

O MAL-ESTAR DA REPRESENTAÇÃO: HISTÓRIA, METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E ARTE DURANTE AS TRANSIÇÕES DEMOCRÁTICAS NA AMÉRICA LATINA

Daniel Mandur Thomaz*

En cierto sentido, todo problema es el de un empleo del tiempo.

G. Bataille

RESUMO

A década de 1980 foi marcada pelo afloramento de uma verdadeira compulsão pela história por parte dos artistas e escritores latino-americanos. Esse procedimento de evocação do passado está profundamente marcado por uma tendência desconstrutiva e crítica, tanto no que se refere aos fenômenos históricos tratados, quanto em relação a própria capacidade de representar o passado das práticas historiográficas tradicionais. Essa ambiência de contestação das representações históricas invade a literatura e as artes plásticas, estabelecendo uma atitude de suspeita que se tornará bastante difundida, uma espécie de “descomemoração” do passado e dos discursos canônicos que o enunciam. O afloramento dessa nova consciência histórica, presente na literatura latino-americana do período das transições democráticas, parece apontar para uma inalienável necessidade de desmontar o presente e repensar a identidade nacional através de um impulso descolonizador do passado.

Palavras-chave: Teoria da História - Arte latino-americana - Transição Democrática.

ABSTRACT

The 1980s were crucial years in the emergence of a new form of historical consciousness in Latin American art and literature, especially concerned with questions of collective memory and identity. History, in its most different meanings, became a kind of *leitmotif* in novels, paintings, and movies. The issue amongst artists and writers was to cope with the very complex crossroad of tendencies and possibilities that were at their disposal in the 1980s. This was articulated with the necessity of re-signifying history and self-image in a moment marked by deep political and social transformations. The process of Democratic Transition occurred parallel with a profound re-thinking of self-representation in the region, na aesthetic transition that meant to redefine the way the past had been presented in order to reformulate the way a desirable future could be achieved.

Key-words: Theory of History - Latin American Art - Democratic Transition.

* Doutorando em Estudos Culturais pela Universidade de Utrecht, Holanda, e vinculado ao Reseach Institute for the Study of History and Culture (OGC- Universiteit Utrecht) e ao Netherlands Institute for Cultural Analysis (NICA). Contato: D.M.T.MandurThomaz@uu.nl / thomaz.hist@gmail.com

A década de 1980 foi marcada pelo afloramento de uma verdadeira compulsão pela História por parte de artistas e escritores latino-americanos. Um breve mapeamento da produção literária do período indica que cerca de 194 romances históricos foram publicados na região entre 1979-1992 (MENTON, 1993), o que coloca o romance histórico como importante tendência nesse período e indica que a preocupação em discutir a História estava na ordem do dia. No entanto, uma análise mais cuidadosa de alguns exemplos dessa produção revela que tais narrativas não se debruçam apenas sobre eventos históricos. Algumas delas problematizam de maneira extremamente lúcida as condições de representabilidade desses fenômenos no discurso historiográfico e lançam mão de personagens e enredos que questionam inclusive os desdobramentos culturais e sociais de diferentes leituras da História em campos complexos com a memória e a identidade nacional.^{1 1}

Também no campo das artes plásticas, os anos de 1980 foram caracterizados por uma importante reavaliação de técnicas e estratégias que marcaram a história da arte. Segundo a crítica Lígia Canonglia (2010), os anos 80 serão marcados por inúmeras referências históricas, feitas de forma independente e satírica. Inúmeros artistas latino-americanos em atividade nos anos de 1980 e 1990 fazem importantes reapropriações críticas não apenas da história da arte, mas também a própria História latino-americana, através de referências a supersaturação estilística do Barroco e a problematizações sobre o caráter subalterno da cultura latino americana, marcada pela experiência colonial. Alguns críticos referem-se a essa produção como Neobarroca, ou Ultrabarroca². Por exemplo, em 2001, uma exposição foi inaugurada no Museu de Arte Contemporânea de San Diego, reunindo 16 artistas latino-americanos, dos quais a maioria expressiva começou a produzir nos anos 80. Tal exposição possuía um título sugestivo: *Ultra-baroque, aspects of post-Latin American art*³. Uma das artistas presentes na exposição é a brasileira Adriana Varejão que fez parte da exposição *Como vai você Geração 80?*, ocorrida no Parque Lage, Rio de Janeiro, em 1984, e cujas obras possuem inúmeras referências ao

¹ Por questões de espaço e corte temático, não vou me debruçar nesse artigo sobre os caudalosos debates contemporâneos sobre as articulações entre memória e identidade. No entanto, vale ressaltar que o significado central de qualquer identidade de grupo, ou seja, a construção e de uma experiência de continuidade ao longo do tempo e do espaço, é sustentada pelo “lembrar-se”, e, sobretudo, pelos mecanismos e tecnologias de interdição e apresentação do que “deve ser lembrado”. Nesse sentido, lembrar coletivamente é algo correspondentemente definido pela identidade assumida. Dessa forma, memória e identidade são mutuamente constitutivas. Para uma discussão mais aprofundada veja-se, por exemplo, Huyssen, A. (1995) *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. London: Routledge . Ou os artigos reunidos em Erll, Astrid & Ansgar Nünning (eds) (2010): *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin: De Gruyter. Para uma abordagem crítica em relação aos abusos do uso da categoria de memória coletiva ver: Kansteiner, W. (2002) *Finding Meaning in Memory: A Methodological critique of Collective Memory Studies*. *History and Theory* (41): 179-197.

² Ver, por exemplo, Kaup, Monika. (2006) *Neobaroque: Latin America's Alternative Modernity*. *Comparative Literature* 58(2): 128-152. E também: *Zamora LP and Kaup M (eds). Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham: Duke UP

³ Ver: Armstrong, Elizabeth and Zamudio-Taylor (eds) (2001) *Ultrabaroque: aspects of post-Latin American art*. San Diego: Museum of Contemporary Art of San Diego Publications.

Barroco e ao período colonial brasileiro.

É importante ressaltar que essa ambiência de contestação de representações históricas⁴, que invade a literatura e as artes plásticas latino-americanas em fins dos anos 1970 e ao longo dos anos 1980 e 1990, ocorre justamente num período marcado por profundas transformações políticas e sociais, dentro do quadro das transições democráticas na região. Esses procedimentos de releitura crítica da história e da tradição se estabelece através de uma espécie de “descomemoração” do passado e dos discursos canônicos que o enunciam.⁵ Essa intensa preocupação em discutir História parece apontar não para uma atitude escapista, como sugeriu Seymour Menton (1993), mas para uma inalienável necessidade de desmontar o presente e repensar a identidade nacional através de um impulso descolonizador do passado.

