



## Tempo revisto, tempo reescrito: as metaficções historiográficas

### *Revised Time, Rewritten Time: Historiographic Metafictions*

Anne Greice Soares La Regina

Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), Porto Seguro, Bahia / Brasil

annelareg@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2746-0907>

**Resumo:** O presente artigo, trabalho de pesquisa bibliográfica com viés qualitativo, empreende um recorte histórico das discussões em torno da metaficção historiográfica e da metabiografia num período que compreende o final do século XX. Esta investigação busca demonstrar o modo pelo qual estas narrativas se configuraram como respostas da arte e da cultura a fenômenos complexos, determinados pela crise do regime modernista de historicidade que encontrou ressonância também nas concepções pós-modernistas que, por sua vez, retomaram as discussões acerca das contradições do próprio modernismo e recuperaram o debate acerca da dicotomia entre altas artes e cultura de massa. A conjuntura pós-modernista se afigura ainda hoje também como espaço no qual se instauram debates sobre questões que emergem de uma sociedade fortemente marcada pelo capitalismo global e pelas tecnologias da comunicação que, produzindo uma sobrecarga de informações, gera a necessidade premente de frear este desgaste do tempo, organizar e apreender o passado, de onde surgem os discursos sobre a memória e todas as interpretações do tempo. Este apelo à releitura acaba por produzir uma poética da [re]criação que se alimenta dos resíduos culturais do passado. Como lastros teóricos das análises propostas sobre a metaficção, privilegia-se, sobretudo, o pensamento de Linda Hutcheon sobre as poéticas pós-modernistas em conjunção com o conceito de historiografia de Walter Moser, bem como com as transformações no pensamento historiográfico promovido por *Les Annales* e desenvolvido pelo micro-história.

**Palavras-chave:** metaficção historiográfica; metabiografia; poéticas pós-modernistas; *Les Annales*; micro-história.

**Abstract:** This article is a bibliographic research with a qualitative bias on historiographical metafiction and metabiography in the last two decades of the 20th century, aiming to explain how these narratives arose as responses of art and culture to complex phenomena, determined by a crisis of the modernist regime of historicity that meets resonance also in the postmodernist conceptions that resume discussions about the contradictions of modernism itself and recover the debate about the dichotomy between high arts and mass culture. The postmodernist conjuncture also appears as a space in which debates on issues that emerge from a society strongly marked by global capitalism and communication technologies are established and, producing an information overload, generate the need to organize and apprehend the past, from where the speeches about memory and all interpretations of time arise. This appeal to re-reading ends up producing a poetics of [re]creation that feeds on the cultural residues of the past. As theoretical backbones of the proposed analyses of metafiction, Linda Hutcheon's work about postmodernist poetics in conjunction with Walter Moser's concept of historiography is privileged, as well as with the transformations in the historiographic thought promoted by *Les Annales* and developed by microhistory.

**Keywords:** historiographical metafiction; metabiography; postmodernist poetics; *Les Annales*; microhistory.

## 1 Introdução

Em tempos de grandes incertezas, o emaranhado de linhas e discursos, as muitas alternativas ou a falta delas, impõem um ajuste de contas, um passar a limpo, daí o retorno ou o prosseguimento necessários, guiados pelo fio da história ou das muitas histórias. Antes de mais nada, é preciso focalizar a metaficção historiográfica, sua contextualização na arte e na cultura contemporâneas – atentando-se para o recorte especificado no resumo deste trabalho, as duas últimas décadas do século passado – como uma narrativa que explicita na sua construção uma certa experiência no tempo sinalizando, talvez, uma crise nos modos como se experimentam as relações entre passado, presente e futuro, o que explica a extraordinária expansão dos patrimônios históricos e culturais até a atualidade. Questiona-se, portanto, um regime de historicidade, o modernista, fortemente marcado pela valorização do futuro, e que, de modo geral, compreenderia o intervalo entre 1789-1989 (HARTOG, 2014). Em um certo sentido, esse regime estaria dando lugar a uma outra forma de vivenciar o tempo, uma forma em que o presente se intensifica e o

