundo Bakhtin (1981, p. 168), um autor pode usar o discurso de um outro e a maneira mais frequente para tal uso é o emprego da paródia, que o teórico russo concebe como “diálogo de duas vozes” já que

o autor fala a linguagem do outro [...], reveste essa linguagem de orientação significativa diametralmente oposta à orientação do outro. A Segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. Por isso é impossível a fusão de vozes na paródia, [...] aqui as vozes não são apenas isoladas, separadas pela distância, mas estão em oposição hostil. Por isto a deliberada perceptibilidade da palavra do outro na paródia deve ser especialmente patente e precisa. [...] O estilo do outro pode ser parodiado em diversos sentidos e revestido de novos acentos, [...].

A paródia seria, então, a “luta” entre duas vozes que não se unificam dentro da obra. Para que seu efeito se concretize, é necessário que o leitor reconheça e perceba a existência do texto parodiado dentro de outra estrutura narrativa. É importante acrescentar que o que marca o discurso parodístico são os seus recursos, que podem ser muito amplos e diversificados. Ainda de acordo com o crítico russo, pode-se parodiar

a maneira típico-social ou caracteriológico-individual de o outro ver, pensar e falar. Em seguida, a paródia pode ser mais ou menos profunda: podem-se parodiar apenas as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro. Prosseguindo, o próprio discurso parodístico pode ser usado de diversas maneiras pelo autor: a paródia pode ser

um fim em si mesmo (a paródia literária enquanto gênero, por exemplo) [...]. Mas a despeito de todas as possíveis variedades do discurso parodístico, a relação entre o autor e a intenção do outro permanece a mesma. Essas aspirações estão orientadas para diferentes sentidos, [...]. (BAKHTIN, 1981, p. 168).

São esses diferentes sentidos que possibilitam também uma revitalização do discurso do outro. Quando esse discurso (e aqui estamos pensando também em textos de outros autores) passa a fazer parte de uma nova obra, ele perde o seu sentido original, mas assume outros sentidos, possibilitando ao leitor a sua interpretação e a geração de novos significados. Dessa forma, o discurso parodístico mantém viva a tradição pelo emprego constante que faz das obras do passado e do presente, uma vez que “a introdução do elemento parodístico e polêmico na narração torna-a mais polifônica, dissonante, que não se basta a si e ao seu objeto. Por outro lado, a paródia literária reforça o elemento da convencionalidade literária no discurso do narrador” (BAKHTIN, 1981, p. 198).

A retomada de obras e textos garante a polifonia da narração e, por outro lado, revela que a literatura é uma convenção, existe porque “dialoga” com o passado, presentificando-o por meio das novas produções textuais com retomadas e reaproveitamento de textos anteriores a elas.

Pode-se observar, enfim, que a paródia é um recurso fundamental para a literatura de todas as épocas e que Bakhtin, ao ressaltar a importância do discurso parodístico como “dialogia”, abriu caminho para outros estudos relevantes sobre o tema, como é o caso da contribuição de Julia Kristeva (1974) com o conceito de intertextualidade. Para a autora, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de ‘intertextualidade’ e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Tal conceito é fundamental para a teoria literária porque estabelece que um romance é uma estrutura que absorve e transforma obras já existentes. Um texto é, entre outras considerações, a reescritura de outros textos, de acordo com o pensamento de Kristeva. Sendo assim, o que se tem efetivamente em literatura é um diálogo constante de textos, que se concretiza pela retomada, absorção e transformação de obras de outras épocas.

Aprofundando a conceituação de Julia Kristeva, Laurent Jenny (1979, p. 14), em seu ensaio “A estratégia da forma”, afirma que “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando de sentido”. Os intertextos que localizamos em uma obra são reveladores do trabalho artístico de transformação e absorção de textos, os quais são incorporados e passam a fazer parte de uma nova estrutura textual.

A intertextualidade manifesta-se pelo emprego da imitação, paródia, citação, montagem, plágio, que permite a transformação e assimilação de outros textos dentro de uma estrutura centralizadora, que engloba vários textos num só, com a manutenção das respectivas identidades no interior da linguagem, o que permite que o receptor do texto possa localizar os intertextos presentes nessa obra. De acordo ainda com as ponderações de Laurent Jenny (1979, p. 21),

o que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático ‘deslocado’ e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico.