Dessa forma, o problema que me move no presente ensaio é o de levantar algumas considerações preliminares sobre as condições de possibilidade do afloramento desse novo interesse pela História, que inundará as produções artísticas latino-americanas. Além disso, buscarei refletir sobre alguns aspectos críticos presentes nessa produção artística, sugerindo que historiadores profissionais podem se beneficiar com a leitura e apreciação desses romances e obras de arte. Para avançar em direção a esses objetivos, apresento, na última parte desse artigo, um olhar sobre o caso brasileiro através de uma breve leitura temática.

1. A era das descomemorações?

A teórica canadense Linda Hutcheon refere-se à presença de paródias e sátiras à história na literatura contemporânea como um fenômeno do pós-modernismo. Essa “suspeita” crítica em relação ao discurso historiográfico, no entanto, não significa uma negação da história, e sim uma tentativa de reavaliação de seus limites, alcances, e implicações simbólicas, o que contraria a perspectiva de teóricos como Frederic Jameson (1991), que veem na pós-modernidade uma dissolução da ideia de história:

Today, the new skepticism or suspicion about the writing of history found in

⁴ Cabe ressaltar que o uso que se faz do termo “representação” no presente artigo não é uma referência a categoria de “representações sociais” tal como amplamente utilizada por historiadores como Roger Chartier ou Carlo Ginsburg. Tampouco se trata de referência a maneira como tal categoria foi aplicada em trabalhos de Serge Moscovici. Aqui, **representação** assume sentido trivial, embora não menos perturbador, como presente em inúmeros dicionários: **interpretação, ou performance, através da qual a coisa ausente se apresenta como coisa presente.**

⁵ História é uma palavra polissêmica, pode referir-se tanto a eventos passados quanto ao discurso que descreve e analisa tais eventos. A título de distinção, utilizaremos aqui o termo em maiúsculo (História) com o primeiro sentido, e em minúsculo (história), para o segundo.

the work of Hayden White and Dominick LaCapra is mirrored in the internalized challenges to historiography in novels like *Shame* (1985), *The public Burning* (1977), or *Maggot* (1985): they share the same questioning stance towards their common use of conventions of narrative, of reference, of the inscribing of subjectivity, of their identity as textuality, and even their implications of ideology (Hutcheon 1988:106).

Hutcheon cunhou o termo metaficção historiográfica (Historiographic Metafiction) para se referir a romances contemporâneos que discutem não apenas a História, mas satirizam os discursos que a enunciam e dela se apropriam. Dessa forma, a autora defende que alguns romances pós-modernistas incorporam um impulso meta-ficcional, bem como uma consciência teórica de que a história é um constructo, repensando e resignificando as formas tradicionais de representação de eventos passados. A paródia é o procedimento mais comum nesses romances, paradoxalmente incorporando e desafiando os limites entre ficção e história. Tais narrativas são especialmente satíricas em sua relação intertextual com as tradições e convenções: “historiographical metafiction always work within conventions in order to subvert them” (HUTCHEON, 1988: 5). Isto é similar ao argumento do crítico italiano Achille Bonito Oliva ao definir as referências históricas presentes na arte pós-modernista em fins dos anos 70 e 80, que ele se refere como Transvanguada (Trans-avant-garde). A “presença do passado” na arte dos anos 1980, caracterizada pelo chamado “retorno à pintura”, mostra como a história da arte pode ser reapropriada de uma forma transversal e eclética. Para Oliva, em vez da concepção evolucionista dos sucessivos movimentos de vanguarda que marcaram a história da arte do século XX, os artistas contemporâneos buscavam passear por diferentes técnicas e temas como nômades, desconstruindo cânones e reapropriando parodicamente linguagens aparentemente contraditórias. Esses procedimentos de “livre fluxo”, somados ao uso da ironia e da paródia, não visavam transformar a história em algo obsoleto, mas procuravam abordar a natureza textual do passado, em sintonia com reflexões como as de Michel Foucault e Jacques Derrida.

O termo metaficção historiográfica, criado para dar conta de exemplos europeus e norte-americanos, encontra paralelos em termos como “novo romance histórico Latino-americano”, cunhado por Seymour Menton (1993). Essas noções fazem referência aos romances de influência pós-modernista que incorporam estratégias meta-ficcionais, assim como uma abordagem ciente de que a história não é uma (re)apresentação objetiva do passado, mas sim um discurso, um constructo, e como tal, sujeito a reelaborações e a reapropriações.

Mesmo notando que a produção latino-americana tem paralelos com outros artistas e autores ao redor do mundo, a literatura e a arte latino-americana do período ainda sim apresentam

particularidades importantes, relacionadas com o *locus* de enunciação específico desses escritores e artistas, marcados pelo que Walter Mignolo chama de “colonial difference”:

The colonial difference is the connector that, in short, refers to the changing face of coloniality throughout the history of the modern/colonial world-system and brings to the foreground the planetary dimension of human history silenced by discourses centering on Western civilization (MIGNOLO, 2002: 61-62).

Embora a categorização de Hutcheon seja muito pertinente para o seu projeto de uma poética do pós-modernismo, sua análise é extremamente euro-centrado e não leva em conta a possibilidade de diferentes formas de pós-modernismo. Neste sentido, os argumentos de múltiplas formas da experiência moderna e pós-moderna, como defendido por Monica Kaup (2006) e Susan Friedman (2010), ou a perspectiva de um transmodernidade, como defendido por Walter Mignolo (2002) e Ramón Grosfoguel (2008) são extremamente elucidativas. Devido à especificidade da modernidade latino-americana, que é marcada pela posição da América Latina como cultura subalterna na periferia da "civilização ocidental", é evidente que a nova consciência histórica que aqui emerge em romances e obras de arte nos anos 1980 possui uma configuração específica. Esta configuração é não apenas historicamente crítica, mas está politicamente comprometida com um procedimento de “descomemoração”, de desconstrução simbólica do passado.

Muitos dos artistas e escritores em atividade na América Latina no período das transições democráticas buscavam encontrar um caminho próprio através da complexa encruzilhada de tendências e perspectivas que se apresentavam naquele momento. É por isso que alguns artistas dos anos 1980, muitos dos quais haviam começado suas carreiras antes desta década, não se posicionaram claramente na tradição da história da arte, escolhendo jogar entre fronteiras modernistas e pós-modernistas. Essa posição fronteiriça se coaduna com a ideia de "critical border thinking " (MIGNOLO, 2002 , 2011; GROSFOGUEL, 2008) e aponta para uma forma particular de articulação de diferentes tendências estéticas e preocupações relacionadas com o tipo de modernidade alcançada na América Latina sob condições muito específicas. Sobre a noção de “critical border thinking”, assim se posiciona Grosfoguel:

Critical border thinking is the epistemic response of the subaltern to the Eurocentric project of modernity. Instead of rejecting modernity to retreat into a fundamentalist absolutism, border epistemologies subsume/redefine the emancipatory rhetoric of modernity from the cosmologies and epistemologies of the subaltern, located in the oppressed and exploited side of the colonial difference, towards a decolonial liberation struggle for a world

beyond eurocentered modernity (GROSFOGUEL, 2008: 16).

