

A HORA E A VEZ DO ROSA NO PÓS-*BOOM* LATINO-AMERICANO: A FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA SOB A ÓTICA FEMININA

Raquel de Araújo Serrão*

Resumo

O artigo pretende tratar o pós-*Boom* à luz de uma materialidade ficcional que apresenta como substrato fatos históricos, abordados sob a ótica da escrita feminina, em um tom testemunhal, perpassando o entendimento do que foi o *Boom*. Visa, também, a propor reflexões acerca da recorrência do romance histórico e testemunhal, como característica desse fenômeno literário (pós-*Boom*) na contemporaneidade. Contudo, vale salientar que não é de interesse ou foco do nosso trabalho expor a questão da narratividade do pós-*Boom* em um tom sexista. Trata-se, tão somente, da constatação de a voz e a escrita feminina estarem muito presentes nesse contexto literário. Verificamos que ainda há uma carência de estudos e leituras que elucidem de forma mais substancial esse fenômeno. Tomamos como leituras-base para realização de nossa fala: Eagleton (2011), Galvez (1987), Garretas (1995), Lukács (2011), Prieto (1998), Menton (1993) e Shaw (2003).

Palavras-chave

Boom; Escrita Feminina; Pós-*Boom*; Romance Histórico Latino-Americano; Romance de Testemunho Latino-Americano.

Abstract

This paper examines the post-*Boom* in light of fictional materiality that uses historical facts as its basis. These facts are dealt with from the perspective of women's testimonial writing and provide understanding of what the *Boom* was. This study also argues the case that the recurring publication of historical and of testimonial novels is a characteristic of this contemporary literary phenomenon (post-*Boom*). However, it should be noted that this work does not aim to (appear to) be sexist in its discussion of post *Boom* narrative. It aims exclusively to draw attention to the constant presence of women's voice and writing in this literary context. This article also points to the lack of further studies which elucidate this phenomenon more substantially, and the reading its presents is backed up by Eagleton (2011), Galvez (1987), Garretas (1995), Lukács (2011), Prieto (1998), Menton (1993) and Shaw (2003).

Keywords

Boom; Post-*Boom*; Latin American Historical Novel; Latin American Testimonial Novel; Women's Writing.

* Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN), Natal (câmpus central) - Natal - RN - Brasil. E-mail: quel30br@hotmail.com/raquel.serrao@ifrn.edu.br

Do *Boom* ao Pós-*Boom*: entendendo limites, nem sempre limítrofes

Para introduzir o que discutiremos como tendência contemporânea na literatura hispano-americana, as chamadas *Nuevas Novelas Históricas* e o pós-*Boom*, usaremos, como fios condutores, a noção de *nueva novela* e a discussão de fenômenos literários, a exemplo do *Boom* Latino-americano – aspectos esses que eclodem na perspectiva de narrativas nascidas na década de 40 do séc. XX, cuja proposta estética evolui até os dias atuais.

Desde a década de 1930, tornavam-se mais frequente nas letras latino-americanas, não apenas nos volumes produzidos por escritores hispano-americanos, narrativas que, em linhas gerais, cunhavam uma infinidade de variáveis de difícil enquadramento ou classificação nos sistemas literários fechados e tradicionais preconizados no Ocidente, sobretudo os de orientação europeia. Na década de 1940, dá-se início a uma maturação literária que incorpora aos romances novidades estilísticas, diferentes procedimentos e técnicas de narrar que se mostravam, então, mais apropriados à vitalidade de uma escrita ficcional cuja fonte inspiradora era o seu próprio substrato histórico e, sobretudo, o da transcultural.

Entender seu entorno e os processos de criação de novos fenômenos culturais, bem como a perda e ou desligamento das culturas autóctones em todo o continente americano, revela-se uma matriz criadora para os temas literários do *Boom*, embalada por discussões antropológicas iniciadas pelo cubano Fernando Ortiz, que alimentam uma mirada detida sobre o seu lugar e espelham-se nas linhas características dos escritores da época. Trata-se, aí, de um espelhamento de evidente carga intelectualizada. A consequência desse substrato constitutivo dos romances faz sobressair uma estrutura narratológica, uma linguagem e, mesmo, temas abordados marcados, por vezes, por um extremo elitismo.

O regionalismo e o movimento de criação voltado para a plasticidade cultural que entrelaça tradição e novidade, associado a um universo de escritores de variadas idades, nacionalidades, tendências e procedimentos, permitem uma onda de experimentalismos linguísticos – como os neologismos e a criação do realismo fantástico na literatura, dentre outros procedimentos –, capazes de sacudir o contexto sociocultural no Ocidente.

Neste contexto a ficção hispano-americana da época encontrou, ao que parece, um panorama propício à expansão estilística proposta e materializada nas chamadas *nuevas novelas*, que começam a emergir no cenário literário, pois nesse período há, na verdade, e a começar por 1940, um certo vazio na produção romanesca no mundo ocidental europeu engolido pelos *mass media*¹. Esse fenômeno tornou a aparição sincrônica das obras do *Boom* um êxito inimaginável, visto que essa fulgurante produção, oriunda de todo o continente americano, nadava contra a corrente da *mass media*. Era uma nova proposta, uma nova estética.

Pode-se dizer que a *nueva novela* constitui uma literatura cheia de vitalidade em razão de uma fértil imaginação verbal, guiada por um traço marcante de intelectualismo e de cosmopolitismo. Soma-se, a isso, a adoção de uma estrutura narrativa aberta, rompendo com a linearidade-padrão do romance tradicional, ou seja, com a estrutura convencional de materialidade do gênero

¹ Discutindo a questão dos *mass media*, Marina Gálvez (1987) aponta que os romances desse período (1940-?) padecem em agonia como gênero literário, perspectiva sustentada por críticos como T.S. Eliot, Ortega, W. Weidlé, que defendiam a impossibilidade do renascimento possível do romance ante a chamada Era dos *mass media*, conduzida pela desumanização da comunicação voltada para o grande público, regida com a batuta da imagem e da notícia, ambas alimentadas pela angústia existencial.

até então. Esses elementos, combinados, não tornam a proposta literária do *Boom* facilmente digerível pelos *mass media* (GÁLVEZ, 1988)².

Além disso, o *Boom* revela-se uma literatura de finalidade revolucionária em dois âmbitos: no social e na estrutura literária. Nessa literatura, o metadiscorso se situa no mesmo patamar que as questões da natureza humana e do homem latino-americano de seu tempo. Trata-se, aí, de questões nascidas das vivências, e guiadas pela expressão estética da palavra, sem que, necessariamente, os escritores estivessem preocupados ou movidos única e exclusivamente pelos ditames do mercado ou pelos mecanismos da sociedade de consumo. As obras, no entanto, foram bem aceitas pelos leitores, independentemente de sua prévia aprovação pelas editoras e, por isso, acabaram por interessar ao mercado editorial. Tornaram-se, a partir desse interesse, também, produtos mercantilizados pelas editoras.

