

# DESAFIANDO A HISTÓRIA E ESCREVENDO LITERATURA: A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *RITOS DE ADEUS* DE HANNAH KENT

Ruan Nunes (Doutorando em Estudos de Literatura pela UFF)

## RESUMO

A teórica canadense Linda Hutcheon cunhou o termo metaficção historiográfica para estudar como obras literárias pós-modernas têm cada vez mais colocado em questão a relação entre história e ficção. Partindo da compreensão da história e ficção como discursos construídos, o presente artigo analisa a obra *Ritos de Adeus*, de autoria da australiana Hannah Kent e publicada em inglês em 2013, e como ela oferece outra versão para o registro histórico. *Ritos de Adeus* narra a história da última pessoa a ser condenada à morte na Islândia, Agnes Magnúsdóttir, e a narrativa de Kent busca oferecer uma versão que contradiz o registro dito oficial a partir de brechas e lacunas deste.

**Palavras-chave:** Metaficção historiográfica, *Ritos de Adeus*, Hannah Kent, Pós-modernismo.

## ABSTRACT

Canadian theorist Linda Hutcheon coined the term historiographic metafiction to approach postmodern literary works which have increasingly questioned the connection between history and fiction. From an understanding that both history and fiction are constructed discourses, this paper aims at analysing *Burial Rites*, published in 2013 by Australian writer Hannah Kent, and how it offers another view of the historical records. *Burial Rites* narrates the story of the last death-sentenced person in Iceland, Agnes Magnúsdóttir, and Kent's narrative intends to offer a version which contradicts the official record through gaps found in it.

**Keywords:** Historiographical metafiction, *Burial Rites*, Hannah Kent, Postmodernism.

Em ensaio no início do livro *A Mulher Escrita*, a professora e pesquisadora da UFMG, Ruth Silviano Brandão afirma que a personagem feminina “construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher” (BRANCO & BRANDÃO, 2004, p. 11) e que esta imagem “não seria a sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo.” (idem) Brandão chama atenção para como a mulher se torna objeto da escrita, um “produto de um sonho alheio” no espaço da ficção.

Ao tratar e criticar a produção literária brasileira, Brandão sinaliza como a personagem feminina é construída como “discurso do discurso masculino.” Como objeto dessa escrita, ela é manipulada pelo poder instaurado na linguagem. Já não mais podemos considerar surpreendente o fato da escrita da história ter sido realizada majoritariamente por canetas masculinas, tanto no âmbito historiográfico quanto literário. As imagens de personagens femininas que povoam o imaginário é ainda um produto de obras de um tempo em que a mulher não possuía direitos ou oportunidades, imagens nas quais discursos – ideológicos, religiosos, patriarcais – cerceiam e limitam a sua voz na sociedade.

Mesmo que Brandão tenha utilizado obras literárias portuguesas e brasileiras em seu estudo, verificamos processos semelhantes nas literaturas de outras línguas. O que se repete é uma formação de um cânone quase que inteiramente formado por escritores do sexo masculino, uma vez que obras produzidas por mulheres foram descartadas, apagadas e ignoradas em diversos períodos. Entretanto, se hoje pesquisadores, professores, estudiosos e leitores buscam trazer à tona esses registros antes ignorados da história, é preciso que estas obras sejam parte também de discussões e estudos acadêmicos. Essa busca pelas brechas espalhadas pela(s) história(s) tem se tornado um campo frutífero nos escritos pós-modernos, conforme percebemos quando obras contemporâneas refletem sobre o campo da História.

Observando uma das principais tendências da atualidade, a problematização do discurso histórico, o presente trabalho propõe uma leitura sobre a relação entre os campos da História e Literatura, tomando o romance *Ritos de Adeus* de Hannah Kent como objeto de estudo. O romance de Kent pode ser lido como uma versão ex-cêntrica do registro oficial da última pessoa condenada à pena de morte na Islândia no século XIX, podendo portanto ser lido como uma metaficção historiográfica, termo proposto pela teórica e

professora canadense Linda Hutcheon. Pensando na relação que a História e a Literatura possuem em obras pós-modernas, é importante ressaltar como o questionamento da Verdade como versão única e inquestionável é uma estratégia importante dentro de *Ritos de Adeus*.