passado se transforma em objeto de fruição, mas destituído desta condição de *locus* privilegiado de onde se projetaria a grandiosidade do futuro (HARTOG, 2014; GONÇALVES, 2015). A percepção desta mudança de perspectiva encontrava explicação emblemática também na expressão de “resfriamento” do tempo, usada por Lévi-Strauss (*apud* GONÇALVES, 2015), já em 1980, para avaliar a fixação pelo passado resultante desta transformação na forma de simbolizar o tempo. Segundo a análise, as sociedades estariam abaladas pelas grandes tragédias de que teriam sido vítimas, ou de cuja responsabilidade se ressentiam, da mesma forma como estavam profundamente amedrontadas pela explosão demográfica, pelo aumento do desemprego e outros problemas, a ponto de desenvolverem uma necessidade crescente de contato com o patrimônio histórico e cultural como forma de reconectar com suas raízes, com suas identidades, com seu passado, encontrando nessa atitude uma maneira de evitar o curso da história. De fato, o que se apresenta como real é buscar preservar suas identidades sociais, supostamente ameaçadas de perda pela inexorabilidade do processo histórico, é a tentativa de, preservando o passado, suspender ou congelar o tempo. Assim é que o pretérito invade a vida cotidiana através dos patrimônios, objetos, estilos de vida colecionados e encerrados em museus (LÉVI-STRAUSS *apud* GONÇALVES, 2015).

É nesse contexto cultural e teórico que se constata a quantidade de romances históricos ou, mais especificamente, de metaficções historiográficas – formas de narrativas que demandam a compreensão e a contextualização daquilo que se pode chamar de pós-modernismo<sup>1</sup> – e se procura compreender o fenômeno cultural da pós-modernidade como um processo que se consubstancia num movimento historiofágico, numa produção que se alimenta do passado (MOSER, 1995). Focaliza-se a contemporaneidade enquanto marca de contradição que desafia o conhecimento, enfatizando-se, especificamente, o âmbito da história e o da literatura, firmando-as como categorias discursivas, através das quais se podem instaurar importantes debates sobre questões sensíveis, ainda mais inflamadas pelas contingências pós-modernas que a metaficção, como realização literária, testemunha, mormente a facilidade de circulação de informações textos, histórias, vozes do passado.

---

<sup>1</sup> O pós-modernismo aqui é entendido como a forma de produção cultural resultante da dissolução da supremacia burguesa e das suas altas artes, pela ação do capitalismo mais avançado (JAMESON, 1997).

Um exemplo desta teia de histórias é o projeto literário de Ana Miranda. A romancista lançou sobre a cultura brasileira a proposta de clarear os intervalos do tempo, puxando os fios labirínticos que comunicam o passado ao presente. Quase toda a obra da autora expressa o interesse pela temática histórica vinculada à ficção: este artigo, porém, apenas recorta as obras da escritora como um *case*, como um conjunto ilustrativo desta fome de história que marcou a produção literária no final do século passado. Por essa razão não será possível aqui uma análise aprofundada dos romances em que a autora mantém um diálogo com a historiografia e com a literatura nacional, trazendo para a ficção personagens emblemáticos da história literária brasileira como Gregório de Matos e Antônio Vieira, em *Boca do Inferno* (1989), Augusto dos Anjos, em *A Última Quimera* (1995), Clarice Lispector, protagonista de *Clarice* (1996), Gonçalves Dias, personagem de *Dias e Dias* (2002), José de Alencar, em *Semíramis* (2014) ou episódios da história, como a guerra dos emboabas, pano de fundo de *O retrato de rei* (1991), a chegada de Portugal de órfãs para casar com os primeiros colonos no Brasil quinhentista, trama de *Desmundo* (1996) ou o contexto da imigração libanesa, descrito em *Amrik* (1997) e, finalmente, num retorno, quicá um arremate da sua relação com Gregório de Matos, *Musa Praguejadora: a vida de Gregório de Matos* (2014). Nessas obras metaficcionalis evidenciam-se o interesse da autora tanto pela vida das personalidades literárias como texto, inserindo-as na sua trama, baralhando os seus dramas pessoais com fatos históricos, tecendo uma narrativa que mistura a obra de historiadores, escritores, biógrafos e críticos, caso das metabiografias, quanto pelo movimento de re-escrever acontecimentos do passado.

## **2 A mudança no regime de historicidade nas narrativas históricas contemporâneas**

No século XIX, a grande demanda foi a construção do espírito nacional, diante da necessidade de forjar as feições de uma nação recém-fundada, cuja identidade a ser construída e, ao mesmo tempo, espelhada deveria estar refletida na literatura a ser elaborada por intelectuais imbuídos do objetivo de explicar e apresentar o Brasil aos brasileiros e ao mundo. Se o século XIX consagrou o romance histórico clássico como instrumento eficaz para moldar os contornos do País, no final do século XX, esse romance histórico reapareceu, mas

trazendo em seu bojo mudanças radicais, próprias da pós-modernidade. Assim, a metaficção proporciona o entendimento de que “a ficção é historicamente condicionada e discursivamente estruturada, e, nesse processo, consegue ampliar o debate sobre as implicações ideológicas da conjunção foucaultiana entre poder e conhecimento – para os leitores e para a própria história como disciplina” (HUTCHEON, 1991, p. 158).