A proposta narratológica apresentada foi entendida e assimilada, fazendo dos romances latino-americanos e, sobremaneira, dos de raízes hispano-americanas, um fio capaz de conectar-se com o inconsciente dos leitores, proporcionando, àqueles que os lessem, uma porta voltada para si e para com o seu entorno sociocultural, histórico e político. Essa abertura se deu por meio do texto literário, mesmo que esse não estivesse direcionados para um grupo específico de leitores. Assim nasce o *Boom* literário latino-americano.

Aqui, acrescentaremos que, muito embora os escritores não direcionassem, de forma consciente, as suas obras a um público específico, os temas, as experiências linguísticas propostas e o teor antropológico e teórico subjacente às obras, associam-se ou dirigem-se, mesmo que não intencionalmente, a uma elite intelectual, e não à grande massa da população. Isso explica, em parte, o fato de o *Boom* ser visto como um fenômeno elitista.

O chamado *Boom* latino-americano, em suma, é um movimento que emergiu no século XX e se difundiu pela Europa. Ele é um movimento que diz respeito às inovações técnicas da narrativa latino-americana materializadas em obras de escritores como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, dentre outros. Esses escritores passaram, então, a ser reconhecidos no cenário literário internacional, e em cujos romances sobressai uma discussão macrosocial do entorno (sociedade, cultura, política, história em seus aspectos amplos).

Os enredos tratam, geralmente, de ambientes similares, com os mesmos tipos e personagens semelhantes, mesma linguagem e, sobretudo, problemas e cosmovisão semelhantes no tocante à sociedade latino-americana. É esse substrato, que povoa as narrativas romanescas do *Boom*, que chamo, aqui, de discussão do macrocoletivo ou macrosocial. A título de exemplo do que pretendo dizer com isso, pensemos em *Cem anos de solidão* (1967), de García Márquez, que trata da saga dos Buendía, uma família que vive na mítica aldeia de Macondo, em que cada membro da primeira geração converte-se em arquétipo dos seus descendentes, pois, a cada nome de ancestral que se repete na geração subsequente, repetem-se, também, suas características físicas e psicológicas. A aldeia de Macondo é, neste sentido, uma grande rede tautológica coletiva. Nela, tudo se repete e nada muda.

Em *O reino desse mundo* (1949) e *O acosso* (1956), ambos de Alejo Carpentier, também se verifica a presença da noção de coletividade. A primeira

² Esse comentário se orienta a partir das obras e dos escritores da geração que começa a se destacar nos anos 50-60 do século passado, aos escritores do *Boom* propriamente dito, a exemplo de Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Roa Bastos, José Donoso, Cabrera Infante dentre outros. Excluem-se, com isso, autores como Manuel Puig, considerado já do *pós-Boom*, cujo trabalho estético literário admite a linguagem dos *mass media*, sem a qual, aliás, sua obra não existiria (SHAW, 2003).

obra de Carpentier aqui destacada é um romance que problematiza a independência do Haiti, e a segunda reflete sobre a violência e a repressão vividas em Cuba antes da Revolução. Mas há, ainda, romances como *Conversana catedral* (1950), de Mario Vargas Llosa, publicado em plena ditadura de Odria, que relata as fases da sociedade peruana, e *A guerra do fim do mundo* (1981), também de Llosa, que tem como tema a Guerra de Canudos.

O pós-*Boom* acolhe, em seu seio, obras que também se caracterizam pela vitalidade linguística. Elas exploram, na narrativa, o hibridismo dos gêneros literários; proporcionam a mescla de mídias como estratégia de complementação da matéria e das informações da obra literária (a exemplo de *A lei do amor* (1997), de Laura Esquivel); reavivam a exploração do realismo fantástico; trabalham temas de transculturação e de mestiçagem, apresentando, com isso, certa similitude à proposta das obras do *Boom*. Entretanto, afastam-se do *Boom* na medida em que evitam o exagero do engenho vivaz no uso da linguagem, não são afetadas pelo metadiscurso e exploram a espontaneidade associada à coloquialidade. Assim, o ritmo impresso nas obras do pós-*Boom* denota um estilo próximo, em sua estrutura, aos *mass media*, utilizando recursos diversos na sua composição, tais como a música, a linguagem cinematográfica, as revistas, os diários, os documentários – enfim, uma linguagem próxima à que é difundida pelos meios de comunicação de massa. De certo modo,

Todo eso sirve para indicar que el momento era propicio para llevar a cabo una vuelta a la "narratividad", un retorno al relato lineal, sin la fragmentación, los saltos cronológicos inesperados, el metadiscurso y el cuestionamiento de la relación causa-efecto que tantas veces caracterizaba la narrativa del *Boom* desde *Pedro Páramo* a *Terra Nostra* (MENTON, 2003, p. 266).

Acrescentamos a esse panorama outros sinais e outras marcas muito próprias do pós-*Boom*, visto que o *Boom* tinha como foco uma revolução literária e o engajamento político revolucionário subjacente às obras. Já o pós-*Boom* não exagera no experimentalismo estético – aspecto muito peculiar à estética do *Boom* e, por vezes, de difícil compreensão para o leitor –, fazendo renascer a confiança do escritor em interpretar a realidade com uma linguagem que se pretende mais direta e referencial. Isso, contudo, sem a perda do trabalho estético com a palavra, sabendo que a referência representada trata-se, na verdade, de uma construção linguística, histórica e ideológica do real. Entretanto, não há, no pós-*Boom*, uma exigência de metaliteratura; não há pretensões de fazer uma revolução literária, nem tampouco de participar de ou contribuir para um levante revolucionário social (MENTON, 2003).

Os aspectos formais das narrativas do pós-*Boom*, em especial as de cunho testemunhal e histórico, não exploram uma causa revolucionária única subjacente à obra. Há vários protestos, constituídos a partir de várias causas. Creio caber, aqui, um exemplo para o que chamo de protestos constituídos de várias causas. No livro de Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa* (1996), estabelece-se uma tessitura entre o discurso ficcional, o histórico, a memória e o imaginário coletivo sobre um fato obscuro da história da Argentina: as ações repressivas da ditadura. Isso se dá a partir de uma unidade social atuante: uma "ex-desaparecida", uma voz que viveu o fato, mas que não estava do lado dos "heróis" do poder constituído nem da história oficial. Trata-se, aí, de micro-história, da resistência feminina nos campos de presos e de concentração. É uma espécie de reconstituição narrativa que perpassa várias causas.