Observa-se como esse retorno pós-moderno ao passado com objetivo crítico e político em relação ao registro histórico tem se tornado um procedimento em obras contemporâneas como *A Paixão* da britânica Jeanette Winterson, *Os Filhos da Meia-Noite* do indo-britânico Salman Rushdie, *Vulgo Grace* da canadense Margaret Atwood e *A Casa dos Espíritos* da chilena Isabel Allende. Enquanto não é o objetivo do trabalho discursar sobre as diferenças entre o romance histórico e a metaficção historiográfica, é relevante levar em consideração como Linda Hutcheon define a segunda:

A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 22)

Ao assumir que a ficção pós-moderna problematiza como a história foi utilizada anteriormente em romances como modelo de ficção realista da representação, as obras intituladas pós-modernas incorporam um questionamento não só da realidade e história, mas também da realidade e da linguagem. (HUTCHEON, 1991, p. 34) Portanto, é compreensível que as obras pós-modernas ofereçam um contraponto histórico a partir de personagens previamente excluídos e marginalizados por questões como classe, raça, e sexualidade.

O teórico indiano erradicado nos Estados Unidos Homi Bhabha expressa que o discurso do pós-modernismo “é ao mesmo tempo um atestado de óbito do(s) fim(ns) da modernidade e uma certidão de nascimento das origens do presente, a nossa própria época, ainda lutando pela vida.” (BHABHA, 2011, p., 119) Essa “atestado de óbito-certidão de nascimento” aponta para as “convenções como convenções,” conforme sublinhado por Roger Samuel em seu estudo sobre a pós-modernidade. Samuel resalta que algumas

convenções que têm sido desnaturalizadas nas obras pós-modernas são o capitalismo, o patriarcado, o imperialismo e até mesmo o humanismo.

Enquanto existem diversos debates acerca da definição do pós-moderno – e até mesmo da sua existência –, é importante sinalizar que aqui se compreende o pós-moderno como um discurso que instala e subverte convenções, que interpreta e avalia vários aspectos de uma cultura dominante, que problematiza temas caros como história, representação, subjetividade entre outros. (SAMUEL, 2011, p. 163) Ao promover uma investigação ou mesmo uma interpretação daquela Verdade que sempre foi considerada única e imutável, a obra pós-moderna pode ser um lócus para a voz que foi ignorada anteriormente, um espaço discursivo para que o sujeito antes silenciado seja promovido a protagonista de sua própria história e não mais o objeto do discurso.

Ao escrever sobre o pós-modernismo no *The Routledge Companion to Critical Theory*, Linda Hutcheon sinaliza que, apesar de muito utilizado como um verbete, o pós-modernismo sofre problemas teóricos, pois não existe uma definição ou perspectiva única. Apesar da indefinição, a teórica canadense celebra que essas diferenças e problematizações acerca do pós-moderno marcam a multiplicidade e a complexidade dos fenômenos culturais que se encaixam sob o termo (HUTCHEON, 2007, p. 115).

Hutcheon arrisca generalizar que o pós-modernismo se afirma através da quebra de alguns princípios modernistas como uma crença na forma da obra e na separação da arte do mundo histórico e social (HUTCHEON, 2007, p. 118). Além disso, Hutcheon aponta que o pós-modernismo aprendeu como “quebrar as barreiras entre a arte e a vida assim como também entre o popular e o elitista,” além de também assumir “desafios experimentais” no que se refere à existência de uma única Verdade. Ao questionar essas *grandes histoires*, o pós-modernismo oferece espaço para que *petites histoires* tenham sua vez. Em outras palavras, ao questionar a validade de uma Verdade, a ficção pós-moderna oferece espaço para que outras verdades e outras narrativas possam ser consideradas e repensadas.

