



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA**

**SANDRA MARIA GOMES**

**O INCOMPREENSÍVEL RUÍDO QUE NOS PERSUADE:**  
**IMAGENS DO PASSADO E DA MÍDIA NO ROMANCE**  
**CONTEMPORÂNEO *CORAZÓN TAN BLANCO***

Salvador  
2005

**SANDRA MARIA GOMES**

**O INCOMPREENSÍVEL RUÍDO QUE NOS PERSUADE:  
IMAGENS DO PASSADO E DA MÍDIA NO ROMANCE  
CONTEMPORÂNEO *CORAZÓN TAN BLANCO***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Lingüísticos e Literários.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ligia Guimarães Telles

Salvador  
2005

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

G633 Gomes, Sandra Maria.

O incompreensível ruído que nos persuade : imagens do passado e da mídia no romance contemporâneo *Corazón tan blanco* / Sandra Maria Gomes. - 2005.  
155 f. : il.

Orientadora : Profa. Dra. Ligia Guimarães Telles.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2005.

1. Ficção - Século XX. 2. Literatura espanhola. 3. Arte na literatura. 4. Pós-modernismo. 5. Arte clássica. 6. Cultura de massa. 7. *Corazón tan blanco*. I. Telles, Ligia Guimarães. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 809

CDU - 82.02"19"

A Carlos, meu pai, em memória,  
Therezinha, minha mãe  
e Milson, pela amizade e apoio.

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Ligia Guimarães Telles pela orientação amiga.

Aos professores e colegas do curso de Pós-Graduação em Letras da UFBA, pelo apoio e, especialmente, aos colegas Fabio Serra, Iraci Rocha, Sergio Santana e Suely Santos Santana.

Ao programa de Pós-Graduação em Letras da UFBA pela oportunidade de desenvolver esse trabalho.

*A ilusão da realidade num quadro da Renascença, a partir das cores e dos pigmentos, dos óleos e das pinceladas na tela, dos delicados retoques com o pincel ou mesmo com o dedo, de um simples atrito com a ponta do polegar na pasta ainda levemente úmida de óleo de linhaça, a ilusão de ter diante de si alguma coisa viva, de carne ou cabelos, de algodão ou lã, de se estar em presença de um personagem complexo, humano, com suas falhas e fraquezas, alguém com uma história, com nobreza, sensibilidade e olhar – exatamente quantos milímetros quadrados de cor representam a força desse olhar que atravessa os séculos? – é por natureza fundamentalmente diferente da ilusão que a televisão propõe quando representa a realidade, representação que é simples resultado mecânico de uma técnica inabitada.*

Jean-Philippe Toussaint: *A Televisão*.

*Sali sin despedirme de Custardoy (o lo hice con un gesto de la mano a distancia) ni de las treintañeras que se convertirían en sus desconocidas y espantadas íntimas al cabo de un rato de cerveza y chicle y ginebra y tónica y hielo, y humo de cigarrillos, y cacahuetes, y risas, y rayas, y la lengua al oído, y también de palabras que yo no escucharía, el incomprensible susurro que nos persuade. La boca está siempre llena y es la abundancia.*

Javier Marías: *Corazón tan blanco*

## RESUMO

A dicotomia arte elevada e arte popular industrial foi, em grande parte, o elemento que opôs os movimentos modernista e pós-modernista no século XX. Se o modernismo caracterizou-se por se posicionar politicamente contra a cultura de massa, vista como representativa do capitalismo burguês, o pós-modernismo apresenta-se numa relação mais flexível com a indústria de massa. A arte contemporânea mistura elementos provenientes da indústria cultural serializada com textos da herança clássica ocidental, através de práticas intertextuais, intersemióticas e paródicas. Quando mistura o elemento industrial ao objeto canônico, a arte pós-moderna enfraquece a dicotomia popular / erudito, diluindo as fronteiras que separam os objetos em classes hierárquicas de alta e baixa cultura. Dentre as artes pós-modernas o romance contemporâneo tem papel fundamental na diluição dessa fronteira, pois, através da experimentação intersemiótica e da renovação das formas narrativas, põe em funcionamento uma intensa prática auto-reflexiva que problematiza a nossa forma de compreender a experiência e força a ultrapassagem de modelos estéticos estabelecidos. A inserção de referências a obras de arte dos vários períodos da arte clássica ocidental (Antiguidade Greco-Romana, Renascimento, Barroco, Neo-Classicismo) funciona como contraponto ao desconforto, inquietação, fragmentação e multiplicidade da vida moderna, por trazerem à tona modos de representação de tempos em que o homem era a medida de todas as coisas do mundo. O romance espanhol *Corazón tan blanco* do escritor Javier Marías é um caso de narrativa romanesca que movimenta signos tanto da indústria da imagem – televisão, cinema e vídeo – quanto da tradição clássica da pintura ocidental. As pinturas de Velásquez e Rembrandt, as gravuras de Dürer, o drama shakespeariano *Macbeth* conferem erudição ao romance e insuflam o diálogo arte clássica e romance popular na representação do mal-estar e perplexidade do homem diante do indiferente e opressivo mundo contemporâneo.

Palavras-chave: ficção – século XX; literatura espanhola; arte na literatura; pós-modernismo; arte clássica; cultura popular de massa; *Corazón tan blanco*

## ABSTRACT

The dichotomy between high art and popular art was mostly the element that opposites modernist and post-modernist movements in the twentieth century. If modernism was characterized by its political opposition to mass culture, regarded as representative of bourgeois capitalism, post-modernism attitude towards mass culture is more flexible. The contemporary art mixes elements from serialized industry with texts from western classical heritage by means of intertextual, intersemiotic and parodic procedures. When post-modernism uses the industrial element with the canonic art object, it questions this separation and, as a result, the borders between classic and popular vanish. Post-modern novels play a fundamental role in this fact because, by means of intersemiotic experimentation and renovations of narrative forms, they present an intensive self-reflexivity that questions our way of understanding the experience and forces our trespassing of established aesthetic models. The references to western classic works of art from several periods (Greco-Roman Antiquity, Renaissance, Baroque, Neo-classicism) function as counterpoint to the discomfort, fidget, spalling and multiplicity of modern life, for giving rise to ways of representation of eras where the man was the measure of all things in the world. Javier Marías's Spanish novel *Corazón tan blanco* is an example of a fictional narrative that movements not only signs from the image industry – television, cinema, video – but also from classical tradition of western painting. Velázquez and Rembrandt's pictures, Dürer's illustrations, Shakespearean drama *Macbeth*, provide erudition to the novel and increase the dialog between classical art and popular novel in the representation of man's fidget and perplexity in face of the indifferent, oppressive contemporary world.

Keywords: twentieth-century fiction; Spanish Literature; post-modernism; classical art; popular mass culture; *Corazón tan blanco*.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Albrecht Dürer: <i>Cabeça de Jovem Mulher com os Olhos Fechados</i> .....	60
Figura 2 – Rembrandt van Rijn: <i>Artemísia</i> .....	61
Figura 3 – Diego Velázquez: <i>As Meninas</i> ou <i>A Família de Filipe IV</i> .....	62
Figura 4 – Vincent van Gogh: <i>Um Par de Botas</i> .....	63
Figura 5 – Edvard Munch: <i>O Grito</i> .....	64

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 LIMITES DO PÓS-MODERNO – A PRESENÇA DO CLÁSSICO.....</b>	<b>25</b>
<b>2.1 PÓS-MODERNISMO E MODERNISMO - TEORIAS .....</b>	<b>25</b>
<b>2.2 <i>MACBETH</i> E OS TEMAS DA CUMPLICIDADE E DA CULPA .....</b>	<b>37</b>
<b>2.3 AS IMAGENS EVOCADAS PELO SIGNIFICANTE <i>AS MENINAS</i>.....</b>	<b>51</b>
<b>3 A SOCIEDADE DA IMAGEM.....</b>	<b>65</b>
<b>3.1 ALTA ARTE E ARTE POPULAR DE MASSA .....</b>	<b>65</b>
<b>3.2 O VÍDEO E A IMAGEM DO CORPO .....</b>	<b>73</b>
<b>3.3 TELEVISÃO – A DEMOCRÁTICA MÍDIA PÓS-MODERNA.....</b>	<b>89</b>
<b>4 O MAL-ESTAR NA PÓS-MODERNIDADE .....</b>	<b>101</b>
<b>4.1 A DIFUSA SENSAÇÃO DA PROXIMIDADE DO DESASTRE .....</b>	<b>101</b>
<b>4.2 DE OLHOS FECHADOS .....</b>	<b>115</b>
<b>4.3 A ARTE CLÁSSICA COMO TEXTO DO PASSADO HISTÓRICO .....</b>	<b>123</b>
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>134</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>138</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No pós-modernismo, movimento cujo âmbito ultrapassa a esfera estética, e cujos inícios são geralmente situados nos anos 60, o aspecto da relação cultura erudita e cultura de massa tem um papel importante, pois se o movimento predecessor, o modernismo, em suas principais vertentes, caracterizava-se por um repúdio à cultura popular de massa, o pós-modernismo surge como um espaço de interpenetração em que as fronteiras entre a “alta arte” e a arte popular industrial desaparecem. É no modernismo que recrudescer a teoria da arte pela arte, que insiste na autonomia da obra de arte em relação à cultura (HUYSSSEN, 1997, 8). O modernismo procurava conceber para a arte o sentido da transformação, de ultrapassagem, o movimento em direção ao futuro. O pós-modernismo apenas enumera, toma conhecimento das variações e cataloga as imagens.

O declínio de conceitos como estilo individual e originalidade, consequência do crescimento industrial e das cidades, e do declínio da individualidade burguesa, tem como consequência a valorização das imitações e cópias, favorecida pelo desenvolvimento tecnológico dos métodos e meios mecânicos de reprodução. A cópia aleatória de estilos e textos, um procedimento usual da arte contemporânea, concilia referências a sistemas de signos, com objetivos que variam da ridicularização à paródia, da admiração à colagem. Para Linda Hutcheon, a paródia “é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança [...] É a forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia.” (HUTCHEON, 1988, p. 28). Na arte contemporânea, o passado funciona como fonte de temas e estilos prontos para serem copiados e o uso desses objetos históricos tem efeitos que ultrapassam o estético e afetam o próprio conhecimento do passado. Esse procedimento de “colonização” do passado, denominado por Hutcheon “metaficção historiográfica”, é a maneira pela qual uma vertente

da literatura romanesca contemporânea mistura o factual e o ficcional e, dessa forma, problematiza a historiografia como produtora de textos com estatuto de verdade.

As paródias históricas são freqüentes na arte pós-moderna e representam uma ruptura com a atitude puramente reverenciadora em relação ao passado. Há uma mescla de sentimentos ambíguos nessa retomada de textos em que o diálogo irônico deixa ver tanto a atração por esses materiais, quanto a reavaliação crítica e a denúncia da ideologia. É no potencial auto-reflexivo e subversivo da ironia, da paródia e do humor, e que ultrapassam a mera representação literária, que a metaficção historiográfica faz refletir sobre o caráter de invenção que reside tanto no construto histórico quanto no ficcional, e que forçam uma transformação na forma como compreendemos a nós mesmos e ao mundo.

Na história e na crítica da arte, o termo “clássico” está geralmente relacionado ao período ou períodos que se caracterizam pela adesão aos ideais estéticos e culturais das sociedades gregas e romanas da Antiguidade. Exercendo uma atração que periodicamente fazia com que a cultura antiga refluísse em esporádicas aparições, desde a queda do Império Romano, no século V d.C., que a memória da Antiguidade sofria as restrições e impedimentos da Igreja, que via a arte e os textos antigos como propagadores de uma mitologia herética. O retorno triunfal da cultura greco-romana, e sua posterior importância e influência nos séculos seguintes, se dá com maior intensidade e marca a ruptura com o período anterior submerso nos dogmas da Igreja, no período denominado Renascimento. Com origem na Itália do século XIV, o repertório de formas desenvolvidas na Grécia e na Roma antigas será alvo de imitação e inspiração da arte do Renascimento, grandemente incentivados pela descoberta e renovado interesse por objetos de arte, ruínas de edifícios e textos antigos, e pela maior circulação da literatura antiga possibilitada pela invenção da imprensa de tipos móveis por Gutemberg no século XV. (JOHNSON, 2001, p. 27). O Renascimento italiano é o momento histórico em que

mudanças na sociedade, na política, na cultura, nas técnicas disponíveis, que vinham ocorrendo já desde o século XII, se tornam visíveis e culminam numa arte que é o paradigma para todos os momentos posteriores da arte ocidental (JOHNSON, 2001).

Na Idade Média, a estética em proeminência era a da representação de temas e motivos bíblicos, e se submetia às regras da Igreja, que não permitia a livre inspiração na natureza para representar as cenas das narrativas bíblicas. É com o Renascimento, no decorrer do século XIV, que a arte rompe com essa censura e passa a utilizar-se da observação fiel de pessoas e objetos do mundo real para as cenas representadas na arte. Os artistas medievais, limitados pelas censuras religiosas, representavam santos e idéias conforme um modelo simbólico já aprovado. No Renascimento, voltam-se para os motivos seculares: cenas cotidianas da nobreza e da burguesia, como caçadas ou passeios, contemplando os detalhes da natureza com atenção, na tentativa de reproduzir o real na figuração. (GOMBRICH, 1999, p.210-221).

O Renascimento se volta, em seus esforços na construção de um conhecimento científico, para os textos e objetos da Antiguidade Grega e Romana, fazendo com que os ideais e a estética daquela época, que era entendida como o máximo do que já havia sido feito em termos de nobreza e grandeza, florescessem novamente. As descobertas na representação tridimensional, a perspectiva, além de avanços tecnológicos no tratamento de pigmentos e metais, trouxeram um novo ímpeto para a escultura e pintura. Na Renascença, a perspectiva utilizava a ciência para transmitir a ilusão de fidelidade: técnicas matemáticas de proporção, estudos de anatomia, observação atenta da natureza permitiam um estudo acurado das características reais do corpo humano, e das formas de objetos e cores das flores, animais etc. É no Renascimento que surge a arte do retrato, que inaugura um novo gênero de pintura, de ordem documental – o registro de um momento do cotidiano – arte que só encontrará paralelo na era contemporânea, com a fotografia. A arte do Renascimento teve que renunciar aos

padrões de beleza aos quais o público estava acostumado, para traduzir a realidade exatamente como se apresentava. Utilizavam paisagens reais e pessoas rudes do povo às voltas com seus afazeres como modelo para pinturas religiosas. A mistura do sagrado com o terreno na apresentação de cenas mitológicas dá um efeito de naturalidade às representações, e marca um novo momento para as pinturas religiosas. (GOMBRICH, 1999, p.233-245).

Na pintura, os temas das representações mostram a vivacidade, a animação e a festividade de um período em que se podiam registrar os simples prazeres da vida. Também a luz é um elemento que passa a ser explorado no Renascimento. Os artistas medievais mal tomavam conhecimento da luz. Suas figuras planas não projetavam sombra. No Renascimento, as figuras são modeladas em luz e sombra, os volumes dos objetos são observados, e as áreas escurecidas da tela sugerem uma atmosfera de mistério e de segredo. A organização dos elementos no quadro, que na Idade Média não trazia problemas, por não obedecer aos critérios da realidade do mundo (os artistas preocupavam-se com a simbologia e a convenção religiosa – o afastamento da realidade não era problema), para a nova estética, preocupada em fazer com que a representação fosse a cópia perfeita dos objetos como percebidos pelo olho humano, essa questão deixou de ser fácil de solucionar. O desafio era que, na tela, a mensagem ficasse clara para os fiéis, harmoniosa na composição e obedecendo às regras de perspectiva, fidelidade ao real e às proporções corretas. Os resultados nem sempre foram excelentes. Por vezes, o uso de figuras geométricas, que serviam de base na distribuição dos elementos na tela e que geravam os efeitos de perspectiva e proporção, impropriamente se deixavam perceber com clareza, e as regras, que deveriam somente ser o suporte da representação do real, ficavam por demais visíveis, conferindo rigidez ao quadro. (GOMBRICH, 1999, p.247-267).

Os sentidos de “clássico” hoje vão além da referência às obras das Antiguidades Clássica grega e romana e aos períodos da arte na qual essa influência é mais presente: o Renascimento e os movimentos subseqüentes, Maneirismo e Barroco. Também denominamos clássicas às obras que se destacam dentro de um estilo, época ou período. Assim, falamos de “clássicos do modernismo” ou “clássicos da literatura de suspense” etc.. O termo “clássico” é usado intercambiavelmente com “canônico”<sup>1</sup> e tem, devido ao uso no cristianismo, para indicar lista de textos autênticos ou lista de santos reconhecidos, o sentido de “conjunto de textos autorizados, exatos, modelares” ou “conjunto de autores literários reconhecidos como mestres da tradição” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 61). Dessa forma, clássico pode indicar também obras de arte “com excelência”, aquelas que se destacam por representarem o que há de mais significativo para a humanidade, evocadoras do poder do intelecto e da sensibilidade humana.

No nosso trabalho, a expressão “artes clássicas” remeterá à arte dos séculos XV ao XVII – Renascimento e Barroco, que retomam o humanismo da Antiguidade Grega e Latina, e produzem o saber novo que fundamenta a tradição humanista do mundo ocidental.

Para o pós-modernismo, os textos do passado funcionam como parte de um estoque de idéias e estilos a serem inseridos e atualizados no texto do presente. Signos da arte dos vários períodos da História Ocidental – da Antiguidade Grega e Latina, Renascimento, Barroco e Neo-Classicismo – são intertextualizados e ressignificados, compondo o mosaico de referências de que se constitui o texto pós-moderno. É através de práticas intertextuais e intersemióticas que essa colagem se produz e que um novo texto se ergue, apoiado nos alicerces do edifício clássico do passado, alicerces que sustentam e que são também enfraquecidos pelos procedimentos paródicos de que faz uso o texto pós-moderno. Mas, ao instabilizar o passado no qual se apóia, a obra nova também oscila e problematiza seus

---

<sup>1</sup> Do latim *canon*: regra.

próprios significados e sua capacidade para representar o mundo contemporâneo do qual é uma expressão.

A arte contemporânea, ao se associar dessa forma ao passado clássico, não deixa de, paradoxalmente, render homenagem aos mestres produtores das obras canônicas singulares que, objetos de uma arte erudita sustentada sobretudo pela unicidade dos objetos, contrastam com a arte de massa reproduzível da tecnologia industrial, das mercadorias produzidas em série para consumo descartável. Porém, ao por lado a lado tais objetos, a aura da arte da unicidade é ferida, pois é retirada do seu pedestal e é incorporada a textos múltiplos, que põem à mostra suas composições estruturais e sua ideologia exclusivista. Por tais procedimentos de dessacralização da arte erudita, de mistura de estéticas e estilos, e de valorização da arte industrial, é que a obra de arte contemporânea vai diluindo as fronteiras entre arte erudita e arte popular de massa.

Nosso trabalho abordará a questão da intertextualidade na literatura contemporânea no uso que faz dos textos humanistas do passado clássico. A hipótese que conduz o trabalho é que a inserção de referências a obras dos mestres da alta cultura do passado, pertencentes a uma época em que a obsessiva busca da perfeição na representação do referente, e da captação do instante único relevante e revelador do tema do artista, para expressão e exaltação dos mais altos valores humanistas, é um dos procedimentos que as narrativas pós-modernas utilizam para denunciar e por à mostra o desconforto e desnortamento do indivíduo moderno.

A estética essencialista e realista do passado, com seu ideal de representação que buscava expressar com intensidade e profundidade os sentimentos e acontecimentos e a variedade das formas e movimentos humanos, se choca com as imagens indiferentes produzidas em série para consumo descartável e que povoam nosso cotidiano. A desconfiança



que é suscitada na contemplação dessas pinturas dramáticas do passado, para sempre imóveis em sua cena congelada, se une de forma dolorosa à impotência diante da enxurrada de mensagens que a indústria do consumo promove. Diante da profusão de imagens distribuídas pelas diversas mídias da contemporaneidade e da complexidade da vida moderna, há uma expectativa por mudanças, que a obra clássica de significados “nobres” e “elevados” não pode atender.

Por outro lado, os textos clássicos são portadores dos ideais de beleza e verdade que passaram à tradição e, mitificados, postos no pedestal da alta cultura plena de elevação, espera-se deles a revelação que dê sentido ao mal-estar da pós-modernidade.

Nossa abordagem explora a convivência ora conflituosa ora harmônica de estéticas que se confrontam, e quer falar desse sentimento de abrangência e interdisciplinaridade que habita a arte e que permite pensá-la como o lugar em que se encena a multiplicidade e a convivência de muitas alteridades presentes e passadas.

Os principais textos teóricos que nortearam nossa reflexão foram: sobre pós-modernismo, *A lógica cultural do capitalismo tardio* (1997) de Fredric Jameson, *Poética do pós-modernismo* (1991) de Linda Hutcheon e *Memórias do modernismo* (1997) de Andreas Huyssen; sobre a dicotomia alta/baixa cultura e sobre sociedade de consumo seguimos, principalmente, o texto de Andreas Huyssen, já referido, *A sociedade do espetáculo* (1997) de Guy Debord e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1993) de Walter Benjamin; sobre o mal-estar na sociedade contemporânea, os textos que guiaram a reflexão foram *O mal-estar na pós-modernidade* (1998) de Zygmunt Bauman e o texto *O mal-estar na civilização* (1997) de Sigmund Freud. Sobre arte clássica, utilizamos principalmente, *A história da arte* (1999) de E. H. Gombrich e os estudos sobre Renascimento, *A arte clássica* (1990) de Heinrich Wölfflin e *O Renascimento* (2001) de Paul Johnson.

A metodologia do trabalho envolveu etapas de pesquisa bibliográfica, na qual partimos, num primeiro estágio, das teorias sobre pós-modernismo postuladas nas três obras anteriormente citadas. Essas três obras não convergem para uma mesma teoria pós-moderna – os estudos sobre a época pós-moderna são inúmeros e, no caso das três obras escolhidas, as áreas de atuação dos estudiosos não são exatamente a mesma – embora tenhamos procurado trabalhar nos pontos de convergência. Em alguns casos, as obras apontam oposições claras às outras obras citadas (como é o caso de Linda Hutcheon que, em muitos trechos do seu livro, apresenta o pensamento de Jameson como eivado de incorreções e tendenciosidades) – mas funcionam como textos de suporte a três áreas do pós-modernismo que são importantes no presente trabalho. Em Jameson, é a situação do sujeito dentro da sociedade capitalista pós-moderna o que mais nos interessa. Em Linda Hutcheon, é a metaficção historiográfica – a retomada e subversão do passado pela arte pós-moderna. Em Huyssen, é a questão da dialética popular / erudito na área da cultura.

O objeto de nosso estudo é o romance *Corazón tan blanco*<sup>2</sup>, do escritor espanhol Javier Marías<sup>3</sup>, lançado pela Editorial Anagrama, Espanha, em 1992. Este romance pós-moderno apresenta as características que nos interessam nesse estudo do confronto entre imagens clássicas e imagens da modernidade. A literatura espanhola contemporânea não é, nos textos teóricos pelos quais nos guiamos, a opção preferencial para apresentar a poética do

---

<sup>2</sup> *Corazón tan blanco*: publicado pela Editorial Anagrama, Espanha, em 1992. Traduzido para diversas línguas, recebeu diversos prêmios literários: Premio de la Crítica, Prix l'Oeil et la Lettre e IMPAC International Dublin Literary Award. Utilizaremos também a edição brasileira de 1995: *Coração tão branco* tradução de Eduardo Brandão.

<sup>3</sup> Javier Marías (Madri, 1951) é autor dos romances *Los Dominios Del Lobo* (1971), *Travesía del horizonte* (1973), *El Monarca Del Tiempo*, *El Siglo*, *El hombre sentimental* (Prêmio Herralde de romance, 1986), *Todas las almas* (Prêmio Cidade de Barcelona, 1989), *Corazón tan blanco* (1992) e, em 1994, *Mañana en la batalla piensa en mí*. Também é autor do livro de contos *Mientras ellas duermen*, das coleções de ensaios e artigos *Pasiones pasadas* e *Literatura y fantasma*, do volume de breves biografias *Vidas escritas* e da antologia *Cuentos únicos*. Entre suas muitas traduções, cabe destacar *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne (Prêmio Nacional de Tradução, 1979). Foi professor da Universidade de Oxford e na Universidade Complutense de Madri.

pós-modernismo em ação – Linda Hutcheon (1991) elege, na sua interessante e variada seleção de metaficção historiográfica na literatura pós-moderna, principalmente obras de ficcionistas norte-americanos e ingleses: Ângela Carter, Kurt Vonnegut, Toni Morrison, Julian Barnes, Salman Rushdie, entre outros e Gabriel Garcia Marques, na literatura latino-americana; Fredric Jameson (1997) cita o *Novo Romance Francês* e o *Cyberficcion*, uma nova modalidade de ficção científica, na literatura norte-americana e inglesa. Tomamos o romance de Javier Marias como objeto de estudo, por apresentar os aspectos do pós-modernismo que queríamos trabalhar – a relação com a arte clássica, o mal-estar na sociedade de consumo, a relação com as artes da imagem da modernidade e a preocupação com a memória – e entendemos que certas tendências da ficção contemporânea podem ser encontradas universalmente, fora dos lugares e mesmo em épocas anteriores à cronologia e à geografia privilegiadas pela literatura teórica utilizada.

O romance, ambientado principalmente em Madri, faz referências a obras da arte figurativa clássica europeia: pinturas do acervo do Museu do Prado – Velázquez, Rembrandt, desenhos desaparecidos de Dürer, obras de colecionadores particulares. Também apresenta e discute tensões e funções do campo da arte: pintores, peritos, colecionadores, museus, por intermédio de um personagem relacionado às artes e ao Museu do Prado. Nas artes clássicas, o romance não se relaciona somente ao figurativo: o drama *Macbeth* de Shakespeare é citação freqüente e que se mostra desde o título da obra.

A referência aos signos da arte da pintura, os procedimentos descritivos freqüentes e a presença das mídias contemporâneas: a televisão, o cinema e o vídeo, conferem ao romance uma relação forte com a visualidade.

*Corazón tan blanco* alia ficção, reflexão, história e comentários sobre a sociedade contemporânea apresentando, sob a forma de um discurso narrativo que visa compreender um

mal-estar recém-instalado, um vago pressentimento de tragédia que assedia o protagonista desde seu recente matrimônio. É uma narrativa em que a ação propriamente dita é sempre adiada, ou, usando os termos da pintura, é sempre posta num plano secundário, ao fundo da tela, enquanto no primeiro plano paira uma cena quase imóvel que se dá à contemplação e à descrição cuidadosa, que capta com minúcias o estranhamento diante de situações que desafiam a compreensão. O discurso lento do narrador propicia elaboradas reflexões sobre temas como linguagem, tradução, história contemporânea, apontando para a auto-reflexão e metaficção historiográfica da qual fala Linda Hutcheon. Suspeitas, cumplicidades, conspirações, verdade e a impossibilidade de alcançá-las, são alguns dos temas que perpassam o romance que, através da atividade de tradutor-intérprete do personagem principal, discute questões de tradutibilidade, intradutibilidade dos signos verbais e não verbais como motor para falar sobre verdade, ocultamento, indiferença, temas que têm no desenho *Cabeça de mulher de olhos fechados* de Dürer, que passa de pai para filho na narrativa, o suporte metafórico para os problemas que o romance apresenta.

Narrado em primeira pessoa, o romance expõe a história recente do narrador-protagonista, Juan, um madrilenho que trabalha com tradução. Seu discurso explora as associações como forma de alcançar um nível profundo de reflexão sobre sentimentos, estados de espírito e acontecimentos. Seu objetivo nessa reflexão é buscar uma verdade pessoal que permita unificar toda a experiência vivida e dar um sentido global a ela.

Juan vive por quase um ano cercado por vagos pressentimentos e desconfianças desde seu tardio casamento, aos trinta e cinco anos. Quando consegue por fim conhecer o que lhe pareceu ser a origem desses temores, relata, a um interlocutor não nomeado, acontecimentos vividos nos últimos meses. A narrativa, intensamente digressiva, superpondo acontecimentos – as interrupções e retomadas do fio narrativo são frequentes – utiliza o

método da acumulação e posterior ordenação das informações na produção do sentido. O motivo maior que ressalta do romance é o da advertência contra a cumplicidade sem limites que o amor exige. O texto *Macbeth* é a narrativa paradigma que o narrador utiliza para comparar com os casos particulares que relata.

O romance mistura personagens do mundo real com personagens ficcionais, num procedimento paródico em que personagens históricos protagonizam impensáveis ações fantasiosas. Mas a paródia histórica vai além da brincadeira, pois ao mover-se no mundo verossímil das instituições e figuras públicas da atualidade, lança a dúvida sobre o papel das mídias da atualidade e da historiografia, na construção das narrativas que aceitamos como verdadeiras.

A presença da estética da arte da contemporaneidade – filmes, programas de tv, fotografias, vídeos domésticos – também se faz sentir, caracterizando o modo de vida burguês contemporâneo em que os personagens do romance *Corazón tan blanco* estão inseridos, e movimentando uma intensa rede de referências denotativa do meio cultural em que trafega essa narrativa. O desenvolvimento de novas e velozes tecnologias, desde os anos imediatamente pós-Segunda Guerra Mundial, moldam o estilo de vida das sociedades ricas ocidentais e dão a direção para as transformações na sociedade e na arte.

Douglas Kellner, em sua obra *A cultura da mídia* (KELLNER, 2001), fala desse “boom” das novas tecnologias que mudaram os padrões da vida ocidental, tanto no trabalho quanto no lazer, e geraram novas formas de produção e acesso à informação e à comunicação, como tv a cabo, videocassete, computador pessoal e os grandes conglomerados dos meios de comunicação que produzem as imagens a serem disseminadas pelo mundo via satélite (p. 25-43). Os efeitos dessa força dominante de socialização dos nossos dias têm dois lados. Por um lado, propiciam maior possibilidade de autonomia e descentramento cultural e

multiculturalismo. Por outro lado, surgem novas formas de vigilância e controle, evocando o fantasma do “Grande Irmão” do 1984 de George Orwell, o vago espectro da doutrinação e manipulação vinculadas à existência de força imperialista onipresente representada pelos conglomerados capitalistas, disseminando padrões homogêneos pelo mundo inteiro.

Na narrativa de *Corazón tan blanco* encontramos os aspectos que apontam tanto para a cultura erudita quanto para a cultura capitalista industrial pois, se por um lado lida com elementos do campo da arte – peritos, colecionadores, pintores, falsificadores – por outro, circula e respira a vida cosmopolita consumista e abundante das grandes metrópoles do mundo. As citações de obras clássicas ocupam lugar de destaque e o título do livro, “Coração tão branco”, já aponta para essa filiação. O título vem da obra clássica de Shakespeare, *Macbeth*. É uma fala de Lady Macbeth que, evocando metaforicamente a pureza e a inocência, se coloca numa posição de cumplicidade em relação à confissão do marido, que desnorteado por ter acabado de assassinar o rei, cai em prostração. Lady Macbeth lamenta ter tido tão pouca participação no crime. Não executou o ato e, por isso, tem seu coração tão branco. Para aliar-se e animar o abatido marido, mergulhará suas mãos no sangue já derramado, mas nem por isso terá sua inocência toldada.

LADY MACBETH – My hands are of your color, but I shame  
To wear a heart so white. (SHAKESPEARE, 1988, p. 30).<sup>4</sup>

A cumplicidade e apoio que aquele que confessa parece exigir daquele que escuta é tema recorrente do romance e é nesse contexto que o drama shakespeariano é diversas vezes

---

<sup>4</sup> “De vossa cor as mãos agora tenho; mas de possuir ficara envergonhada um coração tão branco” (SHAKESPEARE, 1998, p. 53, tradução Carlos Alberto Nunes). A tradução de Javier Marías desse mesmo trecho aparece na epígrafe de *Corazón tan blanco*: “*Mis manos son de tu color; pero me avergüenzo de llevar un corazón tan blanco.*” (MARÍAS, 2002, p. 9).

Sobre o título, diz Javier Marías: “Numerosos foram os críticos que, ao resenhar *Coração tão branco* – cuja origem não se ocultava –, falaram da ‘célebre citação de *Macbeth*’, como se a vida inteira tivessem estado familiarizados com ela, quando essa citação nem mesmo é ou era muito conhecida, embora sim a cena a que pertence.”. (MARÍAS, 1997, p. 375).

citado. A palavra que incita ao crime, a língua no ouvido, não se torna a extensão da mão que o comete.

Se, por um lado, o romance transita por signos da arte clássica, por outro, o narrador do romance, levado por suas atividades de tradutor intérprete requisitado, está inserido na sociedade de massa e seus ícones. Sempre circulando pelas capitais internacionais – Londres, Bruxelas, Viena, Nova York, onde se tomam as decisões políticas, científicas, econômicas, sociais, em reuniões de cúpula às quais comparecem os grandes estadistas mundiais, não pode escapar do universo do consumo industrial. É desse universo que se vale para a prática da citação intertextual e intersemiótica criando a atmosfera da efervescência superficial e múltipla da contemporaneidade – artistas hollywoodianos, risadas automáticas de programas da tv americana, nomes de restaurantes e lojas, marcas de perfumes, músicas de filme, jornais, silicone, danças tropicais. Essa profusão de objetos ressalta o crescente desconforto do narrador perante a opressiva solicitação de consumo da indústria.

Às citações aos objetos do universo do consumo e aos objetos da cultura erudita somam-se as ternas lembranças da infância: os sons familiares das ruas madrilinhas – realejos, amoladores de faca, canções que as mulheres cantavam para matar o tempo – a presença feliz da mãe e da avó, as duas sempre a gargalhar, e a memória indistinta e indireta da Cuba distante mitificada pela avó, com seus cheiros, dialetos, contos e canções.

O trabalho está dividido em três partes, cada uma contendo três subdivisões. Na primeira parte apresentamos o pós-modernismo e sua relação próxima do modernismo e tratamos da forma como os temas e imagens do passado são trabalhados no pós-modernismo. Iniciamos falando sobre as relações entre cultura e economia, as oposições e aproximações entre modernismo e pós-modernismo e sobre as questões relativas à adoção da periodização.

Em seguida, observamos o tratamento dado aos temas e imagens no pós-modernismo, partindo do pensamento de Fredric Jameson que ataca o que chamou de “superficialidade pós-moderna” na arte. Para contrapor à visão pessimista de Jameson, utilizamos a abordagem de Linda Hutcheon, que valoriza a metaficção historiográfica como a forma parodística de utilizar e subverter as intertextualizações de temas e imagens do passado. Trabalhamos nessa primeira parte com as citações ao drama *Macbeth* e à pintura *As Meninas* de Diego Velázquez, presentes no romance *Corazón tan blanco*.

Na segunda parte do trabalho, centramos a reflexão no embate cultura popular e cultura elitista na sociedade contemporânea das imagens da mídia. Abordamos formas da arte contemporânea: a televisão e o vídeo, procurando discutir como essas artes são produto da sociedade contemporânea da cultura de massa e como são elas que também, por seus grandes níveis de vinculação às instituições do poder, que produzem a sociedade e os níveis de alienação e indiferença que caracterizam o indivíduo pós-moderno. Aqui também procuramos relacionar esse uso às mídias onipresentes na sociedade de consumo e a fragmentação e multiplicidade dos objetos num mundo pós-moderno descentralizado. Procuramos, através do texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado pela primeira vez em 1936, lembrar das esperanças que as mídias tecnológicas de reprodução de imagens representaram, no início do século XX, para um futuro democrático para a arte.

Na terceira parte do trabalho, procuramos refletir sobre o mal-estar na pós-modernidade. Partimos do estudo de Freud sobre o mal-estar em inícios de século XX para chegar ao Zygmunt Bauman sobre o mal-estar na contemporaneidade, que vai buscar as causas do desconforto atual na cadeia de consumo incessante que gera o vazio existencial e a insaciabilidade. O mal-estar em *Corazón tan blanco* é o sentimento propulsor do relato do



narrador, e imagens da pintura, tais como *Cabeça de Mulher de Olhos Fechados*, além de descrições exaustivas de imagens impressionantes de eventos do último ano que viveu – a mulher cubana na rua, com as mãos em forma da garra procurando alcançá-lo, o amigo Custardoy na chuva, sozinho, olhando para uma janela de apartamento – intensificam e exploram esse sentimento de desconforto. Por fim, a partir do acontecimento fictício da tentativa de destruição da pintura *Artemisa* de Rembrandt, procuramos refletir sobre o sentimento de ameaça que a imobilidade teatral da obra clássica suscita no indivíduo da contemporaneidade.