Também é importante ressaltar que esses romances e obras de arte têm uma importante dimensão epistemológica, no sentido de que criticam a produção e as apropriações do conhecimento histórico através de uma abordagem estética, conferindo um poderoso potencial descolonizador a essas manifestações artísticas.

Como mostrou Richard Humphrey, em seu *Historical Novels as Philosophy of History* (HUMPHREY, 1986), os romances históricos geralmente fazem uso de processos de construção de explicações causais típicas do discurso historiográfico. No entanto, não pretendo aqui analisar em que medida as representações do passado produzidas pela literatura, ou por outras manifestações artísticas, são capazes de construir relações causais entre eventos dados, o que aproximaria essas manifestações do caráter heurístico do discurso historiográfico, mas sim de compreender por quê os anos 80 do século XX foram marcado na América Latina pela preocupação de artistas e intelectuais em “descomemorar” as histórias nacionais.

É preciso lembrar que em países como o Brasil, a Argentina, o Uruguai e o Chile, transições democráticas estão em curso, processo denominado por Samuel Huntington como *Democratic's Third Wave* (HUNTINGTON, 1991). Embora tais transições estejam se dando, sobretudo no Cone-Sul, os demais países da região também estarão praticamente todos imersos em disputas políticas marcadas por embates entre forças de abertura democrática e tendências autoritárias com uma longa tradição na região.

Também no âmbito dos debates teóricos, o anos de 1980 foram cruciais para uma guinada que, no campo da história, será marcada por intensas polêmicas. O *Linguistic Turn* é fruto de um esforço de reavaliação que surge, sobretudo, ligado a História Intelectual. Embora os primeiros esboços dessa discussão apareçam já nos anos 1970, em artigos de historiadores de formação como Hyden White e Dominik LaCapra, será no início dos anos 1980 que o debate atingirá em cheio os meios acadêmicos comprometidos em discutir História intelectual. Segundo Ethan Kleinberg (KLEINBERG, 2007, p.113-143), a resenha de Dominik LaCapra do livro *Tropics of Discourse* (1978), de Hayden White - publicada primeiro na revista *Modern Language Notes* (1978) e depois republicada como capítulo do livro *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language* (1983) - foi crucial para a recepção e para os desdobramentos das possíveis relações entre crítica literária e história. Da mesma maneira, o artigo *Rethinking Intellectual History and Reading Texts*, publicado por LaCapra na revista *History and Theory* em 1980 - assim como sua republicação no volume *Modern European Intellectual*

History: Reappraisals and New Perspectives (1982) - teve importância fulcral para os debates de então. Sobretudo esse último livro, fruto de uma conferência na Cornell University em 1980, e que contou com a participação de pesquisadores como Roger Chartier, Martin Jay, Hans Kellner, Keith Baker, David Fisher e Hayden White, é considerado como um marco no dimensionamento das novas contribuições metodológicas e teóricas. Será também esse volume que irá agrupar matrizes diferentes de pensamento sobre o termo genérico *Linguistic Turn*.

A contribuição de Martin Jay para o debate será seminal, mostrando em seu artigo *Should Intellectual History take a Linguistic Turn?*, publicado nesse mesmo volume, de que maneira o século XX foi marcado pelo interesse pela linguagem e como o chamado *Linguistic turn* na Filosofia influenciou outras disciplinas. Além disso, Martin Jay mapeia as diferentes matrizes dessa guinada linguística, que na vertente francesa deriva dos estudos de Saussure e tem como representantes Foucault e Derrida, no caso inglês descende de Wittgenstein, J.L. Austin e Gilbert Ryle, e na vertente alemã deriva de Heidegger, como articulado por Han-Georg Gadamer, ou descende da Escola de Frankfurt, através do trabalho de Jurgen Habermas.

Muito embora as diferenças entre vertentes sejam muito grandes, e no seio da tradição francesa tenhamos, por exemplo, proposições tão distintas como as de Foucault e Derrida, o termo *Linguistic Turn* acabou por ser transformado em uma designação geral capaz de agrupar perspectivas não apenas diferentes como em muitos casos conflitantes. Além disso, o período será também inundado por questões que desafiarão a historiografia, a partir de reflexões postas pelo campo da teoria literária e da literatura comparada, tais como os Estudos de Subalternidade (*Subaltern Studies*), que se estruturam na esteira do livro *Orientalism* (1978) de Edward Said e tem penetração restrita ao mundo anglófilo, ou da emergência do Novo Historicismo, através da publicação de *Renaissance Self-Fashioning* (1980) de Stephen Greenblatt, que se estabelece como movimento em torno do jornal *Representations*, a partir de 1983.

A penetração desses debates teóricos no campo artístico, no âmbito da América Latina, será bastante influenciada por artistas e escritores que eram também intelectuais atentos às discussões que estavam ocorrendo nos anos 1970 e 1980, já que muitos deles dividiam suas carreiras artísticas com trabalhos de pesquisa e reflexão teórica. Por exemplo, o escritor argentino Ricardo Piglia, além de romancista, é historiador de formação e foi professor visitante da Universidade da Califórnia nos anos 70, além de ter publicado inúmeros livros de crítica literária e história da literatura argentina. Silviano Santiago é, além de escritor, um brilhante teórico profundamente envolvido nos debates sobre pós-modernismo nos anos 80. Vargas Llosa também possui carreira como ensaísta e crítico, e

João Ubaldo Ribeiro fez mestrado em Ciências Políticas nos Estados Unidos nos anos 1960 e teve também carreira como professor universitário.

Outro fator importante a considerar se refere à longa tradição de ensaios presente na América Latina. Segundo Richard Moses, como a profissionalização das ciências sociais na região não se consolida antes da década de 1950, os intelectuais latino-americanos construíram uma prolífica tradição ensaística que abordava questões de ordem histórica e sociológica, muitas vezes fazendo uso de recursos estilísticos típicos da forma literária, a exemplo de grandes ensaístas como José Carlos Mariátegui, José Enrique Rodó, José Vasconcelos, Ezequiel Martínez Estrada, Paulo Prado e Gilberto Freire (MOSES, 1995). Além disso, a própria literatura latino-americana foi, ao longo do século XX, insistentemente articulada com temas sociais (CANDIDO, 2007; MENTON, 1993). Essa relação sempre presente entre literatura e crítica social na América Latina se deve, segundo Moses, ao fato de que a forma literária e o ensaio histórico-sociológico mantiveram aqui relações de hibridização muito mais intensas do que no caso europeu, onde a profissionalização da história e das ciências sociais foi um fenômeno de fins do século XVIII e do século XIX, garantindo uma separação muito mais rígida dessas diferentes formas discursivas.