Os intertextos representam uma quebra da sequência linear do texto. Obras como as de James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf, Gabriel García Márquez, por exemplo, exigem que o leitor decifre o sentido de cada fragmento textual em diálogo, para a apreensão dos significados mais gerais da construção poética.

Gérard Genette, em seu estudo *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), utiliza o termo transtextualidade como sinônimo daquilo que entendemos como relações intertextuais, uma vez que ele classifica a transtextualidade como tudo o que põe um texto em relação, manifesta ou não, com outros textos. Segundo o teórico, existem cinco

tipos de relações transtextuais (GENETTE, 1982, p. 7-12): a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade.

A intertextualidade seria a relação de copresença entre dois ou mais textos, isto é, a presença de um texto em outro. Sua forma mais explícita é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa), o plágio (o uso de um fragmento ou texto sob uma forma menos explícita, menos canônica, não declarada e mais literal), a alusão, sob uma forma ainda menos explícita e menos literal que a anterior, isto é, a utilização de um enunciado que é apenas percebido em sua relação entre ele e o outro texto.

A paratextualidade seria constituída pela relação geralmente menos explícita e mais distante que, no todo formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o seu “paratexto”: título, subtítulo, prefácios, posfácios, advertências, epígrafes, ilustrações etc.

Já a metatextualidade seria a relação ou comentário que une um texto a outro ao qual ele se refere, sem necessariamente citá-lo. Seria, por exemplo, a relação crítica ou análise que um crítico faz de uma obra literária.

A hipertextualidade, por sua vez, seria toda a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto). É um texto de segundo grau ou texto derivado de outro texto pré-existente, no qual se enxerta de uma forma que não é a do comentário.

Por fim, a arquitextualidade é, para o estudioso francês, uma relação muda, que só articula uma menção paratextual (a de título: poesia, ensaio etc.), com alusão a um conjunto de características gerais ou transcendentais ao texto (gênero, tipos do discurso), de caráter taxionômico, que se estabelece quando não se declara o gênero da obra e a determinação do seu estatuto genérico fica a cargo do leitor, do crítico, do público. Essa percepção genérica é que vai orientar e determinar o horizonte de expectativas do leitor e da recepção da obra.

Todos os cinco tipos de transtextualidades apontadas por Gérard Genette são considerados como palimpsestos, ou seja, textos de “segundo grau”, reescrituras de outros textos, enfim, um tipo de intertextualidade levada ao extremo, que refaz, recria e põe textos em constante diálogo, tal como ele assevera:

Este livro, não é necessário somente relê-lo, mas reescrevê-lo, fazendo como Ménard, literalmente. Assim se cumpre a utopia borgesiana de uma literatura em transfusão perpétua (ou perfusão transtextual), constantemente presente nela mesma em sua Totalidade, na qual todos os autores são um, e na qual todos os livros são um vasto Livro, um único Livro infinito. A hipertextualidade é apenas um dos nomes desta incessante circulação de textos sem a qual a literatura não valeria a pena. (GENETTE, 1982, p. 453, tradução nossa).

Como já mencionado, a reescritura é uma prática que tem perpassado a literatura de todas as épocas e possibilita a circulação incessante de textos, revitalizando a ficção. Esse constante retomar, reatualizar, reler, reescrever outros textos é procedimento que impulsiona as obras literárias e instiga e amplia o trabalho crítico. Vale ponderar que essa atividade de reescritura não se limita aos textos ficcionais, mas alcança também os textos de diferentes áreas (história, sociologia, psicologia, antropologia etc.), estabelecendo uma série de relações interdisciplinares muito profícuas e valorosas para a literatura de ficção.

Observa-se, nesse sentido, um aumento progressivo no recurso à intertextualidade pela literatura de ficção com a retomada de textos e personalidades da história. Os autores de livros ficcionais passaram a considerar as produções historiográficas como textos passíveis de serem recriados, parodiados e distorcidos. Portanto, a história e a ficção são consideradas como modalidades discursivas, fato que levou Hayden White a classificar os eventos históricos como “narrativas históricas”, que manifestamente são “ficções verbais cujos conteúdos são tanto ‘inventados’ quanto ‘descobertos’ e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes nas ciências” (WHITE, 1994, p. 98). O texto escrito por historiadores pode ser considerado como um “artefato literário” que mantém vínculos estreitos com a narrativa de ficção.