Conforme Hutcheon aponta, o questionamento das grandes narrativas não foi bem recebido e atraiu – atrai ainda – críticas enquanto um movimento de desconstrução. De

acordo com Hutcheon, tal crítica reside no fato de que as “pequenas narrativas” possam finalmente ser parte de

uma série de movimentos de oposição, principalmente na Europa e na América do Norte, que surgiram durante as décadas de 60 e 70. Alunos, trabalhadores, mulheres, gays e lésbicas, africanos e populações indígenas, e muitos outros foram às ruas para ter certeza que as suas pequenas narrativas seriam ouvidas. (HUTCHEON, 2007, p. 120, nossa tradução)

Aqueles que foram ignorados pelas metanarrativas, termo cunhado pelo francês Jean-François Lyotard, procuravam ser ouvidos, sendo assim compreendidos como aqueles que foram previamente marginalizados, ex-cêntricos e até mesmo subalternos, voltando ao ponto anteriormente enfatizado por Ruth Silviano Brandão e Roger Samuel.

Nas palavras da teórica canadense Linda Hutcheon, se há algo que a escrita pós-moderna ensinou é que a história e a literatura são discursos, sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado.” (HUTCHEON, 1991, p. 122) O que se compreendia como uma única verdade perde o seu status e passa a ser questionado por obras pós-modernas. De acordo com Hutcheon, na ficção pós-moderna, “o literário e o historiográfico são sempre reunidos – e normalmente com resultados desestabilizadores, para não dizer desconcertantes.” (HUTCHEON, 1991, p. 136) Sendo assim, a teórica canadense acredita que tanto a história quanto a ficção sejam narrativas semelhantes que diferem apenas na estrutura.

Hutcheon sugere que apenas conhecemos o passado através de documentos e textos – vestígios textualizados – e por isso os romances pós-modernos podem problematizar tudo aquilo que os romances históricos assumiam como certo e inquestionável, portanto desestabilizando não só o que se compreende por história, mas também por ficção. Segundo Mirele Jacomel e Marisa Silva, a metaficção historiográfica “revela uma leitura alternativa do passado como uma crítica à história oficial.” (JACOMEL & SILVA, 2007, p. 2), recuperando e negando os pressupostos históricos do qual se deriva.

Se compreendermos a obra pós-moderna como uma forma de contestação que desafia a “unidade narrativa em nome da multiplicidade e da disparidade,” (HUTCHEON, 1991, p. 123) e que recusa “a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade”

(HUTCHEON, 1991, p. 127), podemos compreender como a obra *Ritos de Adeus* de Hannah Kent proporciona, senão um questionamento, uma leitura sobre a relação entre história e ficção, especialmente quando a consideramos uma metaficção historiográfica.

Nascida na cidade de Adelaide na Austrália, Hannah Kent se interessou pela história de Agnes Magnúsdóttir ao estudar na Islândia quando jovem. Kent relata em nota ao final de seu livro que estudou a história de Agnes durante anos e realizou pesquisas em bibliotecas e materiais acadêmicos. Seu livro de estreia derivado dessa curiosidade, *Ritos de Adeus*, foi lançado em 2013 e recebeu vários prêmios, sem mencionar que foi indicado para The Bailey's Women Prize e National Book Award.

*Ritos de Adeus* traz a história de Agnes Magnúsdóttir, a última pessoa a ser condenada a morte e executada na Islândia. Acusada de ter assassinado dois homens – um deles o seu chefe, Agnes foi decapitada em 1830. Kent ressalta que diversas fontes utilizadas se contradiziam e que sustentavam uma visão comum de que Agnes era “uma bruxa desumana provocando assassinatos.” (KENT, 2013, p. 317). A autora então busca “oferecer um retrato mais amplo dessa mulher” (idem) através de uma narrativa onde a própria Agnes possa oferecer a sua visão sobre os seus últimos meses de vida.