Deparamo-nos, no pós-*Boom*, com inúmeras obras que apresentam a mesma característica, como se fossem uma espécie de mosaico de detalhes históricos esquecidos. E esses mosaicos são constituídos, cada um, a partir de um foco, de um ponto específico: o de pessoas civis. Desse modo, podemos ter a

voz de um ameríndio, de um negro, de uma mulher, de um jovem, todos partes e vozes de uma mesma História. As obras se convertem, pois, em uma espécie de “museu da pessoa”, e não do coletivo massificado produzido redutoramente pelos registros oficiais seja para referenciar um passado remoto, seja como o da época colonial, ou a contemporaneidade.

A escrita do pós-*Boom* é, comparada à do *Boom*, menos pretensiosa e, como já comentamos, situa-se no polo oposto ao cosmopolitismo e ao experimentalismo, muitas vezes hermético em sua materialidade linguística. Ela segue, por exemplo, na direção de uma literatura de temática testemunhal que rechaça alguns dos recursos característicos do *Boom*. Não é de causar estranhamento que o testemunho, o dito pessoal, o relato experiencial do fato – particularizado, íntimo, próprio e individual do sujeito sócio-histórico que narra/depõe – apresente-se, nas obras do pós-*Boom*, como meta a ser perseguida. Já não se trata apenas da massificação do torvelinho do fato social em grande escala – ditaduras na América Latina, “descobrimento” da América, etc. –; olha-se para o indivíduo, para as várias vozes vinculadas a um mesmo fato, como já exemplificamos anteriormente. É desse modo que enxergamos, aqui, essa literatura que parte do testemunhal para a narrativa histórica, ainda que se afirme que essas obras são melodramáticas.

A narrativa de testemunho, a meu ver, parece proporcionar uma volta às raízes que cativaram e constituíram o próprio continente, desde sua formação e vinculação ao mundo europeu, entretanto que o fazem segundo uma escala de percepção individual dos fatos abordados. E não é por acaso que digo isso, visto que a narrativa de testemunho perpassa a noção de narrativa cívica, de nascedouro das nacionalidades, e tem a tradição mais longa em todo o continente latino-americano como comenta Menton:

El género de la literatura testimonial ha cautivado la imaginación del continente, quizás porque, como sugiere Doris Mayer, es el tipo de literatura que tiene la tradición más larga en Latinoamérica, y porque, según Victoria Ocampo, es el más indicado para explicar lo que quiere decir ser latinoamericano (MENTON, 2003, p. 253).

O testemunho brota da descrição direta do fato, alimentado pela experiência imediata e expresso em depoimentos de testemunhas oculares dos acontecimentos relatados. A individualização, a perspectiva interior sobre o acontecimento histórico e a circunscrição do contexto histórico a partir de um eu, principalmente se falarmos em um “eu” que foi historicamente silenciado, instigam o leitor a indagar sobre a historicidade e sobre outras vozes vinculadas aos fatos narrados.

Dessa forma, as palavras, geralmente em narrativas cuja natureza enunciativa se manifesta em primeira pessoa, proferidas por personagens que viveram os fatos, revelam-se significativas na elucidação de eventos, muitas vezes, negligenciados no discurso da história oficial. Assim, essas narrativas tornam-se canais para a construção social de outras perspectivas de leitura, visto que não há uma única verdade, mas várias, cujos matizes abordam um mesmo contexto. Ao se permitir que os outros lados da história sejam ouvidos, permite-se o entrecruzamento de múltiplas causalidades e efeitos na construção de um determinado evento tomado como objeto da narrativa.

Essa forma de escrita, concebida como um ato do falar de si, de seu ambiente e do sentir consciencial e testemunhal, é, socialmente, muito mais permitida ao universo feminino, visto que, histórica e culturalmente, às mulheres couberam as “sentimentalidades”, o discurso confessional das missivas, dos diários, das poesias. Nessa direção, já apregoava Aristóteles, desde a Grécia

Antiga, que o silêncio, para a mulher, era um adorno, e, para o homem, um sinal de fracasso.

A abordagem ficcional do fato histórico sob o ponto de vista de um eu, sob a ótica de uma interioridade privada - pela voz de mulheres, negros, homossexuais ou jovens, por exemplo -, aponta para novos caminhos de leitura da história e ganha expressão mais vigorosa na escrita feminina. O silêncio e as estruturas quebram-se no pós-*Boom* em dois principais aspectos. O primeiro deles é a predominância da voz dos vencidos nos relatos. As narrativas são conduzidas, geralmente, por sujeitos socialmente desprezados por algum motivo ou que têm pouco espaço na sociedade. O segundo é a exploração ficcional de ambientes ou espaços pouco explorados, como a cozinha, no caso, por exemplo, de *Como água para chocolate* (1989) e *Íntimas Suculencias* (2007), ou o cárcere, já presente em *O beijo da mulher aranha* (1976), de Manuel Puig.

Compreendamos, também, aí, o silenciar como um silenciamento de temas dados como universalmente importantes, que versam sobre justiça, política, economia e, até mesmo, sobre o que se considera válido para o cânon, da alta literatura. Nessa perspectiva, os espaços femininos de escrita são, muitas vezes, espaços subordinados - a cozinha, o quarto, a cela -, e giram em torno da esfera privada, e não da esfera pública, em razão de suas "debilidades" subjetivas. A mulher escritora tende, segundo uma perspectiva mais tradicional, a ser vista como uma escafandrista das suscetibilidades íntimas, como se das mazelas íntimas, não fosse possível problematizar o externo, o social, o contexto sócio-histórico. Parece claro, agora, o aparecimento de tantas escritoras que, "de repente", e com uma grande sincronicidade, encontraram um mercado editorial aberto aos seus escritos, não padecendo tanto pela falta de oportunidade e reconhecimento como padeceu, por exemplo, Elena Garro, que, em pleno *Boom*, mais precisamente em 1953, não conseguiu publicar a obra *Los recuerdos del porvenir* (1963), publicando-a somente uma década mais tarde.

Creemos que nada disso seja casual. Ao *Boom* destinam-se o intelectualismo, o experimentalismo estético, as discussões sociopolíticas, uma proposta revolucionária que subjaz às obras e, por isso, só nomes de escritores romperam as barreiras de além-mar e conquistaram o reconhecimento não só na Europa mas também em todo o mundo. Porém, ao pós-*Boom* reserva-se a linguagem coloquial, permite-se a construção de personagens e temas considerados "marginais", considerados próprios dos universos dos homossexuais, das prostitutas, das mulheres, do amor, dos fatos históricos narrados sob a ótica de personagens marginais, dos sentimentos, do misticismo, do sincretismo religioso, dos jovens, dos índios e de tudo que gire em torno de tal temário, considerado melodramático para o *Boom* (SERRÃO, 2010)³.