As narrativas históricas acabam sendo também ficções na medida em que os historiadores transformam e criam histórias a partir de outros textos (crônicas, informações orais, relatos autobiográficos, processos judiciais, monumentos, vestígios, objetos etc.), valendo-se de um processo semelhante ao usado pela literatura de ficção no que se refere à construção de um enredo, uma vez que

as histórias conseguem parte do seu efeito explicativo graças ao êxito em criar histórias de ‘simples’ crônicas; e as estórias, por sua vez, são criadas das crônicas graças a uma operação que chamei [...] de ‘urdidura do enredo’. E por urdidura do enredo entendo simplesmente a codificação dos fatos contidos na crônica em forma de componentes de ‘tipos’ específicos de estruturas de enredo, [...]. (WHITE, 1994, p. 100).

Os dados, as estatísticas, os acontecimentos precisam passar pelo processo de “urdidura do enredo” para que possam converter-se em narrativa histórica, para que possam ganhar sentido, pois, conforme White (1994, p. 100):

nenhum conjunto dado de acontecimentos históricos casualmente registrados pode por si só constituir uma estória; o máximo que pode oferecer ao historiador são os ‘elementos’ da estória. Os acontecimentos são ‘convertidos’ em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça.

Pode-se concluir, então, que as técnicas empregadas pelo historiador assemelham-se às utilizadas pelo romancista e que o historiador também confere a um acontecimento o seu sentido trágico, cômico, romântico ou irônico. Ainda segundo White (1994, p. 102), as situações históricas

não são ‘inerentemente’ trágicas, cômicas ou românticas. Podem ser todas inerentemente irônicas, porém não precisam ser urdididas dessa forma. Tudo o que o historiador necessita fazer para transformar uma situação trágica numa cômica é alterar o seu ponto de vista ou mudar o escopo das suas percepções. Em todo caso, só pensamos nas situações como trágicas ou cômicas porque tais conceitos fazem parte da nossa herança cultural em geral e literária em particular. O ‘modo como’ uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção.

O historiador é, guardadas as devidas proporções, narrador, uma vez que as situações históricas só ganham um relevo, seja cômico, trágico, romântico ou irônico, em função do ponto de vista assumido por ele e da sua subjetividade. Um mesmo fato pode ser encarado de maneiras diferentes por dois ou mais historiadores. Cada um deles oferece a sua versão dos fatos e tais versões, muitas vezes, não são coincidentes. É por meio de recursos literários (ponto de vista, urdidura do enredo, subjetividade) que a narrativa histórica se constrói.

A narrativa histórica é, portanto, um discurso que supõe a imaginação em sua busca de reconstrução do passado. A narrativa ficcional sempre manteve relações estreitas com a narrativa histórica e esse contato vem se acentuando, desde o século XIX, com o romance histórico tradicional e, atualmente, com o romance histórico contemporâneo. Assim, a literatura de ficção pós-moderna, da qual o romance histórico é uma modalidade bastante instigante, tornou-se uma forma híbrida, que reaproveita e reescreve a narrativa histórica, com a utilização de seus personagens, fatos e acontecimentos.

O fenômeno da hibridação observado no romance histórico (enlace entre ficção e história) e na narrativa ficcional em geral – amálgama de gêneros, de discursos e de técnicas narrativas – é um dos componentes mais discutidos da literatura pós-modernista.

Néstor García Canclini, em seu livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2000), procura analisar as manifestações que não se limitam à esfera do culto ou do popular, que brotam de seus cruzamentos ou em suas margens. Essas manifestações são chamadas de hibridação intercultural e se explicam por meio de três processos: 1) a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais; 2) a desterritorialização dos processos simbólicos; e 3) a expansão dos gêneros impuros (GARCÍA CANCLINI, 2000, p. 283-350).