## **2 LIMITES DO PÓS-MODERNO – A PRESENÇA DO CLÁSSICO**

### **2.1 PÓS-MODERNISMO E MODERNISMO - TEORIAS**

O movimento modernista, que se inicia em meados do século XIX, teve uma longa duração e certos traços resistentes na cultura atual criaram discordâncias sobre a pertinência de caracterizar uma mudança de paradigma a partir dos anos 60 do século XX. A natureza controversa do pós-modernismo é a causa das polêmicas sobre a necessidade de estabelecer um novo marco histórico e estético. O movimento é de difícil definição e a delimitação de suas fronteiras com o modernismo é um dos principais problemas. A variedade de expressões culturais desestimula tentativas de caracterização homogêneas e, além disso, “o pós-modernismo de um crítico é o modernismo de outro crítico” (HUYSSSEN, 1997, p. 60).

Para Linda Hutcheon, uma definição que estabeleça a verdade sobre o movimento pós-moderno está fora de questão, dada a natureza da própria teoria pós-moderna, que instabiliza qualquer definição unitária. (1991, p. 61).

Tomando partido da crítica favorável à existência do pós-modernismo, vejamos a argumentação que normalmente a sustenta. O pós-modernismo se dá na emergência de várias condições. O momento em que todas se consolidam e se combinam em um sistema funcional não é preciso, pois a consciência coletiva emergente de um novo sistema não se dá de imediato. A presença da nova ordem se sentirá depois e, olhando para trás, será possível identificar os sintomas já instalados no passado. O Pós-modernismo, movimento cujos inícios se costuma situar lá pelos fins dos anos 50, é acompanhado, nas suas descrições, de sentenciosas conclusões sobre a decadência da história: o fim da ideologia, da arte ou das classes sociais. A mudança do paradigma modernista é contestada. No momento atual persistem as características de experimentação e de busca de inovação que marcaram o modernismo, mas um argumento de peso à existência da ruptura com o modernismo é o da

rápida evolução tecnológica a partir da Segunda Guerra Mundial, que mudou a face da economia e das sociedades mais industrializadas, especialmente a dos Estados Unidos.

As condições para o pós-modernismo se encontram nas grandes transformações sociais e psicológicas que vinham ocorrendo na conturbada primeira metade do século XX. A mudança na economia começa a ter maior visibilidade nos anos 50, depois da Segunda Guerra Mundial, quando novas tecnologias e novos produtos despontam no mercado industrial (JAMESON, 1997, 23). Olhando para trás, não se pode identificar um exato momento de ruptura, mas são perceptíveis grandes diferenças entre os momentos históricos de antes da Segunda Guerra e depois.

Muitos aspectos que caracterizaram o impacto da arte modernista na sociedade ocidental e que romperam convenções da linguagem artística com experimentações avançadas são, por vezes, os aspectos mais marcantes das obras pós-modernas, o que leva a pensar o pós-modernismo como uma nova etapa do modernismo, mais atenuada e sem as posições radicais elitistas que marcaram a face canônica do movimento.

É ainda uma questão em aberto em que extensão as atuais noções pós-estruturalistas da linguagem e da escrita, e da sexualidade e do inconsciente são uma ruptura pós-moderna em direção a um horizonte cultural inteiramente novo, ou se, apesar de suas vigorosas críticas às antigas noções do modernismo, elas não representam, isto sim, nada senão outra mutação do próprio modernismo (HUYSEN, 1997, p. 54-55).

A concepção do pós-modernismo como estágio do modernismo é um ponto de vista prestigiado entre vários autores e é possível encontrar no pós-modernismo características do alto modernismo que o precedeu. O que, no entanto, pode ser visto como uma fatal oposição entre os dois momentos é a recepção que a obra modernista teve entre seus contemporâneos e a recepção da obra pós-moderna hoje. Na época do modernismo o público considerava as obras dissonantes, obscuras, escandalosas, imorais, subversivas e anti-sociais (JAMESON, 1997, p.30). A rejeição era recíproca, pois os modernistas também reprovavam o modo de ser, o gosto espúrio e a frivolidade burguesa. Passado o tempo, as obras mais

contestadas são hoje os “clássicos do modernismo” (podemos pensar em James Joyce ou Samuel Beckett, Frank Lloyd Wright e Jackson Pollock, por exemplo), figuram no panteão das grandes obras da humanidade e são parodiadas em sua essência elitista pelas obras pós-modernas.

A subversão e o desafio que as atitudes modernistas exalavam na época de sua ocorrência não têm parentesco com o “escândalo” que as obras pós-modernas propiciam à sociedade do capitalismo tardio. Acostumada e ensinada a entender os experimentalismos na arte, a sociedade vê com complacência a postura da arte contemporânea. Vagos balbucios sobre a falta de sentido se fazem ouvir aqui e ali, mas nada que “sacuda” de forma radical os pilares discursivos sobre experimentalismo, fragmentação e dissonância sobre os quais se sustenta a nova arte. Para Linda Hutcheon (1991), as contradições que caracterizam o pós-modernismo impedem que este seja simplesmente visto como oposto ao modernismo, mas ela descreve algumas das caracterizações feitas aos dois movimentos que, de certa forma, permitem opô-los. Sobre o modernismo:

Muitos críticos chamaram a atenção para as visíveis contradições do modernismo: sua necessidade, clássica e elitista, de ordenação e suas revolucionárias inovações formais [...] sua hipócrita necessidade anarquista de destruir os sistemas existentes, combinada com uma visão política reacionária sobre a ordem ideal [...] sua compulsão de escrever, misturada com uma percepção da falta de sentido da escrita (na obra de Beckett e Kafka); sua melancólica tristeza pela perda da aparência, bem como sua energia experimental e sua força de concepção. (HUTCHEON, 1991, p. 67)

O pós-modernismo contesta do modernismo: “seu conceito sobre a autonomia da arte e a deliberada separação entre arte e vida; sua expressão da subjetividade individual; seu status adverso em face da cultura de massa e da vida burguesa”, enquanto o que há entre eles de comum é a “sua experimentação auto-reflexiva, suas ambigüidades irônicas e suas contestações à representação realista clássica” (HUTCHEON, 1991, p. 67).

O termo ‘pós-modernismo’ tem relativo sucesso. Acatado pela sociedade e pela academia, veio preencher a lacuna por um nome que pudesse denominar de forma genérica

fenômenos diversos em áreas do conhecimento aparentemente tão separadas, como a filosofia, a mídia, a economia, a psicanálise, a estética etc..<sup>5</sup>

Por que estávamos, sem saber, há tanto tempo precisando de uma palavra como pós-modernismo e por que um grupo heterogêneo e sem ligações apressou-se a adotá-la no momento em que apareceu, são mistérios que vão continuar sem solução, até que sejamos capazes de compreender as funções sociais e filosóficas desse conceito. (JAMESON, 1997, p. 17).

Para Omar Calabrese, em obra de 1987, o termo pós-modernismo é uma etiqueta controversa não cabível a certos produtos culturais contemporâneos. Usando a oposição barroco / clássico da tradição da história da arte, Calabrese proporá o termo ‘neobarroco’ para a arte de nosso tempo.

Proporei aqui uma etiqueta diferente para alguns objetos culturais do nosso tempo (não é realmente obrigatório que sejam os mesmos denominados ‘pós-modernos’). Esta etiqueta será a palavra ‘neobarroco’. (CALABRESE, 1987, p. 27).

Já a existência de um movimento ou de um momento ao qual denominar ‘pós-moderno’ gerou nos anos 80 um acirrado debate. Outras teorias de grande penetração na contemporaneidade somam-se às teorias pós-modernas, o que também gera controvérsias. Para Jameson, por exemplo, o pós-estruturalismo, a teoria da desconstrução, o novo-historicismo, entre outras, podem ser melhor configuradas quando vistas como subvariações da teoria pós-moderna (JAMESON, 1997, p.20). Mas uma coisa é certa: o pós-modernismo é um fenômeno cultural atual que não pode ser negado, visto as inúmeras referências e estudos existentes, contra ou a favor (HUTCHEON, 1991, p.11).

Dois são os campos principais que conduzem a reflexão teórica sobre o pós-moderno: o campo da estética e o da economia, porque, na atualidade, esses campos estão fortemente enlaçados. Usando os termos da teoria marxista, os âmbitos cultural e econômico

---

<sup>5</sup> Zygmunt Bauman também adota o termo “pós-modernismo”, mas cita outros termos utilizados: “É numa época que Anthony Giddens chama de ‘modernidade tardia’, Ulrich Beck de ‘modernidade reflexiva’, Georges Balandier de ‘supermodernidade’, e que eu tenho preferido (junto com muitos outros) chamar de ‘pós-moderna’: o tempo em que vivemos agora, na nossa parte do mundo (ou, antes, viver nessa época delimita o que vemos como a ‘nossa parte do mundo’...).” (BAUMAN, 1998, p. 30).

se fundem “eclipsando a distinção entre base e superestrutura [...] A base, no terceiro estágio do capitalismo, gera sua superestrutura através de um novo tipo de dinâmica” (JAMESON, 1997, p. 25). No estudo de Fredric Jameson (1997) sobre pós-modernismo, é o aspecto econômico que direciona sua reflexão. Já no estudo de Linda Hutcheon (1991), são as considerações estéticas, especialmente no campo da literatura, que são priorizadas.

O certo é que nenhum estudo sobre a época atual (fins do século XX, início do XXI) poderá deixar de lado considerações sobre a economia, já que é ela quem decide sobre as novas lideranças na cultura mundial. As teorias sobre o momento pós-moderno estão conectadas principalmente a uma mudança no capitalismo que engendrou a sociedade da segunda metade do século XX.

A nova formação social não mais obedece às leis do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes. (JAMESON, 1997, p. 29).

Dentre os termos utilizados para denominar a ordem econômico-social atual (pós-moderna, pós-industrial, de consumo, da informação, do capitalismo multinacional, sociedade do espetáculo ou da imagem, capitalismo da mídia, sistema mundial, sociedade pós-industrial, entre outros), mostrando uma terminologia rica para um fenômeno extensamente estudado em diversas áreas do conhecimento, a expressão “sociedade do capitalismo tardio” (termo cunhado pelo economista Ernest Mandel) é adotada por Jameson para mostrar a vinculação crucial entre sociedade e determinada fase do capitalismo. A tecnologia é o motor das transformações da indústria da era pós-moderna, e é a aliança ciência e capitalismo que fomenta o avanço industrial, especialmente nas áreas eletrônica e nuclear, e faz crescer, quantitativa e qualitativamente, a presença de gigantescos complexos industriais em vastas áreas do mundo.

Houve três momentos fundamentais no capitalismo, cada um marcando uma expansão dialética com relação ao estágio anterior. O capitalismo de mercado, o estágio do monopólio ou do imperialismo, e o nosso, erroneamente chamado de pós-industrial, mas que poderia ser mais bem designado como o do capital multinacional. (JAMESON, 1997, p. 61).

Cada uma dessas mudanças econômicas foi alavancada por descobertas científicas que promoveram uma mudança tecnológica na forma da energia propulsora das máquinas: energia a vapor (1848); energia elétrica e de combustão (1890); energia eletrônica e nuclear (1940). “São essas as três grandes revoluções gerais da tecnologia, engendradas pelo modo de produção capitalistas desde a revolução industrial ‘original’ de fins do século XVII” (JAMESON, 1997, p. 61).

O capitalismo, nesse último quarto de século, tomou a forma de um vasto poder difuso atuando em todas as áreas da sociedade. A globalização e a internacionalização de mega-empresas, a tendência para o aumento do controle social possibilitado pela interpenetração entre governo e empresas multinacionais e transnacionais, uma nova divisão internacional do trabalho, uma vertiginosa rede de transações bancárias internacionais, explosão e inter-relacionamento das mídias baseadas em computadores e automação (JAMESON, 1997, 22) são características da economia da atualidade perpetradas pelo capitalismo.

A associação pós-modernismo e capitalismo tardio pode ser entendida no âmbito da relação próxima entre cultura e economia. Essa nova economia é mais propriamente característica das potências do Primeiro Mundo, mas, considerando o aspecto da globalização que interliga todo o espaço mundial, o capitalismo tardio pode ser visto metaforicamente como uma vasta rede de múltiplos nós (os centros de influência – núcleos “descentrados” do capital), cujas linhas avançam sobre todas as nações. A nova cultura pós-moderna global se dá sob a supremacia militar, econômica e cultural dos Estados Unidos. Mas no mundo da globalização, em que as empresas do capital global expandem suas fronteiras para um transnacionalismo, o mundo, de forma global, experimenta os sentidos do que é ser pós-moderno. Mesmo nações de terceiro mundo, como o Brasil, que experimentam altos níveis de

consumo e de avanços tecnológicos somente num pequeno percentual da população, têm sua cultura afetada pelo capitalismo tardio.

A ruptura que o modernismo representou para a história ocidental não deixa dúvidas (HUTCHEON, 1991, p. 60). A distância no tempo dos recentes estudos sobre o século XIX permite uma visibilidade que ainda não podemos ter sobre o século XX, porque ainda estamos vivendo sob sua influência. Para que um momento histórico possa ser visto de forma mais imparcial, é preciso o distanciamento temporal para que a percepção e a interpretação dos dados não esteja tão contaminada pela recente vivência deles. As mudanças drásticas nas cidades, nas ciências, na política foram radicais no século XIX, e não deixaram dúvidas sobre as mudanças de paradigma em relação aos movimentos anteriores Realismo e Simbolismo. De qualquer forma, como é sempre importante lembrar quando se fala de periodizações, a existência de uma ruptura, acarretando mudança de paradigma, não exclui a convivência com os modelos anteriores ultrapassados.

Decidir se o que se encontra diante de nós é uma ruptura ou uma continuidade (...) não é algo que possa ser justificado empiricamente (...) uma vez que essa decisão é, em si mesma, um ato narrativo inaugural que embasa a percepção e a interpretação dos eventos a serem narrados. (JAMESON, 1997, p. 16).

As expressões culturais desse período, unidas sob a eclética denominação de pós-modernas, compreendem uma periodização, como antes se fez com o modernismo, Realismo e outras estéticas. A teoria contemporânea, avessa ao estabelecimento de fronteiras e limites que signifiquem áreas estanques e fechadas, é atenta às tentativas de categorizações como essa. Jameson a justificará apontando a necessidade de definir uma “dominante cultural” para nosso momento histórico, conectará a cultura à economia e verá o pós-modernismo como a expressão cultural hegemônica do capitalismo tardio.

Um dos problemas freqüentemente associados a hipóteses de periodização é que estas tendem a obliterar a diferença e a projetar a idéia de um período histórico como uma massa homogênea [...] No entanto, essa é precisamente a



razão pela qual me parece essencial entender o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que apesar de subordinadas umas as outras, são bem diferentes. (JAMESON, 1997, p. 29).

Lyotard, em sua prestigiosa obra *A condição pós-moderna*, fala de teorias e de pensamentos que procuraram ver o mundo como uma totalidade – o Realismo, o marxismo, o socialismo entre outras – e que permitiram que se pudesse traçar, para a humanidade como um todo, um caminho em direção a um futuro de prosperidade, de solução de todos os problemas sociais. Essas utopias deixaram de funcionar quando o pensamento da “desconstrução” dos anos 70 e, já bem antes, o estruturalismo, pondo em foco as questões de etnia e de minorias, denunciaram o pensamento totalizante como um discurso ideológico favorável às nações dominadoras do mundo. (LYOTARD, 2002, p. 58-76).

A visão da existência de um movimento pós-moderno corre o risco de se tornar uma narrativa totalizante. Mas o que, de certa forma, desestabiliza essa visão homogeneizante é a própria descrição do movimento, caracterizado como heterogêneo, de difícil definição e dificilmente delimitável, prestes a romper as correntes que o aprisionam num volume único. Assim, para Jameson, o pós-modernismo pode ser visto como um sistema instável, uma construção teórica que visa organizar e dar visibilidade a formas da cultura, para que possam ser pensadas.

O pós-moderno é [...] o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural [...] têm que encontrar seu caminho. Se não chegarmos a uma idéia geral de uma dominante cultural, teremos que voltar à visão da história do presente como pura heterogeneidade, como diferença aleatória, como a coexistência de inúmeras forças distintas cuja efetividade é impossível aferir. (JAMESON, 1997, p. 31-32).

Como, então, diferenciar modernismo e pós-modernismo? Como o pós-modernismo é um movimento que repercute em todas as esferas da cultura, múltiplos caminhos para estudá-lo são possíveis. Inúmeras são as obras e os autores que discutem sobre temas relacionados à contemporaneidade. Nas três obras que elegemos como vias principais

da nossa reflexão sobre a relação da literatura contemporânea com arte clássica, a relação com o passado, seja como história oficial, seja como temporalidade, é problematizada. Em Andreas Huyssen, dois são os temas principais dos ensaios que compõem *Memórias do modernismo*: a relação do modernismo e do pós-modernismo com a cultura de massa industrial e a memória na cultura pós-moderna. Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon centralizará sua reflexão na paródia – a irônica subversão do passado, a prática pós-moderna de criticar e de incorporar os textos do passado histórico, procedimento que Linda denomina de “metaficção historiográfica”. Em *A lógica cultural do capitalismo tardio*, Fredric Jameson elegerá quatro aspectos para refletir sobre as expressões culturais pós-modernas: a superficialidade no tratamento dos temas; o enfraquecimento da temporalidade, com reflexos na histórica pública e na história privada; a avidez por novidades, que gera um novo tipo de reação emocional, denominado por Jameson de “intensidades”, e a onipresença da tecnologia e, conseqüentemente, das indústrias que sustentam o desenvolvimento e o uso de artefatos eletrônicos. Em todos esses aspectos, é central a mudança na forma como a temporalidade é sentida e como o sujeito pós-moderno vive num presente contínuo. Jameson elegerá a espacialidade em oposição à temporalidade, o traço que marca a pós-modernidade.

Essas obras, que vieram a público em fins dos anos 80, início dos anos 90 (Jameson, 1991; Hutcheon, 1987; Huyssen, 1986), apresentam pontos de convergência e de divergência e, em alguns casos (Jameson e Hutcheon), há o diálogo explícito entre as obras através de citações mútuas, em que os autores expressam suas oposições e alinhamentos (JAMESON, 1997, p. 49; HUTCHEON, 1991, p.19,20,33,47,76 etc.). Hutcheon é a mais enfática no ataque à análise programática de Jameson sobre o pós-modernismo, a qual considera negativa e saudosa das utopias modernistas (os “adversários do pós-modernismo” – HUTCHEON, 1991, p. 19; ela refere-se a Jameson e Terry Eagleton, que, em *As ilusões do pós-modernismo*, também tece considerações negativas ao pós-modernismo que se alinham,

em muitos pontos, ao estudo de Jameson). O estudo de Linda Hutcheon está mais centrado na literatura pós-moderna, embora teça ainda considerações sobre arquitetura, enquanto a abordagem de Jameson, também centrada em expressões da arte – literatura, vídeo, arquitetura e artes plásticas – é conduzida pela reflexão sobre a economia capitalista. O entusiasmo de Linda Hutcheon pela literatura pós-moderna é vibrante e realmente contrasta com o ceticismo e desencanto que transbordam da prosa de Jameson, embora ele mesmo se ressinta disso e preveja no futuro o desenvolvimento de uma nova percepção para a apreciação e gradual ajustamento aos objetos pós-modernos.

A partir das obras desses três teóricos é que elegemos quatro temas centrais nos debates sobre pós-modernismo, que têm reflexos nos enlaces entre cultura pós-moderna e significados da arte clássica. São eles: o tratamento dado aos temas e imagens no pós-modernismo; embate cultura popular e cultura elitista; a ânsia pelo novo e a euforia vazia pós-moderna; e a relação historiografia e narrativa ficcional.

Começemos pelo tratamento de temas e imagens na pós-modernidade. Para Fredric Jameson, o pós-modernismo é caracterizado por uma superficialidade que contrasta com a forma idealizante com que os modernistas apresentavam seus temas e tratavam a presença humana. No modernismo, a busca da representação humana era a busca por uma forma expressiva que ultrapassasse a situação humana degradada; era a arte que mostrava a realidade sofrida do homem e que tinha a força de vencer a limitante condição do real. A obra de arte era um outro tipo de materialidade, com sua tinta, traços, tela, que transformava a realidade – a própria terra, seus caminhos e objetos físicos – numa forma de elevado poder simbólico, que tornava sublime o mundo e todos os seus componentes, indicando uma

realidade mais vasta, uma verdade sobre o humano baseado em valores como dignidade, trabalho, simplicidade (JAMESON, 1997, p. 35).

Na sua abordagem sobre a superficialidade pós-moderna, é *Um par de botas*<sup>6</sup> (1886) de Vincent van Gogh (1853-1890), artista que prenuncia a corrente expressionista do modernismo do século XX, que é tomada como paradigmática da profundidade do modernismo no tratamento de seus temas. A escolha do objeto banal do cotidiano, a estranheza cromática e a sugestão do sofrimento e da dignidade na labuta diária pela existência seriam a compensação utópica à crueza da realidade na representação de temas como alienação, solidão, fragmentação social e isolamento, caros à estética modernista, e que mostram na arte um especial afeto pela dor humana..

[Van Gogh] foi o primeiro pintor a descobrir a beleza do restolho, das cercas vivas e dos trigais, dos galhos descarnados das oliveiras e das formas escuras dos ciprestes, esguios e pontiagudos como labaredas. [...] Sentia o ímpeto não só de desenhar o próprio sol radiante, [...] mas também de pintar as coisas humildes, repousantes e caseiras que ninguém sequer imaginava serem dignas de atenção de um artista. (GOMBRICH, 1999, p. 547-548).

A superficialidade pós-moderna, segundo Jameson, se caracteriza pela ausência dessa busca de transcendência, de um significado superior à realidade representada. A admiração fetichista do pós-modernismo pela imagem limita o tratamento do tema à pura representação, sem que significados para além dela possam ser encontrados. A adesão à cadeia mercantilista, a avidez do consumo, a multiplicidade de objetos decorativos disponíveis, a linguagem da publicidade, que fomenta a indústria da imagem, retiram a dimensão crítica da obra, que parece existir apenas para exaltar a sociedade de consumo e suas facilidades e prazeres. Essa crítica negativa da arte pós-moderna encontra seu exemplo na obra *Diamond dust shoes* de Andy Warhol. A obra mostra pares de sapato justapostos em fileiras horizontais, como numa vitrine de loja. Jameson interpreta o título da obra como uma alusão ao verniz que, sobreposto à pintura, a protege.

---

<sup>6</sup> Ver figura 4.

Na verdade há uma espécie de retorno do reprimido em *Diamond dust shoes*, uma estranha animação decorativa compensatória, explicitamente designada no próprio título, que evidentemente se refere ao brilho de poeira dourada, ao cintilar da veladura a ouro que sela a superfície da pintura e, no entanto, continua a reluzir para nós. (JAMESON, 1997, p. 37).

Para Jameson, no pós-modernismo não há mais o caráter de denúncia social, o aprofundamento da temática que se via nas obras modernistas. É a superficialidade de sentimentos, uma contenção emocional de sentimentos verdadeiramente fortes e poderosos, causada pela multiplicidade de objetos que criam desejos e necessidades frívolas e inúteis. Esse esvaziamento do afeto reflete-se na arte pós-moderna e leva para suas obras o aspecto de peça de propaganda e de animação decorativa. O texto pós-moderno apresenta esse enfraquecimento do afeto, uma diminuição do homem frente ao poder onipresente das indústrias da imagem.

Mas essa leitura pode ser atenuada, quando lembramos que o pós-modernismo é caracterizado pela crítica aos procedimentos formais do passado, um “diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 20). A ironia dessas referências às mercadorias do capitalismo indica uma posição política na prática da incorporação dos elementos do consumo e das imagens comerciais da publicidade.

A utilização das mercadorias industriais na arte do pós-modernismo é indicativa da dissolução da hegemonia burguesa, que enfraqueceria qualquer tendência à elitização da arte, e da crescente uniformização da cultura de massa. A arte desse período rejeita a crença em qualquer utopia, seja a da esperança no futuro de prosperidade e felicidade para toda a humanidade, seja a da instrução, seja a da redenção por alguma religião, e se coaduna com um mundo de transitoriedades e descentramentos.

A crítica de Jameson à pintura pós-moderna, vista como superficial, toma posição no debate sobre a cultura de massa e valoriza a “alta” cultura – erudita, sensível, elitista,

ligada ao modernismo, contra a “baixa” cultura – homogênea, de massa, comercial, popular. Mas em certas expressões da arte, Jameson mostra, entusiasticamente, aspectos da criatividade pós-moderna que prometem algo novo e instigante. Falando sobre uma *instalação* que mostra um mesmo vídeo projetado em várias telas de televisão, só que com imagens não-sincronizadas, Jameson chama a atenção para um novo tipo de percepção que vai se constituindo na atualidade.

O espectador pós-moderno, no entanto, é chamado a fazer o impossível, ou seja, ver todas as telas ao mesmo tempo, em sua diferença aleatória e radical; tal espectador é convidado a seguir a mutação evolutiva de David Bowie em *The man who felt to earth* (que assiste a 57 telas de televisão ao mesmo tempo) e elevar-se a um nível em que a percepção vívida da diferença radical é, em si mesma, uma nova maneira de entender o que se costuma chamar de relações. (JAMESON, 1997, p. 57)

## 2.2 MACBETH E OS TEMAS DA CUMPLICIDADE E DA CULPA

A retomada do tema modernista de Van Gogh por Warhol, no exemplo de Jameson, remete para as diferentes maneiras como todas as artes, no correr da longa história ocidental, se auto-glosaram. O desejo de contar as mesmas histórias, repetir de alguma forma um predecessor, mostra que, no pastiche ou na paródia, sempre se parte de algum lugar da cultura. Como diz Antoine Compagnon, a propósito do trabalho da citação:

Há sempre um livro com o qual desejo que minha escrita mantenha uma relação privilegiada, “relação” em seu duplo sentido, o da narrativa (da recitação) e o da ligação (da afinidade eletiva). (COMPAGNON, 1996, p. 32).

As formas como a literatura contemporânea trata temas e imagens que remetem ao passado da arte vão da reverência à condenação. Não há uma atitude única, mas sim práticas diversas. A ambigüidade na relação com o texto do passado clássico oscila entre a rejeição às convenções formais do clássico, à retomada de temas e imagens, através de complexas redes

intertextuais, passando pela adesão aos clichês de gosto popular disseminados pela indústria cultural.

O retorno ao clássico não deixa de ser, paradoxalmente, uma reflexão da arte sobre a tendência de nossa época de valorizar as novidades da indústria de consumo. Para Jameson, essa prática também pode funcionar como uma fantasiosa localização de “tempos melhores” no passado, para acobertar a desagradável realidade do consumismo *high-tech* contemporâneo (JAMESON, 1997, p. 21) e fornecer material para a “intertextualidade paródica” do pós-moderno (HUTCHEON, 1991, p. 63).

A relação mais visível e extensa que o romance *Corazón tan blanco*, objeto de nosso estudo, tem com o passado clássico, é com o texto do barroco inglês *Macbeth*. Nessa relação intertextual, a prática da citação vai, do desejo de reviver o clássico através da repetição de temas e situações do drama no romance, ao uso do nome ícone da cultura como forma de participação na popularidade desse texto na sociedade ocidental.

O título do romance *Corazón tan blanco* vem do drama shakespeariano *Macbeth*. O desejo de continuidade, de estabelecer de imediato a conexão com a obra clássica, indica o elogio, a reverência. A exigência da competência do leitor para identificar, no título, a intertextualidade, é logo resolvida: a epígrafe do romance é a fala de Lady Macbeth, na qual está presente a expressão “coração tão branco”. Posteriormente, essa fala e outras ainda do drama serão a via para refletir sobre situações em que o incitamento à ação indigna vem da palavra ouvida daquele que é mais próximo e querido, ou ainda, quando a palavra ouvida é uma confissão que cria uma cumplicidade terrificante.

Ahora que sé que esa cita venía de *Macbeth* no puedo evitar darme cuenta (o quizá es recordar) de que también está a nuestra espalda quien nos instiga, también ese nos susurra al oído sin que lo veamos acaso, la lengua es su arma y es su instrumento, la lengua como gota de lluvia que va cayendo desde el alero tras la tormenta, siempre en el mismo punto cuya tierra va

ablandándose hasta ser penetrada y hacerse agujero.<sup>7</sup> (MARÍAS, 2002, p. 105-106).

Na trama de *Corazón tan blanco*, um crime ocorrido no passado, instigado pela palavra dita na intimidade, liga Lady Macbeth à personagem Teresa Aguilera. Outras personagens no romance também estarão sob essa suspeita de usarem seu poder de influência sobre o outro, para que cometam ações indignas ou ações que não pensariam em cometer, caso não houvesse essa voz persuasiva. Luisa, Berta e até a primeira ministra da Inglaterra são as mulheres da trama romanesca que padecem desse “mal” de Lady Macbeth. A ministra inglesa, personagem histórica real que é parodiada no romance, inserida num acontecimento inventado, que depõe contra a imagem altamente influente difundida pelo Estado e pela mídia, é nomeada simplesmente como “a alta autoridade britânica”: “En aquella ocasión el alto cargo español era masculino y el alto cargo británico femenino”<sup>8</sup> (MARÍAS, 2002, p. 88). Sua identidade, sugerida pelo contexto histórico e social da narrativa (referentes geográficos reais, fatos históricos reais, hábitos sociais contemporâneos, data da publicação do romance) remete a personagem fictícia à ministra inglesa Margareth Thatcher, no poder de 1979 a 1990 (a autoridade masculina a ser sobreposta à fictícia é o rei Juan Carlos da Espanha<sup>9</sup>, no poder desde a morte do General Franco em 1975). A reverência explícita da obra contemporânea à obra clássica, expressa na citação fiel e na apropriação de temas, personagens e imagens, mostra o desejo de tomar partido da herança popular dessa obra, ícone da cultura

---

<sup>7</sup> Utilizaremos, no corpo do trabalho, citações da edição espanhola, optando por traduzi-las, em notas de rodapé, a partir da edição brasileira de 1995 da Martins Fontes, realizada por Eduardo Brandão.

“Agora que sei que essa citação era de *Macbeth* não posso evitar perceber (ou talvez recordar) que também está às nossas costas, à nossa espalda, quem nos instiga, também este nos sussurra no ouvido eventualmente sem que o vejamos, a língua é sua arma e seu instrumento, a língua como gota de chuva que vai caindo do telhado depois da tormenta, sempre no mesmo ponto em que a terra vai amolecendo até ser penetrada e abrir um buraco.” (MARÍAS, 1995, p. 73-74).

<sup>8</sup> “Naquela ocasião a alta autoridade espanhola era masculina e a alta autoridade britânica, feminina.” (MARÍAS, 1995, p. 59).

<sup>9</sup> Como a Espanha é uma monarquia parlamentarista, é possível que a figura masculina seja Filipe González, no poder de 1982 até 1996, quando tomou posse José Maria Aznar López. (Fonte: Grande Enciclopédia Larousse Cultural. Vol. 9, p. 2200).



conservadora, intensamente citada e difundida pelas instituições de ensino do mundo ocidental. Lady Macbeth paira como uma sombra, um presságio sobre as personagens femininas do romance de Javier Marías: Luisa, Berta, Miriam e Teresa Aguilera.

O uso reverente do objeto clássico encontra exemplos em toda a história da arte, e mesmo no modernismo, que é caracterizado por rejeitar o passado clássico em busca do novo utópico, encontram-se exemplos desse uso elogioso. Basta lembrar T.S.Eliot, uma das figuras mais proeminentes do modernismo que, em *The Waste Land*, faz inúmeras citações a seus “predecessores”: Virgílio, Dante, Homero, entre outros. Esse elogio à linhagem clássica tem sua contrapartida teórica no ensaio *Tradição e talento individual*, em que Eliot, atacando o conceito de originalidade como o de obra que não apresenta nenhum traço que a ligue a outra, vai falar da obra realmente de valor como aquela que retoma e continua a linhagem dos grandes da literatura. Também o modernismo não era um movimento homogêneo, mas, usando o termo de Jameson, sua “dominante cultural” era aquela que buscava o novo e rejeitava a tradição.

No pós-modernismo, o caráter elogioso ao passado clássico está inserido na prática maior da mistura das referências, da colocação do objeto nobre ao lado do prosaico. Além disso, na literatura pós-moderna, as experimentações lingüísticas herméticas do modernismo, como no Eliot de *The Waste Land* e em James Joyce do *Ulisses*, dão lugar ao desejo comunicativo, que leva a usos menos elevados do clássico.

A referência ao *Macbeth* de Shakespeare é uma das pontes que, no romance *Corazón tan blanco*, liga a literatura contemporânea à cultura clássica do século XVII. O tema da cumplicidade e da instigação ao crime busca, na trama de *Macbeth*, a exemplar dupla marido e mulher unidos no amor, no crime e na morte. A cumplicidade entre o casal Macbeth engendra o assassinato do rei Duncan, da Escócia, para apressar o que lhe havia sido anunciado por três bruxas, que lhe apareceram na floresta, no calor da batalha: “All hail,

Macbeth, that shalt be king hereafter!”<sup>10</sup> (SHAKEASPEARE, 1988, p. 10). O casal planeja o assassinato, mas o assassino é só um. Lady Macbeth compensa sua inocência lavando as mãos no sangue derramado pelo marido, mas seu crime é de outra natureza. Sua arma foi a palavra que convenceu, argumentou, instigou a ação do marido. Jorge Luis Borges, sobre *Macbeth*, diz:

Shakespeare parece ter sentido que a ambição, o afã de ordenar, não são menos próprios da mulher que do homem; Macbeth é um submisso e impiedoso punhal das parcas e da rainha.<sup>11</sup> (BORGES, 1998, p. 11).

O drama shakespeariano, moralista, faz com que a punição caia em doses crônicas ininterruptas sobre o casal, até a morte que encerra o drama. Durante seu reinado, longe da felicidade do sonho realizado de alcançar o poder máximo, Macbeth reinará oprimido pelo terror de ter seu ato traiçoeiro descoberto pelos seus pares e, com intrigas, persegue e mata todos os suspeitos de conspirarem contra ele. Os mortos se acumulam e passam a atormentar Macbeth com suas presenças fantasmagóricas e silenciosas. Lady Macbeth enlouquece e leva os dias a lavar as mãos, tentando retirar manchas imaginárias de sangue que só ela vê. Por fim se suicida. No ato final do drama, a destituição, conforme profetizada pelas bruxas. Os legítimos herdeiros, filhos do rei Duncan, marcham sobre o castelo e executam Macbeth.

O castigo exemplar que Shakespeare deu a seu anti-herói Macbeth, o bem que acaba sempre por vencer o mal, é posto em segundo plano na forma como o texto clássico é retomado em *Corazón tan blanco*. É a cumplicidade incondicional entre casais o tema em relevo. Entre Lady Macbeth e Macbeth existe essa aliança perfeita estabelecida nas

---

<sup>10</sup> “Viva Macbeth, que há de ser rei mais tarde!” (SHAKEASPEARE, 1988, p. 24, tradução de Carlos Alberto Nunes).

<sup>11</sup> Como as feiticeiras da mitologia dos saxões presidiam o destino dos homens e dos deuses, Borges diz: “*Weird sisters* [...] [são] as irmãs fatais, as parcas” (BORGES, 1998, p. 10).

confidências, nos projetos em comum, nos ganhos, no amor, e até no desejo de compartilhar o ato criminoso.

No es sólo que Lady Macbeth induzca a Macbeth, es que sobre todo está al tanto de que se ha asesinado desde el momento siguiente a que se ha asesinado, ha oído de los propios labios de su marido “I have done the deed” cuando ha vuelto [...]. Ella oye la confesión de ese acto [...] y lo que hace verdadera cómplice no es haberlo instigado, ni siquiera haber preparado el escenario antes ni haber colaborado luego, haber visitado el cadáver reciente y el lugar del crimen para señalar a los siervos como culpables, sino saber de ese acto y de su cumplimiento.<sup>12</sup> (MARÍAS, 2002, p. 106-107).

Para engrandecer-se aos olhos daquela a quem ama, Macbeth, um dos mais nobres generais da Escócia, muda seu caráter: mata o rei e conforme a ordem de sucessão, tendo os filhos de Duncan fugido tornando-se suspeitos do assassinato, é aclamado rei. Era poderoso, honrado por títulos conquistados em suas façanhas nas batalhas pela Escócia: *thane* de Glamis e de Cawdor, tinha terras, fortuna, mas a ambição incitada pela profecia das bruxas e pela mulher, faz com que se torne um vilão, um assassino.