Acrescentamos a isso o lugar destinado à mulher no universo social. A título ilustrativo do que ventilamos, basta trazermos à tona a luta gestada por escritoras hispano-americanas desde o final do século XIX. Escritoras do calibre de Clorinda Matto de Turner⁴, por exemplo, ou ainda de Gertrudis de Avellaneda⁵, militantes por uma igualdade de direitos, sem restrições, de todos os cidadãos. Por escreverem, foram, também, perseguidas. Há, ainda, a já bastante conhecida história da poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, que,

³ Discuto essa questão relacionada à escrita feminina, no segundo capítulo da dissertação intitulada *Sabor, emoção e tradução em Como água para chocolate* (2010), defendida no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba.

⁴ Clorinda Matto de Turner, escritora peruana que fundou a revista *El Recreo*, o diário de imprensa *La Equitativa*, colaborou como chefe de redação do diário *La Bolsa* e foi ativista política pelos direitos da mulher e dos índios. Sofreu ameaças políticas, teve sua casa destruída e foi "convidada" pelo Governo peruano a exilar-se, por ser mulher dedicada às letras e à política. Esteve na Argentina, no Chile e na Europa como exilada.

⁵ Gertrudis de Avellaneda, escritora e poetisa cubana detentora de vasta produção literária, lutou, também, em defesa de igualdades de direitos entre homens/mulheres, brancos/negros, escravos/libertos.

desde o século XVII, levanta a questão da igualdade e do reconhecimento de que todos os seres humanos têm capacidade intelectual. Subjaz a toda essa problemática o mito de que a mulher não tem competência na escrita. Estando ela reservada à esfera do mundo privado, cabe-lhe uma produção nas letras considerada piegas e produtora de narrativas de pouca importância. Deste modo, alimentou-se, durante muito tempo, uma tácita regra editorial: a escrita feminina não estaria na mesma condição que a produzida por homens e, por isso, não valeria a pena publicá-la.

Contextualizada essa problemática, não é de admirar que só nomes masculinos tenham conquistado a notoriedade no *Boom*, e conseguido espaço de publicação. A tônica do pós-*Boom* não alimenta, entretanto, o ranço dos círculos editoriais anteriores, tampouco está presa às amarras temáticas ou às propostas do *Boom*. Dessa forma, o viés da escrita testemunhal ou da narrativa histórica, tão explorado e importante à constituição e ao acervo literário na América Latina, encontra amparo nas linhas de produção da escrita feminina. A importância desse tipo de narrativa nos anos de 1970 conduz a Casa de las Américas ofertar um prêmio exclusivo a narrativas testemunhais, e a obra *La guerrilla tupamara* (1970), de María Esther Gílio, escritora uruguaia, é premiada. Esse evento e a valorização do testemunho, no meu entender, possibilitaram o desvendar das máscaras que, muitas vezes, são postas nos fatos históricos, partindo de um microuniverso, o universo do eu que narra, que não é menos reflexivo. São testemunhos de uma ficcionalização histórica que não se submetem à panfletagem. Esse microcosmo é muito comum nas obras do pós-*Boom* e da escrita feminina.

É nessa direção que, entre as décadas de 70-80 do século passado, a literatura hispano-americana tem como protagonistas, em sua grande maioria, escritoras dos mais variados países latino-americanos. Elas intensificaram a produção e a publicação de obras, alcançando, muitas vezes, notoriedade literária mundial e seguindo a temática histórica. Podemos citar como representantes, por exemplo, Elena Poniatowska, com a obra *Hasta no verte Jesús mío* (1969). Trata-se de uma narrativa histórica que revela o lapso de tempo da Revolução Mexicana, sob a ótica de Jesusa, uma mulher do campo, analfabeta, que vai combater na revolução com seu marido militar. Jesusa fala de suas dores como órfã, como guerrilheira, como crente de uma tradição reencarnacionista não católica, como mulher inserida em um contexto de violência social e doméstica no quadro conturbado e problemático da revolução.

Outra representante dessa linha literária foi Nidia Díaz, com a obra *Nunca estuve sola* (1988), que narra os dias em que esteve encarcerada como prisioneira de guerra nos anos 80, durante a guerra civil em El Salvador. Sua narrativa tem o fragor da guerra e, também, a temática do amor ao próximo. É um testemunho privado da guerrilha que clama pelos direitos das minorias. Claribel Alegria, com *No me agarraron viva* (1983), reporta-se, também, à guerra em El Salvador, com o testemunho de vida e de entrega da personagem Eugenia (Ana María Castillo), guerrilheira, uma entre tantas mulheres salvadorenhas que lutaram pela libertação de seu povo. Nora Strejilevich, com *Una sola muerte numerosa* (1996), nos brinda com uma viagem aos horrores impunes das ditaduras militares, mais especificamente da chamada guerra suja na Argentina, numa narrativa matizada pela ironia e regada a humor negro. O relato começa esmiuçando a sua pacata vida como estudante e de seu irmão, sendo ferozmente exterminados pela política de Videla. Relembra ainda momentos de extermínios contra judeus, em uma voz carregada de realismo que só um sobrevivente desses horrores é dado ter. Sem dúvida uma narrativa de vida, morte, paixão e ressurreição - uma mescla de ficção e realidade entremeada à autobiografia da autora, que mais chega a um relato de

experiência de quem viveu um estado de exceção como a ditadura. Há, ainda, Carmen Boullosa, escritora mexicana cuja obra ficcional retoma aspectos da conquista do México e da América, sobretudo da América Central, em obras como *Llanto* (1992), dedicada a Montezuma, *Son vacas, somos puercos: filibusteros del mar del Caribe* (1991), *El médico de los piratas* (1992), e *Duerme* (1994), narrativa histórica que trata do fenômeno da mestiçagem nas primeiras décadas da colônia.

Outros títulos e escritoras passam a ser vistos a partir do pós-*Boom*, como Martha Mercader, com *Juanamanuela, mucha mujer* (1980); *Belisario en son de guerra* (1984), Marta Traba, com *Conversación al sur* (1981), Lúcia Guerra, com *Más allá de las lágrimas* (1984), Angeles Mastreta, com *Arráncadome la vida* (1985); Rosário Ferré, com *Maldito amor* (1986); Isabel Allende, com *La casa de los espíritus* (1982); *Inés del alma mía* (2006); Laura Esquivel, em *Como água para chocolate* (1989) e *Malinche* (2006). Esse elenco aqui exposto apresenta algumas escritoras com obras que, direta ou indiretamente, remetem a contextos históricos significativos, referenciados nos testemunhos de vozes geralmente marginalizadas e, por isso, silenciadas.