Menton (1993), estabelece que as causas que possibilitaram o afloramento dessa nova compulsão de aristas e escritores por temas históricos estaria associada a alguns fatores. Em primeiro lugar, a voga de temas históricos a partir de fins dos anos 70 e durante os anos 80 em diante estaria ligada, segundo Menton, a aproximação das comemorações do quicentenário dos “descobrimientos”, num esforço avaliativo do percurso da cultura latino-americana. No entanto, o afloramento do renovado interesse pela História estaria ligado, acima de tudo, a um impulso escapista, frente a crise política e econômica que marcou os anos 1980. Segundo ele:

Although all planning of conferences and celebrations of the Qincennial have undoubtedly stimulated both the resurgence of the historical novel and the questioning of the role of Latina America in the world after five hundred years of contact with Western civilization, **a more somber theory is that the increasingly grim situation throughout Latin America in the 1970s and 1980s is responsible for the popularity of what is essentially an escapist subgenre.** (MENTON, 1993:29)

Outras questões que desencadearam a fascinação dos escritores por temas históricos nesse período, ainda segundo Menton, estariam associadas aos debates sobre a relação entre ficção e história, desencadeadas pelo *Linguistic Turn*, tendo como estandarte as reflexões polêmicas de Hayden White. Embora a penetração das novas considerações teóricas levantadas no fim dos anos 70 e 80 sejam cruciais para entender a reapropriação crítica do discurso historiográfico pelo campo artístico -

segundo nos falam não apenas Menton, mas inúmeros outros teóricos (RIGNEY,2001; HUTCHEON,1989; PELLÓN,2008; SANTIAGO, 2002) - o argumento de que o novo fascínio pela História deve-se ao caráter escapista dessas meta-ficções historiográficas é não apenas insustentável frente a uma análise acurada dessa produção artística, como demonstra desconhecimento de aspectos gerais e particulares de processos que estavam em curso na América Latina naquele momento.

Stuart Hall trabalha com a ideia de que a segunda metade do século XX seria um período de aceleração do que ele chama de “descentramento do sujeito”, processo de fragmentação das identidades e crise das subjetividades. O momento de grande clímax desse processo, segundo Hall, residiria nos desdobramentos do impacto do feminismo e dos movimentos sociais da década de 1960. O feminismo é entendido como movimento importantíssimo no quadro dos chamados novos movimentos sociais, pois é tido como o grande marco da modernidade tardia, juntamente com revoltas estudantis, movimentos de contracultura, lutas pelos direitos civis, movimentos revolucionários, movimentos pela paz e tudo o que, segundo Hall, está “associado a 1968” (HALL,1992). Nesse sentido, o que se inicia nos anos 60 como movimento de contestação à posição social das mulheres expandiu-se para incluir uma crítica do próprio processo de formação das identidades. Houve, a partir daí, um profundo questionamento da noção de uma identidade como a “Humanidade”, e mesmo uma grave crise da ideia de uma identidade nacional, implicando no processo de fragmentação da ideia de “Identidade” e na concepção da ideia de “identidades” plurais. Assim, o “sujeito” do iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, passa por um processo de descentramento, resultando nas identidades abertas, contraditória, inacabadas, fragmentadas, que serão características do final do século XX.

Nesse sentido, os processos de fragmentação identitária em curso nos anos 1960 terão desdobramentos sensíveis sobre a ideia de identidade nacional nos anos subsequentes. Vale ressaltar que as culturas nacionais atuam no processo de identificação na medida em que se fortalecem como narrativas nacionais, voltando-se para o passado e construindo uma teia de referências simbólicas que produzem sentido sobre esse passado. Esse processo constitui um elemento regressivo e anacrônico fundamental na elaboração de uma História nacional, ou de um discurso oficial que luta no terreno da memória, produzindo mártires e heróis que representam as características com as quais a identificação se constrói. Esse movimento em direção ao passado é parte do processo de identificação e é fundamental para a produção de um horizonte comum. Afinal, a cultura nacional é um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Ela é atravessada por profundas divisões e diferenças internas, mas é “unificada” através do “exercício de diferentes formas

de poder cultural” (HALL, 1992: 33).

Além de processos mais amplos e gerais que desafiavam identidades fixas e preestabelecidas, é preciso levar em consideração elementos que estavam atuando particularmente na América Latina em fins dos anos 1970 e ao longo dos anos 1980, como o gradual colapso dos regimes ditatoriais em alguns países, e as lutas por avanços democráticos na quase totalidade da região. Nesse contexto, o desenvolvimento de práticas democráticas dependia muito mais de fatores associados à cultura política e à formação de espaços públicos pela sociedade civil do que uma luta que levasse em conta aspectos meramente institucionais (AVRITZER, 2002). Embora a maioria dos cientistas políticos ocupados com teorias sobre as transições democráticas nos anos 80 estivessem ainda muito influenciados por uma visão estritamente institucional (AVRITZER, 2002; CODATO, 2006), artistas e escritores que estavam produzindo em plenos anos 1980 pareciam apontar claramente para a necessidade de um processo de transformação que atuasse em aspectos culturais e simbólicos.

Nesse sentido, o afloramento de temas históricos na arte e na literatura parece parte de uma demanda por redefinição identitária diretamente influenciada pelos processos de transição democrática, pelas lutas contra a tradição autoritária dominante na região e pelas demandas típicas dos processos de descentramento do sujeito pós-moderno, na perspectiva desenvolvida por Stuart Hall. Sendo assim, a compulsão pela História evidenciada na arte e na literatura desse momento não está relacionada a nenhum impulso escapista, como sugeriu Menton, mas, muito pelo contrário, constitui um processo de enfrentamento frontal dessas questões. Assim, a busca, nesse momento, é por descolonizar o passado, exorcizar a tradição autoritária e repensar a identidade nacional através de uma reelaboração simbólica que se dá, sobretudo, no terreno da memória.

2. Um olhar estrangeiro

Tendo delineado algumas reflexões sobre as condições de existência do interesse da literatura e da arte pela História naquele momento, passo a questionar em que medida os temas e referências históricas presentes na arte e na literatura durante os processos de transição democrática podem ser de interesse para historiadores profissionais. Um importante ponto de convergência entre reflexões como as de Rigney e Humphrey está na preocupação em demonstrar como a História no século XIX foi influenciada por questões levantadas pelos romances históricos de então, sobretudo pela obra de Walter Scott (RIGNEY, 2001; HUMPHREY, 1986). Segundo Rigney, por exemplo, o historiador britânico Thomas Macaulay sofreu declarada influência do trabalho de Scott, e é através dessa

influência que no terceiro capítulo de sua *History of England* (1848), Macaulay romperá com o “decoro” esperado de um historiador de então, dedicado a história militar e a esboços biográficos de líderes políticos, para tratar das condições materiais cotidianas do século XVII, o que será fonte de escândalo para alguns críticos naquele momento (RIGNEY, 2001:69). Nesse sentido, o caso de Macaulay ilustra a influência de Scott para inserir no campo histórico uma gama de preocupações que não estavam na pauta da historiografia no século XIX, como questões relativas a vida cotidiana e as condições materiais de camponeses, mesmo que apenas em caráter anedótico e circunstancial.