Esses romances históricos acabaram reescrevendo o paradigma do romance histórico clássico e esse tipo de ficção ganhou força e lastro teórico graças à transformação do paradigma da escrita da História. A produção metafictional se alinha, assim, com as discussões sobre os mecanismos de produção de conhecimento da história e da cultura, tomando-se como ponto de partida a renovação do pensamento historiográfico proposto por *Les Annales*<sup>2</sup> e desenvolvido, em meados dos anos 1970, pela historiografia italiana, a micro-história, que sugere, numa analogia do seu procedimento e da sua relação com as fontes históricas, um modo de leitura do passado que comporta o interesse pelo minúsculo, pelo não visível. Na Itália, também entre os anos setenta e oitenta do século passado, começaram a aparecer romances históricos que se distanciavam da tradição historiográfica do século XIX, ao privilegiarem o caráter metatextual da obra literária, enfatizando discussões acerca do passado mais ou menos recente da sociedade italiana, para questionar mitos, valores ou discutir determinados processos históricos, numa atitude nitidamente intervencionista. Nesse mesmo período, surgiu uma série de textos nos quais figuravam autores e personalidades literárias ou artísticas como protagonistas, as metabiografias (IOVINELLI, 2004). Essas obras, tais como os romances históricos, não aderiam aos ditames da biografia tradicional, mas propunham outra dimensão narrativa, através da seleção dos eventos, da montagem mais ou menos livre dos documentos, da modificação na disposição do tempo narrativo, da inserção de outras escrituras, outras vozes, outros textos e, ainda, através da transformação do escritor ou artista em personagem. As metaficções começaram a se consolidar enquanto proposta literária que se inseria dentro de uma transformação maior, relativa à forma de lidar com o conhecimento e às configurações econômicas e culturais que se irradiavam.

No Brasil, no início dos anos 1980, com a anistia, multiplicavam-se as vozes em favor da redemocratização do país, e logo em seguida

---

<sup>2</sup> Para aprofundamentos, ver Burke (2002, 2011) e Dosse (2003).

apareceu o movimento das “Diretas Já”. Parece ter sido esse o momento em que a arte brasileira abandonou a vertente literária e sociológica e começou a se alinhar a uma concepção cultural e antropológica, ou seja, a manifestação artística já não estava restrita ao campo das belas letras, das altas artes, posto que a mudança de perspectiva resultava do questionamento constante contido da produção intelectual da época, que afirmava os limites de certas convicções consagradas pela sociologia clássica e marxista. A literatura viu-se destituída da sua aura, esvaziada do diferencial que a distinguia dos outros discursos, e passou a ser discutida enquanto fenômeno cultural (SANTIAGO, 1998). Desse modo, os textos documentais, de relato das experiências sofridas nos anos de ditadura, cediam lugar aos romances polifônicos do início da década de 1980. Os debates de então se concentravam no campo da arte que começava a se manifestar como movimento multicultural fomentador de pluralidades e novas identidades sociais.

Em 1981, apareceu na cena literária brasileira *Em liberdade*, de Silviano Santiago. A demanda utilizada por Santiago para criar a verossimilhança é o fato de ter ficado inacabado o último capítulo de *Memórias do Cárcere*, publicado em 1953, ano da morte de Graciliano Ramos. O filho de Graciliano, Ricardo, escreveu que, tendo percebido a resistência do pai para escrever o último capítulo, perguntou-lhe como seria, obtendo dele a resposta de que seriam sensações de liberdade; assim, o último capítulo não escrito é o motivo para o romance de Santiago, no qual ele forja uma continuação do texto. A autenticidade da narrativa vai sendo construída a partir do uso de uma estratégia já conhecida, a dos manuscritos perdidos: a nota do editor, evidentemente fictícia, conta como esses lhes chegaram às mãos.

O ano de 1989, quando foi publicado *Boca do Inferno*, de Ana Miranda – narrativa que se passa na Salvador do século XVII e primeiro de uma série de romances históricos que, nos anos seguintes, agitaram o mercado editorial brasileiro –, foi também um ano particular na história nacional, o início de um recomeço para o Brasil: depois de mais de duas décadas de regime militar, o povo voltava às urnas. O sucesso editorial de Ana Miranda poderia ser entendido também como reflexo de certa necessidade de retorno ao passado, de uma revisão ou reinvenção que fosse capaz de redimir o vazio de um presente controverso. Assim, parece emblemático o fato de a ficção dos anos 1990 ter privilegiado duas tendências, o romance urbano e o romance histórico, enfatizando essas