Os fundamentos desse novo enfoque literário de que aqui tratamos reverberam, às vezes – mesmo sem intenção explícita – na figura da mulher, por meio de personagens femininas que são sujeitos da narrativa, e não objetos do foco narrativo. Elas falam de si mesmas e de como, do seu lugar, da sua condição, enxergam o entorno, o reconhecem e sobre ele atuam, descartando a exclusividade da visão masculina e, também, coletiva sobre o contexto sócio-histórico, como é o caso das personagens Inés Soares e Malinali. O tom intimista do testemunho e a individualização dos fatos narrados por essas personagens são muito próprios dessa categoria de obras, e vêm ao encontro do que anteriormente foi apontado como sendo relato da micro-história. A conquista do Chile, por exemplo, na obra *Inés del alma mía* (2006), é narrada pela memória da própria Inés, mulher extremencha, pobre, que desafiou seu meio social e viajou para as terras do Novo Mundo para encontrar seu marido, e acabou protagonizando a criação da cidade de Santiago do Chile. Seu empenho nessa fundação, muitas vezes, não é contado nem sequer comentado em obras da História oficial do Chile, remetendo-se todos os méritos da fundação a Pedro de Valdivia.

No caso das obras *Inés del alma mía* (2006) e *Malinche* (2006), cujas personagens protagonistas foram anteriormente citadas, há, ainda, o viés de outra tendência, além da escrita feminina: a da ficcionalização da história em terras iberoamericanas.

Nesses romances reavaliadores da história latino-americana, sob a ótica feminina, permite-se à personagem feminina a condição de protagonista, narradora e/ou escritora de sua trajetória, a exemplo das personagens Inés Soares, escritora de uma crônica autobiográfica, que vai desvendando o passado de conquista do Chile, e Malinali, a índia que, antes da morte, deixa a sua trajetória de vida registrada em cartas para o filho Martín. É a partir de detalhes importantes da história da formação da América Hispânica que essas personagens lançam luz sobre a conquista do Novo Mundo, atualizando as imagens coloniais deixadas, com toda sua falocentricidade, pelos escritos dos conquistadores. Recriam, então, a história oficial sob outro prisma, por exemplo, o das personagens femininas na história, construído por meio da pena de escritoras.

Na literatura, esse passado dos primeiros tempos da América é articulado ao presente não necessariamente como ele foi, mas significando, como nos lembra Walter Benjamin (1994), uma reminiscência, que, como tal, sabemos poder ser remontada sob vários prismas ou óticas. Esse movimento articulatório

nos faz sair da esfera do conformismo de uma só versão sobre a conquista da América pré-colombiana, instigando-nos a mergulhar em outras categorias de sujeitos desse conhecimento histórico⁶.

O romance histórico como recorrência temática do pós-*Boom*

Eu preciso de não-conformistas, dissidentes, aventureiros, forasteiros e rebeldes que questionem, subvertam as regras e assumam riscos... pessoas boazinhas com bom senso não são personagens interessantes.

Isabel Allende⁷

História e Literatura tornam-se esferas do universo das Humanidades, alvos de vários debates e objetos de estudos acadêmicos desde tempos imemoriais, basta que nos lembremos da expressão aristotélica de que a História escreve o que aconteceu e a Literatura o que poderia ter acontecido. Contudo, essa afirmação apresenta caráter excludente no tocante à relação de tais campos de conhecimento. Mas não é bem assim, a verdade incontestada já não é aceita no âmbito literário como única fonte para expressar a realidade. Para Costa Lima,

a verdade [...] não deve ser considerada o eixo único de todos os discursos. O discurso ficcional, ao mudar a forma de relação com o mundo, também muda sua relação com a verdade. Ele a fantasmagoriza, faz o verossímil perder seu caráter subalterno e assumir o direito de constituir eixo próprio. [...] os vários discursos não se orientam por um mesmo centro (LIMA, 1989, p. 24-25).

Não que a leitura, para não dizer “verdade”, trazida nos fatos documentados que são minuciosamente coletados pelo historiador, perca seu valor, mas deve-se levar em consideração que o documento ou o conjunto deles não fazem sozinhos a História.

A História a partir de fatos tornou-se alvo da crítica de muitos estudiosos, por considerarem que os fatos não falam por si sós. Eles são, na verdade, um objeto ou “ferramenta” a que recorrem os historiadores, mas eles não são, de *per sí*, a História. Fatos isolados pertinentes a um mesmo objeto de estudo realizado a intervalos de tempo podem gerar diversas contradições, as quais só podem ser enfrentadas de forma inteligível quando passam pelas mãos cuidadosas de um pesquisador dedicado que procure abordar de forma contextualizada a História.

Assim, a História é escrita levando-se em consideração a ideologia e o contexto histórico de produção e de reprodução dos fatos, levando-se em consideração, também, todas as condições em que estavam inseridos a escrita historiográfica e o agente historiador. Para José Luiz Foureaux Souza Junior (2000), afirmar que a história “respeita” a verdade por registrar documentalmente os fatos é quase um despropósito. Na verdade, para engendrar coerência e coesão ao texto que escreve, o historiador tem, dentre as suas funções, a escolha e a exclusão de alguns de seus dados e objetos para conferir ao texto a inteligibilidade necessária para o leitor. O discurso histórico e o literário são, portanto, portadores de marcas discursivas que se inscrevem

⁶ Devemos lembrar que há sempre um grau de relação entre História e arte, seja ela qual for e que o externo é incorporado ao interno da obra, mas, ao ser incorporado, é irreversível, não existindo uma transposição linear da História, sendo esta sempre recriada, representada.

⁷ Discurso proferido pela autora, disponível para acesso em <http://www.ted.com/talks/lang/pt-br/isabel_allende_tells_tales_of_passion.html>. Acesso em: 30 de maio de 2013. O trecho citado é dito entre os 3 e 4 minutos iniciais do vídeo.

nesta ou naquela convenção. Aqueles que produzem tais discursos podem proceder eliminando ou reforçando estas marcas. Além disso, afirma Mignolo:

Quando no romance se imita o discurso historiográfico ou antropológico, está-se diante um duplo discurso: o ficcionalmente verdadeiro do autor e o verdadeiramente ficcional do discurso historiográfico imitado. Dessa maneira, a questão da *verdade na ficção* se apresenta quando se imita um discurso cuja própria natureza implica o enquadramento na convenção de veracidade. Tal é, por exemplo, o caso da imitação do discurso antropológico ou historiográfico (MIGNOLO, 1993, p. 125).

Nesse sentido, ler documentos com o intuito de escrever história assemelha-se ao construto de uma palavra a partir da eleição de letras, bem como a formulação do discurso, tendo-se em conta fragmentos da linguagem e seu contexto de produção, pois todos esses processos pressupõem o estabelecimento de elos que propiciem a articulação entre elementos separados, a fim de que se chegue a uma atribuição de congruências (BOÉCHAT *et al.*, 2000). O trabalho do historiador é o de encadear, no sentido amplo da palavra, elos que estabeleçam relações entre o discurso escrito e o contexto histórico, o que demanda um laborioso interpretar do que foi encontrado, na tentativa de fazer-se entender e transformar o que foi entendido em História. Sob este prisma, fica clara, no processo, a perda de partes da “verdade” e a inclusão do que pode ser “verdade” de acordo com a leitura do material encontrado feita pelo historiador. Claro está, entretanto, que esse profissional tem um compromisso muito mais estreito com a exposição de um referencial objetivo do que, por exemplo, um escritor ou um poeta.