O exemplo das contribuições do romance histórico do século XIX, sobretudo da obra de Scott, no trabalho de historiadores emblemáticos como Macaulay, Carlyle e Michelet, Rigney nos inspira a assumir a incumbência de analisar as questões postas em pauta pela nova voga de reflexões históricas que inundarão a ficção e as artes plásticas na América Latina nos anos 1980. Referindo-se à contribuição de questões levantadas pela literatura, Humphrey argumenta:

Histories are by nature reports, and one further value of our genre [historical novel] is to be both a report on these reports and, often, a report on reporting too. In reading these long, broad, poly-chambered novels, in remembering their sub-plots while following their plots, in sensing their symbolic threads, in selecting which information to store and which to discard, we are engaged in something akin to historical activity. **As we make our interpretations of historical novels, so we make ourselves more sensitive historians** (HUMPHREY, 1986: p. 32)

Nesse sentido, se a história, como discurso, busca re(a)presentar o passado e o tornar inteligível em sua complexidade, o campo da arte nos anos 1980, na esteira das reflexões teóricas do período, irá refletir sobre as condições de representabilidade desse passado. Dessa forma, um aspecto trazido à tona pela arte – sobretudo através de referências que aparecem como paródia – é a crítica da ideia de unidade e totalidade típica do discurso historiográfico. Ao construir explicações causais, o historiador tem que selecionar e articular eventos, construindo a inteligibilidade dos fenômenos históricos. Frequentemente, esse procedimento passa pela exclusão de elementos que não se “encaixam” à estrutura de seu argumento. Ao fazer isso, o historiador cria uma pretensa unidade que se sustenta pela longa série de desencadeamentos de causa e efeito, produzindo como resultado uma ilusão de totalidade. A elaboração de uma estrutura causal demanda inevitavelmente que articulações entre eventos históricos sejam produzidas, criando assim um encadeamento lógico que, enquanto torna o passado representável e inteligível, exclui arbitrariamente elementos que podem configurar aspectos não lógicos nessa cadeia causal. Segundo Michael Oakeshott:

para um historiador, apresentar uma ocorrência como sendo meramente

fortuita é uma confissão de sua inabilidade de avançar no sentido de transformá-la em um evento histórico. Mas essa exclusão de relacionamentos de “acaso” de um passado histórico não nega o fato de que essas ocorrências realmente possuem relações fortuitas; significa apenas que **em uma investigação histórica, vista como compromisso de compor uma passagem de eventos significativamente relacionados em resposta a uma questão histórica, não há lugar para o reconhecimento dessas relações sem sentido** (OAKESHOTT, 2003:117).

Algumas das manifestações artísticas latino-americanas parecem estar surpreendentemente conscientes da fragilidade das relações causais como postas no discurso histórico e, dessa forma, enquanto exploram passagens da história em seus discursos ficcionais, desenvolvem procedimentos críticos do próprio estatuto de representabilidade do passado, atacando justamente o que Derrida considerou os aspectos metafísicos do conceito de história:

What we must be wary of, I repeat, is the metaphysical concept of history. This is the concept of history as the history of meaning: the history of meaning developing itself, fulfilling itself. (...) [This] metaphysical concept of history is not only linked to linearity, but to an entire system of implications (teleology, eschatology, elevating and interiorizing accumulation of meaning, a certain type of traditionality, a certain concept of continuity, of truth etc. (DERRIDA, 1996:33)

Ao ressaltar as imperfeições e limites das condições de representação, a arte lança luz sobre um aspecto que tem sido negligenciado por historiadores, e que Ann Rigney chama de “estética do discurso histórico” (RIGNEY, 2001). Diferente de uma consideração antropológica, nos moldes do procedimento empregado por Hayden White, Rigney não está preocupada em mostrar como o discurso histórico é “tiranizado” pela linguagem, mas sim em que medida é a própria “imperfeição” do discurso histórico, ou seus limites, que produzem seu efeito estético. Será exatamente esse aspecto estético do discurso historiográfico que servirá de pano de fundo de inúmeras paródias por parte do campo artístico.

Nesse sentido, as reflexões levantadas pelo campo artístico possuem potencial heurístico digno de análise por historiadores, na busca por avaliar as potencialidades epistemológicas que residem nesse “olhar estrangeiro” sobre sua disciplina. Defendo, pois, que é salutar que historiadores e teóricos preocupados com as questões relativas a representação do passado no discurso historiográfico se debrucem sobre as obras de arte que tematizam os silêncios da historiografia, os aspectos do passado que escapam à representação histórica. A arte traz para a atenção dos historiadores elementos como o acaso, o insólito, as emoções e os aspectos ilógicos, joga no exato limite do que pode ser

historicamente representado, mostrando ao historiador as bordas mais externas da sua disciplina, o lugar onde jaz o silêncio, às sombras do representável. Essa perspectiva pode contribuir para a agenda proposta pelo sociólogo e epistemólogo português Boa Ventura de Souza Santos, que defende a necessidade de pensar o que designou como “Epistemologias do Sul”. Partindo do pressuposto de que “todo conhecimento crítico deve começar pela crítica do conhecimento” (SANTOS, 2000: 19), Boaventura defende a necessidade de pensar uma epistemologia a partir de experiências de conhecimento que são locais, regionais, e não eurocêntricas.

Dessa forma, defendo que as reflexões levantadas pelo campo artístico na América Latina podem contribuir para pensar a história e suas representações a partir de um ponto de vista que foi desde sempre considerado subalterno, descolonizando o pensamento sobre um conhecimento que historicamente obedeceu a regimes de verdade comprometidos com problemas e contextos externos a América Latina. Boaventura propõe uma reflexão epistemológica que conteste a compreensão “exclusiva e imperial do conhecimento”, desafiando o “privilégio epistêmico” de sistemas filosóficos eurocêntricos (SANTOS, 2000: 27).