manifestações literárias como resposta a uma crise que já se desenhava naquele momento, resultado da descrença nas utopias modernas e da constatação de certa instabilidade pós-moderna (GOMES, 1996). O novo romance histórico, e em específico a obra de estreia de Ana Miranda, parecia preencher um espaço, uma necessidade de revalorização e, ao mesmo tempo, de revisão de um passado quase mítico, o início da colonização, numa tentativa de preservação da memória em tempos que presenciavam um acelerado processo de hibridação cultural. Parece indiscutível que o objetivo dessas narrativas era apontar os deslocamentos, as falhas, as dissonâncias silenciadas, as fissuras, cujos remendos ocultam as descontinuidades que interligam uma narrativa conduzida por um viés totalizante.<sup>3</sup> O pós-moderno, portanto, se identificaria com práticas mais democratizantes e que buscam um descentramento, da mesma forma que promove o questionamento do *telos* e da origem, e a história é problematizada como reação aos paradigmas da arte e da teoria modernista. O modernismo (especificamente o alto modernismo) sustentava o paradigma do confronto entre as altas artes e a cultura de massa e é desse confronto que surgia a reivindicação da autonomia da arte, que não mais deveria ter como principal referente os problemas sociais, a política e a economia. Entretanto essa relação de separação, um *apartheid* no âmbito das artes, nem sempre foi pacífica e tem se manifestado como uma contradição dentro do próprio modernismo, desde as vanguardas do início do século, espalhando-se ao longo dos anos 1900 e desembocando nas discussões firmadas pelo pós-modernismo, que tem como premissa a recusa dessa divisão.

O pós-modernismo é, então, um espaço ou momento de discussão das relações entre cultura erudita e cultura de massa, nos quais se evidencia a presença do cotidiano e dos problemas sociais na arte, equivalendo, portanto, ao panorama onde se desenham as convulsões próprias do modernismo e as problemáticas geradas pelas novas conformações do capitalismo global, num tempo de altas tecnologias de informação. O bombardeio midiático e a enxurrada de notícias, entretenimentos, modas, produtos e possibilidades de consumo que transitam em todos os cantos do

---

<sup>3</sup> Lembremos os livros de Eduardo Bueno (*Terra à vista, A viagem do descobrimento, Pau Brasil* e outros), que a partir da década de 1990 foram recordistas de vendas no Brasil, com muitas críticas, principalmente dos historiadores, contrários à “popularização” da história.

planeta resultam numa sobrecarga, e conseqüente esgotamento, de modo que se tornou cada vez mais premente frear essa temporalidade voraz, e tentar organizar os dados, apreender o passado e costurá-lo com os olhos do presente. Esse impulso fez vir à tona uma infinidade de discursos sobre a memória, configurada como alternativa e como resistência a essa impossibilidade de captação do tempo – diante da velocidade das informações – pela história arquivística. Este avanço das discussões sobre a memória realmente parecia sinalizar uma crise no modo de estruturação temporal fixado pela modernidade, as concatenações da história dos fatos, os engendramentos da história monumental e suas pretensões de, a partir de uma perspectiva teleológica, delinear o futuro. Diante dessas reflexões, o romance histórico desse período de alguma forma preencheria esta lacuna resultante de um esgotamento de certo tipo de discurso histórico, numa era em que a internacionalização e a forte comunicação entre culturas suscitavam questões relativas às identidades nacionais, que, fomentando incursões críticas no passado, formulavam importantes análises acerca da memória coletiva.

Entender a profusão de romances históricos ou, mais especificamente, de metaficções historiográficas requer a compreensão e a contextualização do que se pode chamar de pós-modernismo, aqui entendido como a forma de produção cultural resultante da dissolução da supremacia burguesa e das suas altas artes, pela ação do capitalismo mais avançado. Essa concepção resulta de uma interpretação histórico-marxista do fenômeno cultural da pós-modernidade, no qual se constatam alterações profundas nas configurações, políticas, econômicas e culturais, e onde se manifestaria uma cultura que se alimenta do passado e pratica uma espécie de historiofagia (MOSER, 1995). Entretanto, o pós-moderno não seria exatamente uma retomada nostálgica do passado, mas a apropriação ou reapropriação crítica das formas de arte e da organização social e política do modernismo. Assim, poderíamos pensar esta escrita ficcional própria da pós-modernidade – a metaficção –, que reúne discussões e aspectos de áreas diversas do conhecimento, como história, teoria e literatura, expondo sua concepção de que texto ficcional e histórico são construções humanas, daí resultando o impulso de reelaboração crítica do passado, trabalho empreendido por essas narrativas históricas contemporâneas para as quais Linda Hutcheon (1991, p. 19-41, *passim*) convencionou o termo de “metaficção historiográfica”.