Se em tudo perpassa a subjetividade, História e Literatura têm, na escrita e na construção de seus respectivos discursos, um ponto de intersecção. A historiografia, de certo modo, se utiliza do discurso ficcional, e o romance histórico, por sua vez, se utiliza do discurso historiográfico sem o qual, sob certo ângulo, ele não existiria. É bem verdade que o discurso histórico já nasce contaminado pelo ficcional desde o momento em que o mito foi introduzido na História, fazendo com que ela adquirisse um aspecto de literatura. Para Nunes (1998), a separação “entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional anula-se pela natureza desse passado reconstruído” (NUNES, 1998, p. 32) pelo discurso histórico, já que se trata da “reconstrução de uma realidade que não mais existe, que já deixou de ser” (NUNES, 1998, p. 32).

Entende-se, assim, que o que separa o discurso ficcional do histórico são as provas documentais, porém o que os une é o fator tempo. Ambos os discursos se utilizam desse fator para conferir coerência aos seus relatos. Relatam o passado e, através de pesquisa historiográfica, se reinventam, e, nesse ponto, as duas narrativas – a histórica e a ficcional – se aproximam porque usam do mesmo artifício: a recriação humana subordinada à subjetividade do autor.

É nesse ponto que não se pode deixar de lançar mão da crítica de Marx, que vai além de lançar um simples olhar sobre a citação de trabalhadores e do meio de produção e exploração do proletariado que lhe atribuem seus críticos. Marx, muito superior, eleva seu olhar para a subjetividade da literatura. Para ele, a literatura deve ser compreendida a partir de suas formas, estilos e significados, como produtos de uma história específica (EAGLETON, 2011, p. 51). A memória de uma sociedade cria forma, estilo e significado em todas as formas de artes, de movimentos sociais e de sua fala, sem nunca deixar de estar permeada pela ideologia em que está mergulhada e à qual se vincula. Assim, nenhuma literatura resulta apenas de inspiração ou psicologia aguçada do seu autor. Antes, são formas de perceber e refletir sua sociedade. Partindo destes pressupostos, temos que admitir que, tendo sua nascente em momentos de conflitos sociais que

mudaram a história, o romance histórico, segundo a crítica literária de Marx, entende que a forma artística não pode ser uma mera peculiaridade da parte de cada artista, está atrelada às formas históricas pelo tipo de conteúdo que incorpora.

Na contemporaneidade, principalmente no pós-*Boom*, observa-se uma explosão de obras que tomam como substrato de seus enredos os fatos históricos. Dessa intersecção entre Romance e História, pode-se inferir a necessidade de domínio temporal pela humanidade frente ao seu entorno e suas atividades, assim como a busca de si mesmo, que impele o homem a percorrer o passado para compreender o presente. À História cabe perscrutar o passado de forma objetiva e documental. É, portanto, relevante catalogar elementos que legitimem a veracidade dos fatos. Já à ficção cabe passear no presente, atualizar o passado e converter em sincrônicas ações jamais existentes, por comprometer-se com o imagético, o verossímil, o simbólico, e não (ou não apenas) com a verdade factual, muito embora beba da fonte histórica documental para, em determinados casos, fazer a sua própria reconstrução dos fatos, como, por exemplo, na metaficção historiográfica.

Dissociado de fundamentos que exigem o verídico ou o comprometimento com a análise do passado, o registro ficcional lança-se às possibilidades da criação, às possibilidades do acontecimento e, por isso, não se dissocia da escolha de um ponto de vista.

A importância do diálogo entre História e Ficção ressalta-se ao percebermos uma profusão de escritos do gênero romance histórico no mundo – ao menos na esfera Ocidental. Mais especificamente, podemos apontar a recorrência da produção literária hispano-americana carregada desse hibridismo. Esses caminhos paralelos entre ficção e História no continente hispano-americano se intensificaram nos anos que antecederam às “comemorações” dos 500 anos do descobrimento da América⁸. A título de exemplo, podemos citar obras como *Daimón* (1978), *Los perros del Paraíso* (1983) e *El largo entardecer del caminhante* (1992), do escritor argentino Abel Posse, escritas, respectivamente, em torno das representações dos conquistadores Lope de Aguirre, Colombo e Cabeça de Vaca.

Podemos citar, ainda, *El país de la canela* (2008), de William Ospina, escritor colombiano. O romance rendeu ao autor o Prêmio Internacional de Novelas Romulo Gallegos, (Venezuela) em sua edição de 2009. O texto compõe uma trilogia de romances históricos que chamam a atenção para a invasão e a destruição do Império Incaico. Começa por *Ursúa* (2005), e culmina com *La serpiente sin ojos* (2012). Temos, também, *María de Zanabria* (2007), de Diego Bracco, escritor e historiador uruguaio. O romance ressalta a vida de uma nobre espanhola que conduziu uma nau rumo à conquista do Río de la Plata, sendo relevante por trazer a participação feminina na conquista da América. Vemos, então, a relevância dessas obras por voltarem um olhar para o processo de colonização do Novo Mundo e para as variáveis implicadas nesse processo, arquetizando-as em ambiência ficcional.

Esse hibridismo, tão próprio do gênero romance histórico, faz com que críticos e teóricos literários que se debruçam sobre suas diegeses se alinhem em uma perspectiva, defendida também por Maria de Fátima Marinho (1999), que perpassa a conjugação da ficcionalidade inerente ao texto literário e – reconhecidas as devidas proporções – ao comprometimento com a verdade dos fatos do discurso da História. Trata-se, aí, de uma tensão evidente entre a

⁸ Vale ressaltar que as comemorações foram presentes, com mais afinco, em território europeu, pois aqui, nas Américas ibero-americanas, principalmente, pouco se falou, até por se tratar de um evento que suscita a pergunta “Comemorar o quê?”. A Literatura produzida pelo romance histórico vem, talvez, tentar responder algumas dessas lacunas.

liberdade estética criadora intrínseca ao fazer literário, tão própria do romancista, e as limitações impostas pelo compromisso com as demandas da historiografia, próprios do trabalho do historiador. Cabe ao escritor de romance histórico, portanto, equilibrar esses elementos, enfrentando a ambiguidade que se instala na dicotomia História/Ficção, e assumir uma postura híbrida capaz de, através da representação literária dos fatos, estabelecer um diálogo crítico com as representações factuais e os modelos construídos pela História.