Em entrevista concedida à RJ Julia Independent Booksellers, ao ser indagada sobre o motivo da história apagar e silenciar mulheres outrora poderosas, Kent responde que, durante a sua pesquisa:

Eu percebi que mulheres que desviavam dos papéis sociais que eram aceitos e esperados (a virgem inocente, a esposa devota, a mãe) ou que se comportavam de uma maneira que era descrita como masculina ou não harmoniosa com as virtudes "femininas", eram descritas como uma de duas coisas: inequivocamente más (...) ou vítimas enganadas por homens que as forçavam a ser "más." (KENT, 2014, p. 1-2, nossa tradução)

Kent demonstra estar ciente de como a história havia criado um tipo específico para Agnes, já que ela foi considerada uma bruxa de sangue frio. A solução para o primeiro tipo que Kent chama atenção é o apagamento caso esta não queira se encaixar no padrão. O segundo tipo poderia ser “salvo” e “reabilitado,” uma vez que houve a influência de um homem. Vale observar que no romance Agnes se encaixa no primeiro tipo e sua “amiga”

Sigga se encaixa no segundo, demonstrando a motivação política de Kent em ter optado por reescrever a história de Agnes sob um outro ponto de vista.

Misturando diversos gêneros como cartas, avisos públicos e trechos de relatos históricos, *Ritos de Adeus* é narrado pela própria Agnes e pelo reverendo escolhido para cuidar do arrependimento da acusada, Thorvardur “Tóti” Jónsson. A constante mudança no ponto de vista da narrativa é uma estratégia para revisitar a história de Agnes de maneiras diferentes e cumprir o desejo da autora de oferecer um retrato que não fosse o de Agnes como uma bruxa maligna, aproveitando os relatos históricos como uma fonte para recriar a personagem. Em *The Politics of Postmodernism*, Linda Hutcheon afirma que,

os textos pós-modernos usam e abusam constantemente de documentos e documentações históricos de maneira a enfatizar a natureza discursiva dessas representações do passado e a forma narrativizada na qual as lemos. (HUTCHEON, 2002, p. 84, nossa tradução)

Documentos históricos afirmam que, após ser presa, Agnes é condenada à morte e é enviada para uma casa de uma família a fim de que pudesse ajudá-los e permanecesse supervisionada e vigiada durante boa parte do tempo. A família, composta por um casal e suas duas filhas, inicialmente buscam maneiras de evitar que Agnes fique hospedada em sua residência, porém, na impossibilidade de recusá-la, buscam tratá-la como uma criada.

A relação complicada relatada por Agnes no início se transforma durante a narrativa quando a família passa a enxergá-la através de outra ótica. A mãe da família, Margrét, é a primeira a notar a possibilidade de que Agnes não seja tão culpada quanto acreditam. É importante ressaltar que, apesar de ter um reverendo para confessar e buscar redenção, é para Margrét que Agnes conta o motivo pelo qual “assassinou” o seu chefe.

Em diversos momentos, Agnes ressalta que a única pessoa que poderia entendê-la é Natan, seu antigo chefe, pois ele a “conhecia como se conhecem as estações, as marés, o cheiro de fumaça; conhecia o que eu era, o que eu queria. E agora ele está morto.” (KENT, 2013, p.89) Nos momentos em que a narrativa oscila entre a primeira e terceira pessoa, Agnes é julgada ora como assassina cruel e calculista, ora como uma vítima das circunstâncias. O leitor se depara com a difícil vida de Agnes: abandonada pela mãe,

deixada para trás pelo irmão, sem rumo e sem oportunidades ela se torna criada em fazendas da região. Quando Natan se aproxima e a convence a trabalhar com ele em sua fazenda no norte da Islândia, Agnes já está apaixonada por ele e acredita que se tornará governanta na residência de Natan. Entretanto, ao chegar em Illugastadir, onde Natan morava, se depara com Sigga, outra criada com as mesmas ilusões. Manipuladas e humilhadas por Natan, ambas se veem presas em uma região inóspita e incapazes de conseguirem sair de suas condições subalternas.