A organização da cultura pode ser explicada por referência a “coleções de bens simbólicos”. A formação de coleções especializadas de arte culta e folclore foi, na Europa moderna, e mais tarde na América Latina, um dispositivo para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados. Nessa medida, pode-se conjecturar até que o folclore nasceu do colecionismo. Além disso, a história da arte e da literatura formou-se

com base nas coleções que os museus e bibliotecas sempre alojaram como locais para guardar, exibir e favorecer o acesso e a consulta a coleções.

Com o decorrer do tempo, verificou-se a agonia das coleções, como um sintoma claro do desvanecimento das classificações que distinguiam o culto do popular e ambos do massivo. As culturas deixaram de agrupar-se em grupos fixos, estáveis e hierárquicos, o que ocasionou a impossibilidade de um indivíduo ser culto conhecendo apenas o repertório das “grandes obras”.

Um dos fatores que acarretaram a decomposição das coleções rígidas foi a proliferação dos dispositivos de reprodução cultural, que não podem ser definidos como culto ou popular. Por meio deles, de certa forma, desorganizaram-se as coleções, desestruturaram-se as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que delimitavam seus sentidos. Outro fator foi a coexistência de usos contraditórios das novas tecnologias, tornando patente a reorganização dos vínculos entre grupos e sistemas simbólicos. Por sua vez, os descolecionamentos e as hibridações já não permitem vincular rigidamente as classes sociais com os estratos culturais. Enfim, mesclaram-se o culto e o popular em formas híbridas, que são a característica constante da cultura atual.

A desterritorialização é a segunda característica da hibridação intercultural e se manifesta, de acordo com García Canclini, por dois processos: 1) a perda da relação “natural” da cultura com os territórios geográficos e sociais; e 2) as realocações territoriais parciais das velhas e novas produções simbólicas.

O processo de desterritorialização é resultado do funcionamento planetário de um sistema em escala industrial, tecnológica, financeira e cultural, formador de uma rede que não está restrita a uma só nação, mas atinge uma densa estrutura multinacional. O referido processo também se deve às migrações multidirecionais, à internacionalização efetivada pelas migrações de populações de todos os estratos, e é profundamente marcado pelo fenômeno conhecido como hibridismo.

O hibridismo perfaz um longo trajeto nas culturas latino-americanas, que se constituíram pela mistura e a coexistência da formação imposta pela Espanha e Portugal a suas colônias e pelo processo de importação de bens, discursos e práticas simbólicas oriundos da Europa, conforme observa García Canclini (2000, p. 327-328):

É sabido quantas obras da arte e da literatura latino-americanas, avaliadas como interpretações paradigmáticas de nossa identidade, foram realizadas fora do continente, ou ao menos dos países natais de seus autores. Desde Sarmiento, Alfonso Reyes e Oswald de Andrade até Cortázar, Botero e Glauber Rocha. O lugar a partir do qual vários milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos. Onetti o chama Santa María; García Márquez, Macondo; Soriano, Colonia Vela. Mas, na verdade, essas cidadezinhas, ainda que se pareçam com outras tradicionais do Uruguai, da Colômbia e da Argentina, estão redesenhadas por padrões cognoscitivos e estéticos adquiríveis em Madri, México ou Paris.

A desterritorialização ocorreu tanto pelas migrações das populações latino-americanas para a Europa quanto pelo exílio, pelas fugas impostas por regimes totalitários a artistas e escritores que criaram, segundo García Canclini, uma arte sempre mestiça, que existiu e existe, situando-se no cruzamento dos caminhos e dos signos que foram compondo e descompondo a cultura latino-americana.

O terceiro elemento responsável pela hibridação intercultural é o surgimento dos gêneros chamados impuros, cujo exemplo são os grafites e os quadrinhos, considerados nos termos de García Canclini (2000, p. 336), “gêneros constitucionalmente híbridos” e “lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular”, aproximando “o artesanal da produção industrial e da circulação massiva”. É possível observar nas produções artísticas atuais a mistura de gêneros, a convivência de diferentes estilos, dos mais tradicionais aos mais modernos. A literatura pós-moderna, por exemplo, incorporou em sua linguagem técnicas próprias da pintura e do cinema, com grande rendimento poético.