Para críticos como Lukács (1976), os romances ditos históricos anteriores ao feito de Scott, embora se ocupassem de épocas diferentes de seus escritores, não podem ser considerados romances históricos, visto terem a história como elemento massivo na composição literária e não a consciência histórica de um indivíduo ou grupo de indivíduos sobre o fato ou fatos objetivos literariamente representados. Há que se considerar, portanto, duas grandes formas de romance histórico: 1. Os romances cujo foco está nos fatos históricos, ou seja, a história é massivamente presente, largamente invocada desde as primeiras páginas, e, neles, não há espaço para o indivíduo ou a vida privada; 2. A outra forma, inversa, em que o romance começa pelo indivíduo histórico ou grupo de indivíduos tomados como agentes sociais da História.

O papel do romancista histórico dos séculos XIX e XX é, então, de trans-temporalidade – papel que, a nosso ver, se perpetua na contemporaneidade – entre o seu tempo e o tempo passado, espartilhado entre a história oficial e a problematização dessa mesma história por meio de uma consciência histórica recomposta pelas personagens. Ou seja, na atualidade, vê-se no pós-Boom o predomínio de uma trans-temporalidade baseada na exposição da voz do indivíduo ou grupo de indivíduos. São as personagens que vocalizam os fatos históricos como testemunhas presenciais, visto que na historiografia os fatos dão indícios dessas vozes, são aparências pretéritas que fornecem pistas para se reconstruir o passado.

Assim, na visão dos romancistas históricos do pós-*Boom*, a ciência histórica tradicional padece de uma precariedade por variar conforme as opiniões e as convicções abraçadas pelos historiadores, além de estar limitada a regras metodológicas. Diante dessa lacuna, os escritores do gênero romance histórico se detêm nos incidentes familiares, no burburinho miúdo, na vida privada do indivíduo histórico. Mesmo quando se propõem a escrever sobre um vulto histórico, o foco recai sobre o diálogo entre as personagens referenciais e personagens inventadas, seus anseios, medos, dúvidas, alongando-se na descrição pormenorizada dos costumes da época abordada na diegese, detalhando a vida e os hábitos das gentes de outrora. Há, pois, uma escolha pela voz íntima das impressões particulares frente ao momento ou fato histórico narrado.

Os romances *Inés del alma mía* e *Malinche* são dois exemplos da ênfase conferida às impressões particulares que dão espaço e visibilidade às protagonistas mulheres – Inés Suarez e Malinali, respectivamente –, no que tange aos seus anelos pessoais, suas angústias e inquietações frente ao momento e aos eventos históricos que viveram. O fundamental não é a documentação comprobatória de suas existências históricas, mas a exploração do que as movia em suas ações, recompostas, nos romances, pela pena ficcional. Não há um comprometimento exclusivo com a verdade histórica, visto que, como acentuado por Célia Fernández Prieto (1998),

En cuanto a la verdad de la historia, cabe recordar que desde la epistemología contemporánea (T. Kuhn, K. Popper, W. Goodman, R. Rorty, entre otros) el concepto de verdad ha perdido su valor ontológico y absoluto y se entiende como una categoría pragmática y relativa a los marcos culturales,

a los tipos discursivos y a los sistemas de creencias vigentes (PRIETO, 1998, p. 40).

A distinção História/Ficção, no que diz respeito à definição rigorosa de romance histórico, nem é fácil, nem desprovida de problemas. Os problemas, aliás, se agigantam mais ainda quando os fatos trazidos para a ficção dão voz a sujeitos históricos rechaçados e, até mesmo, pouco explorados no que tange a historiografia sobre eles por serem sujeitos socialmente marginalizados. É o caso, como já dissemos, da figura de Malinali: índia e mulher, testemunha de um dos acontecimentos históricos mais marcantes da modernidade histórica - as Grandes Navegações e o Descobrimento do Novo Mundo. É, também, o caso da camponesa espanhola de Extremadura, que nem sonhava em se tornar conquistadora do Chile, Inés Suarez. Talvez a literatura tenha sido a porta de entrada dessas vozes (e existências) femininas que testemunharam o nascedouro do "Novo Mundo", e foi a escrita feminina que proporcionou a redescoberta de tais personagens por meio do trabalho de escritoras como Elena Garro, Carmen Boullosa, Isabel Allende, Laura Esquivel, Rosa Beltrán, Luz Argentina Chiriboga, dentre outras.

A ficção hispano-americana parece estabelecer, ou melhor, propor ao leitor um contrato de aproximação com os fatos históricos de forma particular, desmistificando a visão europeizada desses mesmos fatos. A literatura se afigura, deste modo, como um meio estético de defesa e formação de projetos nacionais e/ou palco questionador das origens da América espanhola. De certo modo,

El cruce de historia y ficción, así como la disolución de fronteras genéricas, aparece en las letras americanas desde que la consciencia europea comenzó a incorporar un mundo que sólo cabría en su imaginación mediante ilusiones literarias. Es posible rastrear esta seña de identidad americana a lo largo de cinco siglos de interrogantes sobre el sentido de ser en estas tierras: desde las crónicas de la conquista y mucho después a través del *Facundo* (1842) de Sarmiento, por ejemplo, hasta alcanzar la lectura contemporánea de una historia tan explícita como la transmutación del doctor Francia en *Yo el Supremo* o el devenir sutilmente hilvanado de los centenarios Buendía. Historia y ficción en estos casos como medios de conocimiento que se articulan en diferentes niveles; sirven para desentrañar leyes, para adjuntar algún sentido a los orígenes y, en última instancia, para responder a la incertidumbre del futuro (PUCCINI; YURKIEVICH, 2010, p. 754).

Desse modo, podemos dizer que o novo romance histórico, surgido no século XX, superou os limites da mera "descrição objetiva" do real. É uma narrativa que busca problematizar o real por meio da análise e reinterpretação da realidade. O crítico Seymour Menton (1993), mirando esse contexto de produção literária, defende que o romance histórico tradicional se distingue do romance histórico contemporâneo por um conjunto de seis características, que podem ser observadas em obras hispano-americanas publicadas, a partir de 1949, com *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. As características mencionadas por Menton são importantes não só para estabelecer se uma obra faz parte ou não do que ele considera novo romance histórico hispano-americano, mas também porque a maioria delas permite caracterizar uma obra como pós-moderna. Temos, então, como características: **1.** A representação mimética de determinado período histórico se subordina, em diferentes graus, à apresentação de algumas ideias filosóficas segundo as quais é praticamente impossível conhecer a verdade histórica ou a realidade pretérita, além do fato de a história ser cíclica e, paradoxalmente, também apresentar um caráter imprevisível que faz com que os acontecimentos mais inesperados e absurdos possam acontecer – vide, para isso, as concepções filosóficas e estéticas de

Jorge Luiz Borges (1899-1985); **2.** A distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos; **3.** A ficcionalização de personagens históricos em oposição à fórmula de Walter Scott de utilizar somente protagonistas fictícios; **4.** A metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação; **5.** O uso da intertextualidade, que se tornou corrente tanto entre os teóricos quanto entre a maioria dos romancistas; **6.** A presença dos conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização e heteroglossia. E, na atualidade, já temos outros eixos que caracterizam o gênero, dentre eles o que aqui propomos como reflexão: ficcionalização da História sob a ótica feminina, a escrita intimista e a abordagem de aspectos microssociais.