O modo de investigação da história proposto pelos romances arrolados sob a rubrica de metaficção historiográfica aproxima-se então da ideia de história a contrapelo (BENJAMIN, 1994, p. 225), o método sugerido como oposto ao da empatia, que é o da história identificada com a versão dos vencedores que deixam o seu legado: os destroços do tempo, os restos das lutas, afinal erigidos como monumentos da cultura. É sobre esses monumentos que o historiador se lança para interpelar o passado, e o faz partindo do pressuposto da violência no processo de transmissão da cultura: daí porque dela se esquiva, e se volta contra a versão oficial da história, indo buscar nos arquivos e nas fontes esquecidas a matéria de sua narrativa. Com efeito, Ana Miranda (GOMES, 1996, p. 123) declarou, em reportagem ao *Jornal do Brasil*, que seu objetivo é escrever sobre temas brasileiros, sentindo-se, com isso, parte de um processo de busca da identidade nacional. Desse modo, a escolha da ambientação do seu primeiro romance, a Bahia do século XVII, tendo como personagens Matos e Vieira, parece ser a tarefa inicial de alguém que se propõe a um trabalho de investigação das cenas primeiras, porém sem a pretensão de buscar a origem, a essência ou a verdade dos fatos, mas para problematizar as ideias fossilizadas, destruir as estruturas lineares, sacudindo o edifício da história.

### 3 Poéticas da [re]criação: atando as pontas dos fios

Pensar a construção destas narrativas como reconstruções da História e de histórias revela afinal o texto literário como um objeto resultante da interseção de vários códigos e expõe o processo criativo como despersonalizado (BERNARDELLI, 2000). A figura central do autor, como entidade criativa, perde, assim, o caráter determinante na construção da trama, que passa a ser reconhecida como cruzamento de muitos discursos, culturas e ideologias combinados livremente.<sup>4</sup> Assim entendida, a noção de texto encontra correspondência com a

---

<sup>4</sup> Conforme a elaboração do conceito de intertextualidade de Kristeva (1977, p. 105-138, *passim*), baseado na combinação da teoria dos paradigmas de Saussure, com a noção de dialogismo de Bakhtin. Do primeiro conceito sobrevém uma concepção dinâmica e autogerativa do texto literário, em razão da infinita potencialidade semântica, reproduzindo uma imensa rede de sentidos. Essa capacidade de o texto literário se constituir como ponto de interseção entre vários discursos foi por ela definido como modelo tabular ou reticular da linguagem poética e resulta da teoria dialógica.

sua etimologia, do latim *textus*, que significa tecido, algo construído como o cruzamento de fios que compõem a trama. Esse pressuposto chama a atenção para a amplitude que a palavra alcançou, vinculando-se constantemente ao sentido de obra literária. Parece pertinente a utilização deste instrumental teórico, a intertextualidade, para analisar um tipo de produção pautada pela multiplicidade de vozes e discursos, uma figuração da escrita pós-moderna que, se por um lado se alia com uma criação multitextual, por outro, se aproxima da noção de criação coletiva do barroco.<sup>5</sup>

Pensando nessa abordagem, a escritura de *Boca do inferno*, assim como a de outras obras metaficcionais de sua autora e a de outras narrativas históricas contemporâneas, conformou-se e conforma-se também como uma operação representativa do seu tempo, um tempo em que a instituição autoral, fundamento por excelência na arte durante boa parte do século XX, ao seu final, já começava a dar sinais de desgaste, diante de novas configurações culturais, políticas e econômicas das sociedades geridas pelo capitalismo da informação, que permitiam a expansão da cultura e sua circulação como produto. A essas implicações pode-se juntar certo esgotamento da construção moderna de sujeito como entidade única, o que fez recair sobre a personalidade artística, considerada até então fonte de invenção e força criadora singular, o peso do descrédito no modelo centrado, pois se já não eram claras as expectativas acerca do trabalho artístico, também já se começava a detectar uma incompatibilidade entre os esquemas do passado e a disposição atual, vez que não há mais espaço que acolha esse tipo de manifestação singular, esgotado pelo modernismo; essa pode ser outra razão pela qual já não parece possível conceber novas (originais, pensando-se no conceito de forma absoluta) expressões e visões de mundo, disso resultando uma espécie de colapso da criatividade, o que conduzira aos estilos do passado, aos restos

---

<sup>5</sup> Sabe-se que a criação poética no barroco não estava vinculada unicamente a um potencial inventivo, mas amparada na ideia do grande poeta como aquele capaz de alcançar modelos retóricos-poéticos consagrados e estabelecidos. Esse modo inventivo se fazia a partir da vinculação a uma linguagem modelar, não havendo espaço exclusivo para a originalidade, tal como se passou a entender posteriormente a invenção artística graças à influência do ideário romântico, que delineava uma espécie de expressão de uma personalidade para o ato criador. Por outro lado, o conceito de circularidade remete ao processo de difusão de parte da criação poética da época através de textos orais e manuscritos, difundidos aleatoriamente, apógrafos, sem nenhuma chancela autoral.