Embora Nestor García Canclini não trate especificamente do romance, nem tampouco do romance histórico em sua obra, pode-se avaliar esse subgênero como uma forma híbrida, que redimensionou as práticas romanescas, uniu história e ficção e, de certa forma, baralhou o culto e o popular, na medida em que vários romances transformaram-se em “best-sellers”, atingindo as massas e apagando um pouco as diferenças entre estes dois polos culturais.

Em resumo, as formas híbridas imperam no mundo contemporâneo porque

hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. (GARCÍA CANCLINI, 2000, p. 348).

Já não se pode aludir a uma cultura dominante, pois o que existe é uma hibridação intercultural na qual as nações e os povos, por meio de tecnologia e meios de comunicação de massa como a televisão, o vídeo, os computadores, trocam informações e bens simbólicos. Dessa maneira, o hibridismo pós-moderno nas artes e na literatura firmou-se porque as práticas artísticas no mundo contemporâneo carecem de paradigmas, não há mais modelos rígidos a serem seguidos, fenômeno que facilitou e permitiu, de forma mais ampla, que a narrativa de ficção pudesse adentrar outros campos disciplinares e mantivesse com eles relações intertextuais, como é o caso da relação solidária que ela mantém com a narrativa histórica, na qual busca temas, personagens e enredos, conforme assevera Heloisa Costa Milton (1992, p. 8). Consideradas como discursos, história e ficção uniram-se e se misturaram no romance histórico contemporâneo, passando a oferecer novas versões e interpretações do passado. Esse fato acentuou-se particularmente com a ficção pós-modernista.

A literatura pós-moderna diferencia-se da literatura modernista porque nesta os artistas e escritores alteravam os modelos ou os substituíam por outros, mas tendo sempre “referentes de legitimidade” (GARCÍA CANCLINI, 2000, p. 328), isto é, seguiam caminhos e paradigmas europeus. Na ficção pós-moderna houve profundas alterações e transformações, uma vez que, segundo Jameson (2000, p. 118), o pós-modernismo

não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos – tal é a lógica do pós-modernismo em geral, [...].

Os textos ficcionais pós-modernos reelaboram obras preexistentes, “canibalizam”, enfim, outros textos e os transformam em metatextos, ou seja, textos que reescrevem e recondicionam textos anteriores. Nesse sentido, poderíamos aproximar o romance histórico do que Linda Hutcheon (1991) denomina como metaficção historiográfica, construção na qual a paródia é o eixo central que permite a retomada do passado, com diferença crítica que, ao mesmo tempo em que reverencia obras canônicas ou não, impõe sua reavaliação e reinterpretação pelo leitor.

Em suas considerações, a autora canadense afirma que o pós-modernismo é um fenômeno que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia em todas as artes. É fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político, retomando o passado não de maneira nostálgica, mas de forma irônico-crítica.

Para a autora, o que caracteriza o pós-modernismo na literatura é a incidência da metaficção historiográfica, em obras intensamente auto-reflexivas, que se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. Como exemplo de metaficção, a estudiosa apresenta *O tambor* (1962), de Gunther Grass, *A mulher do tenente francês* (1969), de John Fowles, *O nome da rosa* (1983), de Umberto Eco, *Ragtime* (1975), *O lago da solidão* (1979) e *O livro de Daniel* (1971), de E. L. Doctorov, *Os filhos da meia-noite* (1981), de Salman Rushdie, *Em lugar algum da terra* (1982), de Christa Wolf, *A viagem de Tchekov* (1983), de Ian Watson, *O papagaio de Flaubert* (1984), de Julian Barnes e muitos outros títulos.

Além dos autores e obras citados acima, no território latino-americano, Hutcheon elenca como exemplo de metaficção historiográfica: *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, *Libro de Manuel* (1973), de Julio Cortázar, *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) e *Gringo viejo* (1985), ambos de Carlos Fuentes, *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig e faz menções breves a Jorge Luis Borges e Severo Sarduy.

Dessa maneira, pautando-nos pelas considerações referidas, é perfeitamente plausível aproximar o romance histórico contemporâneo daquilo que Hutcheon considera como metaficção historiográfica, pois as teorias que caracterizam estas duas modalidades

ficcionais são convergentes, complementam-se e, em nenhum aspecto, elas se contra-põem de forma radical.