Em *Corazón tan blanco*, a citação a *Macbeth* se dá em torno desse tema da confiança entre casais, que alimenta o desejo de dividir com o outro segredos há muito guardados. Mas nem sempre o resultado é o mesmo que em *Macbeth*. Nem sempre o outro está preparado para ouvir o “I have done the deed”<sup>13</sup> (SHAKEASPEARE, 1988, p. 28) e suportar a culpa que lhe é imposta pela confissão à qual não pode escapar.

Escuchar es lo más peligroso, es saber, es estar enterado y estar al tanto, los oídos carecen de párpados que puedan cerrarse instintivamente a lo pronunciado, no pueden guardarse de lo que se presiente que va a escucharse, siempre es demasiado tarde.<sup>14</sup> (MARÍAS, 2002, p. 106).

<sup>12</sup> “Não é só que Lady Macbeth induza Macbeth, é que sobretudo ela está a par de que se assassinou desde o momento seguinte em que se assassinou, ouviu dos próprios lábios do marido ‘I have done the deed’ quando ele volta. [...] Ela ouve a confissão desse ato [...] e o que a torna verdadeira cúmplice não é tê-lo instigado, nem mesmo ter preparado o cenário antes nem ter colaborado depois, ter visitado o cadáver recente e o lugar do crime para apontar os serviçais como culpados, mas saber desse ato e de sua consumação.” (MARÍAS, 1995, p. 74).

<sup>13</sup> “Realizei o ato” (SHAKEASPEARE, 1998, p. 49, tradução de Carlos Alberto Nunes).

<sup>14</sup> “Escutar é o mais perigoso, é saber, é ser inteirado e estar a par, os ouvidos não têm pálpebras que se possam fechar instintivamente ao que é dito, não se podem resguardar do que se presente que se vai escutar, sempre é tarde demais.” (MARÍAS, 1995, p.74).

A relevância do texto clássico shakespeariano repercute em todo o romance: está na epígrafe, o que dá destaque e condiz com a relevância do objeto consagrado; está na reflexão sobre a cumplicidade forçada entre casais que é contínua ao longo de todo o romance (a reflexão e a cumplicidade); está na paródia à história contemporânea.

No corpo do romance *Corazón tan blanco*, a primeira referência explícita a *Macbeth* será feita pela ministra inglesa. A historiografia marca sua presença através da paródia ao cenário político contemporâneo. Dois personagens referidos apenas como “a alta autoridade inglesa e a alta autoridade espanhola” (MARÍAS, 2002, p. 88), reunidos num encontro político para, supostamente, discutir assuntos de interesse para as duas nações (assuntos que, mais tarde, numa outra passagem do romance, serão especulados pelo narrador: “lo que nuestros representantes dicen que hablan siempre con los británicos, Gibraltar y el IRS y la ETA”<sup>15</sup> – MARÍAS, 2002, p. 322) remetem às figuras reais do poder na Inglaterra e Espanha dos anos 90 do século XX. Essas figuras históricas ficcionalizadas e caricaturizadas, num episódio inventado que distorce e acentua as contradições sociais e políticas de nosso tempo, remetem para a “metaficção historiográfica”, termo cunhado por Linda Hutcheon para falar dos romances contemporâneos populares que utilizam a história veiculada nos manuais e os fatos divulgados pelas diversas mídias de informação, de maneira paródica, questionando nosso saber sobre ela, denunciando os discursos históricos do passado como construtores de uma mentira ideológica. Essa contestação

ênfatisa o processo de formação de significado na produção e na recepção da arte, mas também em termos discursivos de maior amplitude: coloca em evidência, por exemplo, a maneira como fabricamos ‘fatos’ históricos a partir de ‘acontecimentos’ brutos do passado, ou, em termos mais gerais, a maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido a nossa experiência. (HUTCHEON, 1991, p. 12).

---

<sup>15</sup> “O que nossos representantes dizem que sempre conversam com os britânicos, Gibraltar e o IRA e a ETA” (MARÍAS, 1995, p.244).

Essa preocupação não habita apenas a arte ou a teoria contemporânea sobre a arte. Os historiadores também estão preocupados com a relação entre discurso histórico e literário, com as questões relacionadas à redação histórica: “questões da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico” (HUTCHEON, 1991, p. 14).

A ficção pós-moderna é metaficcional. São narrativas intensamente reflexivas que exigem tanto o envolvimento quanto o distanciamento do leitor. As paródias da arte pós-moderna afastam-se e aproximam-se da paródia tradicional com seu traço moralista e ridicularizador do objeto parodiado, justamente pela inserção de um tom de pertencimento, de inclusão, que afasta a idéia de julgamento ou de lição moral. A paródia é a “diferença irônica no âmago da semelhança”, transgride e, ao mesmo tempo, põe em foco o que está parodiando, num movimento dialético de reverência e rejeição (HUTCHEON, 1991, p. 12).

A presença do narrador-protagonista de *Corazón tan blanco* num evento de tão grande destaque político, envolvendo nada menos que as duas maiores figuras de Estado da Inglaterra e da Espanha, é função de seu sucesso na carreira de tradutor-intérprete especializado justamente em assuntos políticos.

Yo hablo y entiendo y leo cuatro lenguas incluyendo la mía, y por eso, supongo, me he dedicado parcialmente a ser traductor e intérprete en congresos, reuniones y encuentros, sobre todo políticos y a veces del nivel más alto.<sup>16</sup> (MARÍAS, 2002, p. 48)

Longe de se sentir privilegiado e confortável com essas requisições, o sentimento de Juan, nesses trabalhos junto aos organismos mundiais é o de exasperação frente à ineficácia e à verborragia política. Segundo o narrador, todos esses debates traduzidos para

---

<sup>16</sup> “Falo, entendo e leio quatro línguas contando a minha, por isso, suponho, me dediquei parcialmente a ser tradutor e intérprete em congressos, reuniões e encontros, sobretudo políticos e às vezes do mais alto nível” (MARÍAS, 1995, p. 28-29).

“cuatro gatos que además no entienden tampoco la segunda lengua, a la que interpretamos”<sup>17</sup> (MARÍAS, 2002, p. 78) mostram a acumulação de textos que não produzem resultados na realidade, mas que têm efeito na imagem que esses organismos passam para a comunidade mundial, de utilidade, eficiência e credibilidade. Tudo deve ser arquivado e traduzido nas seis línguas priorizadas pelos organismos mundiais. Para o narrador, tudo isso vai apenas gerar arquivos a serem catalogados e esquecidos. Não repercutem e nem geram melhorias para as nações ou populações às quais esses discursos se voltam.

Cualquier idiotez que cualquier idiota envía espontáneamente a uno de esos organismos es traducida al instante a las seis lenguas oficiales, inglés, francés, español, ruso, chino y árabe.<sup>18</sup> (MARÍAS, 2002, p. 78).

A aparente relevância do encontro dos dirigentes da Inglaterra e Espanha põe em foco a teatralidade do cenário político contemporâneo. No encontro desses dois políticos, tem lugar a caricaturização do poder de “fachada” das autoridades que são representadas como desconcertantemente vazias. O acontecimento que, em termos políticos, não produziu nenhum resultado significativo, teve, porém, no âmbito particular, um efeito especial para o narrador: foi nesse evento que conheceu Luisa, também tradutora-intérprete, que se tornaria, um ano depois, sua esposa.

Ao criar tal acontecimento, distorcendo e acentuando os contrastes entre o desejo popular pela figura maior da nação, semelhando um herói todo-poderoso, e a realidade de um indivíduo limitado e indiferente à sua representatividade, e cuja ascensão ao poder se deve apenas a motivos genéticos, o escritor, de forma paródica, interfere nos modos como a interpretação das imagens das figuras públicas pode ser instabilizada quando abordada pelo

---

<sup>17</sup> “cuatro gatos pingados que além do mais também não entendem a segunda língua, a que interpretamos” (MARÍAS, 1995, p. 51-52).

<sup>18</sup> “Qualquer idiotice que qualquer idiota envie espontaneamente para um desses organismos é traduzida no mesmo instante para as seis línguas oficiais, inglês, francês, espanhol, russo, chinês e árabe.” (MARÍAS, 1995, p. 52).

humor caricatural, que visa acordar o público para o discurso que constrói a imagem do dirigente como aquele que está acima do homem comum.

Amplamente divulgado pela mídia, o acontecimento político que reúne as autoridades da Inglaterra e da Espanha só quer produzir a imagem de importância. A reunião a portas fechadas entre os dois governantes, aos quais se unem apenas os dois tradutores intérpretes, Juan e Luisa, fica *parecendo* tratar de assuntos de Estado de suma importância e alta “combustão”.

A farsa na qual, por força do ofício, o narrador toma parte, tem destaque no relato que faz dos fatos, pensamentos e reflexões relevantes ocorridos nos dois anos anteriores, com o objetivo de buscar compreensão sobre seus sentimentos, especialmente porque é aqui que a primeira referência a *Macbeth* surge. No entanto, é preciso não perder de vista a diferença entre o relato de Juan e o romance de Javier Marias. A escrita do narrador tem o mesmo estatuto do diário, que pressupõe o segredo e a confissão segura do caderno resguardado do acesso dos olhares curiosos. Não se pode pensar que o *narrador* do romance tivesse a intenção de, através de sua escrita, denunciar os políticos por farsa. Essa é a intenção do *escritor* Javier Marias ao criar tal episódio farsesco que, embora fantasioso, lança a dúvida e a suspeita sobre tantos encontros a portas fechadas da cena política atual...

Sobre o ofício de tradutor-intérprete, o narrador, Juan, tem o juízo tradicional sobre a função, de ser ofício de confiança, cuja ética semelha a do padre ou a do advogado, ao ouvir uma confissão.

Los intérpretes, jurados o no [...], silencian en el exterior todo lo que transmiten en el interior de un cuarto, es gente probada que no traiciona secretos.<sup>19</sup> (MARÍAS, 2002, p. 322).

Nada está a salvo da paródia pós-moderna e a ridicularização dos chefes de Estado quer pôr a mostra a falácia grandemente sustentada da sabedoria existente nas altas posições

---

<sup>19</sup> “Os intérpretes, juramentados ou não [...], silenciam fora tudo o que transmitem dentro de uma sala, é gente provada que não trai segredos.” (MARÍAS, 1995, p. 244)

hierárquicas do governo. Em *Corazón tan blanco* os dirigentes são mostrados como vazios, atentos a manter uma imagem previamente planejada, mas que não tem consistência: é apenas uma superfície sob a qual não se pode encontrar nada. São apenas a fachada para os acertos e acordos que se fazem por trás da cortina, por técnicos e assessores. O comportamento teatral dos políticos, simulando falas, fazendo pose para a imprensa presente, antes de se colocarem fora do alcance das câmeras e microfones, gera as imagens do espetáculo que a mídia televisiva mostrará para o mundo.

Los dos altos cargos fingían hablar entre sí ante las cámaras de televisión: fingían, pues ni nuestro alto cargo sabía una palabra de inglés [...] ni la alto cargo británica una de castellano [...]. De modo que mientras el uno murmuraba en español cosas inaudibles para los cámaras y fotógrafos y totalmente inconexas [...] (pero para mí eran audibles: creo recordar que repetía “Uno, dos, tres y cuatro, pues qué bien vamos a pasar el rato”), la otra mascullaba sinsentidos en su lengua superándole en la sonrisa (“Chese, chese”, decía, [...] y luego cosas onomatopéyicas e intraducibles como “Tweedle tweedle, biddle diddle, twit and fiddle, tweedle twang”).<sup>20</sup> (MARÍAS, 2002, p. 88-89).

A arte no pós-modernismo quer pôr em investigação todas as instituições, quer que não vejamos as cenas políticas apenas pelos olhos da imagem propagada pela mídia, mas que ponhamos sob suspeita o que vemos. Para forçar esse olhar que reluta em sair da passividade das interpretações institucionalizadas, a arte distorce e difama, inventa e atraiçoa. Para isso se vale do ficcional, que lhe permite integrar à matéria da fantasia elementos reais da história – fatos, personagens. Além de criar a suspeita sobre a história oficial, sobre o que é verdade e o que é inventado, a arte pós-moderna chama a atenção para a voz que está por trás de todos os discursos oficiais e faz com que todos sejam vistos como pontos de vista parciais, como interpretações particulares dos fatos.

<sup>20</sup> “As duas altas autoridades fingiam conversar entre si diante das câmaras de televisão; fingiam, pois nem nosa alta autoridade sabia uma palavra de inglês [...] nem a alta autoridade britânica uma de castelhano [...] De modo que, enquanto um murmurava em espanhol coisas inaudíveis e totalmente desconexas para os câmaras e fotógrafos [...] (para mim eram audíveis: creio recordar que repetia ‘Um, dois, três, quatro, cinco, seis, bons momentos passaremos outra vez’), a outra resmungava coisas sem sentido em sua língua superando o sorriso dele (‘Cheese, cheese’, dizia, [...] depois onomatopéias intraduzíveis como ‘tweedle tweedle, biddle diddle, twit and fiddle, tweedle twang’).” (MARÍAS, 1995, p.59-60).



Na reunião a portas fechadas, nenhum dos dois dirigentes tem qualquer coisa a discutir, nenhuma pauta a ser cumprida e o narrador tem uma sensação de irrealidade, um mal-estar de ser testemunha da ficcionalidade dos centros de poder nomeados.

Tenía la sensación de estar en la salita de espera del dentista, y por un momento temí que nuestro representante fuera a sacar y repartirnos unos semanario.<sup>21</sup> (MARÍAS, 2002, p. 90).

O surgimento de alguma conversação entre as duas autoridades e a posterior citação de *Macbeth* parecia improvável diante de tal cenário, mas a transformação se deu devido à intervenção do narrador que, para dirimir o que para ele era um total fiasco, e sentindo-se subutilizado em seus vastos conhecimentos de espanhol e de inglês, o narrador resolve “trair a tradução” de uma convencional fórmula de conversação polida (“¿Quiere que le pida un té?”) que o espanhol dirige à sua convidada, para uma instigante provocação: “— Dígame, ¿a usted la quieren en su país?”<sup>22</sup> (MARÍAS, 2002, p. 93).

E é assim que começam a debater o tema da popularidade / impopularidade e de como as pessoas são convencidas pelo poder da palavra a gostar ou não gostar de alguém. A dirigente inglesa é de opinião que o povo é uma massa amorfa, passiva, esperando que os dirigentes conduzam as decisões para que não tenham participação ativa. É a propósito disso que ela, tomando partido do patrimônio nacional (“nosso Shakespeare”) cita *Macbeth*: “‘Los dormidos, y los muertos son sino como pinturas’, dijo nuestro Shakespeare”<sup>23</sup> (MARÍAS, 2002, p. 101).

---

<sup>21</sup> “Tinha a sensação de estar na sala de espera do dentista e por um momento temi que nosso representante fosse tirar umas revistas e distribuí-las a nós” (MARÍAS, 1995, p. 60-61)

<sup>22</sup> Antes: “—Quer que lhe peça um chá?”; por fim: “Diga-me, gostam da senhora em seu país?” (MARÍAS, 1995, p. 63).

<sup>23</sup> “‘Os adormecidos e os mortos são como pinturas’ disse nosso Shakespeare” (MARÍAS, 1995, p. 69). Essa é a fala de Lady Macbeth (Segundo ato, cena II) que tenta dissipar o terror que domina Macbeth depois de ter assassinado o rei Duncan e os dois servos que o guardavam no sono. Macbeth se recusa a retornar ao aposento do rei para deixar as armas com que executou o ato. Será Lady Macbeth quem fará isso: “Oh! que vontade fraca!

O paralelismo com *Macbeth* se dá por dois lados: de um lado, a dirigente inglesa, que procura respaldo para suas teses totalitárias na fala de Lady Macbeth que, na cena sanguinária do assassinato do rei, tenta apaziguar a consciência do assassino depois do ato; por outro lado, é nesse evento que se dá a primeira prova de uma promessa de cumplicidade total, como aquela de Lady Macbeth e seu marido.

Luisa, nesse evento, teria a função de legitimar a correção das traduções que estariam sendo feitas por Juan (“intérpretes de seguridad, los llaman, o intérpretes-red, con lo que se los acaba denominando ‘el red’ o ‘la red’”<sup>24</sup> – MARÍAS, 2002, p. 86). Mas ela adere à falsidade ideológica de Juan que, deliberadamente, altera o código, por cuja equivalência na decodificação e recodificação em outra língua, seria responsável. Considerando-se a salvo dos olhares da justiça, pois são as únicas testemunhas da falsificação do diálogo (o espanhol não sabe inglês, a inglesa não sabe espanhol e não suspeitam dos personagens invisíveis, quase máquinas de tradução), transformam em fantoches as duas maiores autoridades da Inglaterra e da Espanha. Talvez tenha sido essa aliança silenciosa, nesse ato de subversão sem testemunhas, que tenha unido Juan e Luisa, para que, um ano depois, contraíssem matrimônio.

No me delató, no me desmintió, no intervino, permaneció callada, y pensé que si me permitía aquello podría permitírmelo todo a lo largo de mi vida entera, o de mi media vida aún no vivida.<sup>25</sup> (MARÍAS, 2002, p. 93-94).

A passividade do povo, aludida pela autoridade inglesa na citação que faz de *Macbeth*, retorna sob a forma de sua própria impotência diante do “ruído” que é inserido no discurso e que não tem a capacidade de detectar. Os dois dirigentes são traídos por aquele que detinha a função de garantir a conversão de um código para outro sem qualquer interferência.

---

Dai-me as armas. Os mortos e os que dormem são pinturas, nada mais. É somente o olho da criança que tem medo do diabo desenhado.” (SHAKESPEARE, 1998, p. 52, tradução Carlos Alberto Nunes).

<sup>24</sup> “Intérpretes de segurança, chamam-nos, ou intérpretes-rede, que faz com que acabem chamando-os ‘o rede’ ou ‘a rede’” (MARÍAS, 1995, p. 57).

<sup>25</sup> “Não me delatou, não me desmentiu, não interveio, permaneceu calada, e achei que se me permitia aquilo poderia permitir-me tudo ao longo de minha vida inteira, ou de minha meia vida ainda não vivida.” (MARÍAS, 1995, p. 68).

Personagem quase invisível do colóquio entre as duas autoridades, posicionado um pouco atrás dos dirigentes e num assento diferenciado, como a constatar sua posição subalterna, e aliado de última hora de outra figura invisível, tão qualificada quanto ele pelos organismos “certificadores” do Estado espanhol, os dirigentes são vítimas do abuso de poder, o qual confessam desejá-lo na própria conversa que estão travando.

—Ese es el problema, ese es nuestro problema, que nunca podremos mandárselo. Vea usted, yo no puedo hacer lo que hacía nuestro dictador, Franco, convocar a la gente a un acto de adhesión en la Plaza de Oriente [...] Él lo hacía impunemente, con cualquier pretexto, y se ha dicho que la gente iba a vitorearlo obligada. Es cierto, pero también lo es que llenaban la plaza.<sup>26</sup> (MARÍAS, 2002, p. 96).

Aqui nessa cena não se cometem assassinatos, como Macbeth em seu castelo incentivado pela esposa, assassinou o rei Duncan. Uma outra espécie de traição, a traição da palavra, é cometida por quem não tinha um motivo maior do que vencer o desapontamento ante a estatura moral das figuras públicas às quais tinha de prestar serviço.

Ao narrador não escapa o reprimido desejo ditatorial dos dois dirigentes, que os aproxima do bravo e fiel general Macbeth, que se transforma, instigado pelas bruxas e por Lady Macbeth, no tirano sanguinário Macbeth.

Estos políticos democráticos tienen nostalgias dictatoriales, para ellos cualquier logro y cualquier consenso serán siempre sólo la pálida realización de un deseo íntimamente totalitario, el deseo de unanimidad y de que todo el mundo esté de acuerdo, y cuanto más se acerque esa realización parcial a la totalidad imposible, mayor será su euforia, aunque nunca bastante.<sup>27</sup> (MARÍAS, 2002, p. 98).

No entanto, não há comentários sobre sua participação impingida e oculta no colóquio, e é essa atitude denotadora da própria relatividade dos juízos críticos que ressalta a atitude pós-moderna de criticar de dentro: “raramente existe a falsidade *per se*, apenas as

<sup>26</sup> “—Este é o problema, este é o nosso problema, que nunca poderemos mandar tal coisa. Veja a senhora, eu não posso fazer o que fazia nosso ditador, Franco, convocar as pessoas para um ato de adesão na Plaza de Oriente [...] Ele fazia isso impunemente, com qualquer pretexto, e foi dito que as pessoas iam aclamá-lo obrigadas. É verdade, mas também é verdade que enchiam a praça.” (MARÍAS, 1995, p. 65).

<sup>27</sup> “Esses políticos democráticos têm nostalgias ditatoriais, para eles qualquer êxito e qualquer consenso sempre serão apenas a pálida realização de um desejo intimamente totalitário, o desejo de unanimidade e de que todo o mundo esteja de acordo, e, quanto mais se aproxime essa realização parcial da totalidade impossível, maior será sua euforia, ainda que nunca bastante.” (MARÍAS, 1995, p. 66).

verdades alheias” (HUTCHEON, 1991, p. 146). A relação arte e mundo é de união: a arte está profundamente comprometida com aquilo a que tenta descrever.

A forma paródica de criticar a sociedade estabelece o diálogo próximo com o que se quer denunciar. O conhecimento no envolvimento e no comprometimento traz, contudo, a relatividade da cumplicidade, forma de obtenção de saber condenada pela ciência tradicional que preconiza o afastamento imparcial. Mas o pós-modernismo não acredita na possibilidade de se conhecer alguma coisa totalmente e, muito menos, na imparcialidade de qualquer descrição ou julgamento.

O romance pós-moderno, através de paródias sobre a história contemporânea, nos leva a refletir sobre o quanto de ficção existe no “real” divulgado pelas instituições de Estado e da mídia. Submetidos que estamos às formas “naturais” de pensar e de agir, disseminadas pela tradição e pelas instituições (a família, a escola, a religião, o Estado, as corporações capitalistas), somos sacudidos em nosso sono indiferente, pela força da denúncia contida na criação artística. Embora a invenção histórica de *Corazón tan blanco* tenda à comédia burlesca, baseia-se em personagens reais e contemporâneos e, em certa medida, somos levados a pensar em conceitos tais como o real e o imaginário, o social e o político, a comunicação e a informação. (HUYSEN, 1997, p. 76).

### **2.3 AS IMAGENS EVOCADAS PELO SIGNIFICANTE *AS MENINAS***

A arte clássica barroca tem outra participação importante no romance. Essa, mais discreta do que as muitas citações a *Macbeth*, fundamenta-se na sugestão de um nome que tem grande repercussão cultural. O ícone da cultura espanhola, a pintura *As Meninas*

(1656/57)<sup>28</sup> de Diego Velázquez (1599-1660), insinua-se na trama de *Corazón tan blanco*, em parte, contando com a força que a cultura espanhola tem de divulgar suas “vantagens”. O quadro de Velázquez é citado de duas maneiras em *Corazón tan blanco*: na evocação, a partir da repetida expressão “las niñas”, do imaginário associado à obra em função da proximidade dos significantes<sup>29</sup> e do contexto histórico e social em que a história está situada; e como o objeto real do mundo contemporâneo, localizado no Museu do Prado em Madri.

Como objeto real do mundo, a pintura *As Meninas*, também intitulada *A Família de Filipe IV*, é citada por ela mesma como componente do ambiente cultural pelo qual circulam os personagens do romance. O personagem Ranz, pai do protagonista Juan, teve, durante grande parte de sua vida, como endereço de trabalho, o Museu do Prado. Já aposentado, Ranz dedica-se a negócios ocasionais no campo de comércio de artes, mas no passado, teve fama como perito em arte, não no trabalho regular no Museu, mas em serviços de consultoria a museus e galerias importantes e a colecionadores privados. Também orientou pintores, fez sua própria coleção e fez fortuna usando meios lícitos e ilícitos.

[Ranz] fue uno de los expertos de plantilla del Museo del Prado, nunca director ni subdirector, [...] aparentemente un funcionario que pasaba todas las mañanas en una oficina [...]. Al cabo del tiempo era consejero de varios museos norteamericanos, entre ellos el Getty de Malibú, el Walters de Baltimore y el Gardner de Boston, también consejero de algunas fundaciones o delictivos bancos sudamericanos y de coleccionistas particulares.<sup>30</sup> (MARÍAS, 2002, p. 149-150).

O Museu do Prado, proprietário de inúmeros tesouros da arte clássica europeia, possui algumas das mais importantes pinturas de Velázquez, (“as obras de Velázquez reunidas no Prado [...] representam mais de um terço da sua produção – tal como a maior parte de suas

---

<sup>28</sup> Ver figura 3.

<sup>29</sup> Na tradução brasileira essa evocação é mais forte, porque tanto “niñas” quanto “meninas” são traduzidas como “meninas”.

<sup>30</sup> “[Ranz] foi um dos especialistas da equipe do Museu do Prado, nunca diretor nem subdiretor, [...] aparentemente um funcionário que passava todas as manhãs num escritório [...]. Com o correr do tempo tornou-se conselheiro de vários museus norte-americanos, entre eles o Getty de Malibu, o Walters de Baltimore e o Gardner de Boston, também conselheiro de algumas fundações ou delituosos bancos sul-americanos e de colecionadores particulares” (MARÍAS, 1995, p. 108-109).

obras-primas” – LÓPEZ-REY, 1998, p. 10) organizadas num salão próprio, o Salão Velázquez. *As Meninas*, sua obra prima mais famosa, e uma das últimas obras realizadas por ele, é peça de propaganda da Espanha no mundo e foi tema de estudo de renomados teóricos sobre o tema da representação na arte, como Michel Foucault (2002) e Severo Sarduy (1988).

As referências explícitas a *As Meninas* de Velázquez, são poucas: o quadro é citado apenas quatro vezes, e todas as citações estão localizadas no capítulo 7 do romance, no qual se faz a caracterização do personagem Ranz. Essas citações reiteram o lugar privilegiado que Ranz ocupava dentro do cenário cultural e político da Espanha e reforçam os significados de tesouro inestimável e frágil documento do passado nobre espanhol da pintura clássica a mercê da ação predatória daqueles que não foram suficientemente instruídos para usufruir dos benefícios da arte erudita.

Cuando [Ranz] trabajaba en el Prado recuerdo su pánico a cualquier accidente o pérdida, a cualquier deterioro y al más mínimo desperfecto, así como a los guardianes y vigilantes del museo, a los que , según decía, habría que pagar maravillosamente y procurar tener muy contentos, ya que de ellos dependía no sólo la seguridad y el cuidado, sino la propia existencia de las pinturas. *Las Meninas*, decía, existen gracias a la benevolencia o perdón cotidiano de los guardianes, que podrían destruirlas en cualquier momento si lo quisieran. (MARÍAS, 2002, p. 156-157, grifo nosso).<sup>31</sup>

La otra cosa de la que era bien consciente era esta: aunque ese guardián sufriera castigo y fuera a parar a la cárcel, si el guardián decidía una mañana destruir *Las Meninas*, *Las Meninas* quedarían tan destruidas como los Durero de Bremen si los destruyeron los bombardeos. (MARÍAS, 2002, p. 157-158, grifo nosso).<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> “Quando [Ranz] trabalhava no Prado, me lembro de seu medo pânico de qualquer acidente ou perda, de qualquer deterioração e da mais ínfima imperfeição, assim como dos guardas e vigias do museu, os quais, segundo ele dizia, era preciso pagar maravilhosamente e procurar manter contentes, já que deles dependia não apenas a segurança e o cuidado, mas a própria existência das pinturas. *As Meninas*, dizia, existem graças à benevolência ou perdão cotidiano dos guardas, que poderiam destruí-las a qualquer momento se quisessem.” (MARÍAS, 1995, p. 114).

<sup>32</sup> “A outra coisa de que estava plenamente consciente era esta: embora fosse ser castigado e acabar parando na prisão, se um belo dia um guarda decidisse destruir *As Meninas*, *As Meninas* ficariam tão destruídas quanto os Dürer de Bremen se os bombardeios os destruíram mesmo.” (MARÍAS, 1995, p. 115).

A última citação à obra é feita numa estranha e desconcertante cena festiva com bolos e refrigerantes, realizada para todos os funcionários do Museu, nos salões de exposição do Prado. Tal inventiva provocação à toda difundida restrição ao público na contemplação das obras primas de valor universal (vidros, cordas, salas vedadas), cujo limitado acesso é controlado pelos rígidos esquemas de segurança dos grandes museus, vai sugerir os frágeis suportes sobre os quais se sustenta a administração dessas instâncias de proteção às obras.

Todos los empleados con sus respectivas familias, desde el director [...] hasta las mujeres de la limpieza [...], se reunían para beber y comer y departir y bailotear [...] en una suerte de verbena bianual concebida por mi propio padre para mantener contentos a los vigilantes y permitir que se desahogaran y perdieran la compostura allí donde los demás días debían guardarla. Él mismo cuidaba de que la comida y bebida que se les servía fueran tales que sus manchas no pudieran arruinar ni dañar las pinturas, y de ese modo se consentían muchos atropellos y excesos: yo he visto de niño gaseosa sobre *Las Meninas* y merengues sobre *La rendición de Breda*.<sup>33</sup> (MARÍAS, 2002, p. 165-166).

*As Meninas*, como referência cultural espanhola, funciona, como outros símbolos que o narrador usa para caracterizar a Espanha e os espanhóis (alguns engraçados e estranhos como as calças masculinas de cintura alta: “los pantalones patrióticos” – MARÍAS, 2002, p. 295<sup>34</sup>) como um ambíguo reforço às campanhas turísticas do Estado espanhol, que usam a pintura como um dos ícones espanhóis, um foco de atração turística, divulgado nas campanhas do Estado para promover a Espanha em campanhas internacionais.

---

<sup>33</sup> “Todos os empregados com suas respectivas famílias, do diretor [...] às mulheres da limpeza [...] numa espécie de quermesse semestral concebida por meu próprio pai segundo o modelo ou o raciocínio carnavalesco para manter contentes os vigias e permitir que se desafogassem e perdessem a compostura ali onde nos outros dias tinham de mantê-la. Ele mesmo cuidava que a comida e a bebida que lhes eram servidas fossem tais que suas manchas não pudessem arruinar nem danificar as pinturas, e desse modo consentiam-se muitas infrações e excessos: em criança vi jogarem refrigerante em *As Meninas* e merengues em *A Rendição de Breda*.” (MARÍAS, 1995, p. 121).

<sup>34</sup> “Alcé la mirada y vi acercarse a paso rápido a un sujeto que nada más verlo me pareció español, más que nada por sus pantalones, los de mi país resultan inconfundibles y tienen un corte particular, no sé en qué consiste pero hace que casi todos mis compatriotas parezcan tener las piernas demasiado rectas y el culo muy alto” (MARÍAS, 2002, p. 248) [“Ergui o olhar e vi se aproximar a passo rápido um sujeito que só de vê-lo me pareceu espanhol, sobretudo por suas calças, as do meu país são inconfundíveis e têm um corte particular, não sei em que consiste mas faz com que quase todos os meus compatriotas pareçam ter as pernas retas demais e a bunda bem alta.” (MARÍAS, 1995, p. 187)]

As referências aos nomes e locais importantes da cultura (museus, obras, artistas, cidades) vêm diluídas à narração de acontecimentos e à descrição do personagem Ranz, reiterando o significado de riqueza e poder, tanto a econômica quanto a cultural, e reforça também a relação íntima do personagem com vários campos de atuação nas artes plásticas (compra, venda, avaliação, produção) e com as instituições políticas e culturais mais importantes do mundo e da Espanha.

Um aspecto que vale ainda ressaltar sobre as citações à pintura *As Meninas* é que não há a nomeação do artista. O narrador supõe aqui o conhecimento compartilhado com o leitor. Escolhe uma imagem ícone da cultura contemporânea, exportada para o mundo todo, e, com isso, agrada tanto ao público do romance popular, que reconhece o nome da obra e lembra das reproduções em pôsteres e postais, e agrada ao público que identifica o objeto da história ocidental e da história da arte, obra do mais importante artista plástico do Barroco Espanhol .

O nome “as meninas”, em *Corazón tan blanco*, também é utilizado para evocar o imaginário criado em torno da pintura, em função do contexto social e histórico do romance, criando assim a expectativa de que esse referente seja explicitamente relacionado, quando seu significado remete a duas personagens femininas, à pintura de Velázquez.

Ao contemplarmos *As Meninas* de Velázquez<sup>35</sup> nosso olhar é imediatamente conduzido para o centro geométrico da tela, onde se concentra a maior luz, e onde se localiza a infanta Margarida, filha dos reis da Espanha Filipe IV e Mariana. A seu lado, sua aia, D. Maria Sarmiento, a outra menina da pintura, ajoelha-se e oferece à princesa água num púcaro.

---

<sup>35</sup> Consideramos aqui elementos que podem ser observados em reproduções da tela original (as reproduções que utilizamos no trabalho são documentos iconográficos obtidos em meio eletrônico). Para comentários que exijam a tela original (considerações sobre dimensões da tela ou sobre a iluminação do local da exibição da obra, por exemplo) nos reportamos a obras de História da Arte.



A expressão das duas meninas na pintura – uma contida e submissa, com a atenção totalmente voltada para a outra, que ostenta uma postura ativa e alheia à atenção que lhe é dirigida – é evocada a cada vez que, no romance *Corazón tan blanco*, a expressão “las niñas” é usada para referir-se às “meninas” Aguilera.

No he querido saber, pero he sabido que una de **las niñas**, cuando [...] no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas [...] se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre.<sup>36</sup> (MARÍAS, 2002, p. 11, grifo nosso).

Su hijo, el hermano, que era bastante más joven que **las dos niñas**, se acercó a él. (MARÍAS, 2002, p. 14, grifo nosso).<sup>37</sup>

Supe sólo que mi padre había estado casado con la hermana mayor de mi madre antes que con mi madre, con Teresa Aguilera antes que con su hermana Juana, **las dos niñas** a las que se refería a veces mi abuela cuando contaba anécdotas del pasado, o más bien decía sólo ‘**las niñas**’ para diferenciarlas de sus hermanos, a los que en cambio llamaba ‘los muchachos’<sup>38</sup> (MARÍAS, 2002, p. 123, grifo nosso)

Mi padre hubiera estado casado otra vez, una tercera vez que habría sido la primera de todas, antes de su unión con **las niñas** (MARÍAS, 2002, p. 198, grifo nosso)<sup>39</sup>

Mas Juana e Teresa, as irmãs Aguilera, não são mais “meninas” no tempo narrado no romance. Ambas desposaram Ranz, o pai do protagonista, e ambas estão mortas, no tempo em que ocorre a narrativa. Teresa suicidou-se ainda jovem, logo depois do casamento com Ranz, sem deixar explicações para tal ato extremo. Juana, a mãe do protagonista, contra toda a família Aguilera, que suspeitava de uma história tão fatídica quanto a do Barba-Azul, do conto de Charles Perrault, casou-se com Ranz tempos depois, e morreu quando Juan era adolescente.

<sup>36</sup> “Eu não quis saber, mas soube que uma das meninas, quando [...] não fazia muito voltara de sua lua-de-mel [...] tirou o sutiã e procurou o coração com a ponta da pistola do próprio pai.” (MARÍAS, 1995, p. 1).

<sup>37</sup> “Seu filho, o irmão, que era bem mais moço que as duas meninas, aproximou-se dele” (MARÍAS, 1995, p. 4).

<sup>38</sup> “Durante muitos anos [...] soube apenas que meu pai antes de casar com minha mãe estivera casado com a irmã mais velhas dela, com Teresa Aguilera, antes de que com sua irmã Juana, as duas meninas a que se referia às vezes minha avó quando contava anedotas do passado, ou antes dizia apenas ‘as meninas’ para diferenciá-las dos irmãos, que por sua vez chamava de ‘os meninos’.” (MARÍAS, 1995, p. 123).

<sup>39</sup> “Meu pai [havia estado] casado outra vez, uma terceira vez que teria sido a primeira de todas, antes de sua união com as meninas” (MARÍAS, 1995, p. 147).