Odiava ser sua criada. Numa noite eu era sua amante, com o ritmo duro de sua respiração igual ao meu. E então, na seguinte, era Agnes, a criada. Nem sequer a governanta! E suas ordens frias começaram a parecer reprimendas

– Chame as ovelhas do pasto. Ordene a vaca. Ordene as ovelhas. Pegue água. Retire as cinzas e espalhe sobre a terra. Alimente Thóranna. Faça com que pare de chorar. Faça-a parar de chorar! Esta panela ainda está suja. Peça que Sigga lhe mostre como lavar direito as pipetas. (KENT, 1983, p. 245)

Quando Sigga decide se casar com Fridrik, um criado de uma fazenda vizinha, e Natan se nega a aceitar, Agnes é mais uma vez humilhada por tentar ajudar a outra criada. Quando Fridrik decide fazer justiça com as próprias mãos, ele se aventura pela casa à noite e golpeia Natan, porém o deixa gravemente ferido e será Agnes que, por amor e desespero, decide acabar com o sofrimento daquele que amava. Após o crime, eles queimam a fazenda e tentam esconder os corpos sem sucesso.

Incapaz de contar para o reverendo Tóti sobre as partes mais sombrias de sua vida, é através de seus pensamentos e conversas com Magrét que as peças do quebra-cabeça de sua vida se juntam. Apesar de ser reconhecida por sua inteligência, Agnes não consegue que as pessoas a ouçam para que deixe de ser a “bruxa maligna” ou a “assassina fria”:

Em Hvammur, durante o julgamento, eles arrancaram minhas palavras como se fossem pássaros. Pássaros assustadores, vestidos de vermelho com botões de prata no peito, cabeças inclinadas e bocas penetrantes, procurando culpa como frutos em um arbusto. Eles não me deixaram contar do meu modo o que havia acontecido, pegaram minhas lembranças em Illugastadir, de Natan, e teceram em algo sinistro;

arrancaram meu depoimento naquela noite e fizeram com que parecesse malvada. Tudo o que eu disse foi tirado de mim e modificado a tal ponto que a história não fosse mais minha. (KENT, 2013, p. 105)

É importante ressaltar que Agnes questiona como a história que contou foi distorcida para que não a favorecesse. Vale apontar aqui que Sigga, a outra criada acusada, fora enviada para uma prisão em Copenhague, onde algumas fontes dizem que ela teria morrido. Ter sido poupada da execução ressalta que Sigga possuía uma “simpatia popular” que Agnes não conseguiu nutrir por motivos apagados dos registros históricos e que Kent recria imaginariamente na personagem.

Retirado de um monólogo interior de Agnes, o trecho citado acima no qual Agnes percebe que a história não era mais sua coloca em questão como reconhecemos o passado. Ao se aproveitar das “verdades e mentiras do registro histórico,” Hutcheon aponta que a metaficção historiográfica costuma incorporar e assimilar esses dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (...) ao mundo ficcional.” (HUTCHEON, 1991, p. 152).

Ao ser questionada sobre estar satisfeita com a voz criada para Agnes, Hannah Kent responde que está ciente de que a voz que ela criou em *Ritos de Adeus* não é definitiva. A escritora australiana ressalta que a sua versão não é necessariamente verdadeira e que, sua “releitura da história dela, apesar de ter subvertido narrativas anteriores, pode ser tão imprecisa quanto o relato que ela busca minar. É especulação informada no final das contas.” (KENT, 2014, p. 3) Entretanto, ao reconhecer a falibilidade do seu próprio romance como ficção de um registro histórico, Kent ressalta que livros como *Ritos de Adeus* podem explorar e expandir novas verdades, criando espaços para especulações e dúvidas.