da civilização, à consagração desta cultura de museu tão presente na contemporaneidade. Essa lógica parece confirmar um certo formato de literatura que no Brasil despontara já em 1981, conforme já se disse, com o romance *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, e que volta a chamar a atenção da crítica com o projeto literário de Ana Miranda, que se inicia justamente trazendo à cena literária brasileira, em 1989, um romance que reacendia as míticas figuras de Gregório de Matos e de Antônio Vieira, suscitando, a partir do seu procedimento [re]criativo, fortes controvérsias em torno do estatuto da autoria.<sup>6</sup>

Se já não há nada para ser inventado, a arte espelhará uma espécie de redução criativa, a dificuldade do novo. A cultura, a moda, o design, tudo cheira a bolor reluzente. Bares que recriam uma época, com decoração, serviço e estilo musical compatíveis; automóveis com tecnologia digital, em design pseudo-antigo que suscitam nostalgia de um mundo que agora só existe em fotografias; e na rede, a história virou sensação, com direito a canais sobre o assunto, documentários, minisséries. Nas livrarias, enxurrada de romances históricos, biografias de personalidades importantes, metaficções historiográficas, histórias culturais, histórias miúdas e em migalhas abarrotam prateleiras.

Nesse sentido, estas metaficções históricas – enquanto [re] escritas do passado e de suas vozes, notadamente naquelas narrativas metabiográficas que forjam a dicção de um escritor consagrado, parte do patrimônio cultural de um país – se articulam também em torno da noção de pastiche, porquanto se consubstanciam como realização que emerge desta fome de memória. A relação proposta parte da descrição do pastiche enquanto forma pela qual o pós-modernismo expressa a ordem instaurada pelo capitalismo tardio. Num mundo onde a invenção parece esgotada, a arte se viabiliza pela imitação das coisas mortas. Como criação intertextual, pode-se qualificar o pastiche partindo-se do conceito mais amplo de mimetismo, como imitação de uma forma de expressão pertencente a um outro texto. Essa técnica literária – cuja denominação deriva do italiano *pasticcio*, inicialmente significando mistura de várias imitações e depois uma imitação determinada, passou a ser vinculada à pintura, na França, a partir do século XVIII – consistiria na imitação de um estilo resultante da retomada de estereótipos ou de

---

<sup>6</sup> Para aprofundamento sobre a controvérsia crítica a respeito do romance *Boca do Inferno* remete-se a Macedo (2010).

uma matriz expressiva ou discursiva, usados de forma personalíssima por um autor, como um idioleto, o que determinaria o reconhecimento desse uso pelo leitor, ao se deparar com uma construção cujos parâmetros se baseiam no confronto entre o que seria a realidade padrão e o seu desvio, consubstanciado em um estilo muito particular, próprio de um autor, assim reconhecido. Partindo-se dessas premissas, pode-se caracterizar três tipos de pastiche: o *pastiche satírico*, com destaque para o aspecto crítico ou de dessacralização, através do exagero, por exemplo; o *pastiche lúdico* ou o pastiche propriamente dito, que remete a uma recriação que se apropria de um modelo, tomando-se por base uma espécie de “contrato de pastiche”, firmado entre autor e leitor; e, por fim, a *continuação* que resulta de um prosseguimento de um texto anterior completo ou inacabado, o qual é tomado como ponto de partida (GENETTE *apud* BERNARDELLI, 2000).

Essa breve caracterização do pastiche pela teoria literária situa o ponto de partida para se estabelecer uma relação teórica ainda mais profícua entre a produção metabiográfica de Ana Miranda e uma outra concepção de pastiche, moldada por um viés cultural e que se afirma como uma recriação em retrospectiva (JAMESON, 2006). Essa noção de pastiche está mais voltada para a cultura de massa e se torna mais acessível, tomando-se como medida o cinema nostálgico, e fazendo-se uma oposição a filmes que reproduzem um momento histórico, seus costumes e estilos. O tipo de produção focalizado, entretanto, se encaixaria num molde mais tradicional, o do cinema histórico, numa linha aproximativa à do romance histórico. Em contraposição, apresenta-se uma série de filmes que reinventam a experiência de um período anterior, não tendo por objetivo nem a exposição fidedigna da época, tampouco o propósito da paródia – visto que a sua realização não se pauta na oposição entre um padrão e uma linguagem individual –, mas simplesmente apresentar ao público algo que faz parte do universo cultural, entretendo-o num movimento nostálgico deflagrado por imagens, sensações e estéticas do passado, como acontece, por exemplo, em *Bodyheat* (Corpos ardentes), de 1981, uma espécie de *remake* de *Double indemnity* (Pacto de Sangue), de 1944, uma reescritura que não deixa claro o limite entre a homenagem e o decalque (MORANDINI, 2008). Evidentemente, a recepção da mensagem não se efetiva de modo uniforme, variando segundo os horizontes de expectativas individuais e as diferentes experiências que cada um tem com o passado. O que para