A expressão “as meninas”, expressão corriqueira, de uso costumeiro nas famílias, é um elemento de estranhamento no romance quando no seu entrelaçamento com a obra pictórica, sugestão de relação que não pode ser descartada, pois Ranz, o personagem que trabalhava no Prado, era, na época de seus casamentos com as Aguilera, assediado pelas duas imagens: *As Meninas*, pintura que podia contemplar a dois passos de seu escritório no Prado e “las niñas”, suas duas pobres esposas mortas.

Aparentemente, então, as meninas da pintura e as mulheres do romance só têm Ranz como elemento comum. Porém, quando refletimos sobre a organização e sobre os elementos da obra de Velázquez, descobrimos significados adicionais para o romance.

Como a princesa Margarida da pintura, cuja centralidade na tela é conferida pela geometria e pela iluminação, assim é a história do suicídio de Teresa Aguilera, da qual partirão os fios condutores que permitirão a solução do difuso temor do protagonista sobre o futuro de seu casamento. Mas, como na tela de Velázquez, na qual a centralidade geométrica da princesa Margarida é contestada por outros tantos planos representativos mais instigantes, porque menos óbvios, também a narrativa digressiva de *Corazón tan blanco*, dispersa seu centro em múltiplos relatos.

Em *As Meninas*, a princesa Margarida está no mesmo plano de suas aias<sup>40</sup>, mas a luz incide sobre ela de forma intensa. Seu rosto brilha a ponto de parecer diáfano e evocando representações místicas de anjos e santos coroados por explosões de luzes. Mas, se a princesa aqui apresenta a significação explícita de elemento central do quadro, os outros personagens, ao longo dos séculos, ganharam mais destaque justamente pela sombra que os envolve e que atiça mais a curiosidade sobre possíveis significados alegóricos na pintura.

---

<sup>40</sup> Ajoelhada do lado esquerdo da infanta está D. Maria Sarmiento, a outra menina; do lado direito, D. Isabel de Velasco. Todas as figuras históricas presentes no quadro foram identificadas pelo primeiro biógrafo de Velázquez, Antonio Palomino (1724). (WOLF, 2000, p. 81).

*As Meninas*, em seus vários planos em perspectiva, apresenta elementos instigantes que, embora não recebam a mesma quantidade de luz que a infanta estão, de certa forma, iluminados por uma outra espécie de luz: a luz da diversidade das questões sobre representação que o quadro suscita. Uma dessas questões é a presença do próprio Velázquez. Num plano posterior ao da infanta, o pintor representou-se a si mesmo, em plena função, tendo à sua frente uma grande tela da qual só vemos as costas, parecendo, com isso, querer trazer nessa, que foi uma de suas últimas obras, um debate sobre o ofício da arte. Segundo Norbert Wolf (2000, p. 81), a intenção de Velázquez com esse quadro, era a de falar sobre a linguagem artística e, embora não tenha deixado tratados sobre arte como outros grandes pintores do passado, Velázquez usa *As Meninas* para argumentar metalinguisticamente sobre sua atividade.

Mas a inversão da tela, que esconde do público o que o pintor pinta, destaca uma nova questão: é o jogo da “presença/ausência”. O quadro se dá pela metade: está presente em sua materialidade, mas escapa em seu conteúdo. Como os reis espanhóis Filipe IV e Mariana, ausentes da pintura *As Meninas*, são, provavelmente, o que está sendo pintado na tela que não vemos. Podemos ver suas imagens refletidas no espelho do fundo da sala e deduzir que se encontram na frente do pintor, objeto de sua pintura e dos olhares da princesa e de seus acompanhantes. Velázquez então, seguindo a tendência que vinha desde o Renascimento de valorização da posição social do artista, que passa a ser visto como um homem dotado de capacidades intelectuais superiores, toma a liberdade de representar-se num plano anterior ao dos soberanos e ainda os apresenta ao fundo e de maneira indireta.

O conceito de “quadro-dentro-do-quadro” (LÓPEZ-REY, 1998, p. 41), que se expressa em *As Meninas* pelo espelho, pelo quadro virado e pelos vários quadros que

compõem a decoração do salão, é ainda uma terceira questão a ser considerada em *As Meninas*.<sup>41</sup>

O jogo com os planos de perspectiva, criando instigantes segundas representações dentro da representação principal, é um aspecto que se repete em outras telas de Velázquez. Mas é em *As meninas*, que esse jogo com a representação atinge seu apogeu. A obra instiga a crítica, a literatura, e a imaginação, pelos seus múltiplos planos e personagens, e por uma significação total que parece escapar.

---

<sup>41</sup> Na literatura barroca, a propósito da “representação-dentro-da-representação” poderíamos lembrar de Shakespeare: *Hamlet* inclui a peça *A ratoeira*, encenada para desmascarar o assassino do rei; em *Sonhos de uma noite de verão* é encenado o drama de Tisbe e Príamo por uma inexperiente *troup* que, por sua inépcia, converte o drama em comédia.



Figura 1 – Albrecht Dürer  
*Cabeça de Jovem Mulher com os Olhos Fechados*. 1520(?).  
Desenho a pincel, realçado a branco, 32,4 X 22,8 cm.  
Londres, British Museum.



Figura 2 – Rembrandt van Rijn.  
*Artemisia*. 1634.  
Óleo sobre tela, 143 X 153 cm.  
Madrid, Museo del Prado



Figura 3 – Diego Velázquez.  
*As Meninas* ou *A Família de Filipe IV*. 1656/57.  
Óleo sobre tela, 318 X 276 cm.  
Madrid, Museo del Prado





Figura 4 – Vincent van Gogh  
*A Pair of Shoes* 1887.  
Óleo sobre tela, 34 X 41,5 cm.  
Baltimore, The Baltimore Museum of Art.





Figura 5 – Edvard Munch  
*O Grito*. 1893.  
Óleo sobre tela, 0,91 X 0,73 m.  
Oslo, Museu Nacional

### 3 A SOCIEDADE DA IMAGEM

#### 3.1 ALTA ARTE E ARTE POPULAR DE MASSA

As mudanças mais notáveis que os teóricos têm apontado na arte do pós-modernismo vêm da arquitetura (JAMESON, 1997; HUTCHEON, 1991), e foi justamente aí, na arquitetura, que a apropriação da cultura popular se fez sentir de forma significativa. A arte modernista deixou suas marcas nas edificações monumentais que se isolavam na paisagem das grandes cidades. O desejo de reformar o mundo e adequá-lo a novos padrões estéticos levava à rejeição de tudo que se apegasse à face tradicional urbana – a face não “remodelada” pela estética modernista. A esse momento seguiu-se o momento pós-moderno da abertura para a revitalização de todos os estilos e para a incorporação dos elementos populares da indústria do consumo. O pós-modernismo em arquitetura é oficialmente “instituído” pela obra de Venturi: *Aprendendo em Las Vegas* (1972), cujo título já evoca a retórica populista do exagerado e artificioso engendrado pela mistura de estilos.

Contrastando a planejada monotonia das megaestruturas modernistas com o vigor e heterogeneidade do crescimento urbano espontâneo, *Learning from Las Vegas* resumiu essa dicotomia numa frase: ‘construção para o Homem’ versus ‘construção para homens (mercado)’. (ANDERSON, 1999, p. 29).

Esse aspecto da arquitetura avessa ao elitismo modernista é característico da arte pós-moderna. Trata-se do apagamento da fronteira entre a alta cultura e a cultura de massa, e a incorporação de elementos da indústria cultural de massa ao texto híbrido que referenciará também as obras elitistas que parodia. Na arte, a utilização de elementos da indústria cultural de massa em sua estrutura: o *kitsch*<sup>42</sup>, os shows de TV, filmes tipo B, histórias de mistério e policiais, biografia popular, *comics*, são os elementos que, antes estigmatizados pelas formas modernistas, ganham lugar no novo momento eclético.

---

<sup>42</sup> Arte produzida com fins apelativos para o gosto popular.

Esses materiais não são apenas ‘citados’, mas são a própria obra híbrida na qual convivem materiais inspirados nas formas, categorias e conteúdos da indústria cultural e materiais provenientes de outros estilos.

A forma da arte de lidar e separar alta cultura e cultura industrial está presente na maioria das discussões envolvendo o pós-modernismo. No capitalismo em ascensão do século XIX, a oposição entre a alta arte (elitista, burguesa, complexa) e arte popular (industrial, voltada para um grande contingente, simples) começa a tomar conta dos debates sobre a cultura. Andreas Huyssen, em ensaios reunidos em *Memórias do modernismo* (1997), considerando que o modernismo foi um movimento elitista, que privilegiou a separação entre alta/baixa cultura e que se caracterizou por se posicionar politicamente contra a cultura de massa, vista como representativa do capitalismo burguês, releva no pós-moderno sua ligação com a cultura de massa, pois, para ele, fora esse aspecto fundamental, o modernismo poderia ainda ser o paradigma do momento contemporâneo.

O discurso valorizador da alta cultura é o aspecto do modernismo ao qual Huyssen denominará “O Grande Divisor”: um “tipo de discurso que insiste na distinção categórica entre alta arte e cultura de massa” (1997, p. 9). Esse discurso valorizador da alta cultura será, a partir dos anos 60, desmantelado pelo pós-modernismo em sua crítica ao alto modernismo.

O modernismo esforçou-se para preservar a “verdadeira” arte da contaminação pela arte popular de consumo produzida pelos novos artefatos tecnológicos. A arte estava ameaçada em sua pureza por uma arte cada vez mais consumista e serializada. A teoria da arte pela arte, que insiste na autonomia da obra de arte e na sua pureza frente à sociedade capitalista, recrudesce nesse período (HUYSSSEN, 1997, 8). O modernismo procurava conceber para a arte o sentido da transformação, de ultrapassagem, um movimento em direção a um futuro de felicidade para a humanidade.

A caracterização alta cultura e cultura de massa opõe a cultura humanista – unificada, erudita, valorizadora da tradição universal ocidental e desejosa de alcançar valores estéticos e morais estáveis – à cultura ligada à sociedade “nas quais reinam as modernas condições de produção”. A sociedade da imagem, de massa, de consumo ou do espetáculo é a sociedade em que “sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante” (DEBORD, 1997, p. 3).

Tanto o modernismo quanto a vanguarda sempre definiram sua identidade em relação a dois fenômenos culturais: a alta cultura tradicional burguesa (especialmente as tradições do idealismo romântico e do realismo e representação iluministas), mas também a cultura vernacular e popular, que se transformou cada vez mais na moderna cultura de massa comercial. (HUYSEN, 1997, p. 10).

Mas existe um outro fenômeno que não pode ser deixado de lado na consideração da oposição alta cultura / baixa cultura. É a cultura popular produzida pelo povo, aquela que é característica de uma cultura com traços que a particularizam. A arte popular do passado, a arte *folk*, nada teria a ver com a cultura produzida pelas indústrias para consumo popular.

A arte *folk* [...] constituía efetivamente a expressão ‘orgânica’ de várias comunidades e castas sociais, como a aldeia camponesa, a corte, a cidade medieval, a *polis* e mesmo a burguesia clássica, quando esta era ainda um grupo social unificado com sua própria especificidade cultural. O efeito tendencial historicamente único do capitalismo tardio sobre todos esses grupos foi dissolve-los [...] por meio da corrosiva ação da mercantilização universal e do sistema de mercado. Assim, o ‘popular’ enquanto tal não mais existe, exceto sob condições específicas e marginalizadas. (JAMESON, 1995, p. 15).

Para entender por que é cabível caracterizar o período a partir de 1960 como pós-modernismo, e não mais como modernismo, é preciso ver que nesse período a estigmatização do capitalismo e de seus objetos deixa de ter relevância. Os artistas compõem suas obras com materiais heterogêneos, obtendo resultados surpreendentes que cativam tanto o público seletivo aficionado dos produtos da tradição modernista de alta complexidade, quanto o público consumidor dos produtos seriais de apelo popular de significado simples e voltados para alto

consumo. O pós-modernismo deixa para trás as questões políticas que fizeram com que os modernistas repudiassem a cultura capitalista. A experimentação de materiais explora variações e combinações e produz a arte que se multiplica através de técnicas de reprodução e se insere no mercado de consumo industrial.

A arte pós-moderna utilizará elementos da indústria cultural de massa em sua estrutura, mas também fará uso de estratégias e materiais da dita alta cultura, produzindo um movimento oscilatório entre o popular e o erudito, aproximando-os, num procedimento que revela o fascínio tanto pela dinâmica apelativa comercial da produção seriada industrial, quanto pelos temas, materiais e estilos legados pela arte do passado. O passado histórico funciona, para o pós-modernismo, como um largo estoque de idéias e estilos, um conjunto de textos prontos que podem ser copiados, recortados e combinados, produzindo como resultado um texto que é como uma colagem, uma teia de fios diversos.

Em literatura, um exemplo muito citado para exemplificar a mistura de materiais provenientes da cultura de elite e da cultura de massa é o romance de Umberto Eco, *O nome da rosa* (HUTCHEON, 1991, p. 69). Eco, semiólogo, professor da Universidade de Bolonha, com ampla participação nos debates mundiais sobre cultura e *midia*, especialista em História Medieval, mistura em seu romance pesquisa histórica, simbologia e *triller* de suspense. O romance tornou-se sucesso de vendas e de público e foi transposto para o cinema de Hollywood, com Sean Conery, ator-ícone de filmes de suspense, protagonizando a trama.

Mas não se pode pensar no “Grande Divisor” como um aspecto hegemônico do modernismo, pois é nas vanguardas modernistas que se dará a própria oposição a esse discurso elitista, que forçará para baixo a dicotomia alto/baixo. São as vanguardas modernistas – Dadaísmo, surrealismo – que configuram os predecessores do pós-modernismo. Procedimentos dessas vanguardas, como a apropriação da iconografia popular e colagens, mais tarde serão tipificados como pós-modernos.

Se, no entanto, o discurso do Grande Divisor prevalece no modernismo, é porque as vanguardas não foram fortes o suficiente para afastar os temores do populismo, fascismo e frivolidade que a cultura de massa suscita na ala conservadora do modernismo. Sobre a vitória da ala conservadora do modernismo, Huyssen diz:

Tal como cresce um parasita, o conformismo foi crescendo até praticamente obliterar o impulso original, iconoclasta e subversivo da vanguarda histórica das primeiras três ou quatro décadas deste século. Este conformismo é manifesto [...] na vasta despolitização da arte do período após a Segunda Guerra Mundial e em sua institucionalização como cultura administrada. [HUYSSSEN, 1997, p. 22].

O século XX, em sua primeira metade, viu eclodir os movimentos radicais de direita que reprimiram as expressões artísticas fortes como o Dada berlinense, o expressionismo, o construtivismo russo e o surrealismo francês. Esses movimentos não resistiram às perseguições políticas fascistas e stalinistas que enfraqueceram os movimentos de vanguarda. Além disso, a contra-corrente modernista da alta-cultura apontava a cultura de massa industrial capitalista como motor e suporte das expressões totalitárias do fascismo e stalinismo, ao qual a arte não poderia dar guarida (HUYSSSEN, 1997, p. 11).

Num ponto que Jameson (1997), Huyssen (1997) e Hutcheon (1991) concordam é que o pós-modernismo é o rótulo para uma série de expressões culturais atuais que mantém com o modernismo uma relação próxima, entre a negação e a reverência.

Como a palavra 'pós-modernismo' indica, o que está em questão é uma negociação constante, até mesmo obsessiva, com os termos do próprio moderno. (HUYSSSEN, 1997, p. 12).

A cultura de massa dos nossos dias é fruto do avanço tecnológico que veio num crescendo até chegar ao ponto em que estamos hoje: indústria da imagem, as redes de computadores, a globalização do capital, as corporações internacionais de comunicação nos espaços públicos e privados. Conforme dito anteriormente, a cultura de massa deve ser diferenciada da arte popular. Não se trata da cultura produzida pelo povo. Ao contrário, a cultura de massa é mais como um produto industrial, disseminado pelas políticas capitalistas à

população, sem que estas percebam essa imposição como tal. De certa forma, o discurso contra a cultura industrial faz parte do senso comum da contemporaneidade. Uma vaga ameaça de “fim dos tempos” faz com que identifiquemos o inimigo nas grandes corporações do capital mundial.

No início do século, a crescente importância das mídias eletrônicas era vista com entusiasmo por alguns teóricos. Walter Benjamin, em seu ensaio de 1936 *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1993), chama a atenção para a mudança radical que se dá no terreno da arte, quando, com o avanço e popularização das técnicas fotográficas, surge uma nova arte que faz frente à arte tradicional. A obra única produzida para usufruto de alguns é ameaçada em sua hegemonia pela arte produzida e reproduzida mecanicamente. Ao único exemplar produzido pelo toque manual do artista vai se opor a arte da máquina: a fotografia e o cinema, as artes disponíveis então, são vistas por Benjamin como a democratização da cultura. As imagens produzidas poderão ser copiadas e expostas, ao mesmo tempo, em vários lugares. Nesse ensaio de Benjamin, cuja primeira versão é de 1936, não se vislumbra o futuro ideológico do novo meio aí em nascimento: a televisão, que ainda estava em seus primórdios (as primeiras demonstrações feitas por J.L.Baird datam de 1926), não era vista como o meio da democratização. O cinema era o meio em foco então. O cinema era a arte das imagens incessantes, que popularizava o tema e dava um novo poder ao homem comum. Benjamin escreve nos primórdios dessa era da produção em massa de imagens, e nesse momento, é a possibilidade de arrancar a arte de seu lugar distanciado e elitista que mais importa. A reprodutibilidade técnica é a esperança em uma nova era em que a nova arte já não nasceria num pedestal para adoração de poucos. O cinema, arte para muitos, permitirá a exposição máxima do produto: cópias poderão ser vistas por todos em todos os lugares. Uma nova percepção, advinda da nova arte, aos poucos trará um novo sujeito diante da arte.

Benjamin percebia a mudança no paradigma da recepção da arte que exigiria do público uma mudança na percepção: o espectador passaria de uma posição de contemplação de imagens estáticas, com tempo para reflexão, para uma outra, contínua, em que a atenção é solicitada para que as imagens sejam encadeadas para a formação do sentido completo. A imagem em movimento seria mais compatível com a simbologia associada ao homem moderno das grandes cidades cosmopolitas do início do século XX: dinâmico, apressado, ligado ao transitório e ao progresso tecnológico.

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. (...) *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.* Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 1993, 192).

Para Benjamin, os avanços tecnológicos seriam benéficos para a liberação da sociedade dos entraves hierarquizantes impostos pela divisão de classes. A democratização da arte seria o prenúncio de novos tempos, em que as diferenças sociais seriam abolidas. Huyssen vê nessa euforia benjaminiana pelo poder da técnica o alicerce da teoria de que os avanços tecnológicos propiciariam a mudança social que conduziria ao progresso da humanidade.

Brecht, e em certa medida também o último Benjamin, tendiam a fetichizar a técnica, a ciência e a produção na arte, esperando que as tecnologias modernas pudessem ser usadas para a construção de uma cultura socialista de massa. (HUYSSSEN, 1997, p. 35).

Olhando retrospectivamente para os inícios do século XX e para as teorias do progresso tecnológico como propulsor da abolição das diferenças de classe, pode-se ver que democratização da cultura realmente ocorreu com as transformações industriais: as tecnologias de reprodução de imagens permitiram o barateamento na produção de cópias e, conseqüentemente, a disponibilização da arte para um maior percentual da população. Por



outro lado, surgiram as grandes corporações industriais da comunicação que, dominando o mercado da imagem, transformaram a criação artística em mais um elemento da cadeia de mercadorias.

De acordo com a teoria de Benjamin, o artista, meramente por se ver como um produtor e operar com as novas técnicas de reprodução, chegaria mais perto do proletariado. Mas isto não aconteceu [...] porque o papel que as técnicas de reprodução têm na arte de hoje é totalmente diferente do que tinham nos anos 20. Naquele tempo, as técnicas de reprodução punham em xeque a tradição cultural burguesa; hoje elas confirmam o mito do progresso tecnológico. (HUYSEN, 1997, p. 113).

Esse desejo, do qual Benjamin fala em seu ensaio, de retirar a “aura” de santidade e de unicidade da arte, não era algo que acontecia só com o cinema. A transgressão, o desafio à tradição, era uma atitude da vanguarda modernista do início do século, na qual, entre outros nomes de destaque, sobressai o de Marcel Duchamp.

Duchamp foi o artista que “sacudiu” os alicerces da arte tradicional com seus *ready made*, objetos retirados do uso habitual e que, com ligeiras alterações e inseridos num ambiente que ressaltava seu deslocamento, trazia para a arte um novo valor, o do “estranhamento”, que procurava romper com as percepções automatizadas da arte tradicional. Essa prática da arte desloca e dificulta o acesso ao significado, causando impacto, liberando do automatismo a percepção e dirigindo o foco da atenção do público para a materialidade dos signos.

O reconhecimento do estranhamento como o fator que agrega valor a uma obra de arte vem do início do século XX, das teorias formalistas em ascensão, fomentadas pelas ciências dos signos surgidas com os estudos de Ferdinand de Saussure e Charles Peirce. O formalismo, que elegeu o significante como o elemento que dá à arte seu estatuto, teve, no texto basilar do formalista russo Vitor Chklovski (1917), *A arte como procedimento*, a apresentação dessa nova maneira de ver a arte, que confronta com a forma anterior centrada no significado, e que valorizava as alegorias para expressar conteúdos filosóficos.

O procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado. (CHKLOVSKI, 1973, p. 45).

Um dos artefatos mais desafiadoramente iconoclasta de Duchamp foi intitulado *A Fonte*. Era um urinol de porcelana, dessas peças que são montadas em banheiros públicos e que são produzidas em série. Duchamp simplesmente comprou a peça e deu-lhe o título sugestivo e provocativo, além de retirá-la de seu uso habitual. A exposição da obra foi impedida na época (1917) por ser grosseira, imoral e suscitar idéias picantes. (MINK, 2000, p. 63). Duchamp foi um precursor dos pós-modernistas, pelo humor corrosivo e procedimento paródico, além de utilizar em sua arte objetos prosaicos do cotidiano produzidos pela indústria.

Marcel Duchamp conseguiu destruir o que Benjamin chamava a aura da obra de arte tradicional, aquela aura de autenticidade e de obra única que constituía a sua distância em relação à vida e que requeria contemplação e imersão por parte do espectador. (HUYSEN, 1997, p. 30).

### **3.2 O VÍDEO E A IMAGEM DO CORPO**

Somos a sociedade da imagem, mas nunca foi tão difícil estabelecer os limites que o termo implica. Diferenciações básicas nos ajudam a introduzir o termo: imagem fixa, imutável e estável, disponível para contemplação e descrição; imagem animada, movimentada, seqüenciada, desenrolando-se no tempo. De comum em todas as acepções é sua relação com a visão e a relação de analogia que mantém com o objeto ao qual se relaciona. E, se antes as diferenciávamos entre reais e imaginárias, agora uma outra dimensão deve ser pensada: a da virtualidade. As imagens da fantasia originadas e encenadas na mente competem com imagens produzidas eletronicamente e que podem combinar-se às imagens da realidade.

A relação com a palavra é estreita. O poder da palavra para dar visibilidade a descrições e acontecimentos, os nomes que nos textos evocam a materialidade dos objetos, como se os tivéssemos sob os olhos, são dimensões dessa relação inseparável. A relação imagem/objeto é estudada pela ciência dos signos – a Semiótica ou Semiologia, conforme a tradição de estudos, americana ou européia, que se siga. O estudo dos signos é uma tradição antiga da Filosofia, tem raízes nos estudos sobre representação que vêm desde a Antiguidade. A Semiótica do século XX é herdeira desses estudos. Ela estuda os diferentes tipos de signos interpretados por nós, estabelece sua tipologia, encontra as leis de funcionamento das suas diversas categorias. A semiótica teve origem nos Estados Unidos, iniciada pelos estudos de Charles Peirce (1839-1914), e trata todos os sistemas de signos procurando estabelecer regras gerais que permitam estudá-los a todos. A tradição européia, a Semiologia, iniciada com Ferdinand de Saussure (1857-1913), privilegia o estudo dos signos verbais e entende que os estudos lingüísticos podem ser tomados como base para o estudo de todos os outros sistemas semiológicos.

Durante o século XX as teorias semióticas se multiplicaram e se especializaram. A complexidade dos estudos semióticos, atualmente, vem do entrelaçamento com disciplinas outras que também tiveram grande desenvolvimento no século XX: cibernética, computação, matemática, lógica filosófica, lingüística, medicina – em qualquer campo de especialidade em que a representação seja tema fundamental, a semiótica terá influência crucial. O ponto comum que aproxima essas várias teorias semióticas é a caracterização de signo como “tudo quanto, à base de uma convenção social previamente aceita, possa ser entendido como algo que está no lugar de outra coisa” (ECO, 1980, p. 11). Signo é, nesse sentido, um elemento mediador, um meio para se atingir a realidade.

A divisão básica dos signos em três categorias principais permite estabelecer distinções macro entre eles, em função do tipo de relação que existe entre o significante e o

mundo, para o qual é meio de acesso: ícone, índice, signo. O ícone guarda relação de semelhança com o referente (uma fotografia, por exemplo); o índice, uma relação de causalidade (p. ex. palidez para doença, fumaça para o fogo); o símbolo, desmotivado, funcionaria segundo relação de convenção (p. ex. o signo verbal). Essas divisões são vistas hoje com restrições pelos teóricos, devido às simplificações sob as quais estão fundadas, mas são úteis numa abordagem inicial do assunto.

A imagem deve ser entendida como signo, pois funciona como este: significa algo além dela mesma. Mas o termo “imagem” não é de uso exclusivo dos sistemas de signos que se apóiam na visualidade. A metáfora, imagem verbal, está baseada no princípio de semelhança, mas nem sempre remeterá a uma imagem visual. Nas construções lingüísticas usuais, as palavras estão por seu uso funcional: são signos de convenção, inventados pelo homem e (à exceção das onomatopéias) não guardam semelhança com as coisas às quais se referem. Mas, na linguagem poética, as imagens verbais, especialmente a metáfora, buscam alcançar, através das construções frasais, similitudes e semelhanças ocultas entre as palavras e as coisas. As metáforas aproximam coisas que a lógica do pensamento racional não aproximaria, procurando explorar um poder de estranheza latente nas palavras. Por isso são imagens, mais de imaginação do que de visão, e acionam uma lógica além da prática cotidiana da comunicação. Na metáfora, quanto mais criativa for a aproximação de dois termos, mais requerirá da imaginação do receptor da mensagem, para interpretar os pontos comuns insuspeitados existentes entre os objetos.

No campo tradicional da arte, a noção de imagem vincula-se essencialmente à representação visual: pinturas, gravuras, fotografia, filmes, vídeo, fotografia. Mas o uso contemporâneo da palavra vai estar relacionado às imagens produzidas pelos novos meios de comunicação de massa: a televisão, a propaganda, o vídeo, a Internet, os *videogames*. A

proliferação desse tipo de imagens na sociedade atual vai intensificar o fenômeno da onipresença da mídia na vida cotidiana urbana. Requisitante insistente da nossa atenção, as imagens de massa têm poder de intervir em nossas atitudes e decisões diárias, poder que exerce através das rápidas e ininterruptas sessões em toda e qualquer parte onde haja atividade humana.

Há que diferenciar, entretanto, entre meio e mensagem. A televisão, o meio de comunicação de maior penetração dos fins do século XX, início do XXI, é um suporte, um meio, um veículo, uma instituição, para vários tipos de mensagens, especialmente as que lhe dão sustento: as da publicidade.

As mídias de comunicação de massa são as instituições que produzem e distribuem informações, áudio e imagens em grande escala. Historicamente, a mídia de massa pode ter suas origens localizadas na invenção da imprensa de caracteres móveis [...] por volta de 1450. [...] O século XX viu a introdução e a rápida expansão da mídia eletrônica (cinema, rádio e televisão), a ponto dela ter se tornado um elemento dominante na experiência e na organização da vida cotidiana. (EDGAR; SEDGWICK, 2003, p. 209).

Uma outra diferenciação importante para o nosso estudo é a de imagem fixa e imagem animada. A imagem estática, favorecedora da contemplação, geralmente acessível através da fotografia, da pintura, do desenho e da gravura, é representativa de um momento imóvel. Nessas representações pode-se ter o sentimento de rapidez ou de lentidão, mas não o de sucessão temporal. Confrontada com a arte da animação, como o cinema, os *comics*, representações baseadas na temporalidade, na sucessão de quadros no tempo, a arte fixa parece não se coadunar com a sociedade da volatilidade e da velocidade. Mas na verdade os meios da mídia combinam as duas espécies de arte e a contemplação conviverá com as narrativas seqüenciais visuais.

A “contemplação descansa da animação permanente da tela de tv e permite uma abordagem mais refletida ou mais sensível de qualquer obra visual” (JOLY, 2004, p. 16).

A imagem visual relaciona-se com o objeto ao qual se refere segundo algum traço que os aproxima: um contorno, uma forma familiar, uma propriedade comum. Para ser imagem, o signo se relacionará com seu referente através de algum processo interpretativo que estabelece a ligação. Mas essas relações se modificam, pois a interpretação se sustenta por convenções que se alteram com o tempo. A semelhança entre representação e referente é resultado da leitura que se faz baseada em regras culturais. Dessa forma é que esquemas gráficos simples podem ser ícones para objetos reais bastante complexos: um homem pode ser identificado por um conjunto de linhas retas (para o tronco e os membros) encimadas por um círculo; uma casa, por um triângulo e mais três paralelogramos. Essas convenções, criadas por alguém em um certo momento histórico, por sua repetição e disseminação, são reconhecidas como semelhantes ao objeto ao qual se referem.

O Renascimento é o momento histórico em que, na arte, foram inventados os padrões de representação pictórica realista que reconhecemos até hoje. Foi aí que se rompeu com os modelos simbólicos de representação da Idade Média religiosa, e se deu impulso aos estudos de anatomia para a representação esmerada do corpo humano, das formas e elementos da natureza e da perspectiva científica. Esses novos padrões de representação tridimensional simulavam as distâncias, os volumes, os movimentos e as diferenciações de iluminação, que valorizavam formas e cores como percebidas no mundo real.

A representação do corpo humano foi uma das preocupações centrais dos artistas renascentistas. Pesquisando nos ensinamentos dos autores clássicos das Antiguidades Grega e Latina sobre as proporções do corpo humano ou estudando as estátuas gregas e romanas encontradas nas ruínas da Antiguidade, os artistas buscavam respostas para o segredo da beleza na representação do corpo humano. A busca da beleza humana ideal ultrapassa o desejo da fidelidade à natureza. Os efeitos de harmonia na composição, da expressão

emocional adequada para o tema escolhido, e da simetria, que traz sensação de equilíbrio e bem-estar diante da obra, resultam de conhecimentos apurados em estudos, e se afastam da mera correspondência com o mundo real. O artifício que cria a perfeição extra-humana na pintura não perde de vista a necessidade de criar a sensação de naturalidade, embora evocando um mundo mais sereno e mais belo. A exploração da luz e da cor para equilibrar formas e dirigir o olhar do público na direção de certas linhas era parte das técnicas para obtenção de belos e convincentes resultados.

A representação renascentista se valia de diversas invenções para aparentar a leveza, suavidade e um toque de mistério, que percebemos ao contemplar obras como a *Mona Lisa* (1502) de Leonardo da Vinci ou *O Nascimento de Vênus* (1485) de Sandro Botticelli: cabelos volteando no ar, roupagens esvoaçantes, contornos imprecisos em sorrisos misteriosos que deixam para o público espaços para a meditação.

Na pintura, o retrato foi um dos gêneros mais desenvolvidos no Renascimento, no qual se esmeraram artistas como Leonardo da Vinci, Ticiano e Rafael. Representações fortes de reis, nobres e papas, cuja expressividade faz com que pareçam vivos na pintura, são as telas que mais impressionam hoje. Não que esses retratos fossem especialmente lisonjeiros com seus retratados, mas sim que a força que emana da tela, obtida pela inovação na escolha da postura do modelo, na organização dos elementos da cena, nas cores exuberantes empregadas, e na iluminação teatral que explorava efeitos de luz e sombra, dá a convicção de que algo mais que matéria havia sido capturado no retrato, de que a essência do humano estava presente ali. Nas cenas inspiradas nas narrativas da mitologia grega ou nas do cristianismo, como no retrato, é ainda o corpo humano o alvo e o centro da figuração, explorado em tonalidades, movimentos audaciosos, sensualidade, emoção.

A representação do homem na arte pós-moderna rompe a tradição humanista que vem do Renascimento e faz do corpo humano mais uma mercadoria para consumo. A avidez pela coleta de imagens – e entre elas as do corpo humano, especialmente o feminino – só tem equivalência no rápido desinteresse que se segue à procura. A produção incessante de peças visuais pelas mídias de comunicação, somada à produção doméstica gerada por equipamentos baratos e fáceis de operar, cria um acúmulo de imagens dos mais variados temas, que se misturam e são vistas com a indiferença passiva de quem não tem tempo suficiente para produzir uma resposta conveniente ao estímulo recebido. Um distanciamento afetivo é a resposta humana à imagem captada pelo olho cego da máquina, que permite vislumbrar o mesmo esvaziamento no homem.

Na narrativa de *Corazón tan blanco*, Juan lidará com problemas da representação do corpo humano quando, operando uma câmera de filmar doméstica, gravará imagens do corpo nu de sua amiga Berta. O vídeo não terá grandes preocupações formais. A idéia geral sobre as poses a serem gravadas é tudo de que precisam para começar, além da câmara (propriedade de Berta) e da escolha da locação adequada (o próprio quarto da amiga). A necessidade de experiência com imagens também é posta de lado. Aliada à facilidade de operação do equipamento, a contínua exposição a imagens aleatórias veiculadas pela mídia – outdoors, panfletos, tv, cinema, jornais, revistas, internet – capacita o indivíduo a produzir um certo número de planos de filme que corresponderiam a umas tantas tomadas fotográficas. A prática da fotografia com fins domésticos já ensinou que uma coleção de imagens pode ser iniciada a partir de um simples olhar, que apenas foca objetos e aciona a máquina .

Berta é uma amiga espanhola de longa data do protagonista. Conheceram-se e tiveram um rápido namoro na juventude, na universidade em Madri. Como Luisa e Juan,



também ela trabalha com tradução. Vivendo já há doze anos em Nova York, e tendo atrás de si dois casamentos desfeitos, desenvolveu o gosto pelas emoções fortes e provisórias proporcionadas por encontros ocasionais com estranhos, que contata através de agências de encontros ou por anúncios de jornal e revistas.

Cuando yo estuve allí tras mi boda, de mediados de septiembre a mediados de noviembre, hacía ya dos años que había empezado a probar con las citas convenidas a través de agencia y también, desde hacía uno, a escribir a las secciones de contactos personales (*personals*, se llaman) de periódicos y revistas.<sup>43</sup> (MARÍAS, 2002, p. 218)

A ida de Juan a Nova York ocorre logo após seu casamento com Luisa e dá prosseguimento à sua carreira de tradutor-intérprete especializado em política, e que atende especialmente aos organismos internacionais. Esse trabalho, que exige constantes viagens, é que causa seu deslocamento para Nova York, onde se localiza a sede da Organização das Nações Unidas, para a qual trabalhará nas assembleias anuais da instituição. Berta o hospeda em sua casa (também ela trabalha na ONU como tradutora) e é assim que começa o envolvimento de Juan na produção do vídeo do nu de Berta.

Berta que, periodicamente, seleciona algum dos contatos que estabelece nas correspondências recebidas via agência e revistas, vive intensamente cada um de seus romances “contratados”. Por um lado, sonha viver uma paixão inesperada e arrebatadora, mas, por outro, é atraída pela excitação contida nas imagens e palavras provocadoras das mensagens e pela promessa de encontros perigosos com pessoas desconhecidas às quais teme, mas que proporcionam sensações prazerosas que valem pelo risco envolvido.

—Cada vez que espero una respuesta me horroriza la idea de que no la haya y también de que llegue. Todo resulta luego un desastre , pero mientras está todo por suceder tengo la impresión de la absoluta limpieza y la infinita posibilidad. [...] La mayoría de los tipos con los que luego me encuentro son impresentables, tipos repugnantes, a veces acabo saliendo y yendo a cenar con ellos y más allá sólo porque vienen precedidos por la espera y las cartas,

---

<sup>43</sup> “Quando estive lá depois de meu casamento, de meados de setembro a meados de novembro, fazia já dois anos que começara a experimentar os encontros marcados através de agências e também, havia um ano, a escrever para as seções de contato pessoais (*personals*, se chamam) de jornais e revistas.” (MARÍAS, 1995, p. 163).

de no ser así ni cruzaría la calle en su compañía.<sup>44</sup> (MARÍAS, 2002, p. 227-228).