Outro ponto importante nas metaficções historiográficas é uma preocupação em privilegiar formas de narração que possam problematizar a relação entre história e ficção. Hutcheon aponta que os múltiplos pontos de vista no livro *O Hotel Branco* do britânico D. M. Thomas e o narrador onipotente no romance *Terra D'água* de Graham Swift são estratégias para dar forma ao questionamento mencionado anteriormente. Em *Rito de Adeus*, as cartas trocadas entre as personagens que ocupam cargos de poder como o reverendo e o comissário distrital oferecem uma visão sobre o crime de Agnes enquanto a

voz do reverendo Tóti e a própria narrativa de Agnes trazem outra perspectiva sobre o crime. Além disso, Margrét e sua família oferecerem contrapontos para a versão oficial registrada. Enquanto uma das filhas de Margrét se recusa a tratar Agnes com o respeito que pedem, a outra busca se aproximar e compreender como uma mulher chegou ao ponto de assassinar alguém e parecer tão “inocente.”

A metaficção historiográfica “lança dúvida” sobre qualquer “garantia de sentido,” por mais sólida que esta possa ser, afinal, “verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção” (HUTCHEON, 1991, p. 146), apontando novamente para a existência de diversas verdades e jamais apenas uma única. Em outras palavras, a proposta da metaficção historiográfica é que não exista apenas uma única *Verdade*, mas sim *verdades*, no plural.

A união entre os campos da História e Literatura é um espaço importante para contestação de discursos dominantes, conforme já foi citado anteriormente. Se avaliarmos que *Ritos de Adeus* é uma obra que referencia e questiona um dado histórico, a vida e a morte de Agnes Magnúsdóttir. É também uma obra que não recusa a importância e a relevância de trazer à tona uma versão que contradiz o registro oficial e que oferece voz para uma mulher subalterna em um período onde ela não poderia expressar a(s) sua(s) verdade(s).

Considerando o papel político da obra contemporânea, é complicado resistir a definição do artista pós-moderno oferecida por Linda Hutcheon: “O artista pós-moderno não mais é aquele inarticulado, silenciado, alienado criador da tradição romântica/modernista. Também não é o teórico o seco, separado, imparcial escritor da tradição acadêmica.” (HUTCHEON, 2002, p. 18) Assim como Hutcheon discute em suas obras, acredito que a arte pós-moderna não pode *não* ser política, especialmente quando suas representações são tudo, menos neutras (HUTCHEON, 2002, p. 3).

Tanto o pós-modernismo quanto o feminismo têm definitivamente ajudado a entender como funcionam os modos dominantes de representação (Hutcheon, 2002, p. 149), porém é o segundo cujo foco no sujeito feminino tem suscitado discussões acerca de

como representar e contestar as formas vigentes. Não se pode ignorar mais que a voz de Agnes Magnúsdóttir está sendo ouvida – tardiamente.

## REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi. **O Bazar Global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANCO, Lucia Castello & BRANDÃO, Ruth Silviano. **A Mulher Escrita**. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. Postmodernism. In. MALPAS, S. & WAKE, P. (Ed.) **The Routledge Companion to Critical Theory**. London: Routledge, 2007.

HUTCHEON, Linda. **The Politics of Postmodernism**. London: Routledge, 2002.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; SILVA, Marisa Correa. “Discurso histórico e discurso literário: o entrelace na perspectiva da metaficção historiográfica”. In: **CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários 3**, 2007, Maringá. Anais. Maringá, 2009, p. 740-748. Disponível em [http://www.ple.uem.br/3celli\\_anais/trabalhos/estudos\\_literarios/pdf\\_literario/078.pdf](http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/078.pdf)

KENT, Hannah. **Ritos de Adeus**. São Paulo: Globo, 2013.

KENT, Hannah. A Rite of Passage | An Interview with Hannah Kent [2014]. Madison: **RJ Julia Independent Bookseller**. Entrevista concedida a Courtney McCarroll. Disponível em <http://www.rjulia.com/sites/rjulia.com/files/A%20Rite%20of%20Passage%20-%20An%20Interview%20with%20Hannah%20Kent.pdf>

SAMUEL, Roger. **Novo Manual de Teoria Literária**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

*Recebido em 20 de Janeiro de 2018*

*Aceito em 09 de Abril de 2018*