Na esteira dessas reflexões, as artes plásticas também trazem contribuições relevantes. Didi-Huberman propõe que o historiador remonte os resíduos, as sobrevivências que compõem as imagens, porque esse procedimento tem em si mesmo a dupla capacidade de desmontar a história e de montar um conjunto de tempos heterogêneos. Essa “imagem-malícia” é, para as reflexões sobre a história, ao mesmo tempo uma “fonte de pecado” e “uma fonte de conhecimento”(DIDI-HUBERMAN, 2008: 178). Fonte de pecado porque a imagem estabelece relações anacrônicas, fantasmáticas e marcadas pelo caráter incontrolável de seu campo de eficácia, e fonte de conhecimento porque possibilita reflexões sobre a própria natureza do discurso histórico. Nesse sentido, falar de imagem-malícia é, antes de tudo, falar do mal-estar da representação.

3. Um olhar sobre o caso brasileiro: uma transição estética.

O que tenho apresentado como esboço ensaístico até então ganhará mais substancialidade através de um breve estudo de caso. No contexto brasileiro, o enfraquecimento da ditadura militar no fim dos anos 1970, sobretudo a partir da anistia de 1979, lançará o Brasil num lento processo de transição.

Os elementos característicos da produção dos anos 1980, que se coadunam com o processo de transição democrática, serão permeados pela penetração das discussões sobre a pós-modernidade, que estão ocorrendo no âmbito teórico dos debates acadêmicos, mas que também são sentidos como

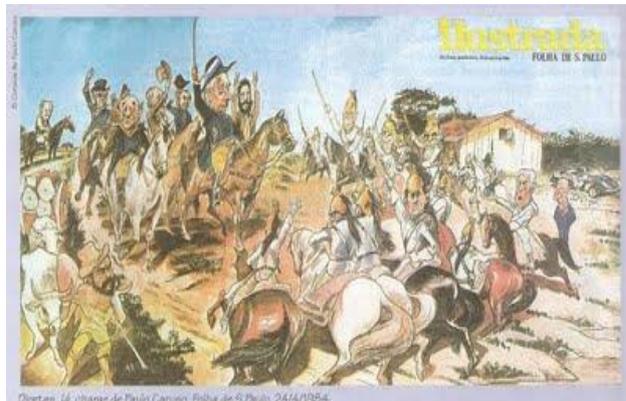
experiência da própria subjetividade, o que se evidencia pela materialização dos conflitos e embates identitários no âmbito da produção literária e pictórica do período.

IMAGEM I



Pedro Américo. Independência ou Morte, 1888.

IMAGEM II



Diretas Já, charge de Paulo Caruso, Folha de São Paulo, 24/04/1984.

Segundo a crítica Lígia Canonglia, a ideia de obra de arte torna-se, nos anos 1980, a “expressão de identidades particulares que faziam uso da história da arte de forma independente e por vezes irônica” (CANONGLIA, 2010: 10). O recurso às citações e aos temas históricos combina-se com referências a diferentes técnicas para produzir resultados heterogêneos. Boa parte da produção do período será influenciada pelo chamado “retorno à pintura”, que se contrapõe às experiências da arte conceitual da década anterior. Canonglia defende que os anos 1980 trouxeram de volta “a questão da subjetividade, do gesto, e da emoção pictórica, revigorando ao mesmo tempo o drama e a teatralidade de verve romântica, recalcada desde a *pop art*” (CANONGLIA, 2010: 12). O retorno da expressão pictórica acabou configurando-se como uma marca geracional, sem que esse retorno à pintura representasse apenas uma revisão nostálgica. Tratava-se, diferentemente, de uma requalificação do sujeito na arte. Nos anos 1980, os artistas brasileiros viram no passado um grande campo de experiências a serem recicladas, usando e abusando do ecletismo sem hierarquização, o que pareceu deixar parte da crítica completamente aturdida⁶. Esse ecletismo, no entanto, apontava para um estado de crise. Parecia que o esgotamento do novo, representado pelas vanguardas da arte conceitual, havia levado a uma espécie de reavaliação, cujo fruto mais notório era essa ressurreição da pintura, cuja morte havia sido anunciada desde Duchamp. A influência da Transvanguarda italiana e do Neoexpressionismo alemão no retorno à pintura no Brasil é apontada por Canonglia, que afirmava que a desmaterialização da obra de arte e a impessoalidade que vigoravam nos anos 1970, com seu “conceitualismo exacerbado”,

⁶ Ver: MORAES, Frederico. Gute Nacht Herr Baselitiz ou Hélio Oiticica onde está você? Revista Módulo, edição especial, Rio de Janeiro, Julho/Agosto de 1984.

teriam aberto o flanco para a contrapartida desse novo expressionismo.

As diferenças entre o conceitualismo dos anos 1970, tendo como exemplo as obras com temas explicitamente políticos de Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles, e o retorno à pintura da geração de jovens artistas dos anos 1980, como Jorge Guinle, Adriana Varejão, Daniel Senise, Nuno Ramos, Beatriz Milhazes, entre outros, é bastante evidente. A riqueza lírica e pictórica, a extrema saturação de cores e texturas, o universo referencial expressionista da nova geração deixa marcada a sua ânsia de ruptura com a década anterior.

IMAGEM III



Cildo Meireles. Inserções em Circuitos Ideológicos -Projeto cédula;QUEM MATOU HERZOG, 1974, carimbo sobre cédula.

IMAGEM IV



Adriana Varejão. *Barroco-Azulejarias*, 1988. Óleo sobre tela, 150x180cm.

A presença do expressionismo moderno como referência essencial à nova geração fomentou uma exposição paralela a Bienal de São Paulo de 1985. Tal exposição foi chamada *Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades* - com curadoria de Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita - na qual se resgatava a importância de mestres como Anita Malfati, Lasar Segal, Goeldi, Antônio Bandeira, Flávio de Carvalho e Iberê Camargo, aos quais juntavam-se nomes de jovens artistas emergentes como Jorge Guinle, Daniel Senise, Karin Lambrecht e Nuno Ramos. Nessa exposição, tivemos um panorama inédito do expressionismo brasileiro, revelando os elos que ligavam vértices históricos tão próximos no estilo e distantes no tempo. Reconheciam-se assim as matrizes do movimento expressionista, revigorado naquela geração dos anos 80, que foi influenciada profundamente pelos debates sobre a pós-modernidade, e caracterizada pela energia vibrante e pela nova emergência do “eu” na arte.

No âmbito da Literatura, os anos 80 também representaram novos rumos no Brasil. Alguns

críticos brasileiros falam do período como a década da “literatura pós-moderna”⁷. Para Schollhammer, por exemplo, o que caracteriza o período é a reavaliação crítica dos clássicos mitos de fundação, como em *Viva o Povo Brasileiro*, publicado no ano de 1984 por João Ubaldo Ribeiro. Esses romances representavam um retorno aos temas tradicionais da fundação da nação, da história brasileira e do desenvolvimento de uma identidade nacional e cultural, embora buscassem, ao mesmo tempo, uma reescrita da memória nacional na perspectiva de uma “historiografia metaficcional pós moderna” - designação do próprio Schollhammer (2009: 29) - valendo-se com frequência da irreverência e de elementos satíricos. Alguns romances emblemáticos do período, que dialogam com temas e referências históricas, são *Expedição Montaigne* (1982) e *Memórias de Aldemham House* (1989), de Antônio Callado, *Em Liberdade* (1981) de Silviano Santiago, e *Boca do Inferno*, publicado por Ana Miranda em 1989.