Na pós-modernidade, as experiências em que o indivíduo é levado a se inter-relacionar com “estranhos” – pessoas que agem e vivem segundo normas desconhecidas – assumem duas formas, conforme o pensamento de Zygmunt Bauman em *O mal-estar na pós-modernidade*. Na primeira, o indivíduo vê o estranho como aquele que atende à sua busca de prazer. Em situações fora da ordem conhecida, excitantes e exóticas, o estranho rompe o tédio com seu modo de ser que muda a mesmice habitual. Na segunda forma, o convívio com estranhos é sentido como uma situação forçada e fora de controle (nesse caso, não se pode ir embora quando o prazer acaba) que pode trazer incerteza e revolta. Num outro lado da sociedade, em áreas fora do interesse do mercado consumidor, o estranho é o elemento perigoso que se impõe ao convívio de pessoas que, por não terem para onde ir ou a quem recorrer, experimentam o mundo “como uma armadilha”.

Os estranhos são pessoas que você paga pelos serviços que elas prestam e pelo direito de terminar com os serviços delas logo que já não tragam prazer. Em nenhum momento, realmente, os estranhos comprometem a liberdade do consumidor de seus serviços. [...] Os estranhos são fornecedores de prazeres. Sua presença é uma interrupção do tédio. [...] [Outras] áreas são habitadas por pessoas incapazes de escolher com quem elas se encontram e por quanto tempo, ou de pagar para ter suas escolhas respeitadas; pessoas sem poder, experimentando o mundo como uma armadilha, não como um parque de diversões. (BAUMAN, 1998, p. 41).

Berta busca romper o tédio de sua vida solitária nessas aventuras proporcionadas pelas novas formas de contatos afetivos entre pessoas, usando os recursos informacionais de nossa época – bancos de dados nos quais se pode cadastrar e selecionar pessoas, vídeos substituindo as correspondências por carta, anúncios publicados em jornais e revistas. O narrador desenvolve uma atitude reservada de oposição a esses romances de encomenda,

---

<sup>44</sup> “—Cada vez que espero uma resposta fico horrorizada com a idéia de que ela não venha e também de que chegue. tudo se torna um desastre depois, mas enquanto está para acontecer tenho a impressão da absoluta limpeza e da infinita possibilidade [...] A maioria dos caras com quem depois me encontro são inapresentáveis, tipos repugnantes, às vezes acabo saindo e indo jantar com eles e indo além só porque são precedidos pela espera e pelas cartas, se não fosse assim nem atravessaria a rua em companhia deles.” (MARÍAS, 1995, p. 170).

extraindo, contudo, alguma excitação no compartilhar com Berta da leitura das mensagens, das imagens risíveis dos vídeos caseiros e da espera de Berta pelas correspondências. Para Juan, Berta é também uma “estranha” com seu modo de vida arriscado, em que se sujeita a violências ou bizarrices de homens desconhecidos em encontros marcados às escuras. Por outro lado, Berta, com suas histórias, proporciona diversão para os difíceis e tediosos tempos de trabalho, longe de casa, na Nova York também estranha e ameaçadora (“vi a los toxicómanos y a los delincuentes futuros a distancia”<sup>45</sup> – MARÍAS, 2002, p.287), que poderá ser deixada para trás, quando a vida voltar ao normal com Luisa em Madri.

[Berta] se carteaba y se cruzaba vídeos con hombres extraños [...], “Taurus”, “VMF”, “De Kova”, “The Graduate”, “Weapons”, “MC”, “Humbert”, “Sperm Whale” o “Gaucho” [...]. Todos sonreían ante la cámara con desenfado, vídeos caseros, sin duda se habían filmado a solas, ellos solos en casa, hablando a nadie, a alguien desconocido o por conocer, o tal vez al mundo que los ignoraba. Algunos le hablaban desde la almohada, recostados en la cama y en calzoncillos o trajes de baño minúsculos, metiendo estómago, con el tórax untado de aceite como si fueran atletas. Pero no lo eran.<sup>46</sup> (MARÍAS, 2002, p. 220).

A troca de mensagens e de imagens por vídeo é uma prática usual entre os missivistas desse tipo de correspondência entre futuros casais eventuais que, assim, podem confirmar a veracidade dos traços físicos que alegam possuir. Berta havia, sob a orientação da agência de encontros, produzido o seu, em que procurava passar uma imagem doméstica de placidez e tranqüilidade. Esse vídeo era copiado e enviado a novos missivistas, a cada vez que uma proposta de algum homem que julgava interessante chegava.

En ese vídeo ella hablaba sentada en su sofá [...], estaba guapa, muy arreglada, parecía serena, parecía más joven, hablaba en inglés frente a la cámara, al final dejaba caer algunas frases convencionales en español [...] Hablaba de sus gustos, de sus ideas (no muchas ideas) [...] luego se la veía por casa, regando las plantas, hojeando un libro (era de Kundera, un fallo),

<sup>45</sup> “Vi os toxicómanos e os delinquentes futuros à distância” (MARÍAS, 1995, p. 217).

<sup>46</sup> “[Berta] se correspondia e trocava vídeos com homens estranhos [...], “Taurus”, “VMF”, “De Kova”, “The Graduate”, “Weapons”, “MC”, “Humbert”, “Sperm Whale” o “Gaucho” [...]. Todos sorriam diante da câmara com desenvoltura, vídeos caseiros, sem dúvida tinham se filmado sozinhos, só eles em casa, falando com ninguém, ou talvez com o mundo que os ignorava. Alguns falavam do travesseiro, encostados na cama e de cueca ou sungas minúsculas, encolhendo a barriga, com o tórax untado de óleo como se fossem atletas. Mas não eram.” (MARÍAS, 1995, p. 217).

con música de fondo (se oía un violoncello de Bach al fondo, un tópico), con delantal en la cocina, escribiendo cartas ante una mesa con luz eléctrica.<sup>47</sup> (MARÍAS, 2002, p. 218-219).

Na descrição que o narrador faz desse primeiro vídeo de Berta, o leitor não pode deixar de perceber os mordazes comentários, postos entre parênteses (poucas idéias, uso de livro de Milan Kundera, música de Bach), à modelação do vídeo à cultura popular de massa. Quem se lança num empreendimento de busca de relação afetiva via um meio de comunicação que atinge uma multidão de desconhecidos – uma massa aparentemente homogênea – não pode esperar que o padrão da comunicação seja o da alta cultura, e, por isso, Bach, que já caiu no gosto popular, é correto, mas Kundera é um erro. O vídeo segue o protocolo padrão do gênero e a presença do objeto da cultura elevada, o livro do intelectual e romancista tcheco Milan Kundera, destoa e aciona o alarme de elemento não adequado à comunicação “popularesca”.

Uma outra referência ao romancista, ainda nesse episódio em Nova York com Berta, é mais incerta e, como a referência anterior, está inserida na dialética alta / baixa cultura. Numa das noites em casa de Berta, enquanto o narrador assiste um programa de tv do gênero *quiz show*, competição de avaliação de conhecimentos que movimentava um vasto catálogo de assuntos não relacionados, Berta lê um livro, que “por sorte” não é de Kundera. Esse alívio parece dizer que o romance ausente, com os temas existenciais complexos e ambientação histórica e política engajada, característicos do romancista, se contrapõe e acusa a verbosidade inconsequente da televisão, à qual se entrega o narrador.

Aquella noche no salimos ni ella ni yo, y mientras yo miraba el concurso *Family Feud* en la televisión [...] ella leía (no Kundera por suerte).<sup>48</sup> (MARÍAS, 2002, p. 227).

---

<sup>47</sup> “Nesse vídeo ela falava sentada num sofá [...], estava bonita, muito bem-arrumada, parecia serena, parecia mais jovem, falava em inglês diante da câmara, no fim soltava algumas frases convencionais em espanhol [...]. Falava de seus gostos, de seus passatempos, de suas idéias (não muitas idéias), não de seu trabalho, mencionava seu acidente, mencionava sua leve manqueira com um sorriso de desculpa, era obrigada a confessar os defeitos físicos para que ninguém se sentisse logrado; depois aparecia em casa, regando as plantas, folheando um livro (era de Kundera, um erro), com música de fundo (ouviam-se um violoncelo de Bach ao fundo, um lugar-comum), com avental na cozinha, escrevendo cartas sentada a uma mesa com luz elétrica.” (MARÍAS, 1995, p. 163-164).

Esse “temor” a Kundera é o espelho do temor da sociedade de massa às obras que têm a pretensão de ser mais que entretenimento – pelos temas que abordam e pela grande auto-consciência narrativa.

Berta vive intensamente os períodos de início de romance. O envio e a recepção de vídeos, as grotescas poses dos protagonistas das imagens – tudo é divertido e excitante – e é como se sua vida fosse impulsionada e intensificada durante esse período de expectativas pelo pretense amante. Mas o encantamento efêmero se desfaz rapidamente após o primeiro encontro e então é preciso recomeçar toda a história com um outro que faça ressurgir toda a intensidade emocional.

Durante a temporada em Nova York, depois de seu casamento, Juan pôde acompanhar desde o início um desses casos de Berta, um caso que prometia ser diferente dos demais. O que chamou a atenção dos dois, logo na primeira carta, foi a linguagem. Escrita em inglês, a carta não conseguia ocultar dos dois tradutores a origem do remetente: era espanhol e, embora usasse um inglês correto, se denunciava na preferência por termos latinos da língua inglesa (“tanto Berta como yo como Luisa estamos muy acostumbrados a detectar estas transparencias de nuestros compatriotas cuando hablan o escriben lenguas”<sup>49</sup> – MARÍAS, 2002, p. 222). A informação omitida propositalmente, já que Berta, nos anúncios, enfatizava ser espanhola (a origem latina é uma característica positiva nos anúncios sentimentais porque está associada, no senso comum, a uma maior sensualidade), deixava no ar um mistério que era mais ainda aumentado pelo uso da expressão pomposa “arena visível” para falar de uma função pública e pedir discrição. Esses dois itens – a omissão da nacionalidade e a função

---

<sup>48</sup> “Naquela noite nem eu nem ela saímos, e enquanto eu via o concurso *Family Feud* na televisão e ela lia (não Kundera, por sorte).” (MARÍAS, 1995, p. 170).

<sup>49</sup> “Tanto Berta como eu como Luisa estamos acostumbrados a detectar essas transparências de nossos compatriotas quando falam ou escrevem línguas.” (MARÍAS, 1995, p. 166).

pública – foram suficientes para que, na imaginação de Berta e Juan, a figura do espanhol romântico e sinistro surgisse.

O estranho que, durante o período de correspondência com Berta, troca de pseudônimo – primeiro é Nick, depois Jack e por fim se firma como Bill – na segunda carta deixa mais perguntas no ar. Seu discurso oscila do tom lisonjeiro das fórmulas românticas – “Anticipo ya el momento de desnudarte y acariciar tu piel suave”, para um outro, ríspido e súbito – “Quiero follarte”<sup>50</sup> (MARÍAS, 2002, p. 225) –, parecendo querer sugerir na linguagem a maleabilidade de que ele próprio era feito, e que se poderia esperar dele um sujeito capaz de expressar sem timidez um desejo intenso e arrebatador.

Na terceira correspondência enviada a Berta, Bill utiliza o vídeo para mandar sua mensagem. No protocolo das comunicações de busca de parceiros amorosos, a imagem em fotografia ou filme do sujeito em avaliação é enviada logo no início, para que se dê ao outro a liberdade de cortar o contato, caso o aspecto físico desagrade. Depois de receber o vídeo padrão de Berta, Bill deveria enviar o seu, e ele faz isso, mas, como das outras vezes, introduz na comunicação um ruído, que funciona uma vez mais como anzol para a curiosidade de Berta. As imagens do vídeo de Bill mostram apenas seu torso vestido num roupão atoalhado. Ele impõe como condição para deixar ver seu rosto, que Berta lhe envie imagens de seu corpo nu, dando ênfase a certas partes específicas.

“He recibido tu vídeo, gracias” [...]. “La verdad es que promete mucho. Eres muy atractiva. Pero eso es lo malo. Que sólo promete. No es bastante. No es bastante. Por eso yo te mando también algo parcial, incompleto. Para ti ver mi cara sería como para mí ver tu cuerpo. [...] Tengo que verte desnuda. Con el mayor detalle posible. Dices que sufriste un accidente. Dices que cojeas un poco. Un poco. Pero no me dejas ver cuán poco es ese poco. Quisiera ver esa pierna herida. Cómo ha quedado. Ver tus tetas. Tu coño. [...] Sólo después de verlos podríamos hacer una cita.”<sup>51</sup> (MARÍAS, 2002, p. 236-237).

<sup>50</sup> ““Já anticipo o momento de tirar sua roupa e acariciar tua pele suave’ [...] ‘Quero comer você’” (MARÍAS, 1995, p. 168-169)

<sup>51</sup> ““Recebi seu vídeo, obrigado’ [...]. ‘A verdade é que promete muito. Você é muito atraente. Mas isso é que é ruim. Que só promete. Não basta. Não basta. Por isso, também mando algo parcial. Incompleto. Para você, ver minha cara seria como para mim ver seu corpo. Seu corpo. [...] Tenho de ver você nua. Com o máximo de detalhe possível. Você diz que sofreu um acidente. Diz que manca um pouco. Um pouco. Mas não me deixa ver

Como na mensagem publicitária, que explora a estranheza procurando o efeito que surpreenda e que vença a resistência do consumidor, a imagem “errada” de Bill – o perfil não enquadrado do modelo – é o suporte para o texto verbal que insinua que o fragmento oferecido é apenas a amostra do que pode ser obtido, se Berta resolver pagar o preço pedido. O vídeo alia imagem e som para a persuasão: a imagem apresenta a fração de um corpo que a linguagem verbal incita a desejá-lo por inteiro. Possuir o corpo inteiro de Bill, segundo a mensagem, exigiria que Berta desmembrasse o seu e o apresentasse aos pedaços<sup>52</sup>, para que Bill o recompusesse a partir do modelo que já possuía do vídeo padrão da agência.

Como diz Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*, em nossos dias, o indivíduo está voltado principalmente para o consumo. A indústria multiplicou e barateou os objetos que se pode escolher e *ter* para produzir a sensação efêmera de bem-estar num mundo cada vez mais burocrático e avesso a relações duradouras. Para Berta, conseguir o produto anunciado no vídeo de Bill torna-se temporariamente a questão central de sua vida. Depois de obtido, o produto passará a fazer parte do conjunto de objetos que perderam o valor porque entraram na ordem comum do cotidiano.

O caráter prestigioso [...] [de um] produto decorre apenas do fato de ele ter sido colocado por um momento no centro da vida social, como o mistério revelado da finalidade da produção. O objeto que era prestigioso no espetáculo torna-se vulgar na hora em que entra na casa desse consumidor [...]. Revela tarde demais sua pobreza essencial, que lhe vem naturalmente da miséria de sua produção. Mas já aparece um outro objeto que traz a justificativa do sistema e a exigência de ser reconhecido. (DEBORD, 1997, p. 46)

---

essa perna ferida. Como ficou. Ver seus peitos. Sua boceta. [...] Só depois de ver tudo isso poderíamos marcar um encontro.” (MARÍAS, 1995, p. 177).

<sup>52</sup> Berta sofreu um acidente e por isso teve parte do fêmur amputado (MARÍAS, 2002, p. 216). Nos capítulos 10, 11 e 12 de *Corazón tan blanco*, em que os acontecimentos em Nova York são narrados, as referências ao manquejar de Berta são freqüentes. O narrador está sempre atento às compensações no andar que denunciam o esforço de Berta de ocultar o problema, e por isso, na versão original em espanhol, o verbo “cojear” e derivações (“cojera”, “cojeado”), são amiúde repetidos. Para o leitor brasileiro essas repetições fazem reviver a lembrança do *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no qual uma personagem feminina era, como Berta, discriminada pela manqueira: “O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita se coxa? por que coxa, se bonita?” (ASSIS, 1995, p. 70).

A mensagem “publicitária” de Bill tem sucesso. Berta não tem mais paz e se, por um lado, está decidida a não realizar o vídeo que a objetifica, por outro, procura meios de alcançar essa imagem completa prometida. Tem a idéia de que, se puder vê-lo indiretamente, através dos olhos de outro, o desejo será mitigado. Convence Juan da absoluta necessidade de que ele passe a visitar diariamente a estação de correios onde Bill tem sua caixa postal, para surpreendê-lo quando for retirar sua correspondência. Juan acede e é favorecido pela sorte: não só identifica Bill, por seus traços definitivamente espanhóis, mas o persegue pelas ruas de Nova York, entrando em lojas e descobrindo o hotel em que está hospedado.

Mas a descrição de um homem comum que anda pelas ruas, faz compras e se hospeda em hotéis é só um relato verbal que não pode substituir o produto prometido pela imagem e pela voz do vídeo de Bill. Berta não resiste mais ao desejo de completar o ciclo da correspondência com Bill e, mais uma vez, convence Juan, que ele é a pessoa adequada para filmá-la conforme o roteiro estabelecido por Bill.

“Tengo que hacerme ese vídeo”, dijo, “tienes que ayudarme”. En aquellos últimos días había cojeado un poco más de lo habitual, como si inconscientemente me quisiera dar lástima. Era absurdo. Yo no contesté y ella continuó: “No puedo pedírselo a nadie más. [...] estás al tanto desde el principio, hasta le has visto la cara, no me obligues ahora a contárselo todo a otra persona, la gente siempre acaba hablando. Me daría vergüenza que lo supieran los compañeros. Tienes que ayudarme.”<sup>53</sup> (MARÍAS, 2002, p. 260-261).

A tematização da cumplicidade volta a *Macbeth*: instigar ou forçar alguém a fazer algo que não faria por vontade própria, por impedimentos morais, por temer se ver implicado numa rede de situações duvidosas que seriam difíceis de explicar depois a Luisa. Berta oferece diversão sexual indireta a Juan: com suas histórias de amores clandestinos, com os vídeos e as correspondências que permite que ele veja e leia, com os perigos a que ela se

<sup>53</sup> “‘Tenho de fazer esse vídeo’, disse, ‘você tem de me ajudar’. Naqueles últimos dias mancara um pouco mais que o habitual, como se inconscientemente quisesse me dar dó. Era absurdo. Não respondi e ela continuou: ‘Não posso pedir a mais ninguém [...] [você] está a par desde o início, até viu a cara dele, não me obrigue agora a contar tudo a outra pessoa, as pessoas sempre acabam falando. Eu morreria de vergonha se os colegas soubesse. Tem de me ajudar’” (MARÍAS, 1995, p. 196).



expõe. Até o caso de Bill, seu papel foi apenas o de público. Agora, Juan se vê obrigado a tomar parte na trama, a espionar Bill e, por fim, a realizar um vídeo em que sua amiga se apresenta em poses eróticas e impróprias a um homem recém-casado.

“Cualquier relación entre las personas es siempre un cúmulo de problemas, de forcejeos, también de ofensas y humillaciones”, pensé. “Todo el mundo obliga a todo el mundo”, pensé. “Este individuo Bill ha obligado ya a Berta, y Berta está tratando de obligarme a mí, Bill ha forcejeado, también la ha ofendido y ya la ha humillado antes de conocerse, quizá ella no se da cuenta o en el fondo no le importa, vive instalada en eso.”<sup>54</sup> (MARIAS, 2002, p. 261).

A execução do vídeo traz o embaraço inevitável para os dois personagens. Juan procura ocultar-se atrás da câmara e atrás dos olhos de Bill. Utilizando uma primeira pessoa do plural, que não o exime da culpa de estar vendo e extraíndo prazer do desnudamento de Berta, torna presente a outra figura masculina, que é a verdadeira responsável pela humilhante reunião dos dois na filmagem: um como o produtor e o outro como o objeto que será captado e para sempre gravado num meio que permitirá reproduzir a cena da nudez vezes sem conta. Ao final da filmagem, não deixa de lembrar que certas partes do corpo devem ser enfatizadas no vídeo, para atender ao que Bill havia solicitado na sua apresentação das condições para o encontro.

No lo miré más que a través de la cámara, para hacer los encuadres y las aproximaciones que ella me iba sugiriendo [...] No hablábamos mientras yo rodaba [...] hicimos un alto, dejé de filmar, todo duró muy poco, había que grabar unos minutos tan sólo, pero aún no habíamos acabado. Yo miraba más cada vez con los ojos de “Bill” [...]. El coño”, le dije a Berta, y no sé cómo se lo dije, cómo me atrevía a decírselo, pero lo hice. “Nos falta el coño”, le dije, y utilicé el plural para involucrarme, o quizá para atenuar lo que estaba diciendo [...] (hablaba por boca de “Bill” acaso). [...] Se desanudó el cinturón y se abrió el albornoz a la altura también del abdomen, todavía se tapaba las piernas con los faldones, esto es, dejaba ver el interior de los muslos pero no su frente ni más abajo [...] y yo rodé, acercándome, unos segundos de vídeo, para la posteridad efímera, [...] aún tenía que decirle algo, aún no habíamos terminado, aún nos faltaba algo de lo que “Bill”, “Jack” o “Nick” nos había exigido, nos faltaba la pierna. [...] “Nos falta la

---

<sup>54</sup> “Qualquer relação entre as pessoas é sempre um acúmulo de problemas, de forçamento, também de ofensas e humilhações”, pensei. ‘Todo mundo obriga todo o mundo’, pensei. ‘Esse tal de Bill já obrigou Berta, e Berta está procurando me obrigar, Bill forçou, também a ofendeu e humilhou antes de se conhecerem, talvez ela não se dê conta ou no fundo não lhe importe, vive instalada nisso.’” (MARIAS, 1995, p. 196-197).

pierna”, dijimos, “recuerda que Bill quiere verla”.<sup>55</sup> (MARÍAS, 2002, p. 263-267)

O vídeo é feito e é enviado. Cumpre seu papel de abrir caminho para o encontro real entre Berta e Bill, que acontece, mas que não traz nenhuma transformação na vida de Berta. Depois do encontro e da relação sexual, eles se separam e Berta retorna ao ciclo da procura virtual por companhia.

### 3.3 TELEVISÃO – A DEMOCRÁTICA MÍDIA PÓS-MODERNA

A verborragia imagética gerada pela tecnologia eletrônica que trabalha num tempo não humano, infinitamente fracionado, constrói um mundo de objetos inesgotável, que habita a virtualidade do tempo da máquina. A multiplicação de estímulos, propiciada por essa virtualidade, exclui qualquer construção de narrativa: ela trabalha no puro prazer visual da dinamicidade e no uso de efeitos alucinantes e, desse modo, subverte as formas de representação anteriores. Todas as formas tradicionais de interpretação são revistas e postas em xeque frente à complexidade da produção artística atual que, baseada no uso desenfreado de mídias eletrônicas, torna-se predominantemente visual.

Não é, por certo, um mero acidente que hoje, em pleno pós-modernismo, a linguagem mais antiga da ‘obra’ – a obra de arte, a obra-prima – tem sido, em geral, deslocada pela linguagem do texto e da textualidade – uma linguagem da qual a realização da forma orgânica ou monumental é estrategicamente excluída. (JAMESON, 1997, p. 100).

---

<sup>55</sup> “Só o olhei [o corpo] através da câmara, para fazer os enquadramentos e as aproximações que ela ia me sugerindo [...]. Não falávamos enquanto eu filmava [...], fizemos uma pausa, parei de filmar, tudo durou muito pouco, era preciso gravar apenas uns minutos, mas ainda não tínhamos acabado. Eu olhava cada vez mais com os olhos de ‘Bill’ [...]. ‘A boceta’, eu disse a Berta, e não sei como disse, como me atrevi a dizer, mas disse. ‘Faltanos a boceta’, disse, e utilizei o plural para me envolver, ou talvez para atenuar o que estava dizendo [...] (falava talvez pela boca de “Bill”). [...] Soltou o cinto e abriu o roupão na altura do abdome também, ainda tapava as pernas com as abas do roupão, isto é, deixava ver o interior das coxas mas não sua frente nem mais abaixo, [...] e eu filmei, aproximando-me, uns segundos de vídeo, para a posteridade efêmera [...]. Ainda tinha de lhe dizer uma coisa, ainda não tínhamos terminado, ainda nos faltava algo do que “Bill”, “Jack” o “Nick” nos exigira, faltava-nos a perna. [...] ‘Falta-nos a perna’, dissemos, ‘lembre-se de que Bill quer vê-la.’” (MARÍAS, 1995, p. 198-201).

A representação, o conceito mais polêmico e mais fundamental dos estudos literários, é que conecta a literatura ao mundo. Em Platão, em *A República*, a *mimesis*, a representação que procura captar todos os traços do objeto visado, para ser dele a cópia perfeita, é repudiada como falsificação, como cópia degradada que tenta enganar o cidadão e corromper a ordem da cidade (Livro X, 597e). É a *diegesis*, o discurso indireto não imitativo do poeta, que é valorizado por Platão. Na *Poética* de Aristóteles, ao contrário de Platão, a *mimesis* é caminho de aprendizado da Beleza, da ordem e para a compreensão do mundo. (ARISTÓTELES, 1997, p. 21-22).

A valorização aristotélica do realismo é meio de aprendizado e de apuração da sensibilidade e, como tal, deve ser ideal máximo do artista obtê-la. Esse conceito valorizador da representação, como meio de expressar idéias e falar da experiência humana e das coisas do mundo, atravessou os séculos praticamente sem alteração, até o advento das teorias formalistas do início do século XX. O formalismo postulava a autonomia da arte em relação à realidade como, na lingüística, o signo se libertava do referente real.

O ataque à referencialidade recrudescer nos movimentos estruturalista e pós-estruturalista (anos 1960-80), que contestavam o dogma realista da “momentânea suspensão voluntária da realidade”, contrato ligando autor e leitor, para que este visse o real no que lia, e ao qual os estruturalistas chamavam de “o efeito do real”<sup>56</sup>. A inserção na narrativa de elementos secundários – pequenos gestos, objetos insignificantes – visa estabelecer uma linha direta com o cotidiano da relação do homem com as coisas do mundo. A teoria literária com raiz no estruturalismo concebe, pois, o realismo não como um ‘reflexo’ da realidade, mas como um discurso que tem suas regras e convenções, para construir uma ilusão.

---

<sup>56</sup> “O que se chama ‘real’ (na teoria do texto realista) nunca é mais do que um código de representação (de significação): nunca é um código de execução: *o real romanesco não é operável*. Identificar – o que seria, no fundo, uma atitude ‘realista’ – o real e o operável, seria subverter o romance ao limite de seu gênero (daí a destruição fatal dos romances quando passam da escritura ao cinema, de um sistema de sentido à ordem do operável).” (BARTHES, 1992, p. 109).

Dois conceitos difundidos nos anos 1960 vieram reforçar ainda mais as teorias da contra-referencialidade na literatura: o dialogismo e a intertextualidade. Em 1966, Julia Kristeva, a partir da obra de Mikhail Bakhtin, cunhando o termo ‘intertextualidade’, desloca a referencialidade na literatura, do mundo para o próprio texto. Os romances não falam do mundo: falam da literatura. Os romances mais instigantes da contemporaneidade passaram então a ser vistos como uma rede complexa de citações que funcionam não como índices para o mundo, mas para textos da cultura, sem limites de gênero de enunciado ou de sistema lingüístico. Os procedimentos da arte pós-moderna incluem a apropriação, a citação, a seleção, a paráfrase, a paródia e o pastiche. Mas, como alerta Afonso Romano de Sant’Anna, a percepção da grande intertextualidade nos textos da pós-modernidade requer a especialização do leitor:

“É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos. [...] Configura-se que a leitura de suas [da pós-modernidade] obras requer certa especialização. Como obras metalingüísticas, usando a inter e a intratextualidade, descrevem um discurso fechado ou, então, restrito ao entendimento dos especialistas.” (SANT’ANNA, 2001, p. 26).

As noções de originalidade e autenticidade, valorizadas no período anterior, estão enfraquecidas na pós-modernidade e dão lugar ao conceito da “novidade” – a retomada e valorização de textos anteriores numa nova ordem discursiva, que desafia os discursos da crítica e da história responsáveis pelos significados canônicos desses textos antigos.

O pós-modernismo vai contestar o indivíduo unificado e coerente e vai questionar as narrativas históricas que criam sistemas de compreensão do mundo totalizantes ou homogeneizantes. No mundo pós-moderno, as certezas que possamos ter serão transitórias, geradas na teia das contradições da cultura descentrada à qual pertencemos.

A arte pós-moderna afirma de maneira idêntica, e depois ataca de maneira deliberada, princípios como valor, ordem, sentido, controle e identidade [...] que têm constituído as premissas básicas do liberalismo burguês. Esses princípios humanísticos ainda atuam em nossa cultura, mas muitos acreditam que eles já não são considerados como eternos e imutáveis. (HUTCHEON, 1988, p. 31).

A relação da arte com o capitalismo é, como todos os aspectos da vida contemporânea, de submissão à cadeia de produção de mercadorias. A avidez do mercado por novidades fomenta a indústria da inovação estética e do experimentalismo – e a publicidade é um meio cada vez mais tido como expressão artística, que se sustenta sobre a inovação na linguagem – que conta com patrocínios entre mega-empresas do capital.

A televisão, com sua centena de canais de entretenimento, é a mais difundida expressão da arte da cultura de massa – arte a serviço do capital. É produzida e distribuída pelas grandes corporações de comunicação e está, como qualquer outro tipo de indústria do capitalismo, vinculada às forças econômicas da produção e consumo e sujeita à ideologia da oferta e da demanda. A arte comercial propagada pela televisão é uma mercadoria como qualquer outra. Os canais internacionais de tv paga, produzindo programas a serem vistos no mundo inteiro, nos rincões mais remotos do planeta, mostram a força e a insidiosa penetração da indústria cultural.

A representação da penetração da mídia na sociedade tem um lugar importante na literatura contemporânea. A apresentação da situação da sociedade pós-moderna sem forçar um julgamento e a atitude ambígua do artista pós-moderno que não toma partido, mas apenas mostra as imagens, forçando o reconhecimento e a identificação do público, propiciam o espaço para a reflexão e o debate sobre o poder de influência e de dominação da mídia, e conferem à arte o papel de transformação social.

Em *Corazón tan blanco*, as duas mais importantes mídias do nosso momento atual estão presentes: o vídeo, do qual falamos anteriormente, e a televisão. A televisão, objeto doméstico indispensável nos lares ocidentais, faz parte da rotina e do tempo circular do cotidiano. Na sociedade de consumo, um novo conceito de tempo vai falar da cadeia de repetição que controla nosso cotidiano, é o tempo “pseudocíclico” conforme o pensamento de

Guy Debord. A vida humana é controlada pelo tempo das mercadorias, o tempo da vida no trabalho nas indústrias e escritórios.

O tempo pseudocíclico é o do consumo da sobrevivência econômica moderna [...] Nele, o vivido cotidiano fica privado de decisão e submetido, já não a ordem natural, mas a pseudonatureza desenvolvida no trabalho alienado; esse tempo, portanto, reencontra *naturalmente* o velho ritmo cíclico que regulava a sobrevivência das sociedades pré-industriais. O tempo pseudocíclico não só se baseia nos traços naturais do tempo cíclico mas também cria novas combinações homólogas: o dia e a noite, o trabalho e o descanso semanais, a volta dos períodos de férias. (DEBORD, 1997, p. 104)

O tempo de assistir televisão pontua nossos momentos diários. A televisão é a presença não sentida, a “ausência” que ocupa espaço, um objeto encontrado em todos os lugares, cuja forma aproximada de cubo fechado contém, em seu interior, circuitos eletrônicos que possibilitam receber e projetar, na tela frontal da caixa, conteúdos os mais diversos.<sup>57</sup>

As imagens projetadas, combinadas num fluxo contínuo – uma miscelânea vertiginosa –, incentivam os sentidos de provisoriedade, fragmentação e descontinuidade do momento atual. De tão constante e ininterrupta é sua apresentação de conteúdos (a tv sempre ligada nas casas), que cai no paradoxal estado de invisibilidade. Invisibilidade relativa. Conscientemente, o indivíduo se ocupa de outras atividades, ou se deixa ficar inerte em frente à tela, absorvendo passivamente os mais variados programas. A tv, em sua verborragia de palavras e imagens, procura manter a atenção dividida ou semi-atenta do sujeito em frente ou no seu campo de atuação. Vicia e condiciona o espectador a se submeter a essa dinâmica de imagens e discursos que contrasta com a realidade do público parado que assiste à tela

---

<sup>57</sup> O romance *Televisão* do escritor belga Jean-Philippe Toussaint faz uma descrição humorística do aparelho que tem em sua sala: “É um televisor clássico, preto e quadrado, que fica sobre um suporte de madeira laqueada composto por dois elementos, uma tábua e um pé, o pé com forma de um fino livro negro, aberto na vertical, como se fosse uma censura tácita. A tela, de uma cor indefinível, profunda e pouco atraente, para não dizer verde, é levemente convexa. [...] É encimado por uma grande antena em forma de V, bastante parecida com as duas antenas de uma lagosta, oferecendo aliás o mesmo tipo de pega, se fosse o caso de se pegar o televisor pelas antenas e mergulhá-lo numa panela de água fervendo para se ver livre dele de modo ainda mais radical.” (TOUSSAINT, 1999, p. 15-16).

luminosa. Não é percebida como impedimento à intimidade, mas sim como o lazer barato a que todos têm direito.

Em uma situação de fluxo total, o conteúdo da tela passando diante de nós o dia inteiro, sem interrupção (ou cujas interrupções – chamadas de comerciais – são menos intervalos do que oportunidades fortuitas para ir ao banheiro ou para fazer um sanduíche), o que se costumava chamar de distância crítica parece se tornar obsoleto. Desligar a televisão tem muito pouco a ver com o intervalo de uma peça de teatro ou de uma ópera, ou com o *grand finale* de um filme de cinema, as luzes se acendendo lentamente e a memória começando seu trabalho misterioso. (JAMESON, 1997, p. 94).

Devido à longa convivência com o aparelho, o sujeito desenvolveu a capacidade de fragmentar sua atenção de modo a, simultaneamente ao programa de tv, executar uma outra coisa. O estranhamento que isso provoca nos que não estão submetidos a esse poder da imagem não é percebido pelas pessoas que pontuam suas horas por programas de televisão. É uma distração que visa combater o tédio causado pela vida que só tem prazer no consumo de mercadorias.

Tanto na tradição freudiana quanto na marxista [...] o ‘tédio’ é considerado não tanto como uma propriedade objetiva das coisas, mas como uma resposta ao bloqueio das energias [...]. O tédio torna-se interessante como reação a situações de paralisia, mas também, sem dúvida, como um mecanismo de defesa ou comportamento de escape. (JAMESON, 1997, p. 95).

Na literatura, a denúncia sobre a proliferação de imagens aleatórias, que fomentam o consumo de mercadorias propagadas pela televisão, se dá de forma ambígua. Os romances inserem na sua trama personagens que se postam à frente da tv, passivos e entediados, procurando distração depois de um dia de trabalho. Mas não há acusação nem alguma incitação a mudança de atitude. Só se faz, repentinamente, saltar aos olhos coisas que estavam indiferentes na cadeia dos objetos do dia-a-dia. A desfamiliarização e o estranhamento, procedimentos da arte, é que causam a percepção de uma situação indiferenciada, e é essa percepção que desperta o indivíduo de sua submissão à cadeia de consumo.

A passividade do sujeito diante da tela contrasta com a dinamicidade na mudança de quadros na tv. As imagens piscam, luzem, apagam e acendem, submetidas a todas as técnicas disponíveis de animação inventadas desde o advento do cinema. Realizar outras atividades enquanto assiste tv mostra que, diante desse fluxo contínuo, o indivíduo desiste de formular qualquer tipo de resposta à programação e, indiferente à enxurrada de mensagens, intercala, entre uma imagem e outra, tarefas do dia-a-dia.

O tema do poder da palavra que se diz na intimidade, para convencer aquele que hesita, e para fazer com que cometa uma ação moralmente reprovável, é central em *Corazón tan blanco* e, ancorado no drama clássico de Shakespeare, traz para o romance as imagens de suicídio, loucura e ações impulsivas cometidas por paixão. As citações freqüentes dos motivos shakespearianos de *Macbeth* em *Corazón tan blanco* são entremeadas pelo ruído do mundo, um ruído incessante que distorce a mensagem e enfraquece seu poder moral.