O pós-modernismo recusa-se a propor uma estrutura única para qualquer tipo de arte. Na ficção, as fronteiras entre os gêneros (romance/conto/poema longo/autobiografia/biografia/história) tornaram-se fluidas pelo emprego frequente da fragmentação discursiva, pelo uso da intertextualidade e incorporação de técnicas inovadoras oriundas da arte pictural e do cinema. Todos esses fatores revelam que já que não existe nenhuma fusão simples, não problemática quando se procura refletir sobre as obras literárias contemporâneas. Assim, os textos pós-modernistas caracterizam-se por ser contraditórios e paródicos em sua relação intertextual com a tradição e as convenções clássicas dos gêneros literários.

A paródia, segundo Linda Hutcheon (1991, p. 28) revela-se como a forma pós-modernista perfeita, “pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia [...], obriga a uma reconsideração da ideia de origem e originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernistas”, tais como o descentramento, a descontinuidade, a indeterminação etc. O recurso paródico tornou-se imprescindível para a metaficção historiográfica na medida em que possibilita a retomada, a reavaliação e a recriação dos discursos do passado. Aliás, ainda de acordo com Hutcheon (1991, p. 34), só temos acesso ao passado através de seus discursos, pois

ao afirmar que a ‘história’ não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e ‘euforicamente’, que o passado existiu, mas apenas afirma, que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos.

A ficção pós-moderna emprega, abundantemente, de forma paródica, convenções das literaturas popular e erudita e da historiografia. Ela não nega a existência do passado, mas referenda o fato de que jamais conseguiremos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados. Dessa forma, o passado não é enquadrado nem apagado, é incorporado e modificado, recebendo uma “vida” e sentidos novos e diferentes.

Assim, redefinindo o conceito de paródia, Hutcheon (1991, p. 47) postula-o como o elo de ligação entre passado e presente porque “realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego ‘para’- pode tanto significar ‘contra’ como ‘perto’ ou ‘ao lado’”. Em síntese, a narrativa pós-modernista, que a autora considera como metaficção historiográfica, privilegia a paródia como recuperação e contestação do passado.

Nesse contexto, a ficção pós-moderna não seria apenas autorreflexiva, metaficcional e paródica, como também problematizaria o conceito de história como verdade e da ficção como mentira, tal como se constata pela seguinte ponderação:

Mais do que negar, ela contesta as ‘verdades’ da realidade e da ficção - as elaborações humanas por cujo intermédio conseguimos viver em nosso mundo. A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. [...] Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista. (HUTCHEON, 1991, p. 64).

Na verdade, não se deve restringir a história e a ficção ao binômio verdade/mentira, mas considerá-las como criações humanas que fornecem versões da realidade. Dessa maneira, podemos afirmar que a ficção pós-modernista é histórica e metaficcional, contextual e autorreflexiva, mas está sempre consciente de seu ‘status’ de discurso, de elaboração humana. A escrita pós-moderna deixa claro “que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUTCHEON, 1991, p. 122). Elas são construtos humanos, sistemas de significação que podem fornecer interpretações/visões da realidade atual e passada.

Além disso, a metaficção historiográfica ressaltaria o fato de que, embora os acontecimentos (guerras, lutas, rebeliões, assassinatos etc.) tenham mesmo ocorrido no passado real, empírico, “nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo” (HUTCHEON, 1991, p. 131) que um autor/escritor realiza. Portanto, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por meio de seus vestígios no

presente. Esse fato permite-nos considerar que “a historiografia e a ficção dividem o mesmo ato de refiguração ou remodelamento de nossa experiência por meio de configurações da trama” (HUTCHEON, 1991, p. 135). E, sendo assim, ambas terminam por se constituir em atividades complementares, cuja tônica é o constante diálogo.