Um bom exemplo da atitude de “descomemoração”, a que me referi anteriormente, é o caso de João Ubaldo Ribeiro, em *Viva o Povo Brasileiro* (1984). *Viva o Povo Brasileiro* é uma narrativa que joga com diferentes períodos de tempo, dramatizando uma grande variedade de questões e temas, que vão desde a colonização portuguesa do século 16 até a corrupção entre as elites brasileiras no século 20. Ribeiro trabalha de uma forma não linear, utilizando elementos de paródia para promover uma releitura de passagens históricas, como a independência de Portugal e a Guerra do Paraguai, eventos do século 19 profundamente enraizados na história canônica e na memória coletiva.

Um dos aspectos mais marcantes da narrativa é o esforço em desconstruir a forma como a história do Brasil foi geralmente apresentada durante a ditadura militar, uma história oficial cheia de mitos e heróis nacionais, destinada a oferecer uma versão “virtuosa” de acontecimentos históricos. Ribeiro discute a violência da colonização e a contínua brutalidade da elite brasileira, que em muitos momentos históricos importantes preferiu abdicar da liberdade de autogoverno em favor de regimes autoritários capazes de sufocar possíveis revoltas populares e perpetuar privilégios de classe. Suas referências históricas são sempre marcadas por uma desconfiança satírica:

Desde esse dia que se sabe que toda a História é falsa ou meio falsa e cada geração que chega resolve o que aconteceu antes dela, e assim, a História dos livros é tão inventada quanto a dos jornais (...). Poucos livros devem ser confiados, assim como poucas pessoas, é a mesma coisa. (RIBEIRO, 1982: 515)

Ao afirmar que cada geração decide o que é importante sobre o que aconteceu antes dela, Ribeiro aponta justamente para a natureza discursiva da História. Na verdade, antes mesmo do início

⁷ Ver: Santiago, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002; e os artigos em ANTELO, Raul et AL. (Org). *Declínio da Arte Ascensão da cultura*. Florianópolis: Obras Jurídicas Ltda., 1998.

da narrativa, a epígrafe do livro oferece uma importante pista sobre sua perspectiva teórica: “O segredo da verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias” (RIBEIRO, 1982).

Ribeiro faz uso de estratégias narrativas neobarrocas e fornece uma pitada de consciência teórica pós-estruturalista, na medida em que retrata uma atitude profundamente desconfiada em relação a possibilidade de uma “verdade” histórica, ressaltando a ideia de história como uma construção discursiva. Ele parece também claramente preocupado com questões presentes no modernismo brasileiro, como a busca por uma síntese identitária, além de inúmeras referências à “canibalização”, ou “antropofagia”, um *leitmotiv* na obra dos modernistas. Na verdade, um dos personagens do livro é um índio canibal, que aprecia a carne dos invasores holandeses do século 17: “O caboclo Capiroba apreciava comer holandeses” (RIBEIRO, 1982: 37). A narrativa apresenta simultaneamente referências modernistas e estratégias pós-modernistas, realizando um jogo entre fronteiras, uma das principais particularidades da produção literária e artística brasileira desse período.

No caso das artes visuais, também, alguns artistas, como Adriana Varejão, tentaram construir uma rota alternativa ou, pelo menos, encontrar um caminho entre tendências, apropriando estratégias tipicamente pós-modernistas, enquanto dialogava com aquisições e temas das vanguardas modernistas do século XX. As reapropriações de imagens históricas no trabalho de Adriana Varejão são geralmente cheias de referências à violência do processo de colonização.

A artista parecia estar em busca de uma maneira própria de lidar com a miríade de tendências e caminhos que afloraram nos anos 1980 e 1990. Seu interesse pelo Barroco, frequentemente apontado pelos críticos, sinteticamente incorpora questões sobre temas históricos. Suas obras exploram histórias não contadas, criando um tipo de historiografia crítica. Na obra Acadêmico - Heróis (IMAGEM V), por exemplo, Varejão se apropria de detalhes de pinturas acadêmicas do século 19, incluindo *O Último Tamoio*, de Rodolfo Amoedo, e *O derrubador brasileiro*, de Almeida Junior (IMAGENS VI E VII). Ela concilia diferentes narrativas dramáticas, misturando pinturas canônicas e confrontando seus princípios de composição figurativa. Esta relação entre história, violência e crise de representação permeia a totalidade de sua obra.

IMAGEM V



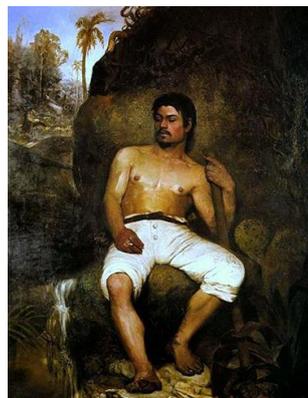
Adriana Varejão. Acadêmico -Heróis. Oil on canvas, 140x160cm.
Cortesia Ateliê Adriana Varejão e Galeria Fortes Vilaça.

IMAGEM VI



Rodolfo Amoedo. *O último Tamoio*, 1883.

IMAGEM VII



Almeida Junior. *O Derrubador Brasileiro*, 1879.

Em “Azulejaria em carne viva” (IMAGEM VIII), carne brota de dentro da tela, como se o interior da tela estivesse vivo. As estratégias de intervenção da artista jogam com a construção simbólica da visualidade, construindo camadas de significação permeadas por tensão e luta.

Muitos críticos referem-se às pinturas de Adriana Varejão como marcadas por um desejo de teatralidade (OSÓRIO, SANTIAGO, SCHUARTS, SHOOLHAMMER, 2009). Ela traz à tona referências barrocas para a cena contemporânea através dos temas das azulejarias lusitanas, que permeiam suas obras. Os trabalhos da artista assumem o mal-estar de uma figuração

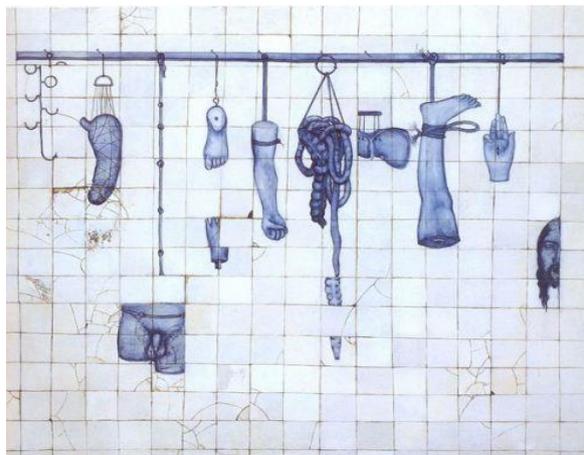
desreferencializada pela aproximação de elementos heterogêneos, e que passam a ser resignificados através de estratégias de desestabilização de regimes iconográficos convencionais (IMAGEM IX).