Numa passagem em especial, esse ruído que intervém na comunicação e ameniza o drama que se desenrola na realidade vem da televisão. O poder de interferência da tv na vida dos personagens é apenas apresentado no romance: não há um pesar pelo tempo desperdiçado ou algum discurso de condenação.<sup>58</sup> Adaptado aos hábitos do tempo cíclico da cidade, o narrador busca distração e ocupação do tempo defronte à tela da televisão.

Logo após o casamento, numa cena íntima do casal, instalados em sua recente cama comum, é agora Luisa que procura persuadir Juan a vencer o temor de conhecer um assunto do passado de sua família, temor que ele já vinha expressando desde o início do relato.

---

<sup>58</sup> Já o narrador de *Televisão*, romance ao qual nos referimos antes, adota um discurso de acusação contra o poder de hipnotizar que tem a programação da tv: “Muitas vezes, assim, de noite, nos últimos tempos, como que tomado por uma embriaguez ruim, eu ligava a televisão e ficava vendo tudo o que passava sem pensar, não escolhia um programa em particular, olhava o que aparecia, o movimento, a cintilação, a variedade. Não reparei, naquele momento, na deriva que estava tomando conta do meu comportamento” (TOUSSAINT, 1999, p. 14).



No he querido saber, pero he sabido<sup>59</sup> (MARÍAS, 2002, p. 11)

Pero lo que sí es posible es no querer saber nada cuando aún no se sabe, después ya no, [...] más vale saber las cosas, pero sólo cuando ya se saben (yo aún no sabía).<sup>60</sup> (MARÍAS, 2002, p. 190)

O assunto a investigar é o passado de Ranz, que ganha misteriosos contornos, para Luisa e para Juan, a partir de informações que, por descuido, deixou escapar um amigo de Juan. Ficaram sabendo, então, que a primeira esposa de Ranz havia se suicidado e não, como Juan imaginava saber, morrido de doença. Esse interesse de Luisa em que Juan rompa a redoma que pôs sobre acontecimentos da infância é, também, o esforço para que a nova ordem do casamento se consolide. O interesse pela história da família, mesmo sobre um evento tenebroso num passado remoto, é uma forma de reafirmar o fazer parte dela, e de ser consciente de que o casamento dos dois é a continuidade de uma tradição e de uma história social, da qual Ranz e seus casamentos funestos fazem parte.

Zygmunt Bauman cita, entre os fatores responsáveis pela incerteza e temor reinantes na pós-modernidade, o enfraquecimento dos laços que antes forneciam ao indivíduo uma “rede de proteção”, um apoio para seguir na vida.

Essa segunda linha de trincheiras outrora oferecida pela vizinhança ou pela família, onde uma pessoa podia retirar-se para curar as contusões deixadas pelas escaramuças do local de trabalho – se elas não se desintegraram, então pelo menos foram consideravelmente enfraquecidas. A pragmática em mudança das relações interpessoais [...] permeada pelo dominante espírito do consumismo [...] dispendo do outro como a fonte potencial de experiência agradável [...] não tem como gerar laços duradouros [...] Os laços que ela gera, em profusão têm cláusulas embutidas até segunda ordem e passíveis de retirada unilateral; não prometem a concessão nem a aquisição de direitos e obrigações. (BAUMAN, 1998, p. 35)

A televisão surge como símbolo desse enfraquecimento dos laços familiares, por sua suave, invisível e constante construção de outros laços, abstratos e virtuais, nos quais o

---

<sup>59</sup> “Eu não quis saber, mas soube” (MARÍAS, 1995, p. 1).

<sup>60</sup> “O que é possível, sim, é não querer saber nada quando ainda não se sabe, depois já não é, [...] é melhor saber as coisas, mas só quando já se sabe (eu ainda não sabia)” (MARÍAS, 1995, p. 141).

indivíduo não encontrará respaldo para suas angústias. Em *Corazón tan blanco* a atenção do narrador se divide entre a decisão difícil sobre conhecer o passado de Ranz, e um divertido programa de tv que apresenta cenas cômicas de filmes antigos do comediante americano Jerry Lewis. Juan segue alternadamente o programa de tv e a sutil mas firme argumentação de Luisa para que vença o temor de saber sobre os segredos de Ranz. O romance exemplifica o que falávamos antes sobre a percepção dividida do indivíduo da sociedade atual, que, frente à desnecessária formulação de resposta ao que a televisão propõe, pode executar outras ações paralelamente.

Vivir con ella [Luisa] es vivir instalado en la comedia, [...] como lo es vivir junto a Ranz, quizá por eso quisieron vivir con él dos mujeres, o tres. [...] A ella también le gustaba mi padre, la divertía. Luisa quería escucharle.

—Le preguntaré yo —dijo. [...]

Jerry Lewis manejaba una aspiradora en la televisión. La aspiradora era como un perrillo y se rebelaba.

—¿Y si es algo que no es contable?<sup>61</sup> (MARÍAS, 2002, p. 200).

A história privada combina-se com a história da televisão, que segue como uma testemunha inconsciente das vidas que são vividas em frente a ela, sem pudor, e sem que a atenção do indivíduo, assim dividida, entre a vida que se vive e as cenas que se assiste, convirja ou divirja totalmente dentro da distração constante.

Enquanto a conversa entre Luisa e Juan entra nos temas existenciais da verdade, culpa, remorso, indiferença e herança, a tv apresenta cenas ingênuas e hilariantes de comédia pastelão, com Jerry Lewis encenando as costumeiras trapalhadas com que se tornou famoso.

Jerry Lewis [...] bailaba ahora con un hombre muy bien trajeado en un enorme salón vacío. Ese hombre, lo reconocí y lo recordé al instante, era el actor George Raft, especializado durante muchos años en papeles de gángster y consumado bailarín de boleros y rumbas. [...] Jerry Lewis había puesto en duda que él fuera él [...] y lo obligaba a bailar un bolero para

---

<sup>61</sup> “Viver com ela é viver instalado na comédia, [...] como o é viver junto de Ranz, talvez por isso duas mulheres, ou três, tivessem querido viver com ele. [...] Ela também gostava de meu pai, ele a divertia. Luisa gostaria de ouvi-lo.

—Eu vou perguntar a ele – disse. [...]

Jerry Lewis manejava um aspirador na televisão. O aspirador era como um cachorro e se rebelava.

—E se for uma coisa que não seja contável?” (MARÍAS, 1995, p. 149).

demonstrar que bailaba el bolero como George Raft.<sup>62</sup> (MARÍAS, 2002, p. 206-207).

A discussão sobre esquecimento e recuperação da verdade, que ocorre entre os dois personagens, combina-se às “surreais” cenas antológicas do comediante. Nos dois planos narrativos, simultâneos e descasados, a cena da tv e a que ocorre na cama do casal, o tema subjacente é o mesmo: a recuperação da memória. Através da imagem da tv, Juan recupera a lembrança da infância, do tempo em que via e se encantava com as películas preto-e-branco de Jerry Lewis na tv, em casa de seus pais, quando se encantava com a ingenuidade e engenhosidade mágica desprovidas dos apelos reais da existência. Na conversa com Luisa, no entanto, é obrigado a enfrentar lembranças de esquecidas conversas entreouvidas na infância.

Yo jugaba solo con mis soldaditos en casa de mi abuela habanera [...] Esa vez mi madre estaba enferma y fue Ranz quien vino a recogerme poco antes de la cena. Rara vez los vi juntos solos, a mi padre y mi abuela, siempre estaba mi madre mediando o en medio, no aquella vez. [...] Antes de que Ranz dijera nada ella le preguntó en seguida: “¿Cómo está Juana?” [...] “No sé cómo eres capaz de irte por ahí a tus cosas con Juana enferma. No sé cómo no te pones a rezar y cruzas los dedos cada vez que tu mujer se resfría. Ya llevas dos perdidas, hijo.”<sup>63</sup> (MARÍAS, 2002, p. 190-191).

No programa da tv, a imagem insistente e ininterrupta confronta o diálogo tenso que se instala entre Luisa e Juan. A comédia-pastelão suscita a gargalhada pouco conveniente para a atmosfera densa, causada pela conversa sobre a suspeita de uma história trágica de suicídio. A imagem da tela é um “quadro-dentro-de-quadro” – a encenação burlesca na televisão abre uma janela para um mundo distante e feliz de risadas e palhaços – enquanto na cama, quase imóveis, Juan e Luisa têm os olhos postos na televisão e a atenção alternada entre

---

<sup>62</sup> “Jerry Lewis [...] dançava agora com um homem muito bem vestido num enorme salão vazio. Esse homem, reconheci-o e lembrei-me dele no mesmo instante, era o ator George Raft, especializado durante muitos anos em papéis de gângster e consumado dançarino de boleros e rumbas. [...] Jerry Lewis pusera em dúvida que fosse ele [...] e obrigava-o a dançar um bolero para demonstrar que dançava bolero como George Raft.” (MARÍAS, 1995, p. 154).

<sup>63</sup> “Eu estava brincando sozinho com meus soldadinhos em casa de minha avó havanesa [...]. Dessa vez minha mãe estava doente e foi Ranz que veio me buscar pouco antes do jantar. Raras vezes os vi a sós, meu pai e minha avó, minha mãe estava sempre mediando ou no meio, não daquela vez. [...]. Antes que Ranz dissesse qualquer coisa ela foi logo lhe perguntando: ‘Como está Juana?’ [...] ‘Não sei como você é capaz de sair por aí para tratar de suas coisas com Juana doente. Não sei como não se põe a rezar e não cruza os dedos cada vez que sua mulher se resfria. Já perdeu duas, filho.’” (MARÍAS, 1995, p. 141-142).

uma e outra coisa. Nenhum dos dois personagens sente a imagem da tv como intromissão ou perturbação do diálogo. É como se, diante do casal, se postasse um quadro de imagens moventes, que capta parte da atenção, sem que se tenha consciência plena disso. Como um parasita que imobiliza parte de um sistema vital e que, para se proteger, possui suas estratégias de disfarce, a tv não é percebida como uma ameaça à comunicação entre os personagens.

[Luisa] cogió el mando a distancia de la televisión y dio un veloz repaso a los otros canales para dejarla de nuevo donde estaba. Jerry Lewis intentaba comer spaghetti: había empezado a girar y girar el tenedor y ahora tenía el brazo entero envuelto en la pasta. Se lo miraba con estupor y le lanzaba bocados. Me reí como un niño, esa película la había visto en mi infancia.<sup>64</sup> (MARÍAS, 2002, p. 203).

A tv como um sistema que se mantém à parte da vida que se desenrola, e cuja indiferença é quase como um escárnio à situação dramática que se vive, vai aparecer de forma mais contundente num outro romance de Javier Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*<sup>65</sup>, em que o narrador vê morrer ao seu lado, depois dos frustrados primórdios de um ato sexual, uma mulher que, agindo com oportunismo, o convidara ao seu apartamento durante a viagem do marido. Sem saber o que fazer diante da agonia daquela recém-conhecida, hesitante sobre contatar a família e o marido da mulher em situação tão embaraçosa de adultério, e com o agravante de uma criança de colo dormindo no quarto ao lado, o narrador passa algum tempo, diante da televisão, assistindo a um filme antigo em preto-e-branco, procurando escapar da realidade constrangedora e assustadora.

---

<sup>64</sup> “Pegou o controle remoto da televisão e deu uma veloz passada pelos outros canais para deixá-la de novo onde estava. Jerry Lewis tentava comer espaguete: começara a girar o garfo e agora tinha o braço inteiro enrolado no macarrão. Olhava para ele com estupor e dava-lhe dentadas. Ri como uma criança, tinha visto aquele filme na minha infância.” (MARÍAS, 1995, p. 151).

<sup>65</sup> No Brasil, publicado com o título *Amanhã na batalha pensa em mim*, com tradução de Eduardo Brandão. Como *Corazón tan blanco*, o título vem de Shakespeare, do drama *Ricardo III*. Diz Javier Marías: “ ‘Tomorrow in the battle think on me’, que se repete várias vezes na Cena III do Ato V de *Ricardo III* [...] é muito mais célebre que aquela outra de *Macbeth*.” (MARÍAS, 1997, p. 375).

A crescente utilização de tecnologia de reprodução para registrar os mínimos eventos da vida contemporânea se alia ao desconforto diante do esmaecimento da fronteira entre realidade e a virtualidade do meio eletrônico. A possibilidade de rever um episódio real gravado em vídeo, folhear um álbum de fotografias, ou ouvir novamente uma voz, faz com que o sujeito tenha afeição pela produção dessas imagens visuais e sonoras substitutas da experiência real. Mesmo que a ânsia por manter uma coleção de imagens facilmente acessíveis seja só a ilusão do consumo, a lógica fácil de que *ter* significa diretamente *preservar*, o temor de só viver uma única vez um evento fomenta a febre da gravação. Na verdade, o colecionador de imagens tenta enganar a morte, evitando, através de memórias artificiais, a ação do tempo que causa o desaparecimento de tudo que antes era vivo e palpante: paisagens, pessoas e coisas. Tendo numa estante ou numa caixa recolhidas suas recordações em fotos e vídeos, pode relaxar e se entregar sem culpa ao esquecimento que cria espaço para novas coleções.

A arte de esquecer é um bem não menos, se não mais, importante do que a arte de memorizar, em que esquecer, mais do que aprender, é a condição de contínua adaptação, em que sempre novas coisas e pessoas entram e saem sem muita ou qualquer finalidade do campo de visão da inalterada câmara da atenção, e em que a própria memória é como uma fita de vídeo, sempre pronta a ser apagada a fim de receber novas imagens, e alardeando uma garantia para toda vida exclusivamente graças a essa admirável perícia de uma incessante auto-obliteração. (BAUMAN, 1998, p. 36-37).

## **4 O MAL-ESTAR NA PÓS-MODERNIDADE**

### **4.1 A DIFUSA SENSAÇÃO DA PROXIMIDADE DO DESASTRE**

O mal-estar é uma condição da pós-modernidade que parece ser uma mutação da ansiedade moderna detectada por *Das Unbehagen in der Kultur* [*O mal-estar da civilização*] de Freud, em 1930. O texto mostrava as conseqüências, na sociedade e na individualidade de inícios do século XX, das transformações causadas pelos avanços tecnológicos, crescimento das cidades e do maior poder do Estado e das instituições, sobre os indivíduos. Naquele momento, o que Freud definia como mal-estar era o sentimento de ansiedade do indivíduo frente às restrições que a sociedade impunha à sua liberdade de buscar felicidade. O termo “civilização” definia essa sociedade moderna e a contrapunha à sociedade primitiva, na qual o indivíduo não era frustrado em nome de ideais culturais.

A substituição do poder do indivíduo pelo poder de uma comunidade constitui o passo decisivo da civilização. Sua essência reside no fato de os membros da comunidade se restringirem em suas possibilidades de satisfação. (FREUD, 1997, p. 49)

Para viver na sociedade avançada dos inícios do século XX e usufruir de suas facilidades tecnológicas, sua ciência avançada e da segurança que proporciona, o homem terá de refrear seus instintos naturais e sua tendência agressiva congênita. O homem, preso na armadilha do conforto e da melhoria geral das condições de vida que a civilização proporciona, abre mão da felicidade, deixa-se acorrentar pelas regras e dogmas do Estado controlador, e passa a sonhar com um mundo ilusório primitivo e livre, pleno de prazeres proibidos.

O mal-estar na civilização moderna, como detectado por Freud, vem de três causas principais: o desconforto com a paulatina decadência do corpo, as forças incontroláveis da natureza que causam os desastres naturais e as dificuldades nas relações sociais. A civilização, com suas técnicas e modos de organização, tinha os meios para frear os

mal-estares causados pelos dois primeiros fatores: a medicina avançada no controle de doenças, a natureza dominada em várias frentes. Quanto às relações sociais, por ter imposto deveres e restrições às tendências instintivas e agressivas do homem, criando obstáculos à realização dos desejos individuais que conduziriam à felicidade, é que a civilização recebe a maior parte das acusações de ser quem impede a felicidade do homem.

Dois conceitos da teoria psicanalítica freudiana – o princípio do prazer e o princípio de realidade – vêm falar de dois movimentos psicológicos antagônicos no homem: um movimento de expansão em busca de prazer e o movimento que refreia essa expansão, para proteger-se do sofrimento do confronto com a oposição que o mundo externo faz à realização dos desejos dos seres humanos.

Não admira que, sob a pressão de todas essas possibilidades de sofrimento, os homens se tenham acostumado a moderar suas reivindicações de felicidade – tal como, na verdade, o próprio princípio do prazer, sob a influência do mundo externo, se transformou no mais modesto princípio de realidade. (FREUD, 1997, p. 25).

O mal-estar é um sentimento corporal, uma reação aos controles que a sociedade impõe ao indivíduo, uma sensação próxima da ansiedade, que é acionada pelo sentimento de culpa que o indivíduo desenvolve por não conseguir refrear completamente seus desejos. A consciência do sujeito, que Freud denomina “superego”, introjeta todos os altos desígnios culturais da civilização. O indivíduo “falha” e instala o mal-estar, quando permite que desejos proibidos se realizem no mundo externo, mas mesmo quando são apenas fantasiados, a consciência onisciente sabe e pune.

O pensamento de Freud, em *O mal-estar na civilização*, sobre as transformações que a sociedade moderna estava atravessando é a via da reflexão do sociólogo Zygmunt Bauman (1998) sobre as causas do mal-estar na pós-modernidade. O livro *O mal-estar na*

*pós-modernidade* parte do pensamento de Freud sobre as causas da ansiedade e da animosidade do indivíduo diante da sociedade e de três categorias, que Freud indicou como as que mais particularmente expressavam o espírito da sociedade moderna: a beleza, a limpeza e a ordem.

A beleza, a limpeza e a ordem ocupam uma posição especial entre as exigências da civilização. Ninguém sustentará que elas sejam tão importantes para a vida quanto o controle sobre as forças da natureza ou quanto alguns outros fatores com que ainda nos familiarizaremos. No entanto, ninguém procurará colocá-las em segundo plano, como se não passassem de trivialidades. (FREUD, 1997, p. 47)

Em princípios do século XX, era a ordem que garantia que, em qualquer circunstância conhecida, não haveria hesitação ou indecisão para a tomada da atitude correta. A ordem permitia que a cultura florescesse e que a beleza e a limpeza sobressaíssem na paisagem da modernidade. Em nome da civilização se justificavam os sacrifícios à sexualidade e agressividade. Compulsão, regulação, supressão e renúncia forçada, “esses mal-estares que eram a marca registrada da modernidade resultaram do ‘excesso de ordem’ e sua inseparável companheira – a escassez de liberdade”. (BAUMAN, 1998, p. 8).

Nos dias de hoje, a situação se inverteu e o homem abre mão da segurança e da proteção que as instituições do Estado proviam, para ter maior liberdade individual. A busca frenética por sempre mais prazer, que no passado era contida pela culpa e pelo sofrimento de desafiar a ordem da civilização, é a marca da sociedade individualista pós-moderna. A necessidade de segurança, que fazia com que homens e mulheres abrissem mão da realização de seus desejos, tornou-se impensável nos dias de hoje, e qualquer medida, nessa direção restritiva, levantará um clamor de não-legitimidade. O dia-a-dia da sociedade capitalista de nossos dias é vasculhar as redes de ofertas de mercadorias e serviços de todos os tipos, que fomentam a ilusão da felicidade associada à possibilidade de consumir cada vez mais, e obter divertimento a qualquer custo.



Dois fatores, no entanto, inviabilizam esse padrão de felicidade, alicerçado no poder de compra, para toda população: a escassez de empregos e o vazio existencial que a insaciabilidade de consumo cria.

O sujeito pós-moderno deve ter meios econômicos que o provejam e, nesse caso, deve ter um trabalho que forneça esses meios. Essa é a nova ordem que a sociedade pós-moderna estabelece, e que opõe, de um lado, sob sua aprovação, todos os que têm poder de consumo e do outro, sob suspeita, todos aqueles que não o têm. A indústria capitalista piora esse estado de coisas quando aumenta a massa de excluídos, contraindo a oferta de empregos ao “racionalizar” a produção: automatizando e flexibilizando setores de produção, para aumentar o lucro. (BAUMAN, 1998, p. 50).

O critério de “limpeza” na ordem pós-moderna é a aptidão para participar do jogo consumista. A sujeira será agora aquele que não

“mostrar-se capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor, de se regozijar com a sorte de vestir e despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensas sensações e cada vez mais inebriante experiência.” (BAUMAN, 1998, p. 23)

O medo, a insegurança e o desconforto são crescentes. A massa de excluídos, que não têm meios para alcançar a felicidade estabelecida sob o padrão do consumo, submerge sob o olhar passivo do Estado liberal que, aliado das mega-organizações capitalistas que alimentam a sociedade com as mercadorias que impulsionam o consumo, não cria e nem apóia outro modelo social. A beleza, “o sublime prazer da harmonia e perfeição da forma” (BAUMAN, 1998, p. 8), que é percebida como ‘naturalmente’ relacionada à limpeza e à ordem e que, na pós-modernidade, é a possibilidade de aceitar todas as propostas de consumo da indústria capitalista, não pode então florescer.

A imagem da ameaça tende a ser um auto-retrato da sociedade com um sinal negativo [...] A ameaça é uma projeção da ambivalência interna da sociedade sobre seus próprios recursos, sobre a maneira como vive e perpetua seu modo de viver. A sociedade insegura da sobrevivência de sua ordem

desenvolve a mentalidade de uma fortaleza sitiada. (BAUMAN, 1998, p. 52).

A insaciabilidade surge do consumo desenfreado e tem como subproduto, entre outros, o vazio existencial. Possuir e consumir determinados objetos e adotar certos estilos de vida são as condições necessárias para a felicidade. Só que desejar produtos, obtê-los e desprezá-los depois de pouco tempo gera uma cadeia circular que não leva a lugar algum. Os poderes de sedução do mercado consumidor elevam os sonhos e desejos dos consumidores a um estado de frenesi que não tem como se resolver, pois os produtos anunciados são apenas uma miragem que se desfaz quando o produto adentra no mundo real do consumidor (DEBORD, 1997, p. 46). Enquanto isso, sob a eficaz sedução do mercado, cresce o endividamento da população e o hiato entre os que desejam e os que podem satisfazer os seus desejos. (BAUMAN, 1998, p. 54-55).

Ao mercado interessa manter essa população permanentemente insatisfeita, “prevenindo assim, a ossificação de quaisquer hábitos adquiridos, e excitando o apetite dos consumidores para sensações cada vez mais intensas e sempre novas experiências”. (BAUMAN, 1998, p. 23).

Esse frenesi de consumo por novidades excitantes e descartáveis foi denominado “intensidades”, por Fredric Jameson (JAMESON, 1997, p. 32, 41-43). As “intensidades” são expressões emocionais intensas e efêmeras que respondem aos estímulos múltiplos e variados produzidos pela cadeia incessante de consumo de mercadorias e de imagens da sociedade capitalista<sup>66</sup>.

Para falar da expressão de sentimentos que se opõe à explosão superficial pós-moderna, Jameson retorna ao movimento expressionista do modernismo, que procurava

---

<sup>66</sup> O romancista norte-americano Kurt Vonnegut (1922- ) cunhou a expressão “mal posso esperar”, que seria característica da fala das pessoas que estão sempre ansiosas pela próxima novidade de mercado que vai extasiá-las, e assim, vão passando de uma coisa para outra, num ciclo em que cada coisa particularmente não tem muito valor. (VONNEGUT, 1999).

mostrar na arte o sofrimento, a pobreza, a violência e a paixão humanas. Jameson já havia, antes, elegido uma obra do expressionismo para falar da superficialidade pós-moderna – a obra *Um Par de Botas* de Van Gogh (ver pag. 37). A pintura *O Grito* (1893), do pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944), foi a escolhida para falar das “intensidades”<sup>67</sup>.

Essa obra apresenta a expressão de um sofrimento pungente, através de uma figura humana caricaturada, um desenho tosco (os expressionistas acreditavam que a sinceridade dos sentimentos humanos era falseada pelos pintores que procuravam criar, através do desenho e da pintura, a ilusão da cópia perfeita do real - GOMBRICH, 1999, p.566) que, através da expressividade intensa e da simplicidade dos traços, cores e composição, causa impacto no público de qualquer classe social, com seu tema que exalta uma emoção humana. A figura que domina a tela explode num grito de dor que pode ser “visto”, pois está representado pelas linhas sinuosas que partem do homem e se espalham no mundo externo.

[*O Grito*] pretende expressar como uma súbita excitação transforma todas as nossas impressões sensoriais. [...] O rosto da pessoa que grita está distorcido, de fato, como uma caricatura. Os olhos arregalados e as faces encovadas lembram a cabeça de um morto. Alguma coisa muito terrível deve ter acontecido, e a gravura é tanto mais inquietante porque nunca saberemos o que esse grito significou. (GOMBRICH, 1999, p.564).

Os significados de medo, solidão, angústia, ansiedade, sofrimento e isolamento escapam da tela, que expressa um ato desesperado de comunicação que extrapola o sujeito e se expande pelo mundo.

Essa expressividade não é mais possível, na arte pós-moderna, com tal carga dramática. Jameson considera que as discontinuidades na percepção dos estímulos da vida cotidiana – todas as coisas e sentimentos são descartáveis e o indivíduo vive em busca das novidades na sociedade do espetáculo que proporcionem entretenimento e fuga ao tédio – é

---

<sup>67</sup> Ver figura 5.

que causam as expressões emocionais intensas e de pouca duração. Duas hipóteses para a mudança na expressão emocional humana são apresentadas: a primeira, de que o sujeito centrado, que existia na época do capitalismo clássico e da família nuclear, foi dissolvido no mundo da burocracia organizacional; o segundo, de que tal sujeito jamais existiu, mas constituía uma espécie de miragem ideológica. (JAMESON, 1997, p. 42).

Ao abordar os sentimentos que parecem explodir a partir da figura representada por Munch, Jameson considera o problema das oposições hierarquizantes denunciadas pelas teorias da desconstrução (estudos feministas, de gênero, étnicos, dentre outros) como a base da ideologia da hierarquização das nações e das raças, que fundamentam as dominações e exclusões, as perseguições, racismo e preconceito da humanidade.. Essas oposições, nas quais se fundamentou o pensamento modernista e muito do nosso senso comum, fundamentam nossa maneira “natural” de pensar.

Mas deixar de pensar a partir de conceitos que se opõem é um outro problema. Como negar o que se impõe pela imagem e pelo pensamento? A solução pós-moderna para o problema é pôr em suspeita as oposições binárias, mas não abandonar seu uso. Enfraquecê-las de dentro é o que a problematização do uso de conceitos controversos faz e que chama a atenção para a provisoriedade e instabilidade de toda produção de conhecimento. (HALL, p. 111).

Assim, voltando à figura de *O Grito*, pensar a expressão da emoção como um movimento de dentro para fora, embora utilizando categorias polêmicas como a de interior / exterior, corpo / alma, presença / ausência, não deixa também de ser uma forma adequada ao pensamento pós-moderno, que usa essas formas postas em suspeita e problematiza de dentro delas.

De fato o próprio conceito de expressão pressupõe uma separação no interior do sujeito e, também, toda uma metafísica do dentro e fora, da dor sem

palavras no interior da mônada, e o momento em que, no mais das vezes de forma catártica, aquela “emoção” é então projetada e externalizada, como um gesto ou grito, um ato desesperado de comunicação, a dramatização exterior de um sentimento interior. (JAMESON, 1997, p. 39).

A fragmentação ou descontinuidade do indivíduo tem efeitos no campo da arte, com a supressão daquilo que se costumou chamar estilo pessoal. O discurso agora será construído a partir de intertextualidades e de movimentos que evocam a vastidão de possibilidades de combinações e a prolixidade da indústria de mercadorias. O fim da pincelada individual distinta será simbolizado pela primazia emergente da reprodução mecânica.

A incerteza radical a propósito do mundo pode ser vista na crescente indeterminação e maleabilidade do mundo. Tudo pode acontecer, tudo pode ser feito, e de muitas maneiras diferentes, e nada pode ser feito de uma vez por todas.

Neste mundo, os laços são dissimulados em encontros sucessivos, as máscaras sucessivamente usadas, a história da vida humana numa série de episódios cuja única consequência duradoura é sua igualmente efêmera memória. [...]. Um modo de conhecer é tão bom, ou tão ruim (e certamente tão volátil e precário) quanto qualquer outro. (BAUMAN, 1998, p. 36).

No romance *Corazón tan blanco*, suspeitas, dúvidas e recordações da infância tomam a forma de um contínuo mal-estar que se instala, inesperadamente, na vida de um homem de trinta e cinco anos, casado recentemente. Por ser um homem que lida com códigos lingüísticos – é tradutor-intérprete de quatro línguas, atuando continuamente em conferências e palestras nas quais é submetido ao esforço de compreensão de inúmeros e diversificados assuntos – desenvolve um grande senso analítico, que o leva a decidir investigar por si próprio as causas desse recente mal-estar. A narrativa é o resultado dessa investigação.

A cronologia dos acontecimentos relatados não é precisada em datas ou marcos históricos, mas não há dificuldade de entender o encadeamento cronológico dos eventos e a ordenação narrativa do passado em relação à referência ficcional, que é o casamento de Juan e

Luisa. A informação de que a exposição dos fatos, quando dá por concluída a investigação, ocorre nove meses depois do casamento, é dada explicitamente: “Pareció llegada la hora de saber lo que llevaba ya nueve meses insinuándose, desde nuestro matrimonio y no antes, no desde que nos conocimos.”<sup>68</sup> (MARÍAS, 2002, p. 346). A informação de que todo o relato é retrospectivo está diluída na narrativa, como, por exemplo, na abertura do romance – o suicídio de Teresa Aguilera, descrito no capítulo inicial, ocorreu num passado remoto, mas só chega ao conhecimento do narrador ao fim do relato. É uma das últimas informações obtidas e, entre outras coisas, saber desse suicídio e por que ele ocorreu, ameniza e dilui, a um nível aceitável, os pressentimentos e ansiedade do narrador.

É na festa de casamento com Luisa que esse mal-estar ganha uma dimensão extrapessoal e parece querer englobar algo esquecido e remoto do passado do pai, Ranz. Vagas sensações da infância, vivida entre a casa dos pais e da avó cubana, relacionadas à repressão da memória familiar quanto à morte de sua tia Teresa Aguilera, retornam, por meio de pressentimentos pessimistas sobre seu próprio casamento. É sob a forma de uma advertência de seu pai, Ranz, que essa nova ansiedade se instala e não mais o abandona, embora, ao final da narrativa, esteja conciliada com o conhecimento que adquiriu e a reflexão que empreendeu.

—Sólo te digo una cosa —dijo—. Cuando tengas secretos o si ya los tienes, no se los cuentes. —Y, ya con la sonrisa devuelta al rostro, añadió: — Suerte.<sup>69</sup> (MARÍAS, 2002, p. 134).

A sensação de estar passando por uma transformação que escapa da sua compreensão afiada, desenvolvida na lógica do trato com a linguagem, tem um segundo agravante, num hotel em Cuba, última escala da viagem de núpcias. Uma desconhecida, na

---

<sup>68</sup> “Pareceu chegada a hora de saber o que já estava se insinuando fazia nove meses, desde nosso casamento e não antes, não desde que nos conhecemos” (MARÍAS, 1995, p. 262).

<sup>69</sup> “—Só lhe digo uma coisa — falou. Quando você tiver segredos ou se já os tiver, não os conte. — E, já com o sorriso de volta ao rosto, acrescentou: —Boa sorte.” (MARÍAS, 1995, p. 96).

rua em frente ao hotel em que está hospedado em Havana, o confunde com outro. Ele, que já a vinha observando desde seu balcão do hotel, hipnotizado pelo vai-e-vem aflito, que parecia denunciar a ansiedade da mulher pela chegada de alguém, é despertado de seu devaneio pelo grito da mulher, que, ao vê-lo na varanda do hotel, parece reconhecê-lo e vem ao seu encontro, transtornada.

La mujer de la calle alzó los ojos hacia el tercer piso en que yo me hallaba y creí que fijaba en mí su vista por vez primera. [...] Por el movimiento de los labios adivinados sólo pude entender la primera palabra, y esa palabra era “ ¡Eh!” [...] Luisa dormía indispueta, yo no me había movido de aquel balcón, miraba a los habaneros y luego a aquella mujer que seguía acercándose con paso trastabillado y seguía gritándome lo que ahora ya oía: —¡Eh! ¿Pero qué tú haces ahí?<sup>70</sup> (MARÍAS, 2002, p. 28-29)

O incidente logo se resolve quando Miriam, a mulher cubana, se aproxima e pode reconhecer seu engano. Mas o acontecimento tem novos desdobramentos, quando o amante esperado e a mulher cubana se instalam no quarto ao lado do que ocupa com Luisa. A parede fina do quarto de hotel deixa passar a conversa entre os amantes e Juan ouve a voz rascante do homem, a garantir a Miriam a iminente morte da esposa, algo que os dois – Miriam e Guillermo – já há algum tempo esperam. Juan fica abalado ao pensar que, além da semelhança física que terá com Guillermo (semelhança constatada por Miriam, que o confundiu com o amante), talvez tenha também semelhança moral, e um dia, no futuro, poderá ser ele a estar assim, com a amante, aspirando à morte de Luisa.

Al otro lado, más allá del ensombrecido espejo, había otro muy con quien una mujer me había confundido desde la calle y que tal vez, por tanto, guardaba conmigo cierta semejanza, podía ser un poco más viejo, por eso o por lo que fuera llevaría casado más tiempo, el suficiente, pensé, para querer la muerte de su esposa, para empujarla a ella, como había dicho.<sup>71</sup>(MARÍAS, 2002, p. 59).

<sup>70</sup> “Nesse momento a mulher da rua ergueu os olhos para o terceiro andar em que eu me encontrava e acreditei que fixava sua vista em mim pela primeira vez. [...] Pelo movimento dos lábios apenas adivinhados pude entender a primeira palavra, e essa palavra era ‘Ei!’ [...] Luisa dormia indisposta, eu não me mexera daquela sacada, olhava os havaneses e depois aquela mulher que continuava se aproximando com passo trôpego e continuava gritando para mim o que agora já ouvia: —Ei! Você o que faz aí?” (MARÍAS, 1995, p. 14-15).

<sup>71</sup> “Do outro lado, além do espelho ensombrecido, havia outro homem com quem uma mulher me confundira na rua e que talvez, portanto, tivesse comigo certa semelhança, podia ser um pouco mais velho, por isso ou por ser casado havia mais tempo, o suficiente, pensei, para querer a morte de sua esposa, para empurrá-la a ela, como dissera.” (MARÍAS, 1995, p. 36-37).

A conversa espreitada deixa ouvir a fala de Miriam que, exige a morte da esposa de Guillermo: “Se está muriendo pero no se muere desde hace un año. Mátala tu de una vez, tienes que sacarme de aquí.”<sup>72</sup> (MARÍAS, 2002, p. 52). Mais uma vez podemos ouvir a voz de Lady Macbeth, agora através de Miriam, que incita seu amante ao assassinato.

Esse incidente em Cuba deixa uma forte impressão em Juan. A mulata Miriam, em seu vai-e-vem angustiado à espera do amante, seus sapatos de salto que a desequilibram, sua saia branca e blusa amarela, seu ar de desafio e seu tombo humilhante na rua, depois da confrontação violenta com o narrador, configurou uma imagem indelével. Miriam, que julgou que Juan era aquele a quem esperava e que a deixava na rua para zombar dela, é inesquecível, especialmente nos gestos ameaçadores que lhe dirigia e que o assombraram por muito tempo. Tornou-se um símbolo para o desastre em preparação, uma das Harpias mitológicas, figura mista de ave e mulher, a ameaçar arrastá-lo consigo ao inferno.

Sus piernas robustas pisaron otra vez con firmeza, golpeando el pavimento como si fueran cascos. Dio tres pasos más sin alzar aún de nuevo la vista, y cuando la alzó, cuando abría la boca para insultarme o amenazarme e iniciaba por enésima vez el ademán prensil, uña de león, aquel que agarraba y significaba “No te librarás de mí” o “Eres mío” o “Conmigo al infierno”, lo suspendió en el aire, y el brazo desnudo quedó congelado en lo alto.<sup>73</sup> (MARÍAS, 2002, p. 35).

Mas esse mal-estar relacionado ao casamento recente parece remontar a sentimentos anteriores e, mais do que mistérios e presságios ocultos, espelha a ansiedade bem característica da sociedade contemporânea, que teme a permanência e fixidez em padrões aos quais não pode escapar. A modernidade procura a diversidade na exploração das múltiplas

---

<sup>72</sup> “Está morrendo mas não more faz um ano. Mate-a você de uma vez, tem de me tirar daqui.” (MARÍAS, 1995, p. 31).