Podemos afirmar que o Romance Histórico passa por muitas transformações ao chegar à América Latina, adquirindo uma identidade própria quando, por exemplo, não trata o personagem como mito, mas, antes, mostra suas fraquezas e esmiúça seus defeitos e seu cotidiano tratando de humanizá-lo. Outra característica encontra-se nas narrativas literárias construídas a partir de temas e assuntos polêmicos que problematizavam a história latino-americana. Os anos de ditadura militar que marcaram quase todos os países da América Latina, segundo Menton, no fim da década de 70 do séc. XX, são a época de maior produção do novo gênero. A América Latina estava, então, mergulhada em regimes autoritários, crendo, por vezes, que a única saída era o regime socialista, e, paralelamente, o socialismo estava ruindo na Europa Oriental. No Brasil, na Argentina e no Chile, por exemplo, o cerceamento dos direitos humanos e da liberdade dos cidadãos comuns e dos intelectuais explica, sob certo ângulo, em razão do exílio e do auto-exílio, a expansão do novo gênero na Europa e nos EUA.

Nesse novo romance histórico, ao contrário do romance histórico clássico, os personagens históricos assumem o papel de protagonistas. Suas façanhas, aventuras e desventuras são revistas com o recurso da paródia, com o uso da inversão e da distorção dos acontecimentos. E é nele que o romancista tem a prerrogativa de mudar os fatos, fundir personagens históricos, alterar acontecimentos. Enfim, ele tem plena liberdade para recriar a história e as personagens que fazem parte dela. Essa é, sem dúvida, uma das grandes contribuições da ficção histórica da atualidade.

A inclusão do maravilhoso, do mítico, do fantástico, ou seja, de "outros níveis de realidade", serviu de recurso utilizado pelo escritor latino-americano para alcançar uma representação próxima da realidade do seu continente e oferecer uma contribuição nova e significativa para a literatura ocidental. O novo romance histórico na América Latina se alimenta de lendas, fantasias e imaginação, e se ocupa de trabalhar com os personagens históricos que, em algum momento, estiveram ligados à sua história. Os fatos e personagens históricos migram para o território da ficção e permitem, dessa forma, que se reveja a história do continente sob outra ótica, fomentando, com isso, novas perspectivas críticas em relação aos fatos narrados/historiados. Um exemplo disso é a obra *Malinche*, da escritora mexicana Laura Esquivel. Essa obra permite que a própria nativa Malinali, reclame sua visão, relate sua vida e defenda-se no que tange às suas ações no período que envolve o processo de dominação e conquista do povo asteca pela coroa espanhola. Na história dessa personagem, palavra e poder entrecruzam-se, na medida em que a palavra de Malinali tornou-se fundamental na trajetória épica da conquista do México, capaz de delinear um novo mundo para seu povo e para os conquistadores espanhóis.

Para o crítico russo Georgi Plekhanov: "A mentalidade social de uma época é condicionada pelas relações sociais dessa época. Não há outro lugar em que isso fica mais evidente do que na História da Arte e da Literatura." (1953 *apud* EAGLETON, 2011, p. 19). Nada impede, portanto, que a releitura feita pela ficção

venha a recriar criticamente um momento histórico, e que a proximidade com os textos históricos levem-nos a questionar a veracidade do que é apresentado pelo discurso oficial, que passa, a ser compreendido como apenas uma das versões para um fato passado. Nada impede, também, que a articulação entre ficção e história venha a nos revelar, como nos casos aqui estudados, novas materialidades estéticas literárias.

Considerações Finais

O pós-*Boom* lança uma gama de possibilidades literárias para um passeio do ficcional ao histórico ou vice-versa, caracterizando-se como um fenômeno literário latino-americano que, dentre as suas manifestações, lançou luz às narrativas históricas construídas sob uma ótica feminina. Entretanto, é ainda uma produção literária desprovida de estudos sistemáticos, particularmente no que diz respeito ao estudo da produção das mulheres escritoras. Nesse *maremagnum* literário pós-moderno do pós-*Boom*, vive-se entre a busca da escuta de várias vozes (com suas variadas possíveis leituras de fatos que compuseram a História) e os procedimentos híbridos de produção estética que mesclam não apenas inúmeras vertentes temáticas (que vão do histórico ao mítico, da memória individual à coletiva), mas, também variadas manifestações textuais.

SERRÃO, R. A. The Time and Turn of Pink in Latin American Post *Boom*: the Fictionalization of History from Women's Perspective. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 103-118, 2013.

Referências

BELLINI, G. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1997.

BERNARD, C.; GRUZINSKI, S. *História do Novo Mundo: da descoberta à Conquista, uma Experiência Européia, 1492 – 1550*. Tradução de Cristina Muracho. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

BETHELL, L. *et al. História da América Latina Colonial*. v. I. Trad. Maria Clara Cescato. 2. ed. São Paulo: EDUSP; Brasília, DF: FUNAG, 2008.

BOËCHAT, M. C. B.; OLIVEIRA, P. M.; OLIVEIRA, S. M. P. (Org.) *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. (Org.) *Literatura e história na América Latina*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

LIMA, L. C. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975–2000)*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

- GALVEZ, M. *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 1987.
- GARRETAS, M. M. R.; RADEGUNDA, A. Y. B. *Textos y espacios de mujeres*. Europa – siglos IV-XV. Barcelona: Içaria, 1995.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.
- LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- PRIETO, C. F. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Editorial EUNSA, 1998.
- PUCCINI, D.; YURKIEVICH, S. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*. México: FCE, 2010.
- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e política das semelhanças. In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR, F. W. (Org.) *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993. p.115-128.
- SERRÃO, R. A. *Sabor, emoção e tradução em Como água para chocolate*. 104 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2010.
- SHAW, D. *Nueva narrativa Hispanoamericana: Boom. PosBoom. Posmodernismo*. 7. ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- SOUZA JÚNIOR, J. L. F. O narrador, a literatura e a História: questões críticas. In: BÔECHAT, M. C. B.; OLIVEIRA, P. M.; OLIVEIRA, S. M. P (Org.). *Romance Histórico*. Recorrências e transformações. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 27-44.

Recebido em 15/mar./2013. Aprovado em 21/jun./2013.