uns tem o sabor da aventura, do mistério ou da ação que se desenvolve nas telas, para outros poderá ter gosto, cheiro e textura muito intimamente ligados a vivências pessoais ou intelectuais. A explanação acerca das diferenças entre o que se pode entender como cinema histórico e nostálgico, esse com sua rede de construções ambíguas – como se pode detectar nas refilmagens, onde argumentos são retomados, ainda que às vezes sob outra perspectiva, e com isso se remetendo à ideia do plágio que é muito pertinente à questão do pastiche – parece estabelecer uma analogia relevante entre a fórmula tradicional do romance histórico, com suas necessárias implicações realistas, e essa forma de representação e construção narrativa intertextual da cultura pós-moderna.

Na esteira do modo de construção literária apresentado, vale a pena identificar alguns procedimentos discursivos e compositivos que se podem verificar numa determinada trama textual que recria um passado, ou a ideia que dele chegou ao presente, numa perspectiva fundamentalmente ficcional. A metaficção historiográfica estrutura-se como uma rede intertextual composta como aglutinação, como junção de escrituras diversas. Assim, o leitor é envolvido pelo emaranhado de narrativas que se entrecruzam – verdade histórica, invenção, biografia e literatura. A organização de todos esses fios parece guardar uma proximidade com os procedimentos da micro-história, numa atitude de ficcionista investigativo, que poderia conformar os romances que recriam o itinerário das personalidades protagonistas com riqueza de detalhes que, se por um lado resultam de pesquisas, por outro, no caso dos personagens literários, ativam, em suas reconstruções, o influxo da crítica biográfica, privilegiando uma reelaboração mais afastada de um viés totalizante.<sup>7</sup> Nessa perspectiva, a atenção aos detalhes perscruta uma linha próxima à do paradigma indiciário proposto pelo historiador Carlo Ginzburg (2006) e bastante associada à estrutura do romance policial, o que se verifica no romance *Boca do inferno*, mas também em *O nome da rosa*, metaficção do italiano Umberto Eco, publicada na Itália em 1980, e traduzida no Brasil em 1983.

*O nome da rosa* apresenta, também, ainda que de modo mais discreto e, talvez, como sugestão, um personagem literário que é uma figura-chave na trama, o velho bibliotecário da abadia na qual os assassinatos, investigados por Guglielmo di Baskerville (referência intencionalmente anacrônica

---

<sup>7</sup> Faz-se aqui uma referência ao conceito de biografema (BARTHES, 2001).

a um romance de Sherlock Holmes, *The Hound of the Baskervilles*, de 1902),<sup>8</sup> são cometidos. Adso de Melk,<sup>9</sup> o seu assistente, é o narrador que descreve o bibliotecário como curvado pelo peso dos anos, muito branco, inclusive as pupilas, e cego. Depois se vem a saber que o seu nome é Jorge da Burgos: a referência a Jorge Luis Borges (cego, bibliotecário, erudito) é clara. De fato o personagem é o mais velho da abadia, como Borges era, pode-se assim dizer, uma espécie de referencial literário para Eco, já que o escritor argentino contava mais de oitenta anos quando da publicação de *O nome da rosa*, romance que foi considerado um marco, a primeira produção conscientemente pós-moderna, conforme atesta o escritor e estudioso italiano em *Postille* (ECO, 1983), onde justifica a sua escrita – esclarecendo seu processo de elaboração, numa curiosa, quiçá involuntária, retomada de *The philosophy of composition*, de Edgar Allan Poe (2008), considerado também o primeiro autor de policiais. O escritor italiano propõe uma resposta pós-moderna ao esgotamento moderno, ao apontar que o passado deve ser revisitado com ironia. Assim, a citação funciona como um modo de construir essa revisitação, mas é, principalmente, uma atitude, a de assumir o esgotamento da ideia de originalidade que traz em si qualquer coisa de inocente. A proposta é reprocessar o passado, rever os seus textos e, ao fazê-lo, estabelecer nova comunicação.

#### 4 Conclusão

A análise acerca dos debates e das incursões teóricas em torno das metaficções que marcaram o final do século XX ofereceu um panorama do contexto cultural, econômico e político em que emergem estes romances. Apresentaram-se, num enquadramento histórico, as discussões teóricas fundamentais para compreender a conjuntura pós-modernista do intervalo mencionado, de modo a possibilitar uma visão em retrospectiva.