<sup>73</sup> “Suas pernas robustas pisaram outra vez com firmeza, batendo no pavimento como se fossem cascos. Deu mais três passos sem erguer ainda a vista e, quando a ergueu, quando abria a boca para me insultar ou me ameaçar e iniciava pela enésima vez o gesto preênsil, garra de leão, aquele que agarrava e significava ‘Você não vai se livrar de mim’ ou ‘Vai comigo para o inferno’, suspendeu-o no ar, e o braço nu ficou congelado no alto.” (MARÍAS, 1995, p. 19).



oportunidades anunciadas pela estridência dos anúncios que estão por toda a parte, e não quer a posição única e definitiva que a aprisione.

A modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo. Ser moderno significa estar em movimento. [...] Nesse mundo, todos os habitantes são nômades, mas nômades que perambulam a fim de se fixar. Além da curva, existe, deve existir, tem de existir uma terra hospitaleira em que se fixar, mas depois de cada curva surgem novas curvas, com novas frustrações e novas esperanças ainda não destroçadas. (BAUMAN, 1998, p. 92).

Na noite anterior ao casamento, esse sentimento de rejeição ao estancamento do contínuo movimento de ir-e-vir, a que estavam submetidos quando moravam separados, é sentido mais fortemente: na noite insone, preocupações concernentes ao futuro comum e à convivência à qual não poderão escapar traz insegurança quanto ao acerto da decisão de se casar.

A partir de mañana, y es de suponer que durante muchos años, no podré tener el deseo de ver a Luisa, porque la estaré ya viendo en cuanto abra los ojos. No podré preguntarme qué cara tendrá hoy ni cómo se aparecerá vestida, porque le estaré viendo la cara desde el inicio del hoy [...]. A partir de mañana no habrá las pequeñas incógnitas que durante casi un año han llenado mis días, o han hecho que los días fueran vividos de la mejor manera posible, que es en estado de vaga espera y de vaga ignorancia.<sup>74</sup> (MARÍAS, 2002, p. 119).

Ainda um terceiro acontecimento, ocorrido pouco tempo depois de ter voltado de Nova York e dos movimentados dias com Berta e Bill, a que nos referimos no capítulo anterior, vai aumentar a sensação de desconforto de Juan no casamento. Esse acontecimento acende a centelha do ciúme e insere, nesse indeciso primeiro ano de vida comum, um terceiro elemento, que ameaça a frágil e iniciante relação de Juan e Luisa. Trata-se de Custardoy, amigo de infância de Juan, e da suspeita de que, durante sua ausência de Madri, Custardoy e Luisa tenham iniciado um romance. Essa suspeita é despertada quando, numa noite recente do seu retorno, Juan vê, da janela de seu apartamento em Madri, Custardoy na rua, sob a

---

<sup>74</sup> “A partir de amanhã, e é de se supor que durante muitos anos, não poderei ter desejo de ver Luisa, porque já a estarei vendo quando abrir os olhos. Não poderei me perguntar que cara terá hoje nem como aparecerá vestida, porque eu estarei vendo seu rosto desde o início do hoje [...] A partir de amanhã não haverá as pequenas incógnitas que durante quase um ano encheram meus dias, ou fizeram que os dias fossem vividos da melhor maneira possível, que é em estado de vaga espera e de vaga ignorância.” (MARÍAS, 1995, p. 85).

chuva que cai sobre a cidade, a olhar desconsolado para cima, na direção da janela de seu apartamento, como se esperasse por algum sinal previamente combinado com Luisa ou como se estivesse enamorado e desejoso de vislumbrar, mesmo que ao longe, o objeto de seu amor.

Lo que me hizo detenerme a mirarlo fue que tenía la cabeza alzada y miraba hacia arriba, miraba exactamente — o eso creí — hacia nuestra ventanas, o mejor dicho, hacia la que ahora quedaba a mi izquierda y era la de nuestro dormitorio. El hombre, desde su posición, no podía ver nada del interior de ese cuarto, lo único que podía ver — y quizá miraba — era si había o no luz en él [...]. Lo reconocí en seguida pese a no verle los rasgos, las figuras de la niñez resultan inconfundibles en todo lugar y tiempo al primer vistazo [...]. Pero tardé unos segundos en reconocérmelo, en reconocerme que bajo el alero y la lluvia reconocía a Custardoy el joven mirando hacia nuestra ventana más íntima, esperando, escrutando, igual que un enamorado.  
<sup>75</sup>(MARÍAS, 2002, p. 273-274).

O trecho acima é apenas um extrato de um longo texto que explora a cena visual e adia a revelação da identidade do homem na chuva. O narrador descreve detalhadamente o que lembra que viu, sem antecipar um significado que se impusesse imediatamente como uma verdade final. O discurso, na construção de imagens visuais, como essa de Custardoy na chuva, ou de Miriam esperando na rua, ou ainda, de Teresa Aguilera morta, tenta explorar as cercanias do objeto para romper com os significados automáticos que querem se impor com a força do uso cotidiano. O narrador reflexivo e auto-consciente é o ser capaz de ativar a percepção inusitada do real. Ressaltar que a narrativa é produzida por um determinado olhar, que imprime sua subjetividade ao que vê e está sujeito a dúvidas e hesitações, e que não tem a autoridade final para dizer o que é o real ou a verdade, e é apenas mais uma voz por cujo intermédio refletimos sobre como viver em nosso mundo, é o que o romance contemporâneo faz.

---

<sup>75</sup> “O que me fez deter-me para observá-lo foi o fato de que tinha a cabeça erguida e olhava para cima, olhava exatamente – ou assim achei – para nossas janelas ou, melhor dizendo, para a que agora ficava à minha esquerda e que era a do nosso quarto. O homem, de sua posição, não podia ver nada do interior desse quarto, a única coisa que podia ver – e talvez espiasse – era se havia ou não luz nele [...]. reconheci [o homem] de imediato apesar de não ver seus traços, as figuras da infância são inconfundíveis em todo lugar e tempo à primeira vista de olhos [...]. Mas levei alguns segundos para reconhecê-lo, para reconhecer que sob o beiral do telhado e a chuva eu reconhecia Custardoy o moço olhando para nossa janela mais íntima, esperando, escrutando, como um apaixonado.” (MARÍAS, 1995, p. 206-207).

Alain Robbe-Grillet (1969), a respeito das transformações que o movimento, ao qual se denominou *Novo Romance Francês*, ocasionou na ficção romanesca dos anos 70, chama a atenção para a descrição, um procedimento que se tornou o mais caracterizador do novo momento da literatura. Falando sobre o que a nova visualidade que a transposição de obras romanescas para o cinema resultou para a literatura, Robbe-Grillet ressalta que a descrição minuciosa e elaboradamente demorada dos objetos nada mais faz que isso: libertar a ficção da obrigação de fornecer as respostas. O romance, como o cinema, dará apenas imagens. Circulará em torno dos objetos demoradamente, para mostrar seus aspectos e, dessa forma, ressaltará todas as possibilidades de significação, para que o leitor as descubra.

Todos podem perceber a natureza da mudança realizada. No romance inicial, os objetos e os gestos que serviam de apoio à intriga desaparecem completamente para dar lugar apenas ao seu significado. [...] E eis que agora **vemos** a cadeira, o movimento da mão, a forma das grades. O significado delas continua flagrante, mas em lugar de açambarcar nossa atenção, ele nos é dado como algo a mais; demais, mesmo, pois o que nos atinge, aquilo que persiste em nossa memória, o que surge como essencial e irreduzível a vagas noções mentais são os próprios gestos, os objetos, os deslocamentos e os contornos, aos quais a imagem restituiu de uma só vez (sem o desejar) a **realidade** que tinham. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 16, grifo do autor).

A descrição do objeto que foge dos traços corriqueiros e destaca os aspectos não-habituais e insuspeitados chama a atenção para a voz e o olhar que é atraído por essas particularidades e que desloca os significados conhecidos. Ao invés de explorar os significados já condicionados pela tradição social do mal-estar, resultante da suspeita de estar sendo traído, Juan reconstrói de memória a imagem visual de Custardoy na chuva, que fez com que essa ansiedade com o casamento se agravasse e, com isso, o conhecimento sobre esse desconforto ultrapassa o mero condicionamento social e ressalta também o desconforto do outro, do homem enamorado que espera na chuva.

## 4.2 DE OLHOS FECHADOS

Custardoy, “el joven”, assim chamado, com humor<sup>76</sup>, pelo narrador, para diferenciar de Custardoy “el viejo”, seu pai, é um personagem que se posiciona antagonicamente a Juan. A vida inteira juntos – desde a infância têm um convívio forçado pelos pais – Ranz e Custardoy pai são amigos e sócios – Juan e Custardoy prosseguem na vida adulta com uma convivência próxima e difícil. A oposição fica ainda mais acentuada quando Custardoy, depois da morte do pai, transfere para Ranz parte do afeto filial.

Se em Juan tudo passa pelo crivo da lógica analítica, em Custardoy é a excessiva fruição do que a realidade oferece que predomina. É pintor e, mesmo na criação artística, é do que já foi produzido que Custardoy aúfere seu sucesso. Copiador talentoso, como seu pai também o era, tem mais sucesso nas obras que copia do que naquelas de sua própria invenção. A cópia de obras famosas foi um dos aspectos que uniram os dois Custardoy a Ranz, com vantagens para ambos os lados. Do lado dos Custardoy, a amizade próxima com Ranz foi vantajosa, por proporcionar o privilégio de obter aconselhamento com um perito em arte. O olho arguto de Ranz podia perceber os pontos fracos e os fortes dos dois pintores nas fabricações de cópias. Sabendo distinguir as sutis particularidades do que se costuma chamar de estilo dos grandes pintores, que permite que uma obra seja considerada ou não como de sua autoria – uma das tarefas de Ranz no trabalho do Prado e nas consultorias externas era a autenticação de pinturas famosas – aconselhava e orientava os pintores. Do lado de Ranz, eram os lucros as suas vantagens. Amealhou uma boa fortuna comercializando as cópias dos pintores. A cópia era vendida como tal, mas alcançava altos preços devido à sua grande qualidade. Um dos casos que Ranz gostava de contar em sociedade, e que ilustra a grande qualidade das obras falsificadas que produziam, era o de um Ingres copiado por Custardoy

---

<sup>76</sup> Uma brincadeira, possivelmente, com a terminologia histórica em desuso – Plínio, o velho, Lucas Cranach, o velho. É também uma reminiscência da biografia do próprio Javier Marias, ele mesmo batizado pelo escritor Juan Benet como “Marias, el joven” para diferenciar de seu pai, o renomado filósofo Julian Marias. (CABRERA INFANTE, 1998).

pai, que foi vendido como original, já que o comprador não acreditava que a tela não era a verdadeira.

[El] director de un banco de Buenos Aires, aficionado al arte, que se empeñó en no creerle y le compró una obra de Custardoy el viejo que Ranz había llevado hasta allí por encargo de una acaudalada familia tacaña que sólo quería una buena copia de un Ingres muy admirado [...]. Pero el banquero se persuadió de que pretendía engañarlo y de que, con algo de deslealtad, había conseguido la obra maestra para otros clientes[...] “En ese caso”, dijo mi padre [...] “si usted me lo compra como auténtico, tendrá que pagarme un precio de auténtico.” Aquella frase disuasoria se convirtió para el banquero en la prueba de su acierto.<sup>77</sup> (MARÍAS, 2002, p. 303-304).

Ter olhos para ver o que o mundo oferece em sua superfície variada não é suficiente para adquirir conhecimento. Para saber é preciso organizar os fatos, interpretá-los, compará-los, combiná-los em reuniões impensáveis e que subitamente lançam a luz sobre um obscuro e desafiador mistério. Ranz tem bons olhos para decidir sobre o valor da arte. Sabe reconhecer e unir os sinais esparsos no mundo e tomar decisões produtivas a partir deles.

Sus ojos no tenían el estatismo o perplejidad de esas miradas, sino que eran móviles y centelleantes, adornados por largas pestañas oscuras que amortiguaban la rapidez y tensión de sus desplazamientos continuos, miraban con homenaje y fijeza y a la vez no perdían de vista nada de lo que ocurría en la habitación o en la calle, como los ojos del espectador de cuadros experimentado que no necesita una segunda ojeada para saber lo que está pintado en el fondo del cuadro.<sup>78</sup> (MARÍAS, 2002, p. 82).

Custardoy tem bons olhos para copiar o que o mundo já tem. Como diz o narrador, ele é destituído de imaginação, de fantasia. De certa forma, tem os olhos fechados

---

<sup>77</sup> “[O] diretor de um banco de Buenos Aires, amante da arte, que teimou em não acreditar nele e comprou-lhe uma obra de Custardoy o velho que Ranz levara por encomenda de uma abastada família avarenta que só queria uma boa cópia de um Ingres muito admirado [...]. Mas o banqueiro se persuadiu de que ele estava querendo enganá-lo e de que, com alguma deslealdade, tinha conseguido a obra-prima para outros clientes [...]. ‘Neste caso’, meu pai disse ter dito, [...] ‘se o senhor me compra como autêntico, terá de me pagar um preço de autêntico.’ Aquela frase dissuasória converteu-se para o banqueiro na prova de seu acerto.” (MARÍAS, 1995, p. 230).

<sup>78</sup> “Seus olhos não tinham o estatismo ou a perplexidade desses olhares, mas eram móveis e cintilantes, adornados por compridas pestanas escuras que amorteciam a rapidez e a tensão de seus movimentos contínuos, olhavam com homenagem e fixidez e ao mesmo tempo não perdiam de vista nada do que acontecia no aposento ou na rua, como os olhos do espectador de quadros experiente que não precisa de uma segunda olhada para saber o que está pintado no fundo do quadro.” (MARÍAS, 1995, p. 82-83).

para o que há além da superfície do mundo. Há sempre um vidro opaco à sua frente, que o impede de ver além.

[Custardoy] nunca ha tenido capacidad inventiva, en sus historias se ha ceñido siempre a lo que había o le había ocurrido, quizá por eso tiene que vivir las cosas y experimentar sus duplicidades, porque sólo así puede contarlas, sólo sí concibe lo inconcebible, hay quien no conoce más fantasías que las cumplidas, quien no es capaz de imaginarse nada y es poco previsor por eso.<sup>79</sup> (MARÍAS, 2002, p. 188).

Mas o narrador também padece da sua cegueira. Todo o mal-estar relacionado ao casamento gira em torno do temor de saber demasiado, de se tornar cúmplice forçado de alguém e se tornar parte de um crime que o outro comete, mas no qual fica implicado pela palavra ouvida na intimidade. A atitude de procurar não ver ou ouvir algo que afeta a vida futura irremediavelmente é do senso comum e é expressa por uma máxima popular: “o que os olhos não vêem o coração não sente”.

A gravura do artista do Renascimento alemão Albrecht Dürer (1471-1528), *Cabeça de Jovem Mulher de Olhos Fechados* (?1520)<sup>80</sup>, mostra um rosto feminino numa suave expressão de recolhimento interior, serena auto-confiança, e num leve esboçar de sorriso de contentamento. Os cabelos puxados para trás destacam o rosto ovalado e a proporcionalidade dos traços. As pálpebras cerradas e as sobrancelhas levemente arqueadas deixam dúvidas sobre o significado do desenho. A mulher parece estar adormecida, ou intensamente desperta e concentrada em seu próprio mundo interior ou, ainda, sob a calma tranquilidade da morte. Comum a todas as três leituras está o fechamento para o mundo. Essa

---

<sup>79</sup> “[Custardoy] nunca teve capacidade inventiva, em suas histórias sempre se ateu ao que havia ou lhe havia acontecido, talvez por isso tenha de viver as coisas e experimentar suas duplicidades, porque só assim pode contá-las, só assim concebe o inconcebível, há quem não conheça outras fantasias além das consumadas, quem não seja capaz de imaginar nada e é pouco previdente por isso.” (MARÍAS, 1995, p. 140).

<sup>80</sup> Ver figura 1.

gravura (ou uma variação dela)<sup>81</sup> é citada por duas vezes no romance. Primeiro, como parte dos exemplos sobre como se pode enriquecer no mercado da arte.

El experto, aparte de las ya mencionadas, tiene otras dos o tres maneras de enriquecerse. La primera es legal, y consiste en comprar para sí mismo a quien no sabe o está en apuros (por ejemplo durante y después de una guerra, en esos periodos se entregan obras maestras por un pasaporte o por un tocino). [...] En la Kunsthalle de Bremen, en Alemania, desaparecieron una pintura y dieciséis dibujos de Durero en 1945 [...] Entre esos dibujos había uno titulado *Cabeza de mujer con los ojos cerrados*, otro llamado *Retrato de Caterina Cornaro* y un tercero conocido como *Tres tilos*. Yo no afirmo ni niego nada, pero en la colección de dibujos de Ranz hay tres que juraría que son de Durero.<sup>82</sup> (MARÍAS, 2002, p. 153-154)

Na segunda citação, a gravura que antes pertencia a Ranz foi presenteada ao casal e está agora emoldurada e exposta na parede de seu escritório. Juan se surpreende. Não sabe quando a obra veio parar ali, e se foi Luisa ou Ranz quem escolheu a parede de seu escritório para exibir a obra.

En la habitación en la que yo trabajo no había cambios, vi un montón de correo que me aguardaba sobre mi mesa en forma de U, demasiado para ponerme a mirarlo. Iba a volver ya a la entrada cuando sí noté algo nuevo: en una de las paredes estaba un dibujo que había visto otras veces y cuyo título será, si lo tiene, *Cabeza de mujer con los ojos cerrados*. Pensé: “Mi padre nos ha hecho otro regalo, o se lo ha hecho a Luisa, y ella lo ha puesto en mi cuarto.”<sup>83</sup> (MARÍAS, 2002, p. 350).

<sup>81</sup> A gravura citada no romance é *Cabeza de mujer con los ojos cerrados* (e não “jovem mulher”) que, segundo o narrador, teria desaparecido do Museu Kunsthallen da cidade alemã de Bremen, durante os bombardeios da Segunda Guerra Mundial. O museu Kunsthalle disponibiliza no seu endereço [www.kunsthalle-bremen.de](http://www.kunsthalle-bremen.de) a lista de obras desaparecidas durante a Segunda Guerra; essa obra, no entanto, não consta da lista. Outras duas obras de Dürer são citadas em *Corazón tan blanco* como desaparecidas na Segunda Guerra: *Três Tílias* e *Retrato de Caterina Cornaro*. Dessas duas somente localizamos (número 148) *Drei Lindenbäume auf einer Wiese* [*Três Tílias Num Prado*] na lista da Kunsthalle Bremen. A obra que citamos aqui *Cabeza de Joven Mujer con los Ojos Cerrados* é de propriedade do British Museum.

<sup>82</sup> “O perito, à parte as já mencionadas, tem outras duas ou três maneiras de enriquecer. A primeira é legal, e consiste em comprar para si mesmo de quem não sabe ou está em apuros (por exemplo, durante e depois de uma guerra, nesses períodos entregam-se obras primas por um passaporte ou um toucinho). [...] Norteamericanos Kunsthalle de Bremen, na Alemanha, desapareceram uma pintura e dezesseis desenhos de Dürer em 1945 [...]. Entre esses desenhos havia um intitulado *Cabeça de mulher de olhos fechados*, outro chamado *Retrato de Caterina Cornaro* e um terceiro conhecido como *Três tilias*. Não afirmo nem nego nada, mas na coleção de desenhos de Ranz há três que juraria serem de Dürer.” (MARÍAS, 1995, p.111-112).

<sup>83</sup> “No quarto em que eu trabalho não havia mudanças, vi a pilha da correspondência que me aguardava em minha mesa em forma de U, correspondência demais para que me pusesse a abri-la. Já ia voltar à entrada quando notei algo novo: numa das paredes estava um desenho que eu vira outras vezes e cujo título deve ser, se tiver um, *Cabeça de mulher de olhos fechados*. Pensei: “Meu pai nos deu outro presente, ou deu a Luisa, e ela pôs no meu quarto.” (MARÍAS, 1995, p. 265).

A gravura, com seu significado de fechamento para o mundo, parece ser um recado, uma discreta e talvez inconsciente advertência de Luisa para Juan, sobre os rumos que o casamento deles parece estar tomando. A rotina de viagens regulares para conferências e congressos no exterior não foi interrompida nem modificada por Juan. Luisa abriu mão desse lado movimentado e atribulado do trabalho de tradutor-intérprete, para dedicar-se à organização da nova vida de casada. Mas, paradoxalmente, é Ranz quem, junto dela, vive esse momento de inauguração, parecendo ele o marido entusiasmado com a nova ordem trazida pelo casamento. O lugar vazio de marido é preenchido por duas figuras: pelo pai e, talvez, e esse é o terceiro sintoma do mal-estar sobre o casamento, por Custardoy. A presença contínua do pai junto a Luisa é visível na decoração do apartamento, que, a cada vez que retorna de viagem, tem alguma peça nova, transferida da casa de Ranz para a casa do casal, que vai se tornando uma réplica da casa que habitou na infância e adolescência.

Durante casi un año, [...] el que llevamos casados, yo he estado fuera más tiempo del que habría querido [...] y ella ha estado casi siempre en Madrid, organizando esa casa y familiarizándose con mi familia, sobre todo con Ranz, mi padre. Cada vez que yo volvía de un viaje durante este periodo, encontraba nuevos muebles o cortinas y aun algún nuevo cuadro, de modo que me sentía extraño [...]. Tampoco me gustó ver que nuestra nueva casa, [...] iba reproduciendo aquí y allá un gusto que no era el de Luisa ni tampoco el mío exactamente [...]. La nueva casa se iba pareciendo un poco, iba recordando un poco a la de mi infancia, es decir, a la de Ranz, mi padre.<sup>84</sup> (MARÍAS, 2002, p. 110-112).

O que Luisa parece significar para Ranz e Custardoy é a figura perdida do passado, a que não pode viver esse momento de inauguração: Teresa Aguilera, que morreu poucos dias depois de casar-se com Ranz. Este, no momento presente da narrativa, mostra-se

---

<sup>84</sup> “Durante quase um ano, [...] o ano que estamos casados, estive fora mais tempo do que gostaria, [...] e ela esteve quase sempre em Madri, organizando essa casa e se familiarizando com minha família, sobretudo com Ranz, meu pai. Cada vez que eu voltava de uma viagem durante esse período, encontrava móveis ou cortinas novos e também algum quadro novo, de modo que me sentia estranho [...]. Também não gostei de ver que nossa casa nova, [...] ia reproduzindo aqui e ali um gosto que não era o de Luisa tampouco exatamente o meu [...]. A casa nova ia parecendo um pouco, ia recordando um pouco a da minha infância, isto é, a de Ranz, meu pai”. (MARÍAS, 1995, p. 78-79).



totalmente devotado a Luisa, o que pode ser entendido a partir de uma súbita percepção do narrador, quando recorda uma fotografia antiga de Tereza Aguilera.

“En su casa [de la abuela de Juan] Teresa estaba bien presente y visible en forma de retrato póstumo al óleo hecho a partir de una fotografía. Y en la mía, esto es, en la de mi padre, estaba y está la foto que en blanco y negro sirvió de modelo. [...] Hay algo en ella que *ahora* me recuerda a Luisa, pese a haber visto esa foto durante tantos años antes de que Luisa existiera, todos los de mi vida menos los dos últimos.”<sup>85</sup> (MARÍAS, 2002, p. 170-171).

Esse “agora” destacado no trecho mostra a perplexidade de descobrir algo que, até então, lhe escapava, por estar preso nas malhas do automatismo. A fotografia e a pintura contempladas diariamente durante anos (estava na casa de Ranz) só revelam a semelhança com Luisa quando libertadas, pela palavra, da prática cotidiana de olhar sem ver. Através do poder de desmembramento e remontagem que o procedimento descritivo oferece – e esse é um procedimento usual do narrador para driblar os significados presos aos objetos, pelo uso prático do dia a dia – é que sobressai a semelhança entre Luisa e Teresa Aguilera.

O “agora” é a expressão da auto-consciência e reflexividade narrativa, que faz ver a distância entre o vivido e o relatado, a distância entre estar vendo o retrato diariamente na casa de Ranz e procurar na memória as reminiscências dessa visão diária, para descrevê-la minuciosamente em palavras. O marcador temporal “agora” traz a atenção de volta para o tempo da reflexão e da escrita, para a subjetividade que filtra todo o relato, que não é o tempo do real vivido.

A resistência a querer saber sobre o passado de Ranz não é claramente percebida pelo narrador. Luisa, sim, periodicamente volta a propor a Juan que Ranz seja diplomaticamente questionado sobre seus casamentos e sobre as mortes de suas mulheres. Luisa ainda usa mensagens simbólicas para reforçar a necessidade de saber sobre esse

---

<sup>85</sup> “Em sua casa [da avó de Juan] Teresa [estava] bem presente e visível na forma de retrato póstumo a óleo feito a partir de uma fotografia. E na minha, isto é, na de meu pai, estava e está a foto que em preto-e-branco serviu de modelo [...]. Há algo nela que agora me recorda Luisa, apesar de ter visto essa foto por tantos anos antes de Luisa existir, todos os anos de minha vida menos os dois últimos” (MARÍAS, 1995, p. 125-126).

passado, e o desenho *Cabeça de mulher de olhos fechados* ganha relevância simbólica porque, além de evocar a atitude de fechamento ao conhecimento, também evoca a morte de uma jovem mulher – Teresa Aguilera pairando como uma sombria advertência sobre o casal, olhos fechados para serem vistos diariamente.

A revelação de Ranz é o resultado do trabalho paciente de Luisa. As saídas para restaurantes, a decoração trabalhada em conjunto faz florescer a confiança mútua e, ao pedido de Luisa, ele acede e conta a história completa. O acaso faz com que Juan também ouça essa confissão diretamente de Ranz e não, por via indireta, por Luisa.

Y una vez entreabierta la puerta de mi dormitorio el murmullo era distinguible [...], y lo que la voz decía tal vez era mejor que lo comprendiera, tal vez se decía par que yo lo oyera, justamente para que yo lo captara. [...] Quizá Luisa había decidido hablar por fin con mi padre y preguntarle por sus mujeres muertas, por Barbazul, Barbazul.<sup>86</sup>(MARÍAS, 2002, p. 354-355).

Na história *O Barba-Azul* de Charles Perrault, logo após o casamento, uma jovem mulher é deixada só no grande castelo do marido. Este, antes de partir, entrega-lhe um molho de chaves, com a advertência de que uma delas não deveria ser usada sob hipótese alguma. A proibição ativa a curiosidade. Não passou muito tempo e a jovem já estava à procura da fechadura que a chave misteriosa abria. Ao entrar no aposento proibido, ela descobre, horrorizada o destino das esposas anteriores e o seu próprio, pois o marido já estava de volta, à espreita, para desferir o golpe fatal.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> “E uma vez entreaberta a porta de meu quarto o murmúrio era distinguível [...] e o que a voz dizia talvez fosse melhor que compreendia, talvez dissesse justamente para que eu ouvisse, justamente para que eu captasse. [...] Talvez Luisa tivesse decidido falar por fim com meu pai e perguntar-lhe sobre suas mulheres mortas, sobre Barbazul, Barbazul.” (MARÍAS, 1995, p. 268-269).

<sup>87</sup> Em *O quarto do Barba-Azul*, Angela Carter faz uma provocante revisitação à história de Perrault. Tradutora das *Histoire ou contes du temps passe*, de Perrault (CARTER, 1999, p. xiv), em seu livro *O quarto do Barba-Azul* o erotismo e a perversão reinterpretam o personagem original: Barba-Azul é um marquês pornógrafo que tem uma câmara de torturas escondida em sua mansão. O motivo da cegueira, o qual estamos tratando, aparece aqui também: a heroína não é salva pelos irmãos, como no conto de Perrault, mas sim pela mãe e por um afiadador de piano cego, que não pode ver a eterna marca de sangue que ela carrega na testa, o sinal da insubmissão.

Das esposas de Ranz, foi na primeira que ele desferiu o golpe que lhe tirou a vida. À segunda, que foi Teresa, não foi proibido o acesso a esse segredo escondido. Antes, foi-lhe oferecido como presente de casamento, como prova de amor. A chave que abria o aposento sangrento do Barba-Azul não foi entregue com advertência: Teresa foi obrigada a entrar e compartilhar do segredo do crime. A palavra dita na intimidade, na noite de núpcias, revelou que o motivo do assassinato fora o amor por ela, por Teresa. E que o crime cometido também fora instigado por uma palavra sua, dita no passado, inadvertidamente, quando se encontravam clandestinamente em Cuba. A expressão do desejo de que ficassem juntos, o que o casamento de Ranz impedia, gerou o ato assassino de Ranz.

“La última tarde que nos encontramos pareció la despedida de quienes no pueden volver a verse [...] Ella volvía a España al día siguiente, tras su estancia de tres meses en la casa de la tía-abuela muerta en La Habana. [...]Y entonces dijo la frase que yo escuché y que hizo que luego ella no se soportara [...] ‘Nuestra única posibilidad es que un día muriera ella’, me dijo, ‘y con eso no puede contarse’. Recuerdo que al decirlo me puso la mano en el hombro y acercó su boca a mi oreja.”<sup>88</sup> (MARÍAS, 2002, p. 373-375).

Ouvir a revelação de que Ranz cometera o assassinato de sua primeira esposa, para que pudessem ficar juntos, não foi o mais terrível para Teresa. O pior foi se saber a incitadora do crime. Saber que, por uma frase leviana, dita num momento de intimidade, ela iniciou o movimento que culminou com a morte de uma mulher na distante Cuba onde, na época, morava Ranz e onde as duas meninas Aguilera, Teresa e Juana, tinham ido passar férias com a mãe cubana.

Conhecido o segredo de Ranz, e sabendo da responsabilidade dele sobre duas mortes, uma por ação direta sua, e outra, indireta – Juan pode prosseguir sua vida. Aproximar

---

<sup>88</sup> “A última tarde que nos encontramos pareceu a despedida de quem n poderá se ver de novo [...]. Ela voltava para a Espanha no dia seguinte, depois de uma estada de três meses na casa da tia-avó morta em Havana. [...] Então ela disse a frase que eu escutei e que fez com que depois ela não se suportasse [...]. ‘Nossa única possibilidade é que um dia ela morra’, disse-me, ‘e com isso não se pode contar.’. Lembro que, ao dizê-lo, me pôs a mão no ombro e aproximou sua boca do meu ouvido.” (MARÍAS, 1995, p. 283-284).

as histórias aparentemente desconexas que viveu, direta ou indiretamente, durante os últimos meses, e relacioná-las ao tema da cumplicidade indesejada e do poder da palavra para pôr os acontecimentos em marcha, traz um novo poder sobre sua própria sensação de mal-estar. A reflexão continuada sobre as histórias de Miriam e Guillermo, Berta e Bill, Teresa Aguilera e Ranz, e a sua com Luisa, não traz a solução definitiva para os problemas do cotidiano e nem dilui completamente a sensação de desconforto com a diminuição da movimentação frenética na sociedade do espetáculo, mas abre o caminho para experimentar a vida com os olhos bem abertos.

#### **4.3 A ARTE CLÁSSICA COMO TEXTO DO PASSADO HISTÓRICO**

A presença constante, na arte do pós-modernismo, de textos históricos do passado é um dos aspectos que mais particularizam o movimento. Parece haver um novo desejo de revisitar acontecimentos passados, aos quais só temos acesso por meio dos textos da história oficial. Mas não a visita passiva à “verdade” histórica tradicional, e sim, uma abordagem crítica que põe à mostra o “fazer” histórico, algo produzido por uma subjetividade e envolvido com os mesmos problemas de criação, de seleção e de organização de elementos pelos quais passa a narrativa ficcional. Trata-se de uma reação contra o peso da tradição e da necessidade de chamar a atenção para o estatuto de invenção do texto da historiografia – o mesmo estatuto que tem a narrativa ficcional.

Ficção e história são discursos. O sentido e a forma não estão nos acontecimentos do mundo externo, mas na ação do historiador que seleciona e transforma acontecimentos passados em fatos históricos dignos de passar para a posteridade.

Certos romances pós-modernos instalam uma crise na historiografia tradicional quando questionam e problematizam a unicidade de significado de fatos históricos dos

manuais de história. A ficção literária mistura acontecimentos, cria e altera outros, num processo que Linda Hutcheon chama de metaficção historiográfica. Quando altera os textos canônicos da história, a literatura contemporânea quer denunciar a falácia do passado seguro e intocável, quer mostrar que um texto sempre pode ser posto em dúvida por interpretações inesperadas que lançam nova luz sobre fatos tidos como “fechados”, o que pode mudar completamente a visão do que se pensava saber sobre o passado. (HUTCHEON, 1991, p. 123).

As questões que os romances pós-modernos levantam contra a historiografia tradicional também estão presentes nos discursos dos historiadores contemporâneos. Muitos adotam novas formas de narrar, enfatizando sua voz narrativa, para chamar a atenção para a subjetividade, que não deve se ocultar numa “terceira pessoa” onisciente, que simula a voz da verdade universal. O historiador se apresenta não como um deus todo poderoso, uma testemunha onisciente dos acontecimentos, mas como um estudioso que lida com documentos, sujeitos à falsificação e à má interpretação. O historiador quer deixar claro que sua subjetividade está presente no que está contando e que narra a partir de uma perspectiva explícita e intensamente parcial, na qual expõe seu sistema de valores, para que os leitores julguem por si mesmos. (HUTCHEON, 1991, p. 125)

A História como expressão de progresso e de *telos*, importante para o modernismo, por configurar o novo como aquele que supera seu predecessor, não tem mais lugar na contemporaneidade. O pós-modernismo não acredita no novo nem na emergência de uma ordem social totalmente independente das anteriores. Na nova ordem mundial, os movimentos predecessores, especialmente o modernismo, que mantém com o pós-modernismo uma relação muito próxima, deixam seus resquícios, que são incorporados e dão forma a essa ordem. A paródia e o pastiche são os procedimentos que a arte tem para inserir

conteúdos diversos, de todas as áreas da cultura, de todos os sistemas semiológicos, de todos os estilos alguma vez disponíveis no mundo. Entre esses textos intensamente citados estão, entre outros, os textos da história.

O passado é tomado como referência para a paródia pós-moderna: citado, alterado, problematizado, ficcionalizado. Isso significa que a literatura não se fecha em seus próprios significados: ela os condiciona ao conhecimento das interpretações e citações desses fatos pela história e pela crítica, ao longo do tempo. As fontes da metaficção historiográfica, portanto, estão nos próprios textos tradicionais que estão sendo questionados e interpelados. Dessa forma é que uma nova história vai surgindo: instável, distante da antiga posição de legitimadora da “verdade”, tão dependente do olhar subjetivo do historiador quanto a narrativa ficcional.

Na sociedade do espetáculo os textos do passado – sejam os textos da história pública ou privada, sejam as obras de arte canônicas – são mercadorias que, adicionadas à cadeia de produção industrial da comunicação de massa, dão o brilho dourado da alta cultura aristocrática aos produtos populares e alimentam a cadeia de produção de novidades. É certamente um passado inventado, adaptado ao gosto popular e às tendências da moda, cuja função é dar o colorido temático do passado. Esse modelo de inserção do passado gerou na indústria cinematográfica americana um procedimento, ao qual Jameson chamará colonização estética, que representa o passado não por fatos ou personagens característicos da época, mas através do uso repetitivo de certos elementos estilísticos, como, por exemplo, roupas, penteados, carros etc., que funcionam como decoração de época. (JAMESON, 1997, p. 21).

As duas tendências no uso do passado histórico – a metaficção historiográfica, ou seja, a subversão dos textos do passado para ressaltar seu caráter de invenção, e o passado como um verniz aplicado a mercadorias da indústria da comunicação – instauram a sensação

de desconforto com a temporalidade. O mundo que expande suas fronteiras e a inumerável quantidade de coisas oferecidas, cujas referências temporais apontam para diversas épocas e estilos, confundem os referentes de passado e futuro. No pós-modernismo, o tempo perde sua profundidade. Não poderá mais ser visto como algo que se deixou para trás, ou algo a ser alcançado à frente. A presentificação da história e as tecnologias de gravação e reprodução permitem viver e reviver incontáveis vezes os mesmos momentos, através da arte da produção da cópia. No pós-modernismo, todos os tempos verbais estão alinhados num vasto e linear presente:

O passado como 'referente' é gradualmente colocado entre parênteses e depois desaparece de vez, deixando apenas textos em nossas mãos (JAMESON, 1997, p. 46).