Na ficção pós-moderna, os discursos ficcional e histórico se conjugam, razão pela qual

as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas, [...]. (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Tanto a história quanto a ficção são, portanto, formas discursivas que atingem seu potencial no âmbito da veracidade e da verossimilhança. Nessa medida, a narrativa pós-moderna procura afirmar que “só existem ‘verdades’ no plural, e jamais uma só Verdade” (HUTCHEON, 1991, p. 146), sugerindo que reescrever ou representar o passado na ficção e na história é, nos dois casos, “revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147). Tais considerações demonstram que o conhecimento e a percepção que temos do passado provêm dos discursos disponíveis em nossa cultura e que não há uma linha divisória nítida entre os textos da história e da ficção, o que possibilita que a história se converta em intertexto para a ficção pós-modernista, operando tensão e questionamento. Nesse sentido, a metaficção historiográfica traduz-se em romances cuja autorreflexividade atua em conjunto com o que parece constituir o seu oposto, a referência histórica.

Em síntese, a metaficção historiográfica, que conjuga a história e a ficção por meio da paródia, é, de acordo com as afirmações de Linda Hutcheon, aquilo que caracteriza o pós-modernismo na ficção, uma arte permeada por contradições e paradoxos:

Os paradoxos do pós-modernismo atuam no sentido de instruir-nos nas inadequações dos sistemas totalizantes e das fronteiras fixas institucionalizadas [...]. A paródia e a autorreflexividade da metaficção historiográfica funcionam como marcadores do literário e

também como desafios às limitações desse literário. A ‘contaminação’ contraditória, por ela realizada, daquilo que é autoconscientemente literário com aquilo que é comprovadamente histórico e referencial desafia as fronteiras, que aceitamos como sendo existentes entre a literatura e os discursos narrativos extraliterários que a cercam: a história, a biografia e a autobiografia. (HUTCHEON, 1991, p. 282).

A autora oferece um painel das questões insistentemente problematizadas que definem a poética (ou problemática) do pós-modernismo: o conhecimento histórico, a subjetividade, a narratividade, a referência, a textualidade e o contexto discursivo. Por meio dessa poética, podemos concluir que a arte pós-moderna (literária ou não) projeta tensão e desestabiliza paradigmas ou quaisquer modelos prévios, forçando o leitor/receptor de tais artes a indagar e questionar aquilo que lê, assiste ou observa.

Entretanto, é válido ressaltar que essa arte não oferece respostas acabadas, ao contrário, demanda uma contínua reinterpretação crítica ou irônica da arte do passado, contestando os conceitos de originalidade bem como o suposto caráter definitivo dos grandes textos e grandes obras. A teorização sobre a arte pós-moderna está em aberto, pois o pós-modernismo constitui práxis e estrutura teórica passíveis de novas reformulações, fato que se coaduna perfeitamente com as intenções dos romancistas que vão buscar na história oficial o ponto de partida para suas narrativas.

Portanto, o romance histórico contemporâneo incorporou as inovações e ousadias da pós-modernidade, utilizando recursos como a reescritura, a paródia, a intertextualidade e o hibridismo para rediscutir e repensar os eventos e personalidades históricas do passado, possibilitando e permitindo novas e insuspeitadas interpretações e versões do passado, num processo contínuo que revigora e reforça a ficção que se pauta pelos acontecimentos e personagens que fizeram e fazem parte da historiografia mundial.

THE REWRITING, PARODY AND HYBRIDISM AS POST-MODERNIST MARKS OF CONTEMPORARY HISTORICAL NOVEL

ABSTRACT:

The contemporary historical novel is a sub-genre that makes use of text rewritings, parody, intertextuality, hybridism to offer new versions of personalities and events from our past. The use of resources mentioned makes possible that we can consider this kind of narrative as part of the fiction that the theorists called as post-modernist from the sixties on. So, in this article, we propose to discuss the most outstanding characteristics from the contemporary historical novel, which allow consider it as a narrative modality that has detached and got space in post-modernity.

KEYWORDS: Historical novel; Parody; Intertextuality; Hybridism; Post-modernism.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. (Ensaio Latino-Americanos, 1).

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica do capital tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. (*Poétique* n.º. 27).

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 61-90.

MILTON, Heloisa Costa. *As histórias da história*. Retratos literários de Cristóvão Colombo. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH – USP, São Paulo, 1992.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Ensaio sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994, p. 97-116.

Recebido em 19/08/2011.
Aprovado em 07/11/2011.