IMAGEM VIII



Azulejaria em carne viva. Oil on canvas and polyurethane on aluminum and wood support, 220x160x50cm. Cortesia Ateliê Adriana Varejão e Galeria Fortes Vilaça.

IMAGEM IX



Varal. Oil on canvas, 165x195cm. Cortesia Ateliê Adriana Varejão e Galeria Fortes Vilaça.

Em seu trabalho, tanto a figuração quanto a história retornam como paródia, suspendendo uma ordem narrativa pré-determinada. Como a própria autora declarou em entrevista: "Eu não apenas me aproprio de imagens históricas, eu também tento trazer de volta à vida os processos que as criaram e usá-los para construir novas versões." (CARVAJAL, 1996:169). Estas "novas versões" de imagens históricas são geralmente cheias de referências à violência da colonização e ao processo pós-colonial. Varejão revela os aspectos mais brutais e violentos das imagens, aspectos que jazem por debaixo da fina camada de superfície, tal como a carne que emerge de suas telas.

A busca, entre artistas e escritores, por lidar com a imensa variedade de tendências e possibilidades que estavam presentes na década de 1980 foi articulada através da necessidade de resignificar a história e a autoimagem nacional, em um momento marcado por profundas transformações políticas e sociais. Os dilemas da construção coletiva da democracia após os "anos de chumbo" da ditadura adicionaram um potente combustível às incertezas de um período no qual o modernismo foi declarado moribundo, embora as questões problematizadas pelos modernistas ainda fossem, em muitos sentidos, pertinentes e relevantes. A tendência a referir-se a temas históricos na arte e na literatura brasileira floresceu em resposta a uma tarefa difícil: encontrar uma maneira

particular de abordar os novos desafios, sem abrir mão de enfrentar problemas e questões enraizadas na cultura brasileira. Nesse sentido, o processo de transição democrática ocorreu paralelamente a uma profunda reflexão sobre a autorrepresentação do Brasil, uma transição estética que buscava resignificar a maneira como o passado era representado, a fim de reformular a maneira como um futuro desejável poderia ser alcançado.

Referências bibliográficas

AVRITZER, L. **Democracy and the Public Space in Latin America**. Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2002.

BADIOU, Alain. **Handbook of Inaesthetics**. Stanford University Press. Stanford, California, 2005.

CALLADO, Antonio. **Crônicas de fim do milênio**. 2a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80: Embates de uma geração**. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CODATO, Adriano Nervo (Ed). **Political Transition and Democratic Consolidation: Studies on Contemporary Brazil**. New York: Nova Science, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Positions**. Transl. Alan Bas, 2nd ed. New York: Continuum, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el Tiempo: História del arte y anacronismo de las imagenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editor, 2008.

GLEDSON, John. **Brazilian prose from 1940 to 1980**. Brazilian literature; bibliographies. Eds. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker. Cambridge University Press, 1996.

GROSGOUEL, Ramón. Transmodernity, Border Thinking and Global Coloniality: Decolonizing Political Economy and Postcolonial Studies. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 80 (1), 2008. pp: 1-23.

HALL, Stuart. "The Question of Cultural Identity". In: Hall, David Held, Anthony McGrew, eds, **Modernity and Its Futures**. Cambridge: Polity Press, 1992. pp. 274-316 .

HUMPHREY, Richard. **The historical novel as philosophy of history: three German contributions: Alexis, Fontane, Döblin**. London: Institute of Germanic Studies, Univ. of London, 1986.

HUNTINGTON, Samuel. **The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century**. University of Oklahoma Press, 1991.

HUTCHEON, Linda. **A poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction**. New York: Routledge, 1989.

JAMESON, Frederic. **Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism**. Durham, NC: Duke

University Press.

LACAPRA, Dominick. **History and Criticism**. Cornell University Press, 1985.

MARTIN, Gerald. Latin American narrative since c. 1920. In: **Latin America since 1930: Ideas, Culture, and Society**. Ed. Leslie Bethell. Cambridge University Press, 1995.

MENTON, Seymor. **The historical novel in Latin America**. New Orleans: Ediciones Hispamérica, 1993.

MORAES, Frederico. **Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?** Revista Módulo, edição especial, Rio de Janeiro, Julho/Agosto de 1984.

MORSE, Richard M. The multiverse of Latin American identity, c. 1920–c. 1970." **Latin America since 1930: Ideas, Culture, and Society**. Ed. Leslie Bethell. Cambridge University Press, 1995.

NUNES, Benedito. **The literary historiography of Brazil." Brazilian literature; bibliographies**. Eds. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker. Cambridge University Press, 1996.

OAKESHOTT, Michel. **Sobre a História e outros ensaios**. Topbooks/Liberty Fund., 2003.

OSORIO, Luiz Camillo. Surface Depth. In VAREJÃO, Adriana. **Between flesh and oceans**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

PINI, Ivonne. **Fragments de Memória: Los artistas Latinoamericanos piensan el pasado**. Colombia: Ediciones Uniandes, 2000.

RANCIERE, Jacques. **Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art**. Art and Research: Journal of ideas, Contexts and Methods, V.2, n.1, 2008.

RIGNEY, Ann. **Imperfect Histories: The elusive past and the legacy of romantic historicism**. New York: Cornell University Press, 2001.

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

..... **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A Crítica da Razão Indolente**. São Paulo: Cortez, 2000.

SHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SKIDMORE, Thomas E. **The essay: architects of Brazilian national identity**. Brazilian literature; bibliographies. Eds. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker. Cambridge University Press, 1986.

SOUZA, Márcio. **Galvez: imperador do acre**. 10ed. RJ: Marco Zero, 1983.

SPIEGEL, Gabrielle. **The Past as Text: The Theory and Practice of Historiography**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.

VAREJÃO, Adriana. **Between flesh and oceans**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

WHITE, Hayden. **Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2009.

Como citar:

THOMAZ, DANIEL Mandur. *O mal-estar da representação: história, metaficção historiográfica e arte durante as transições democráticas na América Latina*. **Revista Transversos**, Rio de Janeiro, Vol. 01, nº. 01, p. 5-26, fevereiro de 2014. Disponível em: <www.transversos.com.br>. ISSN 2179-7528.