É perceptível o crescente e renovado interesse manifestado por leitores, espectadores e público em geral pela temática histórica. Nas

---

<sup>8</sup> Lembramos que Eco é um profundo conhecedor da obra de Conan Doyle, sobre a qual escreveu, por exemplo, em *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Sebeok* (ECO; SEBEOK, 1983).

<sup>9</sup> Nos romances policiais de tradição inglesa (Conan Doyle, Agatha Christie), diferentemente dos de tradição norte-americana (Chandler, Woolrich), figura sempre um assistente do detetive, como Watson ou Hastings.

livrarias tornou-se comum encontrar seções especializadas em romances históricos, metaficções historiográficas, metabiografias; na TV e no cinema, filmes, novelas e séries que abordam um determinado recorte da história, discutindo-a e expondo novos pontos de vista, novas perspectivas. A reflexão conduz a um entendimento de que a aparente moda ou gosto pelo passado parece sinalizar uma crise no regime de historicidade, o modernista, muito marcado pela força da noção de futuro. É nesse sentido que se contextualiza a metaficção historiográfica, sua inserção na arte e na cultura contemporânea, como um tipo de produção e criatividade própria de um tempo em que as relações entre passado, presente e futuro estão se modificando, de modo que o passado vem se transformando em objeto de fruição, uma atitude comandada, ao que parece, por uma sensação de perda e desgaste decorrente do próprio processo histórico – processo descrito também pela crítica cultural que assinala a dissolução da dicotomia entre alta e baixa cultura, em razão do capitalismo mais recente. Nesse sentido, não se pode deixar de destacar o fato de a cultura contemporânea se alimentar de resíduos de todas as épocas, produzindo um movimento historiofágico. A literatura e a história confluem, assim, como lugares discursivos que se oferecem ao debate, à memória, à retomada do tempo, das vozes, dos textos que se entrecruzam na teia contemporânea para criar a arte, a literatura, que já não parece produto do original pensamento de um autor, entidade moderna considerada o cerne da invenção, mas que passa a ser compreendido como um ponto de convergência de vários discursos e culturas. A metaficção historiográfica e a metabiografia se propõem como tecidos que atam as pontas dos muitos fios do passado, poéticas da recriação que se alimentam do tempo e se oferecem como monumento e testemunho de um pretérito imperfeito.

## Referências

BARTHES, R. Prefazione dell'autore. In: \_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. Traduzione di L. Lonzi e R. Guidieri. Torino: Einaudi, 2001. p. XXI-XXX.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução de S. Rouanet e J. Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

- BERNARDELLI, A. *Intertestualità*. Milano: La Nuova Italia, 2000.
- BURKE, P. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de M. Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- BURKE, P. *História e teoria social*. Tradução de K. B. Gerhardt e R.V. Majer. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- DOSSE, F. *A história em migalhas: dos Annales à nova história*. Tradução de D. O. A. dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- ECO, U. *Postille a il nome della Rosa*. Milano: Bompiani, 1983.
- ECO, U.; SEBEOK, T. (org.). *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Peirce*. Milano: Bompiani, 1983.
- GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução de M. B. Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GOMES, R. C. O histórico e o urbano – sob o signo do estorvo duas vertentes na narrativa brasileira contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 121-120, 1996.
- GONÇALVES, J. R. S. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 211-228, jan./jun. 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-21862015000100012>. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/eh/v28n55/0103-2186-eh-28-55-0211.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2021.
- HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução de A. S. de Menezes *et al.* Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IOVINELLI, A. *L'autore e il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*. Milano: Rubbettino, 2004.
- JAMESON, F. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Tradução de C. Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de M. E. Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.



KRISTEVA, J. La parola, il dialogo e il romanzo. In: IVANOV, V. V. et al. *Michail Bachtin: semiótica, teoria della letteratura e marxismo*. Traduzione di A. Ponzio et al. Bari: Dedalo, 1977. p. 105-138.

MACEDO, A. G. S. R. *Máquina de [re]escrever: processos de reciclagem cultural da obra metabiográfica de Ana Miranda*. 2010. 245f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8559>. Acesso em: 12 fev. 2021.

MIRANDA, A. *Boca do Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MORANDINI, M.; MORANDINI, L.; MORANDINI, L. *Il Morandini 2008: Dizionario dei film*. Bologna: Zanichelli, 2008.

MOSER, W. O estudo do não-contemporâneo: historiofagia ou historiografia. Tradução de V. Morello e A. Ciulla. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias PUCRS*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 1-11, 1995.

POE, E. A. *A filosofia da composição*. Tradução de L. V. de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SANTIAGO, S. Democratização no Brasil. In: ANTELO, R.; CAMARGO, M. L. B.; ALMEIDA, T. V. de (org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998. p. 11-24.

SANTIAGO, S. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

Recebido em: 23 de agosto de 2020.

Aprovado em: 19 de janeiro de 2021.