Um outro significado se alia ao da perda da referência temporal na época pós-moderna. Trata-se do efeito de mal-estar que produz a inserção do texto da arte clássica do passado, com sua estética de congelamento da imagem no momento de máxima tensão do modelo e da cena. Esse texto traz estranhamento e desconforto no contexto social do pós-moderno fragmentado, descontínuo e em constante movimentação. A obra clássica, na escolha cuidadosa do tema, da organização dos elementos, da perspectiva tridimensional e das expressões e posições dramáticas dos personagens, paralisa a cena num momento crucial e deixa para a posteridade eternas perguntas sobre significados e intenções, respostas que a crítica e a história da arte nos legaram por séculos de interpretação, e que são problematizadas pela historiografia contemporânea.

O congelamento de gestos e sentimentos do modelo, para a captura e fixação do momento perfeito, que legará à posteridade o que havia de mais valioso na história a ser contada, produz um mal-estar equivalente à paralisação de um filme que estanca num quadro por um mau funcionamento da máquina de projeção.

Fredric Jameson fala do tédio e do desconforto que um vídeo de arte experimental provoca no público, ao submetê-lo a uma imagem estática por vinte e um minutos. Os vídeos contemporâneos, forma de arte que alia e vai além da experiência do cinema, da fotografia e da televisão, geralmente exploram os efeitos visuais possibilitados pela manipulação das imagens por computador. Cortes abruptos, imagens desconexas e quase imperceptíveis jogadas na tela com rapidez apenas suficiente para impressionar a retina, mistura de imagens de objetos industriais cotidianos com imagens de obras de arte canônica, constituem a massa amorfa da expressão de arte mais próxima do modo fragmentário, descontínuo e intensamente móvel do ser pós-moderno. Assim, a experiência da contemplação de uma única imagem causa o desconforto e o estranhamento, mas também torna mais consciente a percepção de habitar um mundo de estímulos hipnotizantes aos quais não se pode responder.

Imaginemos um rosto em nossa tela de televisão, acompanhado de uma série interminável de lamentações ou murmúrios incompreensíveis: o rosto permanece, ao longo de toda a 'obra', imutável e completamente sem expressão, tornando-se, após algum tempo, parecido com um ícone, ou com uma máscara intemporal e imóvel. [...] Quando começamos a folhear o programa distraidamente e descobrimos que esse videotexto em particular dura 21 minutos, o pânico toma conta de nossa mente. (JAMESON, 1997, p. 96).

As pinturas clássicas de retratos, de mitologias, de cenas bíblicas e fatos históricos, diante da expectativa do público por diversão plena de animação em imagens em contínua mudança, provocam o espectador. Propõem um enigma e cabe ao público responder para romper o encanto e a cena continuar. São portadoras de um sentido perturbador e incompleto que nunca será totalmente desvelado, pela impossibilidade da cena prosseguir e dar continuidade ao texto que propõe.

Em *Corazón tan blanco*, o sentimento de desconforto diante da imutabilidade da representação realista e essencialista do passado apresenta-se numa cena no Museu do Prado. Quem protagoniza o episódio é o guarda de segurança Mateu, funcionário de longos anos do



Prado, que, cansado de estar submetido à visão contínua da obra *Artemisa* (1634)<sup>89</sup>, uma pintura alegórica do pintor holandês Rembrandt van Rijn (1606-1669), quer destruí-la, pois foi acometido de uma aversão extrema à imobilidade da representação. Acostumado às cenas de cinema que exploram a continuidade, Mateu quer ver as próximas cenas da história.

En una ocasión [Ranz] salió de su despacho casi a la hora de cerrar, cuando la mayoría de los visitantes habían salido, y encontró a un viejo guardián llamado Mateu (llevaba allí veinticinco años) jugando con un mechero no recargable y el borde de un Rembrandt, concretamente el borde inferior izquierdo del titulado *Artemisa*, de 1634, el único Rembrandt seguro del Museo del Prado. <sup>90</sup>(MARÍAS, 2002, p. 158)

A pintura *Artemisa* tem dois planos principais. No primeiro plano, à frente da tela, no canto esquerdo, uma pequena figura de mulher jovem ajoelhada, da qual a luz destaca apenas o perfil direito de seu rosto e parte de sua veste escura, provavelmente uma serva, oferece uma taça à outra mulher, a figura dominante da tela, que está num plano mais recuado. Ricamente vestida – vemos um diadema, colares e pulseiras, pingentes nas orelhas, brocados no vestido de seda dourada – ela ostenta uma postura afetada: o corpo de frente para a criada, a mão direita sobre o ventre, a esquerda sobre uma mesinha lateral, e o rosto voltado para o lado contrário. Os olhos focam um ponto à frente, à distância. A mão direita, encostada ao corpo, parece prestes a mover-se em direção à taça estendida. Nas reproduções da tela é difícil ver uma terceira figura: o rosto de uma velha que mal sobressai em manchas brancas tênues do fundo escuro da tela. Saskia, que foi o modelo que Rembrandt usou para a rainha aí representada, mulher do pintor, e que posou para diversos quadros famosos dele, é bem maior do que a figura ajoelhada e recebe quase toda a luz do quadro.

Os dois significados que a história legou para essa tela, os dois envolvendo a morte sendo oferecida numa taça, destoam da tranquilidade pensativa do olhar da mulher, que

---

<sup>89</sup> Ver figura 2.

<sup>90</sup> “Numa ocasião [Ranz] saiu de seu escritório quase na hora de fechar, quando a maioria dos visitantes já se fora, e encontrou um velho guarda chamado Mateu (estava lá há vinte e cinco anos) brincando com um isqueiro descartável e a beirada de um Rembrandt, concretamente a borda inferior esquerda da obra chamada *Artemisa*, de 1634, o único Rembrandt, confirmado do Museu do Prado” (MARÍAS, 1995, p. 115).

parece ter apenas interrompido a leitura do livro que está sobre a mesa para receber a taça que a criada lhe oferece. Mas a figura ainda não esboça nenhum movimento em direção a essa taça. O pintor escolheu representar esse momento dramático que antecede a esse ato, o momento máximo de tensão, em que tudo está prestes a acontecer, mas não aconteceu e Artemisa ou Sofonisba ainda tem, eternamente, a chance de não beber, qualquer que seja o conteúdo da taça.

Para essa pintura, o narrador interrompe o relato da ação predatória do guarda Mateu para, didaticamente, fornecer as duas significações e informações interessantes sobre a obra: dados provenientes da História da Arte sobre o quadro e sobre a prática de Rembrandt, informações sobre situação e importância da obra para o Prado (“el único Rembrandt seguro del Museo del Prado” – p. 158), e até informações etimológicas.

Linda Hutcheon fala sobre esse caráter didático da obra pós-moderna quando, comentando o romance *Legs* de William Kennedy, a biografia ficcionalizada de um gângster, destaca o importante papel do narrador que

“está sempre consciente sobre seu ato produtivo de fabricação de sentido em relação ao leitor e ao contexto [...]. Graças a tal contextualização, essa biografia ficcionalizante consegue ensinar-nos muito, não só a respeito de Diamond [o gângster], mas também a respeito de sua época, do contrabando de bebidas, e da região de Castikill e de sua história.” (HUTCHEON, 1991, p. 109).

É esse papel de trazer a história da pintura, aproximar conhecimentos diversos, problematizar os efeitos da obra sobre a sociedade contemporânea e sua importância para a manutenção das separações entre classes culturais, que o didático narrador pós-moderno de *Corazón tan blanco* exerce aqui. No destaque que dá à pintura *Artemisa*, ao espaço nobre do Museu do Prado onde está localizada e ao conflito alta arte e baixa cultura, o narrador problematiza questões importantes de nossa época: a memória, as instituições culturais e a questão da democratização da arte, ainda mantida no pedestal da alta cultura.

Na primeira descrição da pintura *Artemisa*, a mulher representada na pintura é Artemisa II<sup>91</sup>, rainha da Cária.

La escena se ha interpretado de dos formas, como Artemisa, reina de Halicarnaso, en el momento de ir a beber la copa con las cenizas de Mausolo, su marido muerto para quien hizo erigir un sepulcro que fue una de las siete maravillas del mundo antiguo (de ahí *mausoleo*)<sup>92</sup> (MARÍAS, 2002, p. 158).

Na segunda descrição, a mulher que domina a pintura é Sofonisba<sup>93</sup>.

Sofonisba, hija del cartaginés Asdrúbal, que para no caer viva en manos de Escipión y los suyos, que la reclamaban formalmente, pidió a su nuevo esposo Masinisa una copa con veneno como regalo de boda, copa que según la historia le fue procurada por mor de la fidelidad en peligro, y eso que Sofonisba no había sido sólo suya y había estado casada ya antes con otro, el jefe Sifaz de los masesilianos, a quien de hecho acababa de robársela el segundo y saqueador marido (susodicho Masinisa) durante la confusa toma de Cirta, hoy Constantina en Argelia.<sup>94</sup> (MARÍAS, 2002, p. 158-159).

Por fim, faz a síntese da descrição do quadro, ressaltando que nas duas leituras a morte está presente na taça oferecida à figura central da pintura, seja porque seu conteúdo são as cinzas de um morto, seja porque contém veneno que causará a morte.

Mas ambas as interpretações que vêm da história da arte deixam perguntas no ar.

Como é possível que a mesma figuração comporte tanto o significado da expressão de uma

---

<sup>91</sup> Artemisa II, rainha da Cária (353-351 a.C.). Construiu, para seu esposo Mausolo, um túmulo considerado na Antiguidade como uma das sete maravilhas do mundo. (Fonte: Grande Enciclopédia Larousse Cultural. Vol. 2, p. 449).

<sup>92</sup> “A cena foi interpretada de duas formas, como Artemisa, rainha de Halicarnasso, no momento de ir beber a taça com as cinzas de Mausolo, seu falecido marido para quem erigiu um sepulcro que foi uma das sete maravilhas do mundo antigo (daí *mausoléu*).” (MARÍAS, 1995, p. 115-116).

<sup>93</sup> Sofonisba, rainha da Numídia (Cartago 235 a.C. - ?203 a.C. ), ficou famosa por sua beleza e patriotismo. Filha de Asdrúbal, casada com Sífaz, era feroz inimiga dos romanos e convenceu o marido a combater Roma. Vencido o marido durante a II Guerra Púnica, Sofonisba tornou-se prisioneira de Masinissa, que a desposou. Porém Cipião, o Africano, temendo que ela afastasse o marido de Roma, exigiu que Sofonisba lhe fosse entregue. Para escapar de seu destino, Sofonisba bebeu o veneno de uma taça que o próprio marido lhe ofereceu. (Fonte: Grande Enciclopédia Larousse Cultural. Vol. 22, p. 5441).

<sup>94</sup> “Sofonisba, filha do cartaginês Asdrúbal, que para não cair viva nas mãos de Cipião e dos seus, que a reclamavam formalmente, pediu a seu novo esposo Masinissa uma taça com veneno de presente de núpcias, taça que segundo a história lhe foi dada por causa da fidelidade em perigo, apesar de Sofonisba não ter sido apenas sua, pois já havia sido casada antes com outro, o chefe Sífax dos masesilianos, de quem na verdade o segundo e saqueador marido (o supracitado Masinissa) acabava de roubá-la durante a confusa tomada de Cirta, hoje Constantina na Argélia.” (MARÍAS, 1995, p. 116).

elevada dignidade na homenagem por um morto como a expressão de medo e apreensão diante da morte iminente? E ele lança a dúvida sobre a aplicabilidade de tais leituras, procurando, com uma dose de humor, ver, na fisionomia de Saskia, a frivolidade da preocupação com conspirações domésticas no planejamento de encontros adúlteros.

Así, es difícil saber ante el cuadro si en honor de Mausolo va a beber Artemisa maritales cenizas o marital veneno Sofonisba por culpa de Masinisa; aunque por la expresión soslayada de ambas más parece que otra fueran a ingerir, no sin vacilaciones, alguna pócima adulterina.<sup>95</sup> (MARÍAS, 2002, p. 159)

O guarda Mateu não agüenta mais contemplar a cena que não se move, quer ver a continuação, quer ver o rosto da criada, quer saber se a mulher bebe da taça, quer ver mais nitidamente a velha no fundo escuro do quadro. Mas sabe que não existe a possibilidade da tela se movimentar e, então, quer fazer a única coisa que o livre da tortura: destruir o quadro. Ranz, que surpreendera o vigilante na execução da ação criminoso de queimar a tela, sabe que se trata de um desatino anunciado. Ele já havia refletido sobre a constante tensão a que estão submetidas todas as pessoas que trabalham sob a contínua exposição a uma imagem estática – o que ocorria com os guardas do Museu. O que acontecia agora ao guarda Mateu era algo previsível nesse gênero de trabalho.

Mi padre era bien consciente de que un hombre o una mujer que pasa sus días encerrado en un sala viendo siempre las mismas pinturas, horas y horas casa mañana y algunas tardes sentado en una sillita sin hacer otra cosa que vigilar a los visitantes y mirar las telas (prohibido hasta hacer crucigramas). podía enloquecer y propiciar amenazas o desarrollar un odio mortal hacia esos cuadros.<sup>96</sup> (MARÍAS, 2002, p. 157)

---

<sup>95</sup> “Assim, é difícil saber diante do quadro se Artemisa vai beber em honra a Mausolo maritais cinzas ou Sofonisba marital veneno por culpa de Masinissa; embora pela expressão acentuada de ambas mais pareça que uma ou outra fossem ingerir, não sem hesitação, alguma poção adulterina” (MARÍAS, 1995, p. 116).

<sup>96</sup> “Meu pai estava plenamente consciente de que um homem ou uma mulher que passa seus dias encerrado numa sala vendo sempre as mesmas pinturas, horas e horas todas as manhãs e algumas tardes sentado em uma cadeirinha sem fazer outra coisa além de vigiar os visitantes e olhar para as telas (proibido até de fazer palavras cruzadas), podia enlouquecer e propiciar ameaças ou desenvolver um ódio mortal a esses quadros.” (MARÍAS, 1995, p. 115).

Andreas Huyssen fala de um fortalecimento da tradição dos museus na nossa época pós-moderna, não somente com seu papel de preservação da memória, mas com um novo papel e para um novo tipo de público. Ao papel do museu como um local conservador elitista e como um bastião da tradição da alta cultura se soma o papel do museu como parte das ofertas da cultura de massa, como um lugar de uma *mise-en-scène* espetacular e de exuberância operística. (HUYSSSEN, 1997, p. 223).

Huyssen sugere três modelos para explicar a recente mania por exposições e museus. O primeiro modelo, neoconservador, vê a mania dos museus como uma compensação à erosão da tradição na modernidade; o segundo vê a musealização como um sintoma terminal, como um último suspiro para o desaparecimento completo; o terceiro vê o surgimento de uma nova face dentro da sociedade do capitalismo consumista.

O Ranz que teme pela sorte das obras e que procura salvar a obra de Rembrandt do guarda enlouquecido é o exemplo do modelo neoconservador de Huyssen. É o intelectual que entende que as obras canônicas do passado só sobrevivem através de uma constante mediação com aqueles para os quais as obras representam o próprio instrumento da ideologia opressora e difusa. O indivíduo instável da contemporaneidade reconhece de forma incompleta que os mecanismos da realidade opressiva passam por instituições do Estado e do capital, como os museus.

Os museus, que foram criados para serem instituições responsáveis por colecionar, salvar, preservar e exibir os objetos referentes às memórias relevantes da humanidade, são direcionados inevitavelmente pela visão do presente que seleciona, estrutura e organiza esses objetos. Dessa forma, o passado “inevitavelmente seria construído a luz do discurso do presente e a partir de interesses presentes” (Huyssen, 1997, p. 225). Esse confronto entre os objetos do passado desenvolvidos para uma outra visão de mundo e as

necessidades de uma sociedade voltada para o consumo frenético de objetos culturais gera uma carga de anseios em relação à obra clássica, aos quais ela não pode corresponder.

Como o consumo de massa na sociedade moderna se difundiu amplamente, a palavra-chave tem sido diversificação, não importa se em refrigerantes, em *softwares*, canais de televisão ou em equipamentos eletrônicos. (HUYSEN, 1997, p. 240).

O sentimento difuso do público diante da obra e que, subitamente, se transforma em ódio irracional diante do passado mumificado dentro das paredes do museu, explode em ações potencialmente destrutivas, mas de forma alguma inesperadas. Ranz, como exemplo do neoconservador, preocupa-se em proteger a memória canônica da humanidade, provendo os meios de conter a fúria da classe popular contra as obras representativas da exclusão social.

“Eso es lo malo”, dijo, “que fue pintado así para siempre y ahora nos quedamos si saber lo que pasa, ve usted, señor Ranz, no hay forma de verle la cara a la chica ni de saber qué pinta la vieja del fondo, lo único que se ve es a la gorda con sus colares que no acaba nunca de coger la copa. A ver si se la bebe de una puta vez y puedo ver a la chica si se da la vuelta.”<sup>97</sup> (MARÍAS, 2002, 161).

---

<sup>97</sup> “‘Esse é o mal’, disse, ‘foi pintado assim para sempre e agora ficamos sem saber o que acontece, percebe, senhor Ranz, não há jeito de ver a cara da moça nem de saber o que faz a velha do fundo, a única coisa que se vê é a gorda com seus dois colares que nunca acaba de pegar a taça. Vamos ver se a bebe de uma vez por todas e aí vou poder ver a moça, se ela se virar.’” (MARÍAS, 1995, p. 118).

## 5 CONCLUSÃO

A arte do passado está associada ao conceito de obra única, único exemplar a ser contemplado num ambiente restrito a poucos. A arte pós-moderna é para consumo popular, se vale do descartável e do serializado. Quando mistura o industrial e o objeto canônico, a arte pós-moderna põe à mostra a ideologia exclusivista do passado.

As narrativas pós-modernas movimentam uma intensa prática auto-reflexiva e paródica, que é a maneira auto-consciente de refletir e apresentar as múltiplas faces do mundo atual. A paródia confronta o presente inúmero e dinâmico da sociedade do espetáculo com as imagens imóveis do passado clássico, dramaticamente perpetuadas numa ação congelada, atualizando a história e a crítica, e destacando o desconforto do homem frente a essas diferenças .

O romance *Corazón tan blanco* ao utilizar signos de pinturas, e especialmente o drama shakespeariano *Macbeth*, apresenta e denuncia o modo de vida burguês contemporâneo como o causador do mal-estar da pós-modernidade. A inserção da arte clássica no romance pós-moderno vai denunciar e evidenciar o desconforto e descentramento do sujeito na sociedade de consumo. O Renascimento foi caracterizado pela história ocidental como a era do reflorescer do homem para o conhecimento lógico-racional inspirado nos antigos gregos e romanos. Nossa era é a das múltiplas possibilidades, da produção incessante de mercadorias para entretenimento e preenchimento do tédio que pontua a rotina pseudocíclica do cidadão das cidades pós-modernas. A confiança na verdade da representação, suscitada pela contemplação das pinturas clássicas gera exasperação diante da estética da produção de cópias seriais, variedades e das novidades frívolas descartáveis da sociedade pós-moderna. A literatura da pós-modernidade explora esse mal-estar de fins de século XX, início de XXI, utilizando os textos veiculados pelas mídias contemporâneas, seja a

televisão, o vídeo, o *comics*, o cinema. As obras-primas da pintura do passado, popularizadas e transformadas em ícones da cultura, também entram na composição desse tecido narrativo abrangente e multidisciplinar que espelha a convivência conflituosa de objetos de mundos culturais diferentes.

O pós-modernismo, surgido nos anos 60, foi resultado da emergência de transformações sociais e econômicas. Suas produções, a princípio restritas aos centros do primeiro mundo, através dos efeitos da globalização e internacionalização do capital, atingem hoje todo o mundo capitalista. O pós-modernismo é inseparável do capitalismo em sua última fase denominada “terceiro estágio”, cujo poder difuso está sustentado no uso de tecnologias avançadas de informática. O pós-modernismo também é inseparável do modernismo, movimento que o precedeu cronologicamente, e do qual herda muitos de seus aspectos caracterizadores: as inovações formais, a crítica aos sistemas existentes (no pós-modernismo essa crítica se expressa pela paródia; no modernismo, pela rejeição), sua compulsão pelas linguagens e a percepção do mal-estar com a história e com a sociedade.

O que mais opõe pós-modernismo e modernismo é a forma como a cultura de massa é vista. No modernismo, o esforço de preservar a arte de uma contaminação pelos produtos industriais capitalistas e pela ideologia burguesa do consumo, levou à rejeição da cultura de massa. No modernismo a arte valorizada era a arte original, livre do passado, plena de significados de transformação, ultrapassagem, avanço em direção ao futuro. O pós-modernismo através de seus procedimentos intertextuais, produz um texto diversificado em que não há esse idealismo utópico do modernismo contra os produtos capitalistas. O pós-modernismo não se preocupa com a transcendência da arte: aceita as incertezas e futilidades de nossa época e dessa forma é mais integrado às forças dominantes do capitalismo. Quanto ao avanço para o futuro, o procedimento pós-moderno de “colonizar” objetos do presente com elementos estéticos do passado, instabiliza o próprio conceito de temporalidade, já que o



passado como documentado nos livros de história é reinventado através dessas experiências estéticas.

O romance *Corazón tan blanco* é produto da mistura pós-moderna de elementos da cultura erudita e popular. Alia ficção, reflexão, história e comentários sobre a sociedade contemporânea apresentando um discurso que explora o cotidiano e a reflexividade do narrador-protagonista. É uma narrativa que, através da descrição minuciosa, produz o estranhamento diante de situações corriqueiras já invisíveis no automatismo das ações habituais. A lenta evolução das cenas e as digressões criam o espaço para elaboradas reflexões sobre temas como linguagem, tradução, história contemporânea, apontando para a auto-reflexão e metaficção historiográfica.

A exaltação da grandeza humana diante da adversidade das condições de sobrevivência, que sobressaíam nas obras modernistas, é abandonada no pós-modernismo. Sem aprofundamento da emoção, superficial na questão da afetividade, a arte pós-modernismo parece não conseguir se livrar do estigma de apelativa, já que faz uso extenso de ícones da propaganda, através de referências a nomes de marcas, de empresas, e de figuras da mídia. A animação decorativa, que a representação desse mundo publicitário suscita, é o de uma mercadoria de consumo rápido prestes a ser suplantada por outra coisa. Mas é também na arte pós-moderna que o horror diante desse modo descartável de tratar as emoções é combatido e denunciado. A proximidade de objetos da estética clássica em *Corazón tan blanco*, permite que a diferença dos dois momentos da arte sobressaia e, se não for suficiente, a narrativa pós-moderna vai, de forma didática, expor seu ponto de vista sobre o assunto e fazer visíveis essas diferenças.

As expressões emocionais superficiais típicas do pós-modernismo são a resposta à heterogeneidade aleatória e aos estímulos múltiplos que lançados em massa sobre o indivíduo, impedem que este tenha tempo para refletir e considerar a importância e pertinência das

informações a que é submetido sem cessar. As empresas capitalistas produzem continuamente essas mercadorias variadas, e precisam desse público passivo, receptivo e ansioso na expectativa dessas novidades industriais.

Nesse mundo de estímulos descartáveis, dois sentidos contraditórios surgem no modo como o passado é tratado na contemporaneidade: a avidez pela última novidade do mercado e a volatilidade de todas as coisas, inclusive da memória; as coleções memorialísticas constituídas a partir da tecnologia cada vez mais avançada na gravação e produção de memórias virtuais. Assim, o resultado é um passado revisto, recriado, ficcionalizado, tornado mercadoria descartável como todas as outras. Os avanços tecnológicos na área de informática, que permitem a utilização e barateamento de sistemas velozes e potentes na guarda e no acesso dinâmico a uma infinidade de informações históricas, fomenta a avidez pela memória consumível.

Na arte da cultura do pós-modernismo a intertextualidade e a interdisciplinaridade representam o mundo do indivíduo da sociedade comercial de massa de nossos dias. É na arte pós-moderna que os elementos familiares da cultura, já domesticados pelo uso, serão misturados com outros já esquecidos ou distantes do uso cotidiano, e postos sob nova luz, possibilitarão a descoberta de outros significados. Nos amplos espaços da escrita imaginativa do romance contemporâneo, o leitor pós-moderno reconhece a si e ao mundo fragmentário e múltiplo no qual reside, e desse reconhecimento sai fortalecida a reflexão que instiga o sujeito a transpor os entraves de uma cultura aprisionadora aos mecanismos de fortalecimento do capital.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 165 p. Título original: *The Origins of Postmodernity*.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana: Da Antiguidade a Duccio** – v. 1. Tradução Vilma de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 472 p.
- ARISTÓTELES. **Poética** in ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 17-52.
- ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 344 p. Título original: *New Essays on the Psychology of Art*.
- ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 4. ed. Tradução Equipe Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2001. 510p. Título original: *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der Abendlaendischen Literatur*.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 205 p. Título original: *La Poétique de La Rêverie*.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 10. ed. Tradução Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. 181p. Título original: *Mythologies*.
- \_\_\_\_\_. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 186 p. Título original: *La Chambre Claire*.
- \_\_\_\_\_. **S/Z: uma análise da novela *Sarrazine* de Honoré de Balzac**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 246 p. Título original: *S/Z*.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução: Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 272 p. Título original: *Postmodernity and its discontents*.
- BEAUJEAN, Dieter. **Vincent van Gogh: vida e obra**. Tradução: Maria Lin Moniz. Colônia: Könemann, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura***. 6.ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993. p.165-217.
- BERGER, John. **Dürer**. Tradução: Ruth Correia. Köln: Taschen, 2004. 96 p.
- BOCKEMÜHL, Michael. **Rembrandt**. Tradução: Paula Reis. Köln: Taschen, 2001. 96 p.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo in SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. p. 5-14.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Tradução: Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 144 p.

BUCHHOLZ, Elke Linda. **Francisco de Goya: vida e obra.** Tradução: Inês Espada Vieira. Colônia: Könemann, 2001.

BUTOR, Michel. **Repertório.** Tradução e organização: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. 245 p. Título original: Répertoire.

CABRERA INFANTE, Guillermo. ¡Ave Marías!. **El País**, Madrid, 27 jul. 1998.

CANCLINI, Nestor García. Das utopias ao mercado in **Culturas híbridas.** São Paulo: EDUSP, 1998. p. 31-66.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca.** Tradução: Carmem de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: 70, 1987. 216 p. Título original: L'Etá Neobarroca.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem do cinema.** Tradução Fernando Albagli; Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 222 p. Título original: The Secret Language of Film.

CARTER, Angela. O quarto do Barba-Azul in **O quarto do Barba-Azul.** Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 1-60. Título original: The Bloody Chamber.

CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento in TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos.** Tradução de Ana M. R. Filipouski, Maria A. Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio C. Hohlfeldt. 2. imp. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte.** Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 584 p. Título original: The Oxford Dictionary of Art.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da Teoria: literatura e senso comum.** Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 310p. Título original: Le Démon de la Théorie: Littérature et Sens Común.

\_\_\_\_\_. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. 1 reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 144 p. Título original: Les cinq paradoxes de la modernité.

\_\_\_\_\_. **O trabalho da citação.** Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 116 p. Título original: La seconde main ou le travail de la citation.

CRUZ, Décio Torres. **O pop: literatura, mídia e outras artes.** Salvador: Quarteto, 2003. 252p.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo.** Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. 348 p. Título original: On deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism.

\_\_\_\_\_. **Teoria literária: uma introdução.** Tradução Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999. 140p. Título Original: Literary theory.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo.** Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238p. Título original: La Société du spectacle. Commentaires sur la société du spectacle.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 4. ed. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000. 348 p. Título original: Logique du sens.

DOMÈNECH, Joseph M. Català. *La rebelión de la Mirada*: Introducción a una fenomenología. 20 mar. 2003. Disponível em:

<<http://www.dialogica.com.ar/unr/epicom/archives/000043.html>> . Acesso em: 04 jun. 2003.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo** Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 141 p. Título original: The Illusions of postmodernism.

\_\_\_\_\_. **Teoria da literatura**: uma introdução. 2.ed. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1974. 240p. Título original: Literary theory.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 1-23. Título original: Trattato di semiotica generale.

\_\_\_\_\_. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. Título original: Opera Aperta.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z**: conceitos chave para entender o mundo contemporâneo. Tradução Marcelo Rollemberg. São Paulo: Contexto, 2003. 392 p. Título original: Cultural Theory – The Key Concepts.

EPSTEIN, Isaac. **O signo**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001. 80 p.

FAURE, Élie. **A arte renascentista**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes: 1990. 310 p. Título original: L'Art Renaissant.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução: Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 541 p. Título original: Les mots et les choses – une archéologie des Sciences Humaines.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997. 112 p. Título original: Das Unbehagen in der Kultur.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. 16.ed. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999. 688 p. Título original: The Story of Art.

GOMES, Sandra Maria. **O equilíbrio dinâmico do pós-moderno**: entre arte popular de consumo e arte do Renascimento. 2003. 62 f. Monografia (Especialização em Estudos Lingüísticos e Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural, 1998. 24v.

HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite in **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine La Guardia. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003. p. 101-128.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. 12.ed. São Paulo: Loyola,

2003. 350 p. Título original: *The Conditions of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica**. Tradução Mário da Gama Kury. São Paulo: Jorge Zahar, 1998. 552 p. Título original: *The Oxford Companion to Classical Literature*.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 1032 p. Título original: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*.

HOISEL, Evelina. **Supercaos: os estilhaços da cultura em Panamérica e Nações Unidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. 166 p.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 330 p. Título original: *A poetics of postmodernism*.

\_\_\_\_\_. **Teoria e política da ironia**. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. 359 p. Título original: *Irony's Edge – the Theory and Politics of Irony*.

HUYSSSEN, Andréas. **Memórias do modernismo**. Tradução Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. 255 p. Extraído dos originais: *After the great divide e Twilight memories*.

\_\_\_\_\_. **Seduzidos pela memória: Arquitetura, monumentos, mídia**. Tradução Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 118 p.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução Maria Elisa Cevalco. 2 ed. São Paulo, Ática, 1997. 431 p. Título original: *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*.

\_\_\_\_\_. **As marcas do visível**. Tradução: Ana Lúcia de Almeida Gazzola, João Roberto Martins Filho, Klauss Brandini Gerhardt, Marcos Soares, Neide Aparecida Silva, Regina Thompson, Roneide Venâncio Majer. Rio de Janeiro: Graal, 1995. 262 p.

JANSON, H.W.; JANSON, Anthony F. **Iniciação à história da arte**. 2.ed. 2. tiragem. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 475 p.

JOHNSON, Paul. **O Renascimento**. Tradução Myriam Campello. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 222 p. Título original: *The Renaissance: a short history*.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução Marina Appenzeller. 7. ed. São Paulo: Papyrus, 2004. 152 p. Título original: *Introduction à l'analyse de l'image*.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: Estudos culturais – identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Verbum, 2001. Título original: *Media culture: cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Tradução: Teresa B. Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 316 p. Título original: *NESNESITELNÁ LEHKOST BYTÍ*.

LLOMBART, Felipe Vicente Garin. **O melhor do Prado**. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Ática, 1997. 312 p. Título original: Treasures of the Prado.

LÓPEZ-REY, José. **Velázquez: o pintor dos pintores – obra completa**. Tradução: Alexandre Correia e Luísa Rodrigues. Köln: Taschen, 1998. 264 p.

LYONS, John. **Linguagem e lingüística: uma introdução**. Tradução Marilda Winkler Averburg; Clarisse Sieckenius de Souza. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987. 324 p. Título original: Language and Linguistics.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 7.ed. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002. 238 p. Título original: Analyser les textes de communication.

MARÍAS, Javier. **Corazón tan blanco**. 7.ed. Madrid: Punto de Lectura, 2002. 404p.

\_\_\_\_\_. **Todas las almas**. 2. ed. Madrid: Punto de Lectura, 2000. 304p.

\_\_\_\_\_. **Los dominios del lobo**. Madrid: Punto de Lectura, 2001. 382p.

\_\_\_\_\_. **Mañana en la batalla piensa en mí**. 3. ed. Madrid: Punto de Lectura, 2001. 430p.

\_\_\_\_\_. **Cuando fui mortal**. 3. ed. Madrid: Punto de Lectura, 2001. 222p.

\_\_\_\_\_. **Travesía del horizonte**. Madrid: Punto de Lectura, 2001. 287 p.

\_\_\_\_\_. **Coração tão branco**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 306 p. Título original: Corazón tan blanco.

\_\_\_\_\_. **Seu rosto amanhã: febre e lança**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 406 p. Título original: Tu rostro mañana – 1. Fiebre y Lanza.

\_\_\_\_\_. **Negro dorso do tempo**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 340 p. Título original: Negra espalda del tiempo.

\_\_\_\_\_. **Todas as almas**. Tradução Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 232 p. Título original: Todas las almas.

\_\_\_\_\_. **Amanhã, na batalha, pensa em mim**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 378 p. Título original: Mañana en la batalla piensa en mí.

\_\_\_\_\_. **O homem sentimental**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 160 p. Título original: El hombre sentimental.

MENDES, Nancy Maria. **Uma galeria de pintores holandeses no romance proustiano**. São Paulo: Anablume, 2002. 198 p.

MINK, Janis. **Duchamp: a arte como contra-arte**. Tradução: Zita Morais. Köln: Taschen, 2000. p. 62-67.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Javier Mariás**: as fissuras do pensamento literário. **CULT**: revista brasileira de literatura, São Paulo, n. 46, p. 46-47, maio 2001.

NEIVA JR., Eduardo. **A imagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. 95 p.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **E a tela invade a página**: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Empresa Gráfica da Bahia, 2002. 148 p.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 246 p. Título original: I problemi dell'estetica.

PAQUET, Marcel. **Magritte**. Tradução: Lucília Filipe. Köln: Taschen, 2000. 96 p.

PERRAULT, Charles. O Barba-Azul in **Contos de Perrault**. Tradução Monica Stahel e Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 48-55.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Atlas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 240 p.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004. 168 p.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Tradução: T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969. 114 p. Título original: Pour un Nouveau Roman.

RENNER, Rolf Günter. **Hooper**: transformações do real. Tradução Casa das Línguas, Lda. Köln: Taschen, 1992. 96 p.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001. 96 p.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Tradução Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1988. 142 p. Título original: Barroco.

SHAKEASPEARE, William. **Macbeth**. New york: Bantam Books, 1988.

\_\_\_\_\_. **Macbeth**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. 140 p.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Tradução Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. 352 p. Título original: Against interpretation.

TODOROV, Tzvedan. **Os gêneros do discurso**. Tradução: Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. 305 p. Título original: Les genres du discours.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. **A televisão**. Tradução: Ângela Vianna. São Paulo: 34, 1999. 152p. Título original: La télévision.

VONNEGUT, Kurt. **Timequake**: tremor de tempo. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 232 p. Título original: Timequake.



WOLF, Norbert. **Velázquez**. Tradução: Maria Eugénia Ribeiro da Fonseca. Köln: Taschen, 2000. 96 p.

WÖLFFLIN, Heinrich. **A arte clássica**. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 348 p. Título original: Die Klassische Kunst – Eine Einführung in die Italienische Renaissance.

## DOCUMENTO ICONOGRÁFICO EM MEIO ELETRÔNICO

DÜRER, Albrecht. **Cabeça de Jovem Mulher com os Olhos Fechados**. 1520?. 1 original de arte, desenho a pincel, realçado a branco, 32,4 X 22,8 cm. Disponível em:

< <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/> >. Acesso: 18 mar. 2005.

VAN RIJN, Rembrandt. **Artemísia**. 1634. 1 original de arte, óleo sobre tela, 143 X 153 cm.

Disponível em: < <http://museoprado.mcu.es/visitas.html> >. Acesso: 18 mar. 2005.

VELÁZQUEZ, Diego. **As Meninas**. 1656/57. 1 original de arte, óleo sobre tela, 318 X 276 cm. Disponível em: < <http://museoprado.mcu.es/visitas.html> >. Acesso: 18 mar. 2005.

VAN GOGH, Vincent. **Um Par de Botas**. 1887. 1 original de arte, óleo sobre tela, 37,5 X 45 cm. Disponível em: < [http://www.vangoghgallery.com/painting/p\\_0333.htm](http://www.vangoghgallery.com/painting/p_0333.htm) >. Acesso: 18 mar. 2005.

MÜNCH, Edvard. **O Grito**. 1893. 1 original de arte, óleo sobre tela, 0,91 X 0,73 m. Disponível em: <<http://www.edvard-munch.com/>>. Acesso em: 18 mar